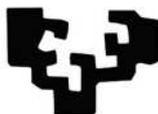


eman ta zabal zazu

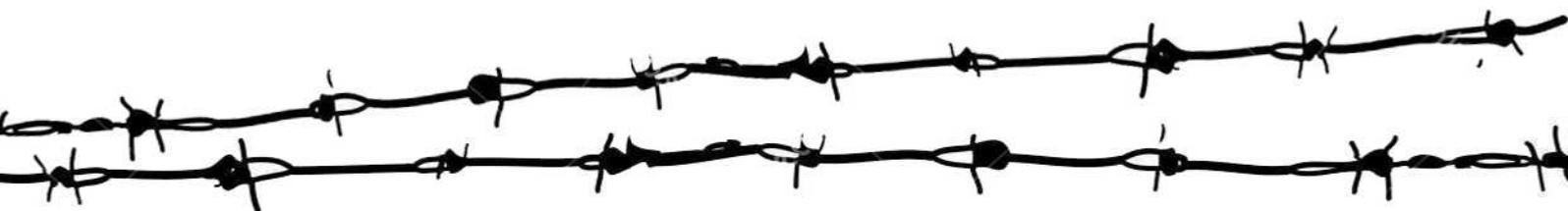


Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

La aporía de la ficción y el testimonio
en la literatura factual de los campos de concentración.
El universo de Max Aub

Autora: Rebeca Gómez Cifuentes
Director: Mikel Iriondo Aranguren



Donostia 2016

AGRADECIMIENTOS

No sé cuántas veces he soñado con poder tener entre mis manos el resultado de tantas noches en vela, y por fin ha llegado el momento. Después de tantas páginas repletas de ideas esta es sin duda la más difícil de todas. Primero porque no quiero dejar fuera a nadie de los que me han acompañado en el camino y en segundo lugar porque no puedo evitar que me asalte la nostalgia al saber que ya no me sorprenderá la mañana de la mano de Max Aub.

En primer lugar, me gustaría expresar mi agradecimiento a la UPV y a todos sus componentes que me acogieron y contribuyeron a lo que supuso un año mágico en mi trayectoria no solo académica sino vital.

Gracias a todos los profesores del *Máster en Filosofía, Ciencia y Valores* por volver a despertar mi curiosidad. A Andoni Ibarra por enseñarme a canalizar formalmente la tormenta de mis ideas. A Carlos Martínez Gorriarán por aceptar dirigir una tesina “poco científica” y apostar por mí, creo que sin él, me hubiera resultado imposible llegar hasta aquí. A Mikel Iriondo, al que llegué de rebote y ha sido un inmenso placer encontrarlo en el camino. Cada vez que le escucho hablar me recuerda que el objetivo por el que elegí ser profesora fue despertar en alguien el respeto y la profunda admiración que él despierta en mí. Gracias por corregir tanto punto y coma y por esas charlas con las que he aprendido y disfrutado. Uno mira hacia atrás con agradecimiento a los maestros brillantes, pero con gratitud a aquellos que tocaron nuestros sentimientos.

Gracias a mis compañeros, en especial a Esteban por la luna naranja y la palabra precisa y a Omar porque es muy difícil encontrar a alguien que te haga reír.

A mi madre, mi padre, mis hermanos y a mi viejita, gracias de corazón por ser mi refugio y mi alegría. Uno para todos...

Y por supuesto mi mayor agradecimiento es para ti, Iñaki, por encontrar la forma de calmar éste alma indomable, por hacer mis sueños realidad y por conseguir que todo valga la pena. Lo único que me da miedo en esta vida es pensar que pudiéramos no habernos conocido.

Y por último gracias Luca por llevarme a *Nunca Jamás*, te devolveré cada minuto perdido. Como cada día a esta hora... lo mejor está por llegar.

ÍNDICE

Introducción p.3-9

1. Max Aub p.11-43

- 1.1 Descripción de Max Aub. Trayectoria y aforismos
- 1.2 La influencia de lo español
- 1.3 El momento histórico
- 1.4 Vernet 1940
- 1.5 Djelfa 1941
- 1.6 El exilio
- 1.7 La Guerra Civil española en la literatura de Max Aub
- 1.8 La ficción y la verdad
- 1.9 La ficción literaria
- 1.10 Verdad y verosimilitud
- 1.11 Perspectivismo
- 1.12 Su literatura
- 1.13 La burla literaria
- 1.14 Rasgos del testimonio indirecto aubiano
- 1.15 El porqué de su literatura

2. Campo y desubjetivación p.45-67

- 2.1 Campos de concentración. Origen y situación
- 2.2 El campo de concentración y la filosofía. La desubjetivación
- 2.3 La dominación
- 2.4 La vida en el campo
- 2.5 El biopoder y la nuda vida
- 2.6 El estado de excepción y la banalidad del mal
- 2.7 Biopolítica y negacionismo
- 2.8 El testimonio

3. Testimonio y memoria p.69-97

- 3.1 Cambio semántico del término testimonio
- 3.2 La aporía del lenguaje
- 3.3 Vivencia y experiencia
- 3.4 Dependencia epistémico entre receptor y testigo
- 3.5 La perspectivización de la vivencia; paso previo a la construcción de la cultura de la memoria
- 3.6 La literatura es la verdadera solución final
- 3.7 De las distintas subjetividades a la objetividad
- 3.8 La memoria colectiva
- 3.9 Los componentes del testimonio
- 3.10 De la memoria a la Historia
- 3.11 Una lección de arqueología
- 3.12 Testimonio y archivo
- 3.13 La posición vacía del sujeto

4. El arte para hacer frente a la Historia p.99-147

- 4.1 La vida como obra de arte
- 4.2 Holocausto y ficción
- 4.3 Silencio e invisibilidad
- 4.4 El horror y la palabra

- 4.5 La representación de la tortura
- 4.6 Ficción e Historia
- 4.7 Ficción y testimonio
- 4.8 La noción de autor
- 4.9 La "muerte" del autor
- 4.10 La quiebra del texto
- 4.11 Contar sí, pero ¿cómo?
- 4.12 Aub, el héroe de las mil caras

5. La obra de Max Aub p.149-295

- 5.1 La prosa aubiana p.145
 - a) Aub y Malraux, la similitud al narrar
 - b) *Campo cerrado*
 - c) El narrador y sus personajes
 - d) Estructura
 - e) Guiños al lector
 - f) Lenguaje

- 5.2 La poesía aubiana p.192
 - a) *Diario de Djelfa*
 - b) El narrador
 - c) Estructura
 - d) Guiños al lector
 - e) Lenguaje

- 5.3 El teatro aubiano p.220
 - a) *San Juan*
 - b) Narrador y personajes
 - c) Estructura
 - d) Guiños al lector
 - e) Lenguaje

- 5.4 El ensayo aubiano: p.263
 - a) *Manuscrito Cuervo*
 - b) El narrador
 - c) Estructura
 - d) Guiños al lector
 - e) Lenguaje

Conclusión p.297-303

Bibliografía p.305-315

INTRODUCCIÓN

El estudio que abordamos en las páginas siguientes destaca la importancia de la producción y circulación de las representaciones de lo acaecido en los campos de concentración. Esencialmente, si lo pretendido es la construcción de una memoria colectiva que aleccione y sea capaz de evitar que la Historia vuelva a repetirse. Una política de la memoria nos remite necesariamente a una política de la representación. Previa a toda recuperación memorística, es necesaria una construcción discursiva del acontecimiento. Es a través de la representación del desmoronamiento de la subjetividad que se produce en los campos como el sujeto se construye en el discurso. A la enunciación del testimonio se le otorga una función terapéutica y a la puesta en escena de una experiencia individual se vincula una experiencia colectiva, lo que la dota de legitimidad. Se pretende generar una reacción de “toma de conciencia” tratando de que el lector se vea reflejado en la víctima. La víctima, sólo alcanza a representarse el aquí y el ahora, descontextualizando el afuera. Parece como si en el momento mismo en que el sujeto comienza a desmoronarse como efecto de la dinámica concentracionaria, el texto se cargase de subjetividad.

Agamben en su trilogía *Homo Sacer*, analiza el campo como el regulador de la desconexión de varios elementos: el régimen jurídico, el territorio y la *nuda-vida* despojada de su sentido político, sobre los que se asienta el mundo moderno. Es lo que él mismo denomina *estado de excepción*. El campo de concentración se abre en el momento en que el estado de excepción pasa a convertirse en regla y la política se transforma en *biopolítica*. Los campos producen la figura del *musulmán*, situado entre lo vivo y lo muerto, entre sujeto y objeto, obligándonos a replantear la ética tradicional y a revisar el conjunto testimonial. El testimonio es el responsable de la separación entre el viviente y el lenguaje y testimoniar es dar cuenta del proceso radical de esa desubjetivación. Se construye de esta manera un nuevo sujeto tan potente como para negarse a sí mismo hasta llegar a la imposibilidad de utilizar el “yo”. A pesar de que corremos el riesgo de dividir la experiencia mostrando cada caso como único y vaciando la memoria social de su dimensión colectiva, es muy complicado dejar de testimoniar tras la vivencia de tal horror.

Poema y testimonio se ven así unidos en una misma lucha contra la realidad espeluznante y contra lo que se esperaría de un discurso político comprometido. Por la función oblicua de su testimonio, la poesía logra reunir al sobreviviente y al testigo y, devolviéndole la palabra a los que la han perdido, sugiere a su modo lo que el testimonio no logra decir, transformándose en testimonio del testimonio. Ahí donde la prosa explica, el poema comprende.

Se ha tratado de exponer la idea de que el lenguaje simbólico del *testimonio indirecto* resulta ser, si no la única, sí la mejor salida que encuentra Max Aub para expresar su experiencia concentracionaria. La poesía ahuyenta sus demonios y le permite sobrellevar, si se nos permite usar este verbo, un medio completamente hostil para el ser humano. Incluso autores como Semprún que opta por el relato autobiográfico reconocen que la única posibilidad de transmitir parcialmente la sustancia de la experiencia ontológica radica en la expresión artística.

Este trabajo se ocupará de las nociones de *campo* y *desubjetivación*, puesto que esos dos términos nos guían irremediablemente por una red conceptual bastante compleja a través del problema sociopolítico de los campos de concentración en el siglo XX y hemos elegido a Max Aub como hilo conductor del dolor y el encargado de, mediante su literatura, volver a dotar al hombre de la humanidad robada.

La existencia de los campos de exterminio, hoy por hoy, es aceptada por la inmensa mayoría; sin embargo, hay quien afirma que no constan pruebas para establecer su citada existencia, salvo los testimonios de los supervivientes, de cuya veracidad desconfían. Esta corriente es conocida como *negacionismo del holocausto* o *revisiónismo*, lo que es considerado delito en varios países europeos, y está penado con prisión. Se considera a Paul Rassinier como el iniciador de esta corriente, al publicar, en 1950, el libro *Le Mensonge d'Ulysse*. Los revisionistas avalan su teoría en la falta de documentos firmados por Hitler que denotasen que lo referido al exterminio hubiera sido cierto, hasta

el punto de considerar al *Führer* como un juguete roto, como una “víctima” más del movimiento fascista.

Incluso se llegó a justificar lo que se estaba llevando a cabo como acción en favor de la sociedad. Vallejo-Nágera en 1937 asegura “científicamente” que existen características psicológicas que denotan seres inferiores. De este modo, la estigmatización social estaría justificada. Los campos de concentración albergaban una sorprendente organización jerárquica que eliminaba cualquier germen de irracionalidad y casualidad del sistema; es la peligrosidad que ve Arendt, Levi, o el propio Max Aub al que nos referiremos en páginas siguientes.

Mantenerse con vida en el espacio letal del que daremos cuenta en esta tesis, no resulta nada fácil y hace brotar del hombre o de lo que queda de él, las pasiones más bajas. La suerte y la crueldad sin límites son el pasaporte para la supervivencia, “adaptarse o morir” reza el lema. El campo ha instituido una nueva forma de muerte, *el contacto con la nada*. Despoja al individuo de su identidad mediante una serie de mecanismos perfectamente delineados y que hasta provocan en el vilipendiado un sentimiento de culpa y vergüenza que roza lo siniestro. Además de la ruptura moral, el preso asiste a la destrucción de su espacio y de su tiempo. Encerrado, presencia cómo borran su pasado y no dejan opción a su futuro. Se les deshumaniza y se les domina. Las condiciones extremas a las que se les somete, los trabajos forzados y la violencia que soportan sus débiles cuerpos propician la ruina del sujeto, la creación del *musulmán*.

A pesar de que H. Arendt ve en los testimonios concentracionarios una responsabilidad adquirida para que semejante salvajada no vuelva a suceder, muchos pensadores como Agamben nos advierten de la actualidad del problema. La *relación de excepción* no es exclusiva de los regímenes donde el derecho se ha suspendido sino que es estructural a cualquier régimen político.

Afortunadamente, no todo estaba perdido; algo en lo más recóndito del ser humano se mantiene con vida y hace del testimonio y de la memoria la base de

la recuperación de la arrebatada humanidad e incluso la apertura de un mundo escarmentado por lo anterior y dispuesto a reparar el daño.

La mejor manera de testimoniar es mediante la elaboración artística de estos acontecimientos. Afirma Svetlana Alexijevich que al contar una historia, los humanos crean, que luchan con el momento como el escultor lucha con el mármol, siendo así, actores y creadores¹. Para algunos el hecho de que la literatura medie entre el hombre y sus vivencias le resta fidelidad al resultado, lo que obliga a los escritores a distinguir y explicar la verdad y la verosimilitud en sus escritos. A menudo la realidad supera a la ficción, por ello en muchas ocasiones es necesario el paso del tiempo y la distancia respecto a los hechos vividos. Una vez decididos a reproducir el mal surge un nuevo obstáculo, el lenguaje no basta para conseguirlo y deben escudriñar otras técnicas que den el resultado esperado, que no es otro que *confesar* para que se haga justicia. En este tipo de literatura, testimonial para unos, activa o soterrada para otros, lo realmente importante es lo narrado, no el sujeto narrador. *Lo plasmado sobre la hoja de papel no es literatura a la manera habitual, sino la acción de asomarse al propio abismo*². De hecho se plantea que el verdadero testigo, el testigo integral, es el *musulmán*.

El musulmán ha vivido la experiencia hasta el final pero no puede testimoniar. Serán los *salvados*, como los denomina Primo Levi, los que den cuenta al mundo de las atrocidades. Ellos también han de ser testigos de algo que la muerte ha impedido que vivan los *hundidos*; los derrotados de la vida después del campo. Así, los testimoniantes se sitúan ante la paradoja de tratar de eliminar la subjetividad de su experiencia, a pesar de ser esta misma la que dota de validez a sus palabras. Por esta razón cobra especial importancia la confianza que los lectores depositamos en el interlocutor, lo que no elimina que debamos mantener un criterio selectivo para evitar ser engañados. Cada testimonio va engrosando la *memoria colectiva* en un periodo de la humanidad

¹ Nobel de la Conferencia de Svetlana Alexijevich". Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Web 11 de enero de 2016

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_en.html.

² Müller, H. *En la trampa*. Tres ensayos. Traducción del alemán de Isabel García Adánez. Siruela. Madrid. 2015, p.27.

en el que se ha producido un cambio semántico respecto al concepto de justicia, término cada vez más acotado. No sólo debemos castigar al culpable sino tratar de reparar el daño causado.

La literatura juega un papel crucial en la transmisión de estos sucesos; al contrario de lo que pueda pensarse, “estetizar” el horror no le resta ni un ápice de valor a lo narrado. Cada sujeto aborda sus vivencias de una manera particular lo que da lugar a testimonios como el de Primo Levi al que la narración de los hechos le permite librarse momentáneamente de la pesadilla a la vez que trata de dotar sus vivencias de objetividad para insuflarle un carácter político. Al contrario que Primo Levi, Jorge Semprún no escribe inmediatamente, le producía demasiado dolor la *revivencia* de los acontecimientos, lo que queda reflejado en el título de su obra, *La escritura o la vida*. Debe optar entre la escritura o la vida. Cuando está preparado para contárnoslo, le acecha el dilema de cómo hacerlo. Para resolverlo, se siente obligado a simbolizar. En oposición a Semprún, Amèlie Nothomb se vale de la escritura para vivir. Amèry dotará a sus escritos de un rencor inusitado. Frente a los delicados rodeos de Semprún, Amèry ve en la tortura a la que ha sido sometido un acto imperdonable. No abandonará nunca la categoría de “víctima humillada”.

A pesar de las diferencias en los escritos de los supervivientes todos ellos desembocan en síntesis similares. Se establece, por tanto, un relato común que se inscribe en la memoria colectiva y lo dota de atemporalidad. El testimonio colabora con el *archivo* en la construcción del pasado y el planteamiento del futuro.

Nuestra exposición nos remite a Max Aub, uno de los pocos escritores que supo aprovechar la precaria condición del exilio para desarrollar una escritura original, experimental y altamente comprometida, sin dejarse tentar por la retórica mitificadora, ni por la parálisis creativa que afectó a muchos de sus compañeros exiliados. Su gran sentido del humor y de la ironía y su admirable capacidad distanciadora le permitieron cumplir esta tarea de una manera excepcional. Formado literariamente por la vanguardia de los años 20

interpretó el dilema existencial del exilio como una licencia para dedicarse a la experimentación, en un intento sistemático por derrumbar los muros entre la ficción y la historiografía.

Tanto para poder dar a sus obras el contenido testimonial que tienen, como para escribir luego, en México, los cuatro discursos tan abundantes en informaciones precisas sobre el campo de Djelfa, leídos ante la Asamblea contra el poder nazifascista, Aub tuvo que transformarse en observador atento de lo que ocurría a su alrededor y, para lo que no pudo presenciar y sin embargo relata, en receptor no menos atento de los testimonios de sus compañeros.

Aub obliga al espectador a ver el ser del abandono, el campo de la vida desnuda cuya relación se da entre la sospecha, la denuncia y el acecho de la traición. Y esto es lo que lo relaciona con Giorgio Agamben. Aub refleja en sus textos concentracionarios una dimensión que Agamben olvida, la dimensión política de la que nos habla Gustavo Matías Robles. El testimonio no sólo supone una fractura en el sujeto y una imposibilidad de comunicación como él sostiene sino que también corresponde a un particular modo de la praxis pública; aquel que testifica quiere algo más que referir lo que ha sufrido, quiere también dar cuenta de sus verdugos, quiere hacer una denuncia, señalar un estado de cosas que no debería haber ocurrido y ajusticiarlo aunque sólo sea simbólicamente, es decir, el testimonio crea una particular manera de posicionarse ante el pasado. Este es el núcleo político del testimonio y sin este modo de confrontación, el relato de Aub no podría ser comprendido.

El suyo no es el gesto del nihilista posmoderno sino un lamento por la traición a los ideales modernos de quien aún cree en ellos. Ni mitificación ingenua ni conciliación insulsa, el gesto político de Aub va en esta construcción incidente que no debe dejar descansar la culpa. Va en mostrar que la humanidad es aquello que debió sobrevivir a su propia vergüenza, a la xenofobia, a la persecución, a la intolerancia, a todo aquello que no debió haber sucedido y que no debe ya olvidarse.

El campo de concentración conduce a la transformación del sujeto en objeto. El hombre queda fatalmente confinado en un espacio de absoluta indiscriminación de lo público-privado del cual sólo puede salir mediante el testimonio que al pasar a través de sí mismo como sujeto, supone la clave de la transformación simbólica. Los hechos llegan al lector reconstruidos por la experiencia de los protagonistas y se instalan en la memoria colectiva de la sociedad como denuncia de la destrucción ética.

Cada día estoy más convencido de que el hombre sufre no por lo que le pasa, sino por lo que interpreta (...). No sufre por la acción de otra persona sino por lo que sentimos, pensamos e interpretamos de lo que hizo, por consecuencia directa de haberle dado el control a alguien ajeno a nosotros. Lo más curioso e injusto del asunto es que la gran mayoría de las personas que nos "lastimaron" siguen sus vidas como si nada hubiera pasado; algunas inclusive ni se llegan a enterar de todo el teatro que estás viviendo en tu mente. Víctor Frankl.

1. MAX AUB

Mi relación con Max Aub comenzó como fruto de la casualidad. Hojeando libros antiguos en los puestos de "la Cuesta de Moyano", cayó en mis manos su *Fábula Verde*. Llamó tanto mi atención que quedé para siempre unida a él y aún no sé realmente por qué. Desde pequeña he devorado todo libro que ha caído en mis manos y creía agotada mi capacidad de sorpresa en lo que a nuevas estrategias narrativas se refiere. Me equivocaba. Las increíbles imágenes que se representaban ante mis ojos sentada en aquel banco del Retiro, el hecho de que mientras mis amigos celebraban el primer día de vacaciones estivales yo estuviera allí, donde un día prometí no volver ya que sin la persona que me descubrió aquel cementerio de historias, nunca sería lo mismo; o la inquietante idea de que el libro me hubiera encontrado a mí sin yo buscarlo... Un "instinto" literario como el mío no podía pasar por alto tanta coincidencia. Hice un pacto con Max y aquí está el resultado.

La lectura de las obras de Max Aub resultó un laberinto cargado de luces y sombras, una encrucijada sin salida. Nunca me han gustado las cosas fáciles, pero, ¿por dónde debía empezar?, ¿qué quería decir realmente?, ¿de qué lado estaba? Recordé un cuentecillo que me abrió la puerta a ese laberinto:

Había en Bagdad un beduino burlón, un día se encontró una botella, la frotó y dijo: "Vamos, mago vidrioso, hazte presente, que te pediré un imposible, a ver si eres capaz de cumplirlo". El genio apareció y le dijo: "Huidizo beduino, pídemelo lo que quieras". "Sea", dijo el beduino, "hazme a la vez alto y bajo, guapo y feo, bueno y malo", -pensando que sería imposible-. "Sea" le contestó el mago, "serás un espejo". En efecto, el espejo reflejaba, no la realidad, sino los deseos de los que se miraban...

1.1 Descripción de Max Aub. Trayectoria y aforismos.

Max Aub es un escritor que sufrió con Cervantes o Valle-Inclán, entre otros muchos, la incompreensión y el desprecio de su momento histórico. Víctimas necesarias para forjar el mundo que hoy conocemos. La mejor forma de describir a Max Aub es remitiéndonos a los aforismos³ cargados de poesía que podemos rescatar de sus obras, obras que leemos sabiendo que en cada página puede esperarnos, dormida, cualquier frase ávida de ser tomada como lema de vida. Sus textos nacen de su necesidad imperiosa de escribir, para evitar el *memoricidio*⁴. *Escribe uno para poder vivir. Si no escribiera no viviría. Escribo siempre. Escribí siempre en las condiciones más difíciles, aun cuando me era imposible. Escribo. Aun cuando no escribo, escribo. Escribo para acordarme de lo que escribo, necesito escribir para poder vivir. La literatura conforma para nuestro autor la inteligencia, la trascendencia, la penetración, la vida convertida, para que la huelan, la adivinen, la recreen los que lo merecen. Y nada del arte por el arte sino el arte por la vida, tras dar la vida por el arte. Decir lo que no se puede decir. ¿Verdad o mentira? ¿Importa? No. Si es arte, es verdad. Da vida a unos personajes dispares pero cargados de razones, teniendo en cuenta que razón no es el singular de razones y que si la razón no tiene que ver con la inteligencia no le interesa.*

Jugó con sus posibilidades, *se dejó dormir en un prado de comas, bajo un viento oscuro de acentos* y trató de expresar que *el hombre es un ser perdido, prendido al azar e impotente.*

Buscó hasta el final de sus días la libertad porque *la libertad no hace felices a los hombres, los hace simplemente hombres.* La busca pero no a cualquier precio, puesto que, *la revolución, al precio de abandonar lo humano, no vale la pena.* Y se conforma con pensar que *siempre se acaba siendo lo que se parece.* Y, como sólo el que se declara vencido perece, opta por no callar: *callar nunca fue bueno*⁵.

³ Quiñones, J. "Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística". Congreso Internacional del Centenario Max Aub, testigo del siglo XX. Valencia. 2003.

⁴ Nombre con el que Goytisolo designa el asesinato de la memoria colectiva.

⁵ Se ha tratado de explicar el carácter de Max Aub según sus propias palabras, según los aforismos, en cursiva más pequeña, que extraemos de sus libros y que recoge Quiñones a lo largo del libro citado.

Dice solamente estar afiliado a la libertad del hombre en un mundo donde ésta se torna inadmisibile; sin una técnica excesivamente clara y sin apoyos, únicamente puede escapar a la desapacible realidad refugiándose en el seno de la ficción. No debe resultarnos extraño que recree en sus obras lo que pudo ser y no fue⁶, aparte de lo que fue para que no sea más. Nuestro autor bajito, miope y con problemas auditivos, creció rodeado de mujeres y en un ambiente cultural privilegiado que favorecía la cordialidad. Nacido en París en 1903 de padre alemán y madre francesa, ninguno de los dos practicantes de la religión judía de sus antepasados. Nada más estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, debido a temas políticos, tuvo que abandonar Francia, en un viaje en tren que parecía interminable, junto con su madre y su hermana Magda, y huir hacia España, donde en ese momento se encontraba su padre. De repente, la nacionalidad alemana de Friedrich Aub había convertido a los miembros de su familia, a ojos de sus vecinos franceses, en enemigos peligrosísimos. Se vieron obligados a asentarse en Valencia, donde un pequeño Max aprendió castellano rápidamente; no en vano declaró no poder escribir en otra lengua. Gloria Fuertes, de forma acertada, le dedicará estas palabras:

*Amigo Max, escribes un castellano perfecto, tanto es así, que si no eres de por aquí – mereces serlo- con esto no quiero decir nada que ofenda porque yo no soy patrioter, ya que mi patria es el Universo y mi pueblo la Tierra ¡Buena honra tu nacimiento para todo el mundo en este Planeta.*⁷

1.2 La influencia de *lo español*

La lengua española significaba para el autor algo más que un idioma en particular, era la lengua de una experiencia existencial básica: la lengua de su propia des- y re-territorialización. Su riquísimo y diferenciado castellano deja transparentar en muchas ocasiones, giros y formas tomadas de la lengua materna francesa que se esconden de forma anagramática, como palabras entre las palabras, y enriquecen el español literario sin que apenas se perciba.

⁶ Hasta tiempos recientes, aparecía en la Enciclopedia Sopena, la figura de Luis Cernuda como miembro de la Academia Española, nombrado en 1947; debido al discurso del falso ingreso a la Academia del propio Max.

⁷ <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/maxaub1.asp>

Cuando llega a España en 1914, contando con una formación clásica adquirida en Francia, comienza a leer textos medievales, Gonzalo de Berceo, especialmente, por resultarle más fácil de entender. Son los escritores de la Generación del 98 los que le marcan profundamente, sobre todo Unamuno y las novelas de Baroja. Ortega y Gasset instalará en Aub, como en el resto de los jóvenes literatos de la época, la preocupación político-social y su amistad con José Gaos, de clara vocación filosófica, forjarán sus primeros pasos en tierra española. Domingo Pérez Minik afirma de Max:

El pensamiento de Unamuno brota muy vivo en estos campos, y los resortes españoles típicos y tópicos, sentido de la eternidad y de lo efímero, fusión entre vida e ideas, inacabado desasosiego moral, y otras tantas otras cosas castizas, saltan con gracia a lo largo de sus páginas y se destacan con inusitado vigor. El trasfondo lírico de Max Aub, que no esconde la sátira del mejor estilo, nos lleva hasta Valle-Inclán, el amor hacia una plástica estilizada recuerda mucho a Gabriel Miró, el afán de la renovación del lenguaje viejo, insertado en una condición barroca moderna, nos arrastra desde Quevedo a Pérez de Ayala (...) es imposible encontrar una novela española actual donde el estilo haya adquirido esa fuerte originalidad. De cierto modo, Max Aub es el único escritor moderno que se empasta lúcidamente con los grandes maestros, creadores de formas literarias, de la generación del 98.⁸

En 1922 llega Aub a las tertulias literarias de Madrid, en esos momentos, claramente vanguardistas. Coetáneo de la Generación del 27, no comparte con ellos el injusto tratamiento a Galdós. De hecho, en *Campo cerrado* adopta la técnica del escritor canario creando un personaje imaginario que es testigo de los sucesos históricos que relata la novela. Tras este, cambia al protagonista único por una estructura de mosaico pero imita también al escritor realista en la reaparición de personajes de una novela a otra. En 1953, incluso le dedica su obra, *Las buenas intenciones*, a Benito Pérez Galdós. Pero no es sólo Galdós la influencia que se oculta tras las obras de Max Aub. En *Homenaje a los que nos han seguido*, en 1962 él mismo afirma:

Aunque no queramos, todos somos unos. De otros venimos a otros. Siempre somos hijos de los mejores. Si rascáis mi corteza, hallaréis la savia de Cervantes.⁹

Son muchas las similitudes que encontramos entre Cervantes y Max Aub; el cautiverio en Argelia y la redacción de muchas de sus obras en la cárcel; que durante años ambos recorrieran España, uno cobrando alcabalas y otro

⁸ Pérez Minik, D. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*.Guadarrama. Madrid. 1957, p.300

⁹ *Revista de la Universidad de México* 17, 3 noviembre 1962, p.17

vendiendo bisutería; su quijotesca conducta durante los años de exilio; el choque que produce en ellos el enfrentamiento con la realidad¹⁰; su “autoconsideración” como malos poetas; que el teatro de ambos se leyera y no se representara... o quizá, como le sucedió a Cervantes en la Edad de Oro al verse eclipsado por la figura de Lope, que escritores como Miguel Hernández o Lorca, entre otros, le “robaran” el lugar que se merecía.

La admiración de Aub por Cervantes queda patente a lo largo de su travesía literaria y remitirá en muchas ocasiones a la genial tragedia cervantina, *La Numancia*, considerando que si en un momento dado se borrara de un plumazo todo el pasado de España, con ella y alguna otra obra del propio Cervantes, podría lograrse la reconstrucción del mismo. En dicha tragedia, la alegoría del río Duero adelanta el horror del siglo XX. Todo es cíclico, han pasado muchos siglos pero la sangre es la misma.

*Adivino, querida España, el día
en que pasados muchos siglos lleguen,
cómplices del terror y la agonía,
los mismos españoles que te entreguen
a otro romano de ambición sombría,
haciendo que tus hijos se subleven.
Serás un son pesado de cadenas,
cárcel, castillo funeral de penas.
Mas al fin vendrá un tiempo en que se mire
estar blandiendo la española espada sobre el cuello romano,
y se respire la dura libertad reconquistada.
Te verán las naciones extranjeras,
tendidas en el viento tus banderas.¹¹*

Max Aub, como el resto de escritores e intelectuales de la época, ante los cambalaches que franquearon el siglo, aúnan sus esfuerzos por cambiar la estructura económica y social del país. Se da una estrecha relación entre el “poeta” y la sociedad; se convierte en benefactor e intérprete de la voluntad popular. Se llega a una aproximación extrema entre política y cultura, tanto es así que el grupo fascista de Falange Española es recibido por la prensa como un nuevo movimiento poético. Primo de Rivera había afirmado que a los pueblos sólo los podían mover los poetas; a esto debemos añadir la aparición

¹⁰ En el caso de Aub su vuelta desde Méjico a la España reflejada en *La gallina ciega*

¹¹ Cervantes, M. *La Numancia*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001. (Jornada I)

de Pablo Neruda y la figura de Miguel Hernández. En toda esta vorágine, deviene más urgente la funcionalidad del texto que su calidad artística. Se produce, por tanto, una renovación temática pero no formal, que dará lugar a una literatura *impura y revolucionaria*. La literatura se erige como mimesis de la realidad que los rodea, se produce un nuevo lema: “un arte para la vida”, que culminará, desgraciadamente en la Guerra Civil.

1.3 El momento histórico

Hasta el conflicto bélico del 36, no son pocos los intelectuales que estudian y tratan de alguna manera de frenar el fascismo; Ortega y *La rebelión de las masas*, Juan Chabás desde revistas como “La libertad”; y por supuesto Max Aub, que se centra en los aspectos formales del movimiento; cómo se maneja a la masa a través de símbolos colectivos¹².

*Ellos quieren olvidar siglos enteros de la edad del mundo, quieren resucitar una problemática de la Edad Media, pintarla uniformemente de gris, y aplastarnos con ella.*¹³

Republicanos o no, se trató, en todo momento, de la “lucha por la vida”, como bien diría Pío Baroja; antifascistas, es el término correcto, aun a riesgo de no ser entendido por algunos de sus compañeros posicionados en el comunismo o anarquismo más revolucionario. Afirmaba Tuñón de Lara al respecto:

*Max Aub ha tomado partido. No lo oculta: ha tomado partido del lado del hombre, de la dignidad de la persona humana*¹⁴.

Así, acompaña al resto de españoles al puerto de Alicante donde engañados ante la esperanza de una nueva vida, serán separados, fusilados o mandados a campos de concentración.

La generación de españoles más dispuesta al progreso, caía bajo gritos de *¡Muera la inteligencia!* o *¡Abajo la funesta manía de pensar!* Durante esos momentos Max, como escritor, como persona, necesita “dejar de ser”, dar voz

¹² Aub da una relevancia clave al uniforme, como la cristalización de la cobardía, como reflejo de la muerte.

¹³ Aub, M. “Sobre algunos mitos fascistas”. *Nueva Cultura* nº 10. Enero 1936, p.13

¹⁴ Prólogo a *Novelas escogidas*, Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos. México. 1970,. p.25-26

a todas aquellas conversaciones, albergar todas esas historias; que no se olviden.

Ingresa en el Partido Socialista Obrero Español aunque fue once años antes, tras una actuación de la Guardia Civil contra los ciudadanos en Valencia, cuando decidió poner su pluma y a sí mismo del lado de los humildes. Adopta el trabajo de su padre con el que pretende recorrer tierras para conocer al ser humano. Pero como escritor y como persona no puede desligarse del tiempo, de las situaciones históricas que le han tocado vivir. En febrero de 1939 Max cruza los Pirineos, esta vez en dirección contraria, huyendo de España. La detención sufrida el 5 de abril de 1940 a causa de una acusación anónima y el inmediato traslado al “Stade Roland Garros” de París; el posterior internamiento en el campo de concentración de Le Vernet d’Ariège, en el que Aub estuvo preso dos veces, interrumpidas por algunos meses de libertad¹⁵; su deportación al campo de concentración y trabajos forzados argelino de Djelfa y su difícil pero afortunada huida, por Casablanca, a Méjico, a cuyo puerto de Veracruz arriba el 1 de octubre de 1942, marcan las coordenadas del trayecto de fuga que desde la *secuestrada Europa* y en dirección al oeste, a través del mar, le conduce finalmente a la libertad.

1.4 Vernet, 1940.

El 5 de abril de 1940 es detenido a causa de una denuncia anónima que lo acusa de comunista y es llevado al registro donde una carta de Negrín, referente a la edición que Aub estaba preparando de *Los Clásicos Españoles*, es determinante para su encierro final. Sus manuscritos se salvan porque, sorprendentemente, los guardias no abren el cajón donde se encontraban. Le instalan en el campo disciplinario de Vernet d’Ariege donde coincide con Bruno Frei, Gustav Regler o Arthur Koestler y es destinado a la limpieza de letrinas. Gracias a Gilberto Bosques sale de allí en otoño de 1940. El 5 de junio de 1941 es detenido nuevamente en Niza¹⁶ de donde sale de nuevo gracias a Bosques,

¹⁵ Del 30 de mayo al 30 de noviembre de 1940 y del 6 de septiembre al 24 de noviembre de 1941

¹⁶ 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. En realidad la anotación la tomó en la entrada de su agenda el día 23 de agosto de 1941 y así pasa a la copia mecanografiada por sus secretarías, lo que

hasta que seis días después es apresado otra vez. Las circunstancias del momento provocan su traslado a Djelfa. La ficha que oculta su origen judío y que le marca como católico, evitó, posiblemente, su final en la cámara de gas. La Guerra Civil Española le obliga a viajar a Francia pero el ser tachado de comunista le conduce a los campos de Roland Garrós, Vernet, Marsella y por último, a Argelia.

1.5 Djelfa, 1941.

Djelfa es identificado por las autoridades francesas como un campo represivo destinado a los indeseables. Estaba situado al sur de Argelia, a unos mil quinientos metros de altura y rodeado por una alambrada doble. Se dormía en el suelo, en marabús¹⁷ donde convivían doce personas harapientas soportando una temperatura nocturna de más de veinte grados bajo cero, mientras que en verano, en las horas de luz, subía a más de cincuenta o sesenta grados a la sombra.

Se les hacía formar a las seis de la mañana y las salidas de los internos al pueblo para realizar trabajos forzados eran sometidas a duras vigilancias para evitar que recibiesen nada de los aldeanos, que a menudo se compadecían de ellos y pretendían ayudarles. Además allí, cada “nueva llegada” era recibida con un ritual macabro, presidido por el comandante Cavoche¹⁸ como recoge Max Aub en 1942:

Españoles habéis llegado al campo de Djelfa. Estáis en pleno desierto. Pensad bien que, de aquí, sólo la muerte os liberará”. Pero de Djelfa no sale nadie. Salí por casualidad¹⁹.

En Djelfa se efectúan trabajos forzosos que no son obligatorios pero, a la vez, el que no trabaja no come. No trabajaban todos los que querían sino los que designaba el comandante, tenían prohibido el trabajo los componentes de las

explica el laberinto en el que el autor trabajaba. Sin embargo, en ese gusto por la no excesiva precisión y la literatura; o quizá por su mala memoria, en una carta a Prats Rivelles afirma que fue el 2 de junio, día de su cumpleaños. (Prats, R. “Mi correspondencia con Max Aub”. *Batlía*. Diputación Provincial de Valencia. 1996)

¹⁷ Tiendas de campaña.

¹⁸ Este nombre Aub suele escribirlo con “b”: Caboche, forma original, en la orden de liberación de Max aparece su firma.

¹⁹ Aub, M. *Diarios (1939-1972)*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Alba. Barcelona. 1998, p.587

brigadas internacionales y los judíos; era la forma más sencilla de acabar con ellos. El trabajo de los presos le reportaba al comandante ingresos extra. Los internos eran alquilados bajo cuerda y las altas sumas de dinero acababan en las arcas de dicho comandante. Esta es la razón de que se retuviese a los internos aun con todos los papeles en regla. A Aub se le asigna la labor de hacer alpargatas²⁰ y durante unos meses es secretario de la enfermería.

El campo lo completa 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. Max, en sus *Diarios*, con fecha de 1942 afirma:

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.²¹

El 18 de mayo de 1942, Aub sale de Djelfa sacando dentro de su cuerpo las pequeñas hojitas de *Diario de Djelfa* y parte a Casablanca. Pero su salida a Méjico no resulta tan fácil al ser retenido en Uxda, en la frontera con Marruecos, en un control. De nuevo es ayudado por Gilberto Bosques. Un enviado suyo lo oculta durante tres meses en una maternidad judía de Casablanca para que no lo devuelvan al Sahara.

1.6 El exilio

Finalmente, tras lograr salir de allí, es acogido en México por su venerado Díez-Canedo. Allí “sobrevive” dedicado al mundo del cine y la pintura. En 1946, ya en Méjico, sus hijas se reúnen con él. Las secuelas de ese fascismo dieron con Max y otros muchos librepensadores en el exilio; era su “deber” pero en determinados momentos le aparecen dudas. Se vuelve cada vez más pesimista; lo decisivo es ser fiel a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio aunque es inevitable que aflore la duda de si en realidad ha servido para algo, si al no traicionar, se ha traicionado. A su literatura debemos añadir su condición de exiliado. De la misma manera que para los exiliados, ser leales a

²⁰ Soldevila en su *Segismundo*, Pérez Bowie y Poniatowska, afirman en sus estudios que en Djelfa Aub ayuda en la construcción del ferrocarril. Sin embargo el autor no lo menciona en ninguno de sus textos testimoniales, además de que sería raro debido a su *status*.

²¹ Aub, M. *Diarios (1939-1972)*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Alba. Barcelona. 1998, p.590

sus ideas les fuerza a abandonar España; para los que se quedan, esta salida se puede interpretar como una huida, un abandono. Esto es manifestado por una amiga de Rodrigo Muñoz en *Las vueltas* cuando afirma:

*Tú regresas ahora. No sabrás nunca lo que fue esto, de 1940 a 1950. Las cárceles llenas. El miedo. El hambre....Metida en una poza sin que nadie se acordara ni quisiera acordarse, de mí. Vosotros, fuera: en diez años, nadie me envió ni un saludo...*²²

Lo que diferencia a Max Aub de muchos de los exiliados fue el no dejarse llevar por el nacionalismo fetichista, como nos explica Caudet. Una guerra la luchan los dos bandos. Ejemplo de ello son las palabras pronunciadas en la inauguración del pabellón español de París en la primavera del 37:

(...) lo que para los emigrados todavía está vivo, hace muchos años que para la mayoría de los españoles ha muerto. El antifranquismo evidente que existe hoy en España tiene poco que ver con la causa que nos movió a abandonar España; está basado en el franquismo mismo.²³

El exilio puede reflejarse en la literatura como la nostalgia por la patria perdida; la necesidad de regresar o *problemática del desexilio* como la denomina Benedetti. Si le añadimos la experiencia concentracionaria, la nostalgia se supedita a la lucha por sobrevivir y a las propias realidades del campo. Mientras la principal idea del exilio supone la recreación de lugares donde se anhela estar, como la patria, el tiempo que hallamos en la literatura de los campos es el presente, dándole así fuerza al rasgo de no ser un tiempo acabado pero desde el que no se concibe el futuro. Aún así es un tema que casi obsesiona al autor.

Judith Shklar²⁴ va a establecer una serie de pautas que caracterizan el destierro y que nos ayudarán a comprender por qué se denomina a Aub *conciencia del exilio*.

En primera instancia nos remite a la *obligación* del ciudadano de obedecer las leyes de la sociedad en que vive. El *compromiso*, por el contrario, es una

²² Aub, M. *Teatro Completo*. Aguilar. México. 1968, p.991

²³ *Recogido por la Fundación Max Aub de Segorbe*

²⁴ Shklar, JN. *The bonds of exile*. Hoffman, Stanley (ed.). Political Thought and Political Thinkers. Chicago. University of Chicago Press, 1998.

obligación elegida – partido político, ideología...-. Posteriormente, nos habla de la *lealtad*, que sería el apego emocional del individuo a un grupo o comunidad; para concluir con el término *fidelidad* donde el apego se da a un miembro de esa comunidad u otro individuo particular. La politóloga aboga por la *lealtad* como la más duradera: se puede respetar u obviar pero no traicionar.

Aunque, bien mirados, los cuatro términos “invitan al conflicto” y el exilio intensificará estas desavenencias ¿Qué pensará su esposa, sus hijas o su madre?, ¿las ha traicionado? Y si las cosas no hubieran sido así, ¿no se hubiera traicionado a sí mismo? Realmente, la única perfidia que se produjo fue de manos de la dictadura, una traición contra el género humano.

Alejados de la patria, no podrán ser partícipes de lo que en ella estaba acaeciendo; lo que dará lugar en muchas ocasiones a determinados patrones de conducta donde se intensifica la rigidez ideológica y se tacharán de traiciones muchas actuaciones, hasta llegar a comportamientos de *fetichización del sentimiento irracional de la lealtad*.

Podemos aportar un ejemplo de esto cuando, por ejemplo, en *La merced*²⁵, el protagonista sigue creyéndose anarquista cuando en realidad se ha convertido en patrón; o en *San Juan*, cuando Efraím opta por su relación con Raquel y no huir con sus amigos comunistas, a petición de ésta. Su amigo Leva, lo acusa de traidor y finalmente su amor se destruirá por el resentimiento que produce en él haber fallado a su “comunidad”.

Max usa la traición amorosa como modelo de la traición política, proporcionándonos un ejemplo más tangible: si aconteciese la aparición de un nuevo amor teniendo una relación, cómo debe el hombre hacer frente al embrollo, ¿traicionar?, ¿traicionarte?, ¿traicionarlo? Julián Templado en el *Laberinto mágico*, nos da una posible solución:

²⁵ Cuento mejicano de Max Aub, 1960

*La honradez está precisamente en hacer lo que se cree que se debe hacer teniendo en cuenta las circunstancias en el preciso momento de hacerlo. Lo demás es literatura.*²⁶

Para Galo Bonifaz la traición de sí mismo y de los demás es la base de la evolución y del progreso, todos somos traidores, vivir es traicionar. De ahí el perspectivismo de Aub, sus personajes se expresan y en el lector está la “traición final”.

*(...) 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. Como es natural hay algo en mi formación que me impide reflejar una sola faceta de la realidad, de la pequeña realidad que yo alcanzo con mis sentimientos. Y a ella me aferro, sintiendo mucho más de lo que digo la pérdida de resonancia que daría a mis escritos el adscribirme a una facción.*²⁷

Regresa a España en 1969 y en lugar del objeto de su recuerdo, encuentra una caricatura de ella, lo que le insta a volver a Méjico donde morirá en 1972.

El caso de Max Aub es un caso históricamente típico, plantea pues unas características universales a pesar de que partimos de una diferencia. Los campos franceses se separan de los nazis o soviéticos por el totalitarismo pero a los refugiados que llegaron a Francia, creyendo que era la tierra de la *Igualdad, la Libertad y la Fraternidad*, se les presentaron como un modelo en miniatura de la sociedad y, según Todorov, el medio más eficaz de terror.

1.7 La Guerra Civil española en la literatura de Max Aub.

Con el estallido de la guerra Max Aub, como tantos otros miembros de su generación, adquiere conciencia de que los tiempos reclaman una escritura más ligada a su referente, más transparente ante una realidad que merece ocupar el primer plano de la obra de ficción. Pero, al mismo tiempo, el escritor alberga la convicción de que las nuevas tendencias artísticas, las Vanguardias, tienen mucho que decir a la hora de narrar unos acontecimientos con los que, a fin de cuentas, comparten los mismos condicionantes históricos ¿Qué papel puede jugar la razón ante un contexto irracional? Aub sabe que los tiempos que

²⁶ Soldevila, I. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Gredos. Madrid. 1973, p.96

²⁷ Aub, M. *Diarios. (1939-1972)*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Alba. Barcelona. 1998, p.57

vive han impuesto el radicalismo y/o la locura colectiva, esgrimiendo una voluntad de acción directa que no atiende a razones. También sabe que un realismo moralizador es por el momento impracticable, ante un mundo que ha puesto la moral entre paréntesis. Y que un realismo materialista a la manera del Naturalismo es a todas luces insuficiente: el autor no puede renunciar a su subjetividad para dar cuenta de un entorno que, precisamente, tiende a anularlo como sujeto. Se impone pues la opción de un realismo vanguardista, pluriforme, para intentar traducir a palabras una realidad que presenta mil caras. Un realismo donde el punto de vista del narrador tenga un hueco, pero diluido junto a tantos otros puntos de vista que, no por el hecho de ser divergentes, dejan de ocupar un lugar destacado en el mapa moral y amoral de la humanidad del siglo XX. Por lo tanto, 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 contar lo que éste implica y el realismo, como manifestación de ambos. Aub concibió su literatura como un problema moral, como un ejemplo más de la indignación sentida; no como literatura comprometida porque no se sentía comprometido a nada, sino como miembro de la *literatura activa* como la denomina Gide. El hombre se siente “tan hombre” que necesita comprometerse con los de su “especie”. En definitiva, Aub cree que la literatura debe servir para algo. Los escritores deben tratar de conjugar la libertad y la igualdad al tiempo que la justicia; es un tipo de escritura humanista. Ya no es una literatura para el espíritu como marcaba la deshumanización de Ortega sino una literatura de y para la vida. La literatura ha evolucionado, no es sólo *imitatio* sino que crea historias y personajes de los cuales mana verdad y poesía. En una entrevista con Lois Kemp, Aub dice querer mostrar a las personas de frente y de perfil a un tiempo. En una de las libretas de los campos, fechado el nueve de marzo de 1942, aparece un poema inédito que reproducimos en su totalidad puesto que en él refleja fielmente su forma de escritura y nos emplaza a leer sus obras de una forma activa.

Poética para lo anterior
Quisiera decir las cosas
tal como son
dar con las palabras justas
como el filo de la hoz.

*Mi palabra no es la cosa
sino cómo 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 y corindón
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.*

La contienda del 36 y el posterior devenir de los acontecimientos cala profundamente en el autor. Ve tantos y tan horribles hechos que siente la obligación moral de dar testimonio de ellos, de variar el cauce de la Historia y mantener vivo su recuerdo. El propio Max en una conferencia en 1960 afirma que:

Para el mundo nuestra guerra tiende a borrarse, tiende a borrarse por el tiempo; pero no se borra, todavía es una feroz herida sin cicatrizar, con los labios abiertos, en el suroeste de Europa; un tajo con bordes sanguinolentos que corre a lo largo de los Pirineos.²⁸

Es la grandeza del autor, ser testigo de su tiempo. Él mismo dice de su literatura que es fruto de su intento de dar testimonio, pero no acusa, como hicieran los *Episodios Nacionales* o *El Ruedo Ibérico*, porque careció –según él- de la grandiosidad y el humanismo de Galdós y del humor de Valle-Inclán²⁹.

²⁸ Grabación “Acto pro libertad de Luis Goytisolo”, celebrado en el cine Prado de México el 6 de marzo de 1960

²⁹ Idea que recogemos de los *Diarios* de Max Aub en la edición de Manuel Aznar Soler y con la que, una vez revisados sus textos, nos mostramos en desacuerdo.

La guerra le obliga a viajar a Francia pero su viaje se trunca, en Vernet y en Djelfa sufre en sus propias carnes el “mal absoluto”. Como muchos exiliados, espera el momento adecuado de regresar a España, y cuando lo consigue, en 1969, la decepción es inmensa, aquello que añoraba, por lo que había luchado; es una caricatura de su España, y decide volver a Méjico donde habían visto la luz la mayor parte de sus obras y donde morirá en 1972. En palabras de José Alvarado:

*Max Aub pertenece a una generación europea condenada al exilio y a la nostalgia de los bienes perdidos y es víctima de la fractura en tantos espíritus españoles. Pero no lo doblegan la adversidad, reclusión ni trashumancia. Max vive su propia historia y escribe la de otros, mas en cada uno dejará un destello, una sombra, un eco de su existencia*³⁰

1.8 La ficción y la verdad

El antiguo griego se auxiliaba de una presencia divina para poder materializar su creatividad. La sabiduría estaba relacionada con el oráculo de Delfos y, Sócrates contrapuso la locura al control de sí y con una inversión paradójica para lo que supone el hombre moderno, se exaltaba la locura como superior y divina. En el *Fedro*, Platón llamaba *manía* a esa locura, una manía distinguida en cuatro tipos de los cuales destacaríamos la poética, vinculada con las musas, despertando al alma y alentándola hacia cantos y poemas que ensalzando los hechos de los antiguos educaban a los que habrían de venir. La *manía* era enviada por los dioses en tanto que la sensatez pertenecía a los hombres³¹. El ser humano ha demostrado tener el potencial para desarrollar la capacidad de imaginar, configurando una cantidad infinita de posibilidades que la creatividad de la mente humana confecciona en bocetos donde su materialización desafía por mucho los límites impuestos por la realidad y por el propio sujeto cognoscente.

En su referencia etimológica, dicho término remite a dar forma, modelar, o fingir; dos acepciones que se ligan indiscutiblemente a una tercera, imaginar. La ficción y el pensamiento clásico, opusieron ambos conceptos relegando así a la ficción a mera imaginería o mentira literaria. Es a principios del XIX cuando

³⁰ Alvarado, J. “Hombre entre dos guerras”. *Cuadernos Americanos*, año XXXII, Nº 2, marzo-abril, México, 1973, p. 60.

³¹ Platón. *Fedro*, Trad. E. Lledó. Biblioteca Clásica. Gredos. Madrid. 2008

de la mano de J. Benthan esto empieza a cambiar. Como representante del utilitarismo inglés, Benthan descubre la insuficiencia de las definiciones por género y diferencia, ante lo cual, recurre a las ficciones. A finales de este mismo siglo, se propone que si las hipótesis necesitan de una verificación, las ficciones son invenciones que solo reclaman una justificación. Y esta justificación es lo que refleja su utilidad. Pero los filósofos no se conformaban con la utilidad sino que esperaban alcanzar la verdad esencial condenando a los viejos maestros sofistas, es por ello que a partir de la revolución cartesiana se ha utilizado al sujeto como un garante ineludible. La hegemonía del sujeto comenzó a tambalearse cuando Ricoeur presenta a los maestros de la sospecha y la duda sobre el sujeto, sobre la conciencia misma, inaugurando así la era de las hermenéuticas. Desde este momento, las ficciones dejan de ser meras mentiras para albergar *algo* verdadero. Nietzsche desenmascara el sujeto para legitimar la ficción.

A partir de ahora, señores filósofos, guardémonos mejor, por tanto, de la peligrosa y vieja patraña conceptual que ha creado un sujeto puro de conocimiento, sujeto ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo, guardémonos de los tentáculos de conceptos contradictorios, tales como razón pura, espiritualidad absoluta, conocimiento en sí: aquí se nos pide siempre pensar un ojo que de ninguna manera puede ser pensado, un ojo carente en absoluto de toda orientación, en el cual debieran estar entorpecidas y ausentes las fuerzas activas e interpretativas que son, sin embargo, las que hacen que ver sea ver-algo, aquí se nos pide siempre, por tanto, un contrasentido y un no-concepto de ojo. Existe únicamente, un conocer perspectivista; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que permitamos decir su palabra sobre una misma cosa, cuanto mayor sea el número de ojos, de ojos distintos que sepamos emplear par ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro concepto de ella, tanto más completa será nuestra objetividad.³²

Como podemos observar, Nietzsche ha renegado del sujeto en contraposición a los autores que enaltecen su soberanía. Ricoeur propone su tesis de la identidad narrativa, que no es una *yoidad*, sino una *ipseidad*³³. Ni sujetos sustanciales ni trascendentales sino posiciones y disposiciones de sujetos. El hilo conductor, una vez abolido el sujeto, lo ocupa el tiempo. Para Ricoeur el tiempo que se muestra a través de la narración histórica y la de la ficción supera una larga historia de aporías filosóficas y la posibilidad de abordar a la vez *tiempo cósmico* y *tiempo íntimo*.

³² Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*. Alianza. Madrid. 1975, p.207

³³ Ricoeur, P. *Tiempo y narración*. Siglo XXI. México. 1996

La ficción está ligada a aquello que proyecta fuera de sí misma, libre de las sujeciones exteriores. Esta dialéctica nos remite al proceso hermenéutico de *póiesis*, *aistesis* y *catarsis*. Es en la *catarsis* donde el lector se hace libre a pesar de él mismo y se designa el efecto moral de la obra. La *aistesis* nos libera de lo cotidiano mostrando el efecto estético de la misma. Todo esto nos hace evidente el combate entre el mundo del texto y el mundo del lector.

La ficción envuelve la verdad, la protege; es la condición para que la realidad viva, para que no yazca en la indiferencia.

1.9 La ficción literaria

En el término latino *fingere* la frontera entre formar, figurarse e imaginar puede cambiar de matiz hasta llegar al concepto de mentira. El concepto *fictio* se halla muy próximo a *inventio* pero usado este como descubrimiento hallado en la memoria³⁴.

Antes de nada, debemos advertir que categorías como verosimilitud, ficción, mentira, fantástico, maravilloso...se han elaborado refiriéndose a las categorías *realidad* y *verdad* tomadas de la perspectiva de Aristóteles en su *Poética* que no son las mismas que barajamos en nuestro mundo. En ella se presupone que el historiador dice la verdad siendo el poeta el que miente, enmarcando de este modo la primera y gran falacia porque, si esto fuera así, ¿por qué ningún historiador cuenta la misma historia? La relación de las obras literarias con el mundo de los seres humanos es *necesaria* porque la construcción literaria no puede concebirse aisladamente, al margen de los sujetos que la construyen y la interpretan; y es *dialéctica* en la mayoría de los casos, porque los autores construyen muchas veces su literatura por referencia antiética al mundo que le toca vivir, o *idéntica* si se produce analógicamente al mundo de los seres humanos. La máxima filosófica según la cual no hay nada en la imaginación que no haya estado previamente en los sentidos, sigue vigente. *Nihil est in intellectu quod non prius in sensu.*

³⁴ Según la *Rhetorica ad Herennium* , la invención es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa.

Desde Aristóteles se ha considerado que la fábula literaria no es ni puede ser verdad, pero sin ser verdadera ha de estar, y de hecho está, implicada en la realidad. Es por ello que surge el concepto de verosimilitud destinado a impactar en la realidad, no en la verdad.

En la base de la literatura tenemos la eterna pugna platónico-aristotélica sobre la mimesis. La imitación de la realidad es para Platón la reproducción de reproducciones, respecto a las ideas que constituyen la realidad verdadera del mundo sensible; mientras que para Aristóteles la poesía alcanza un valor casi filosófico: *la poesía es algo mucho más filosófico y elevado que la historia; la poesía tiende más bien a representar lo universal, la historia lo particular.*

La posmodernidad reduce a una ficción el mundo físico y el mundo lógico para quedarse exclusivamente en la vivencia de las psicologías, las inquietudes de lo fenoménico y la experiencia de lo ideológico. Los objetos físicos sólo se interpretan como ficciones cuando, o hay algo en ellos que por alguna razón no nos satisface o bien hay algo en nosotros que por algún impulso psicológico o fenomenológico nos obliga a “ver” lo que no “hay”³⁵. Aparte de esto, la ficción es casi siempre más atractiva que la realidad y mucho más coherente pues toda ficción exige siempre que se cumplan sus ilusiones.

Aub, además de su espectacular manejo del idioma, poseía una personalidad inquieta y curiosa; parecía tener un sexto sentido para ver la realidad en sus más delicados aspectos, o en su defecto, imaginarla, o mezclarla; hasta hacernos imperceptibles los límites entre realidad y ficción. Su obra parece un juego intermedio entre literatura y pintura. Como ejemplo de ello debemos anotar la pasión que manifiesta uno de sus personajes, Josep Torres Campalans, y su interlocutor imaginario y al mismo tiempo real, Max Aub, por el prodigioso Guernika³⁶. En esta obra de arte, según Aub, lo real se mezcla con

³⁵ Maestro, J. *El concepto de ficción en la literatura*. Publicaciones Académicas. Mirabel. Colección Gianbattista Vico. Pontevedra. 2006

³⁶ El mismo Aub lo presentó por primera vez en el pabellón español, en la primavera de 1937, como delegado cultural de la República española en París con motivo de la Exposición Universal.

lo irreal de una forma tan fascinante que a ese cuadro sólo se le podría reprochar el ser “demasiado verdadero, terriblemente cierto, atrozmente cierto”.

Por ello debemos tener en cuenta que como autor adscrito al realismo histórico o realismo crítico parte de unos supuestos básicos de entre los cuales Caudet destaca dos:

1. El discurso narrativo es un aparato semiótico capaz de convertirse, mediante la representación y transposición literaria, en referente válido de hechos reales, históricos.
2. La realidad social e histórica se puede vivir y comprender a través de su fabulación, eso sí, siempre que esta tenga un fondo de experiencia en la memoria y no en la fantasía y la imaginación desvinculada de la realidad³⁷.

Verá tantos y tan horribles episodios que siente la obligación moral de dar testimonio de ellos pero, será la imaginación la que insufla “verdad” a su obra.

*Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa solo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginario. Esta suma forma la realidad profunda de su arte.*³⁸

La objetividad comienza a constituirse en obstáculo, no es una meta. Pretende alcanzar, o bien construir, la verdad con mentiras, hacer historia con ficciones, reconstruir una época a partir de personajes y acontecimientos inventados.

En general, a los hombres de bien, se les ve, por apasionados, una luz de verdad en lo que aseguran. Pero una luz de verdad extraña a ella. Por eso todo cuanto sigue puede muy bien ser una sarta de mentiras o verdades a medias –que viene a dar lo mismo-, pero tengo la esperanza de que el resultado dará cuenta de las suposiciones –propias y ajenas- de por qué fuimos como fuimos. Ahora bien, antes que los lectores tomen cuanto digo por cierto –así haya sido yo autor del suceso-, pónganlo por si acaso, en cuarentena. Todo es diversidad de pareceres, y cualquier cosa puede ser otra. Las imágenes engañan tanto como las palabras. Tener algo presente ante los ojos no quiere decir que el fotógrafo, el escritor, el pintor, sea capaz de transmitirlo. No depende sólo de él, sino del que ve o lee.

³⁷ Caudet, F. Max Aub y la tradición del realismo U.A.M. Valencia.2003

³⁸ Palabras pronunciadas por Max en 1937 con motivo de la inauguración del pabellón español de la Exposición de París.

*Una es la cosa, otra quien la mira o copia, otra quien la ve copiada. ¿Y así quieren la verdad? No hay otro modo, sin embargo*³⁹.

Este es uno de los problemas que el pensamiento historiográfico tiene que plantearse: la forma de conseguir las fuentes de la historia y de establecer su validez. Y para ello no queda claro que se deba confiar en los documentos, siendo esta cuestión abordada por Max Aub en diversas ocasiones; por ejemplo cuando nos refiere la “verdad” de la ficha que lo tildaba de comunista.

*Es decir que yo, mi persona, lo que pienso, lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. Claro que yo, como escritor, debiera comprenderlo mejor que nadie. Es decir que lo que vive de verdad son los personajes y no las personas. Miguel de Unamuno lo sostuvo elocuentemente. Yo, Max Aub, no existo: el que vive es el peligroso comunista que un soplón denunció un día, supongo que por justificar su sueldo.*⁴⁰

De esta forma construye los documentos cuando estos no *aparecen* y les otorga el *status* de verdad. Max Aub era consciente de que el material de su trabajo como escritor y el del historiador difieren; como Tolstoi, piensa que la consistencia y materialidad de la información que requiere cada una de estas disciplinas es diferente, estableciendo una separación entre el héroe, personaje del historiador, y el hombre, materia del novelista. Para él no existe ningún documento que nos permita conocer a la persona y menos aún como desea conocerlas Aub, mediante sus reacciones personales y los pequeños detalles.

Aub nos dice buscar esa verdad pero el conocimiento de una persona nunca puede compararse con lo terminado y definitivo que puede ser un personaje literario.

*...sólo los personajes de novela tienen trazos firmes, y son como son porque fueron descritos por su creador*⁴¹

Sabe que, con el tiempo, en la mayoría de los casos la referencialidad deja de ser un valor de la obra para ceder el paso a la consistencia del personaje creado.

³⁹ Texto tomado de las palabras de Max Aub en el prólogo a *Conversaciones con Luis Buñuel* pról. de Federico Álvarez. Aguilar. Madrid. 1985, p. 10

⁴⁰ Aub, M. *Hablo como hombre*. Joaquín Mortiz. México. 1967, p.15

⁴¹ Aub, M. *Hablo como hombre*, Joaquín Mortiz. México. 1967, p. 15

Persigue la intención de mantenerse siempre en el límite de los géneros, manteniendo su creación en una especie de limbo entre realidad e imaginación, proponiendo al lector una especie de juego extratextual. Haciendo alarde de su conocimiento de la época presupone que su lector también lo tiene y puede ser de esta forma capaz de cribar los hechos realmente acaecidos de los inventados por él. Aub trata de que el lector acepte una serie de convenciones, sólo válidas para estas obras, transformando los prólogos en recursos literarios mediante los cuales se pretende modelar al lector para que haga hincapié en la tensión entre veracidad y verosimilitud. Dichos prólogos reflejan una peculiar forma de concebir la historia y de abordarla, de manera que se convierta en elemento literario, no sólo como escenario de época sino también como tema; en segundo lugar, utiliza un método histórico específico, que además de implicar una forma determinada de conocimiento del otro, le sirve a Aub para crear sus personajes, o bien para convertirlos de históricos en ficticios; y finalmente, observamos el carácter paradójico de su visión literaria en estos prólogos, que se basa en el artificio de mostrar algo a través de su ocultamiento.

1.10 Verdad y verosimilitud.

Al tratar algo objetivamente podemos atravesar el aura del personaje o de lo que se cuenta; de este modo se miente más que si en ningún momento se proclama la verdad.

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad ya que este concepto mismo es incierto y su definición integra elementos dispares y hasta contradictorios. Muestra de ello es el tan recurrido género *non-fiction*, cuya especificidad se basa en eso mismo, desechar cualquier elemento ficticio y aún así, no garantiza la veracidad. Para ello deberían ser veraces las fuentes, los criterios interpretativos y el sentido propios de una construcción verbal⁴².

⁴² Saer, JJ. *El concepto de ficción*. Seix Barral. Barcelona. 2004

De todo esto podríamos concluir que la ficción no es necesariamente lo contrario de la verdad y que cuando optamos por la ficción no es para tergiversar la verdad sino para poner en evidencia el carácter complejo de la situación y que el tratamiento de esta limita a lo verificable. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica por infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve los ojos a la objetividad sino que se sumerge en la realidad evitando la ingenuidad de pretender saber de antemano de qué está hecha. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso deliberadamente no lo hacen para confundir al lector; lo hacen para señalar el carácter doble de la ficción que mezcla inevitablemente lo empírico y lo imaginario. Curiosamente, la paradoja propia de la ficción es que si recurre a lo falso lo hace para aumentar su credibilidad.

La ficción no solicita ser creída como verdad sino como ficción; sólo así se comprenderá que es un tratamiento específico del mundo. Puede resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo de Kayser “¿Quién cuenta una novela?”:

La novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por añadidura⁴³.

Si existe una ley que traspasa la historia de la literatura, especialmente de la ficción, es la que se refiere a la necesidad de verosimilitud. Lo verosímil no es el sustituto de la realidad sino el más fuerte indicio de una realidad sensible, ética y espiritual de un pueblo. Necesitamos la ficción para poder juzgar los hechos, no existe la realidad en términos absolutos. La realidad es el punto de partida desde el cual construimos una narración, una representación del mundo, un discurso.

Las líneas anteriores nos remiten a uno de los problemas más antiguos de la filosofía; el modo de considerar las cosas, objetiva o subjetivamente y cómo se combinan entre sí. Nagel plantea la polaridad entre lo objetivo y lo subjetivo remitiéndose a las creencias, las actitudes y las verdades alcanzadas a través

⁴³ Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y monografías, 3. Gredos. Madrid. 1954, p.421

de éstas. Esto es llamado por Nagel *punto de vista*, y su aspiración es construir uno que sin dejar de ser objetivo, mantenga como parte de su propia consistencia ciertos aspectos irremediabilmente subjetivos del punto de vista. Reconoce que todo el problema radica en que ambos puntos de vista se dan en el sujeto, al menos como una posibilidad. Lo que permite polarizar al punto de vista es la referencia implícita o explícita a un sujeto que lo “habita”. Es necesario un tercer punto de vista que oficie de testigo. La mayor o menor objetividad se dice del modo en que alguien desempeña un papel determinable en términos conceptuales. La objetividad siempre supone relatividad pues para que el punto de vista sea objetivo debe expresar un contenido determinado, alguna descripción de algún estado de cosas. Los conceptos de sujeto y punto de vista se implican mutuamente; un sujeto no significa un punto de vista y a la objetividad se llegaría cuanto más lejos estuviera el sujeto de su propio punto de vista. Si el sujeto se sitúa en un punto equidistante a todos sus puntos de vista, como parece ser el caso de las obras de Aub, adquiere el nombre, según Nagel, de *punto de vista del sobrevuelo*⁴⁴. Este no supone un yo objetivo sino del sujeto aislado de todos sus atributos; en esa desnudez está la verdadera subjetividad.

Héctor Brioso nos define a Max Aub además de como un honesto escritor, como un más que habilidoso, deshonesto y artero falsificador, un perpetuo embaucador que envuelve al lector en una niebla de realismo tan densa que puede situar en el centro de ella su mentira más fantástica y que resulte creíble⁴⁵. Llegará incluso a poner de manifiesto la inexistencia de la guerra, la muerte y el exilio. Él mismo se transforma en protagonista de una ficción ocupando el sillón “I” de la Real Academia de la Lengua. Nombra a autores que seguirían vivos de no haber asolado la guerra el panorama español, como Lorca o Salinas; aumenta la bibliografía de otros como Alberti e incluso hace partícipe a Juan Chabás, quien con su contestación al discurso, se convierte en

⁴⁴ Cabanchik, SM. “Thomas Nagel: el concepto de punto de vista y la polaridad objetivo-subjetivo”. *Konvergencias Filosofía y Culturas en Diálogo* nº3. Abril/mayo 2003

⁴⁵ Brioso, H. “Max Aub o la historia universal del fraude”. Página de AEMIC, Revista digital *Matices*. www.matices.de/19/19kaub.htm. Asociación para el estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos.

cómplice. La irrealidad nos hace ver lo que no sucedió para que así, el lector llegue a la conclusión de por qué no llegó a suceder.

Si uno tiene la suerte y la paciencia necesarias para inventar una narración en la que vaya cristalizando lo mejor y más secreto de sí mismo, empezará a descubrir recuerdos que no sabía que tuviera y se convertirá en el lector privilegiado de ese libro que está escribiendo delante de sus ojos: enredado en el sueño, en el cuento, en el juego, en el mito, el escritor oirá en silencio una voz que no es del todo la suya y recibirá la visita de hombres y mujeres que poco a poco adquieren nombres, rasgos, pasiones, costumbres y destinos⁴⁶.

La literatura se transforma en un juego de voces que quiebran la lógica del tiempo como la de aquel desterrado a quien yo nunca vi y que estaba muerto cuando empecé a leer sus libros me acompaña y me guía ahora, y a mi voz se superpone el eco nunca escuchado de la suya⁴⁷.

Así pues, como nos indica F. Caudet, los textos de Max Aub son un juego de perspectivas, personajes y fragmentaciones de la realidad que dan lugar a un ensamble perfecto.

El mismo Max Aub afirma que no se puede contar de otra manera ya que ningún personaje vive la misma hora que otro. Responde a la misma noción teórica sobre los personajes que previamente expuso Valle-Inclán, vistos, bien desde el mismo plano, por lo que en dicho personaje los lectores nos vemos más o menos reflejados, bien desde abajo, lo que nos muestra a un personaje idealizado o, como en el caso de Julio Ferrándiz, personaje de *Morir por cerrar los ojos*, desde arriba, dejándonos la imagen de un anti-héroe. El juego de la fusión entre realidad y ficción le divertía enormemente:

Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma” “el arte, ¿verdad o mentira? ¿Importa? No. Si es arte, es verdad” “Decir la verdad y, de pronto mentir: asomarse y ver si hay alguien tan listo, que se dé cuenta⁴⁸.

⁴⁶ Palabras, esta vez reales, del discurso para el ingreso en la Academia de Antonio Muñoz Molina. “*Destierro y destiempo de Max Aub*”, discurso leído el día 16 de junio de 1996. Artes Gráficas, 1996, Madrid

⁴⁷ Final del discurso para la RAE de Muñoz Molina (discurso para el ingreso en la Academia de Antonio Muñoz Molina. *Destierro y destiempo de Max Aub*, discurso leído el día 16 de junio de 1996. Artes Gráficas. Madrid. 1996)

⁴⁸ Aub, M. *Jusep Torres Campalans*. Alianza. Madrid. 1975, p.230

1.11 Perspectivismo

Su forma de escritura, basada en una marcada multiperspectiva, capaz de unir lo lúcido con lo lúdico, se manifiesta de la manera más concentrada en *Juego de cartas* (1964). Juega con la polisemia de la palabra carta, bien *naipe* bien *misiva*. 108 cartas, diseñadas artísticamente nada menos que por Josep Torres Campalans, y que presentan en el reverso, cartas, esta vez epístolas, de diferentes personajes relacionados de un modo íntimo con un hombre que acaba de morir y cuyo nombre es Máximo Ballesteros. Dichas cartas son tan contradictorias entre sí que no se llega a cristalizar una imagen clara e inequívoca del difunto, del mismo modo que observaremos en *Delibes en Cinco horas con Mario*. Demuestra ambigüamente cómo construimos y volvemos a construir constantemente un “objeto”, cómo lo seguimos visitando y revisitando una y otra vez. Tal abundancia de personajes y perspectivas dificulta al lector su propio papel; no se identifica con ningún personaje y a veces se siente perdido en ese laberinto al que no encuentra salida. Consciente de que todos tenían algo que contar, de que el momento vivido era único para cada personaje, de que el sueño colectivo había dado lugar a pesadillas individuales; narra. Es el único modo de encontrar su propia historia.

*No llegar al punto de no decir yo sino a ese punto en el que ya no tiene ninguna importancia decirlo o no decirlo. Ya no somos nosotros mismos. Cada uno reconocerá los suyos. Nos han ayudado, aspirado, multiplicado.*⁴⁹

Para darnos su crónica de la época Max utiliza tres rasgos clave:

- Hace dialogar a sus personajes usando el estilo indirecto libre, los personajes hablan por sí mismos, no desde la voz del narrador.
 - Describe las situaciones y los paisajes de forma plástica, como si de acotaciones teatrales se tratara.
 - Hace un retrato pormenorizado de todos y cada unos de los personajes.
- Según Tuñón de Lara, Max Aub *presenta al hombre por dentro y por fuera, ni ángel ni demonio, simplemente humano*⁵⁰.

⁴⁹ Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia. 1980, p.9

⁵⁰ Tuñón de Lara, M. Prólogo a Max Aub, *Novelas escogidas*. Aguilar. México. 1970, p. 26

La clasificación de Eloísa Nos sobre la tipología de las obras de Aub nos remite a siete tipologías⁵¹:

Primera: *Vernet 1940* y *Una historia cualquiera*; son los relatos que Max Aub escribe dentro de los campos, cuentan con la recogida de información *in situ* y son revisados para publicarlos en la segunda edición de *No son cuentos* y vueltos a revisar para *Cuentos ciertos*. Debemos también incluir en este grupo los poemas de *Diario de Djelfa*.

Segunda: *Campo francés*, que se encuentra a caballo entre la primera y segunda tipología porque se escribe cuando ya está liberado, en septiembre de 1942, en el trayecto entre Casablanca y Veracruz pero antes de pisar tierra firme. Junto a esta obra debemos también incluir *Morir por cerrar los ojos* ya que ambos están bastante relacionados aunque éste esté escrito estando ya en Méjico en 1944.

Tercera: *Campo de Djelfa, Argelia, ¡Yo no invento nada!* y *Yo no invento nada*, son escritos por el autor nada más llegar a Méjico. Ya hay en estas obras una cierta distancia respecto a los hechos, están escritos desde la libertad aunque basándose en anotaciones tomadas en los campos.

Cuarta: *Manuscrito Cuervo, Historia de Jacobo*, que aunque también está esbozado en los campos, la versión definitiva es redactada por el autor ya en Méjico a partir de 1943.

Quinta: *El limpiabotas del Padre Eterno* que, aunque está redactado posteriormente, aprovecha materiales de *¡Yo no invento nada!* y de otras anotaciones de los campos.

Sexta: Se considera en un grupo aparte *Realidad del sueño* que, aunque no se puede fechar, mantiene una distancia considerable respecto a la obra siguiente.

Séptima: *El cementerio de Djelfa*, que se escribe en 1961, con más de veinte años de distancia respecto a los hechos en cuestión.

⁵¹ Nos, E. *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia 1940-1942*. Universidad Jaime I. Castellón. 2001.

Sin una “patria” como referencia, su trayectoria vital ha estado marcada por continuas expulsiones, aunque él se sienta español por los cuatro costados. Llama la atención el hecho de que muchas de las figuras creadas por él no tengan residencia fija, sean apátridas. Se han convertido en *hôtes de passage*, como diría su amigo Malraux, su mundo se ha transformado en una habitación de hotel donde no se puede habitar permanentemente.

Max Aub ha encarnado la dimensión migratoria del siglo XX tanto en su vida como en su *escritura en movimiento*. Representará magistralmente las tensiones estéticas fundamentales del siglo pasado; contradicciones entre la modernidad de formas experimentales vanguardistas y la postmodernidad de formas lúdicas abiertas y desorientadas, entre un *épater le bourgeois* con conciencia elitista y un *sens commun* que tiende a una comunicación con un público lo más amplio posible⁵². A las ortodoxias de cualquier género contestaba con paradojas que mantenían en movimiento su escritura, su pensamiento, y que conservaban mucho del espíritu de las tertulias literarias, renunciando así a inequívocos puntos de vista totalitarios. La mejor forma de entender a Max Aub es desde el cubismo, en una interacción simultánea de las diversas formas de contar, subrayando el deber ético de su labor estética y el respeto absoluto a la condición humana. Para él la tolerancia no significa tolerar, como soportar al otro, porque en cualquier momento puede tornarse en persecución y expulsión; sino en aceptar la diferencia del otro y respetar la otredad. Aub nos transmite, no sólo el conocimiento de la experiencia, sino también su significado⁵³. La memoria pública le debe ser confiada al historiador, al crítico, al poeta, al novelista, al dramaturgo o al sobreviviente. Max interpretó todos y cada uno de estos papeles a pesar de la opinión de compañeros como Francisco Umbral que opinan que estos escritores exiliados no habrían tenido cabida en una España tranquila y moderna.

⁵² Ette, O. “Max Aub: escribir (desde) el movimiento”. *Revista de Occidente* nº265. Junio 2003

⁵³ 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.

1.12 Su literatura

Como desarrollaremos más adelante, cuando el ser humano se enfrenta a experiencias límite como las vividas en los campos o trata de olvidar y se produce el silencio, o la literatura emerge como la terapia, una obsesión incluso, que puede salvarlo; y este es el caso de Max Aub:

(...) les debo quizá la vida porque al parirlas -las obras- cobraba fuerza para resistir al día siguiente (...) solíamos leerlos, hambreados y lívidos, a la luz de una mariposa cuidadosamente resguardada, bajo las tiendas de campañas, ocultándola de la crueldad imbécil de unos guardianes ciegos.⁵⁴

Escribe uno para poder vivir. Si no escribiera, no viviría. Escribo siempre (...) Aun cuando no escribo, escribo. Escribo para acordarme de lo que escribo, necesito escribir para poder vivir (...) no importa el papel ni la hora. Cuando no escribo, no vivo.⁵⁵

Vanguardias y realismo son las dos caras de un Max Aub siempre complejo. Nunca entendió la escritura vanguardista como un alejamiento de la realidad, integrando el espíritu de ruptura de los cánones estéticos con un intento de contribuir a la mejora moral del individuo; y nunca entendió el realismo como una poética de supeditación a lo moral, a la “real realidad⁵⁶”, sino que siempre hizo lo posible por conjugar su papel de testigo y su papel de innovador de las formas literarias. Su literatura es fruto de su intento de dar testimonio, pero no incrimina. Todos sus personajes configuran la *intrahistoria* española, (unos se construyen a partir de otros), enmarcada por la Historia conocida; como explica Aznar Soler, el novelista de esa época comenta, no inventa. A pesar de que el régimen se ha encargado de “expulsarlos”, de que nadie les lea, sus personajes se levantan de sus obras y caminan hacia la verdad; toda ideología, todo comportamiento; todo vale porque todo fue. Aquí radica la función social de su literatura, completar el patrimonio total del hombre de mañana. Verdad “a medias” pero verdad.

Su obra es el producto de un mundo que lo había definido, igual que a la mayoría de sus personajes, como *homo migrans-sacer*, un hombre sin

⁵⁴ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Nota a la segunda edición. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944

⁵⁵ Aub, M. *Campo de los almendros, El Laberinto Mágico*. Pre-textos. Valencia. 2001, p.450

⁵⁶ Expresión tomada del artículo “Un realismo en movimiento. Convergencias estéticas en los inicios de *El laberinto mágico*” de Luis Llorens Marzo, Universitat de València.

derechos y un escritor sin residencia; y así concibió su vida, como la vida de un hombre cualquiera. La regla de su juego es simple: *gana quien adivine quién fue Max Aub*.

Así, de la falta de libertad y de justicia, a modo de “flores en la basura”, es donde surge la literatura de Max Aub. Tal vez el problema fue que su humor negro e ironía extrema y sus juegos de palabras no fueron apreciados en España como lo fueron en su lugar de asilo. La grandeza de Max Aub reside esencialmente en ser consciente de sus limitaciones literarias decantándose por una literatura de la imaginación. Una literatura que nace de la necesidad de comprender el mundo. Construye infinitas voces para dar cabida a las infinitas historias de los hombres, para crear la *voz universal* y para esto, debe “mentir” –inventar, no falsear-. Hablamos, por tanto, de veracidad y no de verdad⁵⁷. El escritor está obligado a respetar la memoria que transmite y su dimensión ética, por encima de los intereses puramente literarios. Primeramente debe hacerse eco de la honestidad del sentido común, los valores de partida de los testigos ante su testimonio y el tono que adoptan en el mismo. Suele caerse en la construcción de leyendas o exageraciones que hay que contrarrestar con sencillez y espontaneidad, para lo que es determinante la toma de notas, así se capta la fuerza expresiva del momento. Tras el recuerdo de las vivencias personales, el autor tiene que tener en cuenta que es imposible lograr una imagen idéntica al pasado. La imaginación es una de las formas que tiene el discurso de acercarse a ese pasado. Es la idea de la *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 verbal. Además de la necesaria imaginación empleada en el relato, el narrador le impone a éste una jerarquización de los recuerdos distinta a la cronológica, lo que a veces puede desfigurar los hechos. La memoria va ligada al olvido -no quiere decir que esté manipulada pero sí influida por los rasgos del sujeto enunciador-. La escritura de Aub comprueba estéticamente lo fácil que es engañar y cómo su impulso

⁵⁷ Basamos esta distinción en el texto de Charlotte Delbo tan citado por los investigadores de la literatura de la Shoah: “Today, I’m not sure that what I wrote is true. I’m certain it is truthful.” Perteneciente a su novela de 1968, *None of Us Will Return*, traducción de John Githens. Grove Press. New York.

esencial es artístico y no político; la fantasía se dirige a unos fines, eminentemente positivos y creadores.

1.13 La *burla* literaria

En toda ficción hay un espíritu de juego en el sentido de que el lector es invitado a aceptar las invenciones literarias como si fuesen la verdad. Algunos autores no satisfechos con las convenciones narrativas han extendido su imaginación más allá de los confines de la obra escrita. Como antecedente a esta *broma* literaria hallamos el uso del tradicional anónimo o pseudónimo. En la mayor parte de las ocasiones, el uso de pseudónimos no es ocultarse de forma evasiva sino crear personajes-autores que parecen vivir fuera del libro con identidad propia independiente a la de su creador. A veces, la ficción comienza mucho antes de que se lea el texto del libro; otras, provoca repercusiones una vez acabada la lectura. El momento del descubrimiento depende de la perspicacia del lector o de la confesión del autor; pero podría extenderse indefinidamente. Estas bromas no pretenden falsificar o defraudar con ánimo de lucro como sucedía en la Antigua Grecia sino que hablaríamos de un fenómeno llamado impostura. Lo que denominamos *broma literaria*⁵⁸ es una travesura emprendida con propósitos esencialmente literarios y humorísticos. Casi siempre incluye todas las pistas necesarias para conducir al lector al descubrimiento de la superchería pero uno de los peligros es que esta sea malentendida por quien no sepa reírse. La lograda ejecución de una broma literaria trae consigo una amenaza de autodestrucción porque, como enigma, puede convertirse en un caso cerrado, el engaño podría herir nuestro ego y no habría lugar para una relectura. Hoy asistimos a la ingente producción y consumo de literatura de ficción que cae en manos de un público incapaz de entenderla y que se limita a destinarla a la simple distracción, sin darnos cuenta que el autor sólo puede ofrecer información acerca de sus motivos conscientes, por lo tanto, la interpretación de su obra está limitada o por su perspectiva comprometida o porque su obra brota de una manera espontánea no ponderada por él.

⁵⁸ Acuñado por Estelle Irizarry en *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2000

1.14 Rasgos del testimonio indirecto aubiano.

No podemos obviar el hecho de estar libre o preso en el momento de testimoniar puesto que a las condiciones del internamiento les acompaña un lenguaje más metafórico y el *recorrido de la memoria*, por ende, resultará diferente. A la escritura le acompañan los “silencios” y los “olvidos”. No todos los silencios son olvidos, pueden ser ocultaciones por pudor o con una función operativa en el presente, como un mecanismo de reconciliación o de la imposibilidad de decir. De esta forma, con el tiempo, los sucesos individuales se convierten en una historia tomada como un todo: *descronologización* y *logización*⁵⁹. En primer término nos encontramos con el filtro del propio autor que ficcionaliza la realidad al apreciarla como sujeto histórico, o el momento en que decide comunicarnos su experiencia. Mientras autores como Semprún deciden instalarse en el silencio al salir del campo para distanciarse de la muerte, Aub hace todo lo contrario; escribe inmediatamente después, con base en notas tomadas durante su horrible experiencia o a lo largo de un periodo breve en cuanto logra salir del campo y luego ya no vuelve a tratar el tema. Al vivir entre alambradas se sienten *fuera de tiempo*, he aquí la explicación de que los textos comiencen *in media res*, que se remonten al tiempo anterior al internamiento, que incluyan el traslado al mismo o no, o que hablen del futuro. Debemos prestar especial atención también a la relación del autor con los espacios; los nombres de lugares, deícticos, verbos y adverbios que nos guían a través del lenguaje, sin olvidar los prólogos donde se nos especifica que lo que tenemos entre manos *no* es ficción y se nos emplaza a *ponernos en el lugar de la víctima*.

Max Aub se desdibuja en sus obras porque a mayor presencia menor fiabilidad, deja su huella casi únicamente en las descripciones del entorno, su definición de los personajes o la reproducción de los diálogos de los mismos según lo que supone que sienten o piensan. Ésta es su postura como testigo. Se produce la *emancipación del narrador*⁶⁰ y prevalece lo humano frente a lo

⁵⁹ Términos acuñados por Roland Barthes.

⁶⁰ Ricoeur, P. *El discurso de la acción*. Traducción de Patricia Willson. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988

abstracto y generalizado. El apogeo de esta emancipación la observamos en *Manuscrito Cuervo* donde Jacobo, un cuervo, nos cuenta lo que ve desde el aire; el mundo convertido totalmente en un campo de concentración.

1.15 El porqué de su literatura.

En los relatos concentracionarios aubianos, lo realmente interesante es descubrir dentro de la dialéctica entre realidad y ficción, un término medio que tiene su lugar entre lo testimonial y lo experimental, sin reducirse sin embargo a ninguno, ubicado en una posición no localizable entre la denuncia del hecho y el festejo de las formas. Esgrimirá su testimonio experiencial, como habitante de un campo francés de prisioneros y refugiados durante la Segunda Guerra Mundial, *como raíz de la que brotará su literatura*. Verdad y belleza operan así en un campo de fuerzas dentro del relato y de la resolución de esta tensión⁶¹ puede depender su logro.

Manejando una escritura, en palabras de Omar Ete, *de tiros cortos sin ser necesariamente austera*, de reflexiones que nunca dejan de ser anécdotas, de un lenguaje interrumpido y hasta caótico pero que busca hacer mella en cada gesto, intuimos tempranamente que se trata de una literatura sobre intentos de subversión, de incorrecciones que tienden siempre a desficcionalizarse, que establece un juego con el lector donde “todo vale”; y, a menudo, donde la *lectura de los contrarios*, es la que nos da la clave de la verdad aubiana.

El testigo de Aub muestra una relación análoga al *prisionero* de Platón en la alegoría de la *caverna*⁶², aunque a la inversa. El superviviente ha descendido a lo más profundo de la *caverna*, ha visto lo indecible pero, al igual que en el mito platónico, la dimensión de su experiencia es tan distinta a la de sus oyentes que acaba por parecer inverosímil; acaba por ser considerado un indeseable. Ha retornado para liberar a sus compañeros y para ello debe contarles lo que ha visto a pesar de que quede fuera de la imaginación de sus interlocutores.

⁶¹ es decir la tensión entre los componentes epistemológicos y estéticos de la obra, entre el valor de verdad que se intenta defender y la necesaria filiación artística al mismo tiempo.

⁶² Ferrater Mora, J. "Platón", *Diccionario de grandes filósofos*, vol. 2. Alianza. Madrid. 2005.

Estos, apáticos, no “comprenden” lo que aquel tiene que decirles, lo consideran pernicioso, sólo perturba, y acaban por “matarlo”.

Primo Levi revela así el límite de la experiencia, sin embargo, para Aub dicha situación supondrá una ventaja.

*Manuscrito Cuervo, -por ejemplo-, es el relato de alguien que ya no está en sus cabales, y que por eso mismo da cuenta de que lo sucedido no pertenece a esta realidad; si la vida misma ha perdido su racionalidad, si el sentido se ha extraviado en situaciones incomprensibles, todo intento de dar cuenta de esto debe desplazar la lógica del relato hacia otras vecindades.*⁶³

En un tiempo en el que el hombre se olvidó de lo que era para estimarse por lo que vale, donde la guerra se erige como el estado natural de las relaciones humanas, las obras de Max Aub nacen a modo de exorcismo para contarse y contarnos la tolvanera de sentimientos en la que se halla inmerso. En él nos encontramos textos de esperanza, de nostalgia, de fe y a su vez, versos de impotencia, de rabia contenida y de porqués. En el campo africano, el escritor parece retomar de nuevo las riendas de su obra y se corporifica en algunos de los poemas que lo componen. La literatura es el vehículo de expresión de sus sentimientos, es la relación del hombre con la muerte. Sobrevive creando dos mundos paralelos, el del propio campo y el de sus recuerdos de libertad, escribe para no olvidarse. Explica su pretensión de *contar* refiriéndose al cuadro de Goya, *Los fusilamientos del 2 de mayo*; hoy, muchos años después, parece que sólo murieron los que aparecen en el lienzo. Escribir es una manera de salvaguardar la esencia propia y de no sumirse en la invisibilidad a fuerza de ser invisible para otros. El gran combate se libraba contra el olvido.

⁶³ Robles, GM. *Memoria y testimonio en los escritos concentracionarios de Max Aub*. 1° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata. 1 al 3 de octubre de 2008. Los siglos XX y XXI. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.359/e.v.359.pdf.

[...]così l'animo mio, ch'ancor fuggiva
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva
(mi alma, que fugitiva entonces era,
volvióse a contemplar de nuevo el paso
que no atraviesa nadie, sin que muera)
Dante, *El Infierno*, Canto I, 25-27

2. CAMPO Y DESUBJETIVACIÓN

2.1 Campos de concentración. Origen y situación.

Hablar del origen de los campos de concentración nos remonta a la época del Imperio Romano y su trata de esclavos a los que guardaban en corrales vallados como el ganado humano que para ellos representaban. Otra referencia la encontramos en el enfrentamiento de los ingleses contra los *boers* y el internamiento de sus prisioneros de guerra en dichos campos, aunque son los soviéticos y los nazis los que inauguran una nueva era en esta brutal tradición, puesto que el propósito real era el exterminio de sus prisioneros. A pesar de esto, en 2005, Claude Ribbe, un escritor que se presenta como filósofo, historiador y defensor de la memoria de la esclavitud publicó, con un éxito sutil, un libro titulado *Le crime de Napoléon*. El crimen, no sólo es la reintroducción de la esclavitud en las colonias, sino también la invención de las cámaras de gas. Probaron con los hombres que encerraban en las bodegas de los buques una nueva forma de muerte: la inhalación del gas que era usado para la desinfección de las bodegas.

Algunos especialistas tratan de distinguir el objetivo alemán –la muerte- y el soviético –la corrección-. Sin embargo, el Gulag, que en número de cadáveres superó al Holocausto, no causó semejante trauma, no se ha universalizado tanto como el Holocausto.

Probablemente, el Gulag no ha afectado tan profundamente la conciencia de Europa porque el Holocausto es una estructura descubierta, explorada, conocida y documentada. Es decir, puede ser analizada y su estructura sigue estando en vigencia. El Gulag, sin embargo, sigue sin haber sido explorado

suficientemente. Y, aunque haya segado tantas o incluso más vidas que el Holocausto, esas personas no fueron víctimas de un genocidio programado. En el Gulag se desconocía el exterminio masivo de carácter industrial. El Gulag aniquiló a millones de personas mediante el trabajo forzado, la tortura o el fusilamiento, pero en los campos de concentración soviéticos no hubo una fábrica de la muerte, un campo de exterminio como Treblinka, que fue toda una novedad en la Historia.

El término *campo de concentración* refiere un lugar en el que se confina gente, usualmente bajo condiciones duras y sin respeto a las normas legales sobre el arresto o la encarcelación. Todorov establece tres elementos fundamentales para el surgimiento del *Totalitarismo*: el espíritu revolucionario que implicaba el recurso a la violencia, el sueño milenarista de edificar el paraíso terrenal aquí y ahora y, por último, la doctrina cientifista que postula que el conocimiento integral de la especie humana está al alcance de la mano⁶⁴. Se trata del empeño del hombre en construir un mundo donde la vida se interprete desde una dinámica de guerra y exterminio en la que determinados hombres se estiman capacitados para considerar a otros hombres como objetos de aniquilación.

*Sabemos muy bien que lo que de vosotros esperamos es algo sobrehumano, esperamos que seáis sobrehumanamente inhumanos*⁶⁵.

Se llegó incluso a justificar lo que se estaba llevando a cabo en favor de la sociedad; de hecho, no se debe olvidar que el régimen nazi fue votado por trece millones de personas.

Muestra de ese intento de justificar lo injustificable, surgen los tratados psicológicos de Antonio Vallejo-Nágera, Jefe de los Servicios Psiquiátricos del

⁶⁴ Todorov, T. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península. Barcelona. 2002.

⁶⁵ Frase tomada de los discursos de Himmler dirigidos a los comandantes de los Einsatzgruppen y a los altos cargos de las SS y de la policía.

ejército de Franco. Según sus estudios recogidos en *La psicología en los campos de concentración de Franco*⁶⁶, el fanatismo tiene una base psicológica.

Califica como imbéciles sociales a los *seres incultos, torpes, sugestibles, carentes de espontaneidad e iniciativa, que contribuyen a formar la gran parte de la masa gregaria de las gentes anónimas*⁶⁷.

Con sus estudios, Vallejo-Nágera se proponía realizar un diagnóstico de la personalidad social del sujeto, entendiendo por personalidad social media la que se desenvuelve sin causar conflictos, sin ser delincuente, alcohólico o pervertido sexual y, es más, creía en la posibilidad de transformar sus conductas. De este modo, se ensayó, con los prisioneros españoles, un programa de reeducación política para reincorporarlos al ejército franquista; se les obligó a desfilar, entonar consignas de apoyo al régimen y a participar de un cursillo religioso de seis semanas que nadie superaba, por lo que se repetía continuamente; todo ello sin éxito. Vallejo-Nágera, no considera al adversario político un enfermo mental sino una persona con características psicológicas innatas de carácter degenerativo e inferior que, en contacto con ciertas circunstancias ambientales, se convierte en ferviente defensor de determinadas tesis políticas.

El caso de la mujer es aún peor; es tomada como modelo eminente de características psicológicas potencialmente degeneradas, puesto que considera su psiquismo muy similar al infantil y al animal y, cuando desaparecen los frenos que contienen socialmente a la mujer, se despierta el instinto de crueldad, rebasando los límites. Nazis como Usa Koch, conocida como la "Zorra de Buchenwald" por su crueldad y sadismo hacia las mujeres, tuvo un programa propio de experimentación con prisioneras para demostrar que la capacidad de resistencia al dolor era mayor en las mujeres que en los hombres y, por lo tanto, ellas eran más adecuadas para ocupar la primera línea en el frente de batalla. Afirmar su cuerpo femenino se convirtió para algunas

⁶⁶ Bandrés, J. y Llavona, R. "La psicología en los campos de concentración de Franco". *Psicothema*, Vol. 8, nº 1. 1996

⁶⁷ Vallejo-Nágera, A. "Biopsiquismo del Fanatismo Marxista". *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra*, 3. 1938, p.194

prisioneras de los *lagers* en una estrategia vital. La higiene y el cuidado del cuerpo y el cabello, la elaboración de la ropa y el maquillaje del rostro alteraron su apariencia física y el adorno se convirtió en una resistencia simbólica puesta en marcha por las prisioneras que tejían sus propios vestidos, cuellos, cinturones y pañuelos. Con todo ello disimulaban y embellecían sus famélicos cuerpos y cubrían sus cráneos rapados, dando a su físico una apariencia más humana y atractiva. El uso de bolsos, donde las mujeres escondían pan, trapos, jabón, peines, cucharas, etc., y de cosméticos, que fabricaban con tiza de marcar las vainas y aceite de máquina, les proporcionó un aspecto más femenino. Evitando que el deterioro personal acabase con todo resquicio de humanidad, ciertas prisioneras judías consiguieron reducir las agresiones físicas de los supervisores de campo.

La citada estigmatización psicosocial del adversario político volvería a manifestarse, aunque desde presupuestos científicos distintos, con la *psiquiatrización* de los disidentes políticos de la Unión Soviética. A pesar de que un grupo de psicólogos norteamericanos afirmaron que fascismo y psicología científica eran incompatibles, Vallejo-Nágera lanza el mensaje contrario. Una vez constituida la *otredad negativa*⁶⁸, el camino queda libre para la apertura a la excepción como condición de lo posible, *nuda vida*⁶⁹, lo que en el contexto del nazismo equivale a la administración política de la muerte.

Los cimientos de los campos de concentración de la Alemania nazi están vinculados, fundamentalmente, a la eliminación de los oponentes políticos, principalmente comunistas y datan del año 1933 aunque en estos primeros campos el uso de la violencia era esporádico e individual, no formaba parte de un sistema organizado. Cercados por las alambradas encontramos cuatro tipos de prisioneros: las “razas inferiores”, los militantes políticos, los delincuentes y los homosexuales. Entre ellos, los delincuentes, que normalmente mantenían buenas relaciones con los oficiales de las SS, y los presos políticos, sobre todo

⁶⁸ Término recogido de Feierstein, D. *Genocidio, administración de la muerte en la modernidad*. EDUNTREF. Buenos Aires. 2005.

⁶⁹ *Nuda Vida* (Agamben, 1999); puede ser interpretado como un concepto científico o médico: la vida desprovista de toda cualificación, lo que resulta de la eliminación de lo humano en el hombre.

los comunistas, que sabían de antemano lo que era estar expuestos a una situación *concentracionaria*; eran los que pugnaban por la dominación interna del campo. Es éste el *estadio menor* de una compleja organización jerárquica que elimina cualquier análisis de los campos como un hecho irracional que conforma la excepción en relación con la modernidad.

*(...) frente al él, es decir, frente al prisionero, las SS empleaban una lógica de exterminio que en sí misma operaba con tanta coherencia como en el mundo exterior la lógica de la conservación de la vida.*⁷⁰

Los *lagers* estaban organizados racionalmente. Se situaban en lugares apartados para asegurarse la clandestinidad, pero próximos a una gran ciudad, lo que les provee de conexiones ferroviarias para el traslado de pasajeros y el acceso al mismo de las SS. Las SS seleccionaban un *decano* que respondía por ellos ante el campo, por debajo de él estaban los *jefes de bloque*, que mantenían el orden de los mismos y suministraban la ración de comida, y por debajo de ellos, los *kapos*, prisioneros con mando sobre los grupos de trabajo que en ocasiones se mostraban más crueles que sus propios carceleros. Además de esto, contaban con una institución llamada *defensa del campo* que controlaba la disciplina, vigilaba los depósitos y se encargaba del ingreso de los prisioneros nuevos, y con un departamento político encargado de la inclusión de prisioneros y la exclusión por defunción o traslado, dado que la puesta en libertad de los concentrados era algo inusual. Dentro del campo los que habían desempeñado profesiones intelectuales, sobre todo los que llevaban anteojos, eran rechazados y sometidos a degradación y tortura. Reinaba una jerarquía definida por el racismo, que hacía triunfar a cualquier delincuente alemán sobre un catedrático judío. Surgió una nueva aristocracia, una casta privilegiada basada en la violencia arbitraria, el desprecio, la traición y la hipocresía. La mano de obra especializada contaba con un *seguro de vida* pues eran enviados a los talleres evitando así trabajar expuestos a las inclementes condiciones meteorológicas. A pesar de ello, como encerrados, debían también sufrir los experimentos médicos propuestos por la cúpula nazi como la esterilización o los estudios de temperatura en cuerpos congelados. Para

⁷⁰ Améry, J. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Pre-textos. Valencia. 2001, p.43

Giorgio Agamben⁷¹, el interno del campo encarna la figura prototipo del *homo sacer*, del hombre expulsado de la sociedad desde la antigüedad clásica, que ya no goza de la protección de las leyes, que carece de todo derecho mas no así de obligaciones. Como nos dice Steinberg, sobrevivir no está en su mano, la suerte⁷² constituye un criterio decisivo para su salvación. Los alemanes habían inventado una nueva forma de muerte: *el contacto con la nada*. Hicieron uso del genocidio como práctica social, una tecnología de poder cuyo fin radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, aniquilando una parte importante de ésta y haciendo uso del terror generalizado para la reorganización de dichas relaciones sociales.⁷³

2.2 El campo de concentración y la filosofía. La desubjetivación.

*Mientras el cuerpo viviente se convertía en un exterior sin interior, la subjetividad se convertía en un interior sin exterior*⁷⁴.

Desde este momento, la filosofía no puede seguir menospreciando el cuerpo; la subjetividad se halla inmersa en el binomio sujeto-cuerpo. Y es el cuerpo el que primero sufre los envites del *telos* del sistema concentracionario. El cautivo siente la *aporía de la impropiedad del propio cuerpo*, el *lager* lo convierte en pura existencia somática; el cuerpo ya no es observado como el espacio, el refugio, que asegura la idea del yo, sino, por el contrario, el dominio donde el yo es contestado e, incluso, perdido⁷⁵. La permanente insatisfacción produce que el único objetivo sea tratar de saciar las necesidades más primarias. Es la *apoteosis de lo ínfimo*⁷⁶. El campo de concentración exige la concepción de un cuerpo sin sujeto, o al borde de perderlo⁷⁷. El logro ansiado por los implacables alemanes consistía en eliminar la identidad del recluso hasta transformarlo en un residuo. Podemos rescatar al respecto unas palabras de Víctor Frakl:

⁷¹ Agamben, G. *Estado de excepción. Homo Sacer II*. Pre-Textos. Valencia. 2003.

⁷² Steinberg, P. *Crónicas del mundo oscuro*. Montesinos. Barcelona. 1996.

⁷³ Feierstein, D. *El genocidio como práctica social*. FCE. México. 2007.

⁷⁴ Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona. 1945, p. 77

⁷⁵ El cuerpo como *objeto mutilado* de Bacon

⁷⁶ Como lo expresa Alberto Sucasas en su artículo "Anatomía del Lager". *Isegoría* nº23. 2000.

⁷⁷ El "a punto de" expresado por Antelme, R. *La especie humana*. Arena Libros. Madrid. 2001.

-No va a durar mucho- o -él es el próximo- nos susurrábamos entre nosotros y, cuando en el curso de nuestra búsqueda de piojos veíamos nuestros cuerpos desnudos, llegada la noche, pensábamos algo así: Este cuerpo, mi cuerpo, es ya un cadáver, ¿qué ha sido de mí? No soy más que una pequeña parte de una gran masa de carne humana...de una masa encerrada tras la alambrada de espinas, agolpada en unos cuantos barracones de tierra. Una masa de la cual día tras día va descomponiéndose un porcentaje porque ya no tiene vida.⁷⁸

Esta operación se lleva a cabo desde el primer instante en que toman contacto con sus víctimas, la deportación supone un antes y un después en la vida del prisionero, lo separan de su hogar, su país, su profesión, su familia, sus objetos personales, su lengua... de su identidad personal en resumen, hasta tal punto que cuando comentan entre ellos su vida anterior, lo hacen en tiempo pasado, “yo era escritor”. En la deportación comienza su animalización⁷⁹. El tránsito de humano a animal es mostrado en un plano fáctico y simbólico. Al entrar en el campo su nombre desaparece y es sustituido por un número que figura tatuado en su cuerpo, en su brazo izquierdo; ya antes han tenido oportunidad para *acostumbrarse* a ello puesto que su traslado se ha producido en vagones de ganado. Al llegar allí descubren la carencia de utensilios para comer por lo que deben sorber la comida, se les hacina, se mezclan nacionalidades para que la comunicación entre ellos se extinga, se experimenta con su cuerpo y finalmente se les extermina con gas venenoso como si fueran piojos. Aquí no acaba todo, su cadáver será utilizado con aprovechamiento industrial una vez se ha extraído de él todo lo valioso, trabajo que correspondía a sus propios compañeros. Es relevante reproducir las escalofriantes palabras del primer oficial aliado que penetró en Buchenwald, que al ver lo que quedaba de sus congéneres exclama:

Una horrible pestilencia, olor característico de los hombres que se pudren vivos, se apoderó de nuestra garganta, entre los cuerpos en descomposición. (...). Esos hombres ya nada tienen de humano; parecen una especie de serpiente, no teniendo ya torso ni nalgas, sino tan sólo brazos y piernas. Sólo los ojos y las mandíbulas conservan un aspecto humano (...) una especie desconocida de altos bípedos blancos⁸⁰.

El *lager* no sólo destruye la identidad sino también el espacio y el tiempo, se borra el pasado y no hay opción para el futuro, simplemente existe un presente

⁷⁸ Frakl, V. *El hombre en busca de sentido*. Herder. Barcelona. 2001, p.24

⁷⁹ Primo Levi lo llama zoologización y lo expresa de forma espeluznante en *Si esto es un hombre*. El Aleph Editores. Barcelona. 2003.

⁸⁰ Rousset, D. *Les jours de notre mort II (1947)* Hachette. París. 1993, p.593

de encierro y de dolor. A pesar de que cuando hablamos de tiempo, distinguimos entre ahora, ayer y mañana; adquiere coherencia la propuesta de Bergson⁸¹ en la que distingue entre *tiempo* y *duración*, definiendo ésta última como el tiempo percibido por nuestra conciencia y que constituye la materia prima de nuestro devenir personal.

El tiempo biográfico y el histórico son reemplazados por el tiempo biológico. Todo se mide en el campo en relación a las necesidades del cuerpo pero paradójicamente, de forma ajena a la voluntad.

2.3 La dominación.

Como comentan Adorno y Horkheimer en el fragmento final de su ensayo conjunto, titulado "Sobre la génesis de la estupidez"⁸². La subjetividad viviente está intrínsecamente relacionada con la curiosidad por conocer y por una relación rica con la realidad externa. Usaron como imagen explicativa las antenas de los caracoles, de las que depende el desarrollo de la facultad de relación con la realidad externa. Dichas antenas son un órgano extremadamente frágil y delicado, que se atrofia cuando su actividad se ve impedida por la fuerza o por el miedo. Los caracoles retiran su antena cuando se topan con una amenaza externa, y el temor ante estas amenazas lleva al entumecimiento de su curiosidad y de las energías de esta mirada táctil: cuando la antena se topa con violencia externa, ya no volverá a aventurarse en esa dirección. La sensibilidad del caracol se halla confiada a un músculo, y los músculos se debilitan cuando su juego se ve impedido. El cuerpo queda paralizado por la lesión física, el espíritu por el terror.

Las SS se erigen como dioses⁸³ ante los internados y muestran su poder en el ámbito de lo visible y de lo audible. En primera instancia, la disposición de los campos, en cuyos vértices se situaban las torres de vigilancia dotadas de proyectores que se encendían y apagaban, y que se les presentan a los

⁸¹ Bergson, H. *Memoria y vida*. Alianza. Madrid. 1987.

⁸² Horkheimer, M y Adorno, T. *Dialéctica de la Ilustración Obra completa*, 3. Akal, Básica de bolsillo. Madrid. 2007

⁸³ Antelme, R. *La especie humana*. Arena Libros. Madrid. 2001.

reclusos como el ojo de las SS, siempre vigilante. La mirada es un rasgo humano al que damos un valor específico debido a su poder objetivante, al mirar convertimos al otro en objeto y viceversa. Sentir una mirada sobre nosotros nos genera inquietud, nos parece estar desprotegidos, nos creemos *dominados*, aunque en situaciones normales, al menos, podemos devolverla. No sucede así en el campo; dicha reciprocidad no existe, el concentrado acaba viéndose a sí mismo como “algo⁸⁴” despreciable, se ve como le ven. Siente vergüenza y odio hacia su persona, se siente culpable y merecedor de ese trato.

*No se puede recibir golpes y tener razón; estar sucio y comer desperdicios, y tener razón.*⁸⁵

Otra forma de dominio se muestra mediante la voz⁸⁶, ésta solo se emplea para ordenar y obtener, inmediatamente, no una respuesta sino la respuesta decretada, como el animal amaestrado en el que ha sido transformado el hombre. La palabra queda reducida a la exclamación o el insulto. El lenguaje pierde su semanticidad. A esto se añade que la mayoría de los allí secuestrados no conocían el alemán y este sonaba a sus oídos como lengua-látigo, reforzando todo ello la idea de Wittgenstein en el *Tractatus*: los límites de mi lenguaje coinciden, sin duda, con los de mi mundo; se estaba obligado a saber qué querían decir los gritos para actuar en consecuencia, sin este conocimiento, se desaparecía antes. Este uso particular del lenguaje que no pretende su consigna básica que es la comunicación y la creación de relaciones sociales, es también un paliativo para la conciencia de los SS; si su orden no era respondida, no importaba si por desconocimiento del idioma o por rebeldía, les aportaba la coartada perfecta para justificar su comportamiento.

Hanna Arendt distingue tres etapas de la dominación ejercida en los campos de concentración: primeramente se mata lo que el hombre tiene de hombre jurídico mediante la restricción de sus derechos civiles y humanos –algo que ya se llevaba a cabo antes del nazismo y que quedará ejemplificado con las leyes

⁸⁴ Ni siquiera se utiliza la expresión “ser despreciable”, para los mandos, el concentrado ya no constituye un *ser*.

⁸⁵ Antelme, R. *La especie humana*. Arena Libros. Madrid. 2001, p.193

⁸⁶ Alberto Sucasas la denomina “*la voz del amo*”.

de Nüremberg en 1935-. El segundo paso es acabar con lo que el hombre tiene de persona moral; al eliminarse el poder de decisión, no hay una elección entre el bien y el mal; podemos poner como ejemplo de ello a una mujer a la que obligaron a decidir a cuál de sus hijos habían de matar. La tercera etapa es destruir la individualidad, la espontaneidad del hombre, su capacidad para crear algo nuevo, transformándolos así en seres *no-humanos*.

Se obtiene del prisionero la sumisión incondicional del esclavo, reflejada sobre todo, en la paradoja que entraña el trabajo servil al que se ven sometidos; esto es, cómo el trabajo extenuante y en condiciones extremas acaba con ellos, pero no poder trabajar acelera este proceso. Hemos hablado de lo visible y lo audible como las horribles sensaciones que debe soportar el penado, pero no debemos dejar de lado la continua sensación del *cuerpo golpeado*, debe ser maltratado hasta que el alma salga despedida. Allí golpea todo el mundo y de todas formas posibles, al látigo de goma se le llamaba *der Dolmetscher*⁸⁷, el intérprete, el que se hacía entender por todos. El *lager* supone:

*La violencia abierta como relación social fundamental.*⁸⁸

Relata Max Aub, autor al que dedicamos nuestro estudio, que en las mazmorras, donde dormían en el suelo, llenos de piojos, con sólo una manta:

*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*⁸⁹.

Cada acto de violencia refleja la posibilidad de la muerte. Al ser la violencia el elemento esencial del campo, el vilipendiado convive monótonamente con la muerte. Asiste a las ejecuciones, al amontonamiento de cadáveres sin distinguir entre éstos y los que aún agonizan, cohabita con la enfermedad y se ve asaltado diariamente por la posibilidad de ser *seleccionado*.

⁸⁷ Levi, P. *Si esto es un hombre*. El Aleph Editores. Barcelona. 2003.

⁸⁸ Rousset, D. *Les jours de notre mort II*. Hachette. París. 1947 1993, p.225

⁸⁹ Aub, M. *En un acto en contra del terror Nazifascista*. Archivo de Max Aub. 34 Prosas MT/201. Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México. Marzo 1943, p. 73

El resultado será la aparición de hombres vacíos: haber perdido todo, facilita la pérdida de sí mismos. Son los campos de concentración los ejemplos más claros de esta reducción a la nada de la vida humana. Comenta Víctor Frakl que ya tenían:

... bastante suerte con conservar nuestro cuerpo que, al fin y al cabo, seguía respirando. Todo lo demás que nos rodeaba, como los harapos que pendían de nuestros esqueletos macilentos, so lo tenía interés cuando se ordenaba un transporte de enfermos. Se examinaba a los "musulmanes" con curiosidad descarada, con el fin de averiguar si sus chaquetas o sus zapatos eran mejores que los de uno. Después de todo, su suerte estaba echada.⁹⁰

Sucumbir es lo más sencillo, basta cumplir las órdenes que se reciben. Y es en este instante cuando comienza a aparecer la figura del *Muselmänner*⁹¹. El mismo Levi afirma que si pudiese encerrar todo el mal de nuestro tiempo en una imagen, escogería ésta, un hombre demacrado, con la cabeza inclinada y la espalda encorvada, en cuya cara y en cuyos ojos no se puede leer ni una huella de pensamiento⁹². Auschwitz, como modelo de campo, representa la experiencia devastadora en que lo imposible se introduce a la fuerza en lo real. El musulmán es la catástrofe del sujeto.

2.4 La vida en el campo.

Es conveniente remitirnos a Todorov⁹³ para acabar de entender, si fuera posible, la vida en el campo, que ha sido reconstruida mediante lo argumentado por los supervivientes de los mismos. Comienza clasificando las virtudes en *heróicas* y *cotidianas*, las primeras se producen en momentos históricos particulares y forman parte de la vida pública, pertenecen al orden de lo excepcional; entre las segundas, las virtudes *cotidianas*, destaca: *la dignidad*, como la capacidad del individuo de mantenerse sujeto provisto de voluntad. Todorov comparte con Nietzsche que la voluntad de poder es lo que define al hombre, por ello, cuando en el campo es privado de esa voluntad, no

⁹⁰ Frakl, V. *El hombre en busca de sentido*. Herder. Barcelona. 2001, p.35

⁹¹ "Musulmán", se denominaba así al concentrado que había perdido su espiritualidad, cuya vida había quedado reducida al cuerpo, un cuerpo metonímico. Encorvados hacia delante, como los mahometanos en oración, vagaban solos, con la mirada perdida, sin habla, sin voluntad, despreciados incluso por sus compañeros, porque les recordaba en qué podían convertirse y les mostraba que cualquier atisbo de resistencia o escape, era inútil...suponían el triunfo del *lager*.

⁹² Levi, P. *Si esto es un hombre*. El Aleph Editores. Barcelona. 2003.

⁹³ Todorov, T. *Frente al límite*. Siglo XXI. Madrid. 1993.

muere sino que se *desubjetiva*. Esta voluntad de poder es la que separa el poder de la dominación y al hombre del musulmán. Así, el prisionero debe tratar de mantenerse limpio, andar derecho, etc., para mantenerse vivo, para no empezar a morir⁹⁴. La destrucción de la dignidad se lleva a cabo en cuatro fases. Como hemos referido en líneas anteriores, comienza con:

- La construcción de una otredad negativa.
- El hostigamiento.
- El aislamiento.
- El debilitamiento sistemático.

La segunda de las virtudes cotidianas estudiadas por Todorov es *el cuidado*, al que distingue de la solidaridad, de la caridad y del sacrificio; el cuidado implica un tipo de lazo que es generador de voluntad.

Por último nos remite a las *actividades del espíritu* como voluntad de generar sensibilidad en el *lager* y que también separan al hombre del musulmán. Estas tres virtudes constituyen las tipologías: la relación del yo con el yo (dignidad), del yo con el tú (cuidado) y del yo con el ellos (actividades del espíritu).

Junto a las virtudes cotidianas aparecen los vicios *cotidianos* que están presentes, tanto en el campo como fuera de él: *fragmentación del comportamiento y conciencia, despersonalización y placer de poder*. Con fragmentación se refiere a los modos en que se licua la culpa debido a la repartición de la acción.

*Ninguno de los elementos de la cadena (...) tiene el sentimiento de cargar con la responsabilidad de lo que se lleva a cabo; la compartimentación del trabajo ha suspendido la conciencia moral.*⁹⁵

La degradación de la condición humana y el reparto de responsabilidades alcanzan su grado máximo en la función de los *sonderkomando*⁹⁶, ocupados

⁹⁴ Levi, P. *Trilogía de Auschwitz*. Océano. Chile. 2006.

⁹⁵ Todorov, T. *Frente al límite*. Siglo XXI. Madrid. 1993, p.82

como nos relata Levi de descargar en las víctimas la culpa; que ni siquiera les quedase, para su consuelo, la conciencia de saberse inocentes. Además se crea una jerga lingüística basada en el uso de eufemismos que suaviza la verdad, al menos simuladamente, y que plantea una realidad completamente distinta a la que se vive. Ejemplo de ello es el uso del término *transportación* en lugar de deportación o *solución final* en vez de exterminio.

El concepto de despersonalización se relaciona con la particular manera de establecer los lazos sociales con los prisioneros. Se construyen relaciones impersonales en las que no se considera al concentrado como un igual, por tanto no cabe más relación dialógica que dar una orden o un golpe. Estas relaciones asépticas están fomentadas por las técnicas de eliminación de la diferencia y tendencia a la uniformidad llevadas a cabo, entre las que nos encontramos hechos como rapar las cabezas, el traje de rayas o la fragmentación de los lazos afectivos de los confinados, asegurándose de que no podían entenderse debido a sus distintas lenguas maternas.

El placer de poder, se pone de manifiesto en relación al trabajo. El trabajo gratuito y esclavo era uno de los fines de los campos de concentración pero las condiciones a las que estaban sometidos estos trabajadores, como la subalimentación, entre otras, no permitían un resultado eficiente. De ahí colegimos que el uso de esta mano de obra gratuita, responde más a considerar que es una obligación adquirida por ser una raza inferior que a considerarlo un recurso productivo para el desarrollo de la guerra y las necesidades militares. Este argumento que niega el fin económico, avala la hipótesis *biopolítica*⁹⁷ elaborada por Foucault y continuada por Agamben, como veremos posteriormente.

⁹⁶ Escuadrones de judíos encargados de llevar a la muerte a aquellos de sus compañeros que habían sido seleccionados para ello y después, cumplían la tarea de despojarlos de piezas de oro, cortar sus cabellos, etc.

⁹⁷ La *biopolítica* se dirige a la población como un todo sobre el que se trata de gestionar los procesos biológicos. Refleja el ejercicio de poder a nivel cuerpo-especie. Una de las mayores diferencias entre Foucault y Agamben en relación a la *biopolítica*, es que para el primero es un fenómeno ligado a la emergencia del poder moderno, para el italiano, la política occidental ha sido biopolítica desde sus inicios.

Con un panorama como el vivido, no es extraño, al entrevistar a muchos supervivientes de estos campos, que coincida la afirmación de que, sus ojos están inmóviles todo el tiempo, como si sus dueños, al hablar, estuviesen soñando con otra cosa.

*Pasará el tiempo que pasará (...) pero lo evidente, lo que nadie podrá ocultar ni borrar es que se mató porque sí.*⁹⁸

La crueldad de la que eran capaces los esbirros del régimen fascista, les mostraba a sí mismos, de manera cada vez más fehaciente, que los torturados no eran sus semejantes. Olvidaban un dato: es posible matar a los hombres pero no convertirlos en otra cosa. A pesar de que Antelme, atormentado por la suciedad y los piojos, con el muro y la alambrada como límite absoluto y aunque no sucumbe ante la lucha contra la muerte, llega a afirmar, soy *mierda*⁹⁹, hay una parte del hombre que sobrevive.

Bichat¹⁰⁰ nos relata cómo en todo organismo conviven dos “animales”; *l'animal existant en dedans* cuya vida no es más que una sucesión habitual de asimilación y excreción; y *l'animal vivant au-dehors*, que se define por su relación con el exterior. Contamos con vida orgánica antes de nacer, después adquirimos la vida animal y nos encontramos, inconcebiblemente, que se dan casos en los que el animal *de adentro* sobrevive cuando el de *afuera* ha dejado ya de existir. Esta mengua de los sentidos produce un extrañamiento íntimo del mundo, para él está en silencio toda la naturaleza.

2.5 El biopoder y la nuda vida.

Los tiempos han cambiado; el lema *hacer morir y dejar vivir* refleja el viejo poder soberano que la modernidad ha transformado en *hacer vivir y dejar morir*, enseña del *biopoder*¹⁰¹ que estataliza lo biológico y hace del cuidado de la vida su objetivo principal. El fin último del *biopoder* es producir en un cuerpo humano la separación absoluta del viviente y del hablante, de la *zôé* y el *bíos*:

⁹⁸ Cita de Max Aub para *Campo de los almendros*, p.542

⁹⁹ Antelme, R. *La especie humana*. Arena Libros. Madrid. 2001.

¹⁰⁰ Bichat, X. *Reserches physiologiques sur la vie et la mort*. Troisième Edition. Paris. 1805.

¹⁰¹ Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI. Madrid. 1975. Se define *biopoder* como el movimiento por el cual el Estado hace de la vida, particularmente del cuerpo y sus funciones, su principal objeto de preocupación, de administración y adiestramiento.

la supervivencia. Se distingue en la estructura del poder una faz visible y una faz oculta y la supervivencia es el punto en el cual esas dos caras coinciden, en el musulmán se produce una supervivencia separada de cualquier otra posibilidad. Es la realidad del hombre reducido a *nuda vida*, a pura biología; el hombre se encuentra abandonado a su suerte, a la indignidad del sometimiento ciego, a un espacio sin derechos. El hombre que sufre esta reducción pierde, en palabras de Améry, la confianza en el mundo. En la creación de este sentimiento participa, la fe irracional en el principio de causalidad, la convicción sobre la validez de las inferencias inductivas y, el más relevante en el contexto que estamos tratando, la certeza de que otros mediante determinados contratos, velarán por mí, o al menos respetarán mi ser físico y metafísico¹⁰².

El campo de concentración arranca del prisionero su confianza en el mundo; no es lo mismo ser un enemigo que ser una pieza que se caza, y supone para Agamben el intento de otorgar una localización visible al *estado de excepción*; definiendo estado de excepción como un espacio sin ley que desemboca en *nuda vida* y donde se administra políticamente la muerte. Y la única forma de no fenecer es adoptar la *apatía*, el absoluto desinterés por el medio que Viktor Frakl considera necesario para sobrellevar la estancia en los campos donde lo anormal pasa a ser normal. La apatía es una fase que desemboca en la *muerte emocional* del individuo. El prisionero que se dejaba arrastrar por la desesperación, estaba acabado.

2.6 El estado de excepción y la banalidad del mal.

El exterminio requería sobre todo “*millones de personas que no hicieran preguntas, que olvidaran lo que vieron, que no movieran un dedo. No se trataba de un simple no saber, sino más bien de no querer saber, o mejor: de no-poder-querer-saber. Muchísimas personas sobreviven en nuestra sociedad solo porque han limitado su prueba de realidad realitätsprüfung. Han aprendido a no vivir en su realidad*”¹⁰³.

¹⁰² Améry, J. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Pre-textos. Valencia. 2001.

¹⁰³ Dahmer, H. “Holocaust – der Film und die Amnesie”, *Divergencias: Holocausto, el psicoanálisis, la utopía*. Münster, Westfälisches Dampfboot. Rústica. 2009, p. 21.

Todos sabemos que nuestra supervivencia cotidiana incluye hambre, tortura y brutales condiciones para gran parte de la humanidad¹⁰⁴.

El proceso de socialización enseña a los individuos a contemplar estas diferencias como si fueran naturales, inculcándoles que no todos los seres humanos reciben un mismo tratamiento con respecto a los ideales de una cultura; de este modo se establecen los “límites de la empatía”¹⁰⁵, que nos permiten clasificar a ciertos seres humanos como “extraños”, ayudando a soportar una desigualdad que de otro modo resultaría intolerable, y también amenazante. Conforme el niño se convierte en Yo, en sujeto propiamente dicho, esta explosión afectiva ante la injusticia pasa a ser controlada y sometida a los dictados del principio de realidad: el proceso de individuación está marcado por el endurecimiento¹⁰⁶.

Ya en Descartes la función primera del Yo era el perseverante dominio de las pasiones, sobre todo en la medida en que pudieran ofuscar el funcionamiento de la razón formalizada¹⁰⁷.

De acuerdo con ello, el modelo de racionalidad moderna inculca un modelo de relación con la propia dimensión corporal y “natural” basada en el modelo de la propiedad y el dominio. En efecto, la frialdad remite a un modo despiadado y automático de relacionarse con la realidad externa, canalizando las propias emociones para ajustarlas al principio de realidad y a las demandas de la autoconservación; la frialdad permite al Yo ganar estabilidad, reducir las posibles fuentes de sufrimiento y ansiedad, si bien al precio del endurecimiento

¹⁰⁴ La lejanía nos permite dissociar nuestra imbricación en este contexto de culpa de la experiencia cotidiana; sin duda de lo contrario la vida sería insoportable. El propio Adolf Eichmann, que organizó como “funcionario experto en cuestiones judías” el último viaje de cientos de miles de condenados al exterminio, no podía soportar ver una herida abierta, y sufrió náuseas cuando vio a una columna de seres humanos esperando a entrar en la cámara de gas (Donaggio, E. y Guzzi, D. *A giusta distanza. Immaginare e ricordare la Shoah*. Nápoles/Roma, L'ancora del Mediterraneo. 2010, p. 46)

¹⁰⁵ Dahmer, H. “Antisemitismus und Xenophobie”, *Divergenzen. Holocaust, Psychoanalyse, Utopia*, Münster, Westfälisches Dampfboot. Rústica. 2009, p. 107

¹⁰⁶ Más bien siente cómo, cuando comienza este elemento extraño, él se desarrolla” Fenichel, O. “Das Ich und die Affekte”, *Schriften 2*, Fráncfort d. M./Berlín/Viena, Ullstein, 1985, p. 246

¹⁰⁷ Horkheimer, M. *Crítica de la razón instrumental*. Trotta. Madrid. 2010, p. 126

y la pérdida de flexibilidad. La consigna implícita de este endurecimiento es la estoica indiferencia hacia el dolor propio y ajeno.

Auschwitz enseña a los sujetos socializados a temer cosas peores que la muerte, que hasta entonces había parecido la catástrofe absoluta; para éstos ahora el miedo es más fuerte que la unidad de su conciencia¹⁰⁸

Lo más curioso de todo es que incluso en el estado de excepción reina la *normalidad*. Hanna Arendt llega a afirmar que lo más grave en el caso Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, que no fueron sádicos ni locos sino que fueron tremendamente normales; que lo peligroso es el clima que propicia que no se distingan actos de maldad, lo que Arendt denomina *la banalidad del mal*¹⁰⁹. Agamben asocia la banalidad del mal *arendtiana* con las *zonas grises* descritas por Primo Levi; son las situaciones que se dan en los campos donde es complicadísimo establecer responsabilidades, como es el insano deseo de la muerte de un compañero para obtener así una ración mayor de comida, obligado por la más absoluta necesidad. La frontera entre el bien y el mal se diluye.

Según Agamben, existe una necesidad soberana de tener socialmente dispuesta, una reserva de *vida nuda*, de vida abierta a tomar una forma concreta según las necesidades. Nos advierte también del carácter cíclico de la *alegalidad* y es en el estado de excepción donde lo *alegal* termina siendo equivalente de lo legal, lo explica mediante una paradoja¹¹⁰; si aplico la ley, entonces la estoy violando, porque la ley está suspendida; pero si no aplico la

¹⁰⁸ Horkheimer, M. "Vernunft und Selbsterhaltung". HGS 5. p. 345

¹⁰⁹ Arendt, H. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen. Argentina. 2003.

¹¹⁰ Esta paradoja es análoga a la expresada por Russell en sus clases, la paradoja del barbero: *En un lejano poblado de un antiguo emirato había un barbero llamado As-Samet diestro en afeitar cabezas y barbas, maestro en escamondar pies y en poner sanguijuelas. Un día el emir se dio cuenta de la falta de barberos en el emirato, y ordenó que los barberos sólo afeitaran a aquellas personas que no pudieran hacerlo por sí mismas. Cierta día el emir llamó a As-Samet para que lo afeitara y él le contó sus angustias:*

—*En mi pueblo soy el único barbero. No puedo afeitar al barbero de mi pueblo, ¡que soy yo!, ya que si lo hago, entonces puedo afeitarme por mí mismo, por lo tanto ¡no debería afeitarme! Pero, si por el contrario no me afeito, entonces algún barbero debería afeitarme, ¡pero yo soy el único barbero de allí! El emir pensó que sus pensamientos eran tan profundos, que lo premió con la mano de la más virtuosa de sus hijas. Así, el barbero As-Samet vivió para siempre feliz y barbón.*

López Mateos, M. *Los Conjuntos*. México D.F.: Publicaciones del Departamento de Matemáticas, Facultad de Ciencias, UNAM. 1978.

ley entonces la estoy aplicando, porque legalmente ha sido suspendida. En el estado de excepción la aplicación de la ley y su violación, coinciden perfectamente.

El asunto cobra una relevancia trascendental y peligrosa, puesto que, la excepción se ha transformado en cotidianidad¹¹¹ y el genocidio, a fin de cuentas, es política ya que transforma la sociedad misma.

*No olvidemos que Auschwitz no fue disuelto por ser Auschwitz sino porque la evolución de la guerra dio un vuelco; y desde Auschwitz no ha ocurrido nada que podamos vivir como una refutación de Auschwitz.*¹¹²

El sistema impuesto por los regímenes totalitarios, es un *estado de excepción* total, pero hoy en día existen muchos reductos del mismo, que pasan, desgraciadamente, inadvertidos, donde la vida está relacionada con la ley mediante una relación de abandono. En opinión de Agamben, el mundo occidental está abocado a la *lógica soberana* y el *estado de excepción*; a la absoluta indiscriminación entre lo público y lo privado. Cada uno de nosotros, como el Fausto de Goethe, comprometemos nuestra seguridad física, nuestros vínculos sociales y nuestro equilibrio mental, a cambio de bienes materiales y de un prestigio soñado que pocas veces se conquista. Democracia y totalitarismo no son tan distintos porque han fundado su soberanía en el movimiento que hace de la vida su condición de posibilidad de decidir quién pertenece y quién no, a la comunidad. Propone una alternativa en *La comunidad que viene*¹¹³, todo en ella sería inclusión, pertenencia, propiedad, posibilidad¹¹⁴; donde el poder es igualmente capaz de ser y de no ser, lo que Agamben denomina *"inoperatividad"*¹¹⁵. Quizá uno de los problemas de la democracia moderna es que no nos permite *no poder*, tenemos que intentar ser todo, desarrollarnos en todo, eliminando nuestra potestad de *no poder*.

¹¹¹ Lo originario es la excepción misma, por lo tanto, la relación de excepción no es exclusiva de los regímenes donde ha quedado suspendido el derecho sino es estructural a cualquier régimen político.

¹¹² Kertész, I. *Yo, otro. Crónica del cambio*. Traducción de Adan Kovacsics . Acantilado. Barcelona. 2002, p.143

¹¹³ Agamben, G. *The Coming Community*. University of Minnesota. Press. Minneapolis & London. 2007.

¹¹⁴ Galindo, A. *Política y mesianismo. Giorgio Agamben*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2005.

¹¹⁵ Agamben, G. *Nudités*. Rivages. Paris. 2009.

A la vista de la revisión del siglo XX realizada por Agamben, se hace notar que la ética que aspira construir el filósofo, elude la responsabilidad, porque esta implicaría salir de la ética para entrar en el derecho; reconoce que “*desde los campos de concentración no hay retorno posible a la política clásica*”¹¹⁶. Sin embargo, H. Arendt recurre al concepto kantiano de juicio reflexivo, más próxima a Benjamin¹¹⁷, e incluso a la *frónesis* aristotélica. Arendt y Agamben revisan las catástrofes del pasado pero son arrastrados hacia el futuro.

2.7 Biopolítica y negacionismo.

Resumiendo, diremos que lo ocurrido en la Alemania nazi cristaliza una lógica que alimenta a la Modernidad; ésta trajo consigo muchos bienes como la autonomía del sujeto, el desarrollo de la ciencia, los derechos humanos, la Revolución Francesa... pero también la biopolítica, donde se nos toma, no como sujetos de derechos, sino como objetos de un poder superior que decide por nosotros¹¹⁸. Pasaríamos así a ser seres superfluos¹¹⁹. En palabras de Hanna Arendt, *superfluo* significa no pertenecer en absoluto al mundo, vida que debe ser eliminada y a la que Agamben llama *sacer*. El *homo sacer* es vida sobre la que se puede disponer de cualquier manera sin violar la ley, y esta esfera en la que se puede matar sin cometer homicidio, se denomina *esfera soberana*. Su estado es el *ban*, el abandono, una zona de indistinción, término que se utiliza cuando la vida de un individuo se considera virulenta para la comunidad. Las SS transmitían a los habitantes del campo que de cualquier modo les habían ganado la guerra, que ninguno de ellos quedaría para dar testimonio de ella pero que incluso si alguno lograra escapar, el mundo no le creería por la monstruosidad de los hechos relatados.

¹¹⁶ Agamben, G. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos. Valencia. 2003, p.238

¹¹⁷ Benjamín, W. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Ítaca. Madrid. 1940. Habla de un *pensar rememorante* que contenga la memoria de los oprimidos.

¹¹⁸ Mate, R. *La herencia del olvido*. Errata Naturae. Madrid. 2008.

¹¹⁹ Arendt, H. *Los orígenes del Totalitarismo*. Alianza. Madrid. 1981.

Una vez desechadas las razones expuestas por Rassinier y sus seguidores¹²⁰, siendo conscientes de que estos hechos atroces tuvieron lugar, estamos obligados a conocerlos. Se necesita reivindicar el testimonio y la memoria como estructura de recuperación de una humanidad perdida, para ello se rastrea el proceso del envejecimiento del ser humano en palabras de los supervivientes. Llegado un momento para algunos de ellos es necesario relatar lo sucedido como medicina para el alma, para otros, sin excluir dicha necesidad, es también una obligación. Para avalar esta idea, remarcamos unos versos de Max Aub, el poema *Intermedio*, recogido por Ignacio Soldevila:

*¿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 regalamientos¹²¹.*

2.8 El testimonio.

Con los testimonios, no se pretende establecer una teorización sobre el sinsentido del Holocausto, ni una interpretación histórica de lo que allí acaeció, estamos de acuerdo con Reyes Mate cuando alega que:

El testimonio no es aquí una declaración a favor del otro, sino un gesto constituyente de subjetividad, un "heme aquí, un reconocimiento de la autoridad del otro desvalido"¹²².

Testimoniar supone una razón que justifica la vida de los que han sobrevivido, supone una ventaja para los lectores de estas vidas y mantiene el recuerdo de aquellos que murieron. Los relatos surgen como *una glosa a la*

¹²⁰ Negacionistas o revisionistas, los que afirman que no existen pruebas determinantes de la existencia del Holocausto

¹²¹ Forma parte de la obra *Los poemas cotidianos: Max Aub, crónica de su alba*. Pre-Textos. Valencia. 2005; Ésta reflexión ética la podemos encontrar en estos primeros *Poemas cotidianos*, publicados en 1925 y escritos entre 1921-1922. Dedicada al poeta Francis Jammes, de gran influencia para el autor.

¹²² Mate, R. *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Trotta. Madrid. 2003, p.178.

*civilización, encubridora de la maraña de furia y del bramido de miedo que se escondían en grandes cantidades en seres humanos*¹²³.

Además, los *musulmanes* necesitan una voz que clame justicia ya que ellos no pueden hacerlo, rechazando así la propuesta de Wittgenstein de que “el que no pueda hablar debería guardar silencio”. Dar testimonio, es mostrar la ruina física y moral de todas aquellas personas a las que la Historia les debe una explicación. Para que el testimonio tenga el valor de tal, es imprescindible que exista esa onda expansiva que va desde la individualidad hacia la colectividad, desde la afirmación de identidad al reconocimiento de la *otredad*, de la injusticia a la denuncia, de la vivencia al discurso.

Resulta extremadamente paradójico que muchos de los que lograron mantenerse con vida para que el mundo supiera cuánto habían padecido, que lograron sobrevivir día a día a la muerte, se suicidasen cuando fueron liberados. La explicación que nos aporta Reyes Mate es que, en libertad, pudieron constatar que sus países organizaban la vida a sus espaldas, para Europa occidental “Auschwitz” no contaba y ellos no tenían nada que decir. Quizá se sintieron desolados porque todo su esfuerzo había sido en vano y/o decidieron desaparecer antes de que la amnesia colectiva los deshumanizase por completo. Autores como Primo Levi, Améry, Semprún, Kogon, Aub...y un largo etcétera, nos han relatado sus *no-vidas* en los campos de concentración, nos han hecho partícipes de su objetivación, nos han guiado por su interminable y degradante jornada diaria hacia la derrota de la civilización de formas muy distintas, eso sí, mostrándonos en sus líneas la otra cara de la Historia, la de los que creen en las Erinias.¹²⁴

Se ha denominado a estos textos, *comprometidos*, aunque parece más acertada la calificación de Gide, *literatura activa*. Llega un momento en que el

¹²³ Peppiaatt, M. y Bacon, F. *Anatomía de un enigma*. Gedisa. Barcelona. 1999, p.162.

¹²⁴ Alecto, Tisífone y Mégera. Son las divinidades que emergen de la tierra, resultantes de la sangre de Urano al ser mutilado por Crono. Su misión es vengar los crímenes. Se les representa como mujeres negras, aladas, con serpientes como cabello. Enloquecen al perseguido y ejecutan los castigos de los Infiernos.

hombre necesita comprometerse con los de su *especie*, porque las circunstancias históricas le han hecho despertar como intelectual.

Los guardias de las SS del campo sabían que la llegada de las tropas aliadas significaba que tendrían que pagar por los espantosos crímenes que habían cometido. Unos días antes comenzaron a tratar de encubrirlos. Se obligó a los reclusos del campo, que aún podían trabajar, a ocultar los montones de cadáveres que había por todo el campo antes de la llegada de las tropas británicas. Mientras trabajaban no se les dio comida ni agua y hubo alguno tan increíblemente hambriento, que comió trozos de los cuerpos que le habían ordenado enterrar. Cuando al final llegaron los británicos hubo un preso, un maestro francés, que estaba haciendo su primera comida en seis días; era hierba. Situaciones como ésta que relata Patrick Gordon-Walker, uno de los libertadores de Belsen, el cuatro de abril de 1945, deben remover la conciencia de la humanidad, ser escuchadas y evitar que suceda de nuevo; que no vuelva a desencadenarse tal proceso que el doctor Frakl divide en:

- El shock producido por la llegada al campo.
- La despiadada vida del campo que adormecía las emociones. Eran más importantes los golpes causados por lo irracional de todo aquello, que los golpes físicos.
- El extraño momento posterior a la liberación. No eran capaces de alegrarse y debían aprender a sentir de nuevo, aunque a todos les llega el día en que logran mirar atrás y se preguntan cómo pudieron soportarlo. Esto es lo que originará la escritura.

Es a través de la representación del desmoronamiento de la subjetividad (en los campos) como se construye el sujeto (en el discurso). Pueden, por ello, verse posiciones *distintas* frente al acontecimiento del que se trata de dar cuenta, el objetivo es generar una toma de conciencia situando al lector en “el lugar de la víctima”. La experiencia individual y subjetiva penetra en la esfera pública para construir la memoria colectiva y actúa como testimonio terapéutico.

*Al fin y al cabo, en la descripción reside un poder que puede apaciguar por un momento el instinto agresivo y generar un equilibrio, una paz provisoria. Quizá quería eso, sí: aunque sólo fuese en la imaginación y con los instrumentos del arte, apoderarme de la realidad que, muy probablemente, me tiene en su poder, convertir en sujeto mi eterna objetividad, ser denominador en vez de denominado.*¹²⁵

¹²⁵ Kertész, I. *Kadish por el hijo no nacido*. El Acantilado. Barcelona. 2002, p.21

*Ten cuidado...No vayas a olvidarte de aquello que tus ojos han visto...
Enséñaselo a tus hijos y a los hijos de tus hijos. (DEUTERONOMIO, 4:9)*

3. TESTIMONIO Y MEMORIA

3.1 Cambio semántico del término “testimonio”.

Wieworka, a instancias de Elie Wiesel¹²⁶, sentencia que vivimos en la *era del testimonio*, nuestra generación ha inventado una nueva forma de literatura; la testimonial. Al afirmar esto, debemos tener presente la evolución del término “testimonio” desde Coady¹²⁷ a Ricoeur. Debido a causas contextuales, el testimonio deja de ser una declaración enmarcada en un debate, para pasar a ser una *institución natural dialógica*. Cuando hablamos de testimonio, hemos de distinguir también entre verdad y fidelidad; el conocimiento se vincula con la verdad y la retórica con la verosimilitud. La riqueza del testimonio se mide por la proliferación de verdades. De igual modo debemos diferenciar entre *testimonio fáctico* y *testimonio de la conciencia*. Todo testimonio aporta tanto elementos externos, descripciones de sucesos, como internos, de índole fundamentalmente moral. Los primeros son objetivamente verificables, los segundos, en cambio, articulan el relato fáctico y dotan de sentido a la historia.

El resultado final de nuestro trabajo será un modelo en el que todo cuenta como información, incluso lo que no existe. Sólo entonces se podrá saber, de todo lo que ha sido, qué es lo que realmente contaba, o sea, qué es lo que verdaderamente ha sido, para que el resultado final de nuestra documentación sea al mismo tiempo lo que es, ha sido y será, y todo el resto, nada¹²⁸.

Ricoeur insiste en basarse en la fiabilidad del testigo, no en su exactitud. Se ha establecido en páginas anteriores la necesidad de que se conozca realmente lo que sucedió entre las alambradas, de que las vejaciones sufridas por las víctimas vean la luz y, en definitiva, que se haga justicia y es el testimonio el que da cuenta de ello. Contamos, desgraciadamente, con un amplio número de testimonios que nos advierten de lo que puede llegar a

¹²⁶ Wiesel, E. “The Holocaust as a Literary Inspiration”, en *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press. 1977.

¹²⁷ Coady, C.A.J. *Testimony-A Philosophical Study*. Clarendon Press. Oxford. 1992.

¹²⁸ Calvino, I. *Las cosmicómicas. La memoria del mundo*. Minotauro. Buenos Aires. 1984, p.190

repetirse. La experiencia ha sido tan traumática que muchos de los testigos precisan del paso del tiempo para ser capaces de dar forma a la humillación. Tras el horror, los marginados de la historia sólo tenían sitio en el festín del consenso al precio de olvidar los ultrajes¹²⁹, de disfrazarse con el *velo de la ignorancia* o con el simulacro de la *posición simétrica*. Pareciera que no pudiese haber sujetos de la injusticia hasta que un proceso judicial, inacabable por definición, decide qué es lo justo y qué lo injusto¹³⁰. Se trató de silenciar estas voces como si nada hubiera sucedido; así lo refleja el gitano Melquíades en *Cien años de soledad*, “las cosas se despiertan a la vida gracias al nombre”¹³¹.

Heidegger, en la entrevista póstuma publicada por *Der Spiegel* en 1976 nos sorprende diciendo que sólo se puede pensar en griego o en alemán; aclara además que el pensamiento europeo se expresa en conceptos pero que es mucho lo que queda fuera del abstracto concepto, bien porque sea demasiado concreto o particular, bien sea porque lo desborda. Del exceso se ha hecho cargo la mística y de lo particular, la literatura¹³².

3.2 La aporía del lenguaje.

Los supervivientes se encuentran con un problema añadido al dolor de su periplo: el lenguaje se torna insuficiente para relatar todo lo vivido. Las palabras no pueden representar tanto sufrimiento, si bien, es lo único que tenemos. No se trata de dificultades para transmitir a otros una experiencia que por propia es singular sino de un límite en la estructura misma de la lengua, y que no debemos confundir con la mitificación de la que nos habla Agamben. Afirmar que lo sucedido en “Auschwitz” no puede contarse es dar la razón a los oficiales nazis cuando escupían a sus víctimas que no saldrían vivos de los campos pero que aún en el supuesto caso de que lo lograran nadie creería lo que pudieran contar.

¹²⁹ Nietzsche afirma que *para ser feliz hay que olvidar*, pero ese olvido, aunque le haga feliz, no le hace verdadero.

¹³⁰ Mate, R. *La herencia del olvido*. Errata Naturae editores. Guadalajara. 2008

¹³¹ Frase recogida en Mate, R. *Memoria de Occidente: actualidad de pensadores judíos olvidados*. Anthropos. Barcelona. 1997, p.197

¹³² En este sentido, Margaret Randall considera que “algunas veces, la ficción puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos verdad.”

*Decir que Auschwitz es indecible o incomprensible, equivale a Euphemein, a adorarle en silencio, como se hace con dios; es decir, significa a pesar de las intenciones que puedan tenerse, contribuir a su gloria. Nosotros por el contrario, no nos avergonzamos de mantener fija la mirada en lo inenarrable. Aún a costa de descubrir lo que el mal sabe de sí, lo encontramos también en nosotros.*¹³³

Levi¹³⁴ distingue varios aspectos en los que encuentra un límite en el lenguaje; el primero de ellos hace referencia a la denominación de las sensaciones, muchos afirman cosas como que su modo de tener frío exigía un nombre particular. Las conmociones sufridas por los prisioneros eran tan extremas, tan fuera de lo conocido hasta el momento, que requieren un “ensanchamiento” del lenguaje. Otra de las trabas con las que se encuentra el lenguaje, es el *musulmán* y la laguna testimonial que éste supone. La experiencia de este sujeto es el límite y la esencia del testigo. A estos problemas hay que añadir que en el campo, el horror se convierte en normalidad. Levi y Agamben toman como ejemplo de ello el partido de fútbol que tuvo lugar entre los presos y los miembros de las SS, que se produjo como si se estuviera disputando en libertad, con sus apuestas y su público, para más tarde, una vez acabado el encuentro, reanudarse la violencia y la muerte. Es indispensable encontrar una fórmula para que el testimonio dé cuenta de todo lo que se vivió.

No era posible limitarse a analizar las circunstancias de la brutalidad de los crímenes cometidos por los dirigentes nazis. Como era previsible, una vez terminada la guerra se hizo todo lo posible por olvidar el pasado, valorándose el Tercer Reich como un “accidente” del genio demoníaco que encarnaba Hitler. Es denominado “accidente” por la discusión que reside en determinar el carácter premeditado¹³⁵ o improvisado¹³⁶ del exterminio; si Hitler había seguido unos objetivos prefijados o si, por el contrario, se vio arrastrado por los sectores dominantes del partido y las distintas coyunturas a las que hubo de enfrentarse.

¹³³ Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-Textos. Valencia. 2000, p.32

¹³⁴ Levi, P. *Los hundidos y los salvados*. El Aleph Editores. Barcelona. 1986.

¹³⁵ Los que reconocen en la política nazi un plan preestablecido y focalizan toda la responsabilidad en Hitler son llamados *intencionalistas*.

¹³⁶ Por el contrario, no reconocerle al nazismo un objetivo predeterminado les corresponde a los *funcionalistas*. Incluso David Irving desafía a los historiadores a encontrar un documento firmado por Hitler en el que se dé la orden de exterminar a los judíos.

Sin embargo, desde mediados de los sesenta, una generación nueva de alemanes empezó a repudiar el silencio que envolvía los actos cometidos y comenzó a indagar sobre el pasado. Una imagen enormemente difundida de Willy Brandt arrodillándose en memoria de las víctimas judías, supuso el símbolo de la aceptación alemana de su responsabilidad por los crímenes del nacionalsocialismo.

Primo Levi afirma que, de las experiencias vividas en Auschwitz, le habían quedado grabadas frases, como si la fijeza de esas impresiones le hubiese, de algún modo, preparado para testimoniar. Ante la perplejidad de las prácticas diarias surgía la necesidad de contarlas; a pesar de que la maquinaria del campo ocultaba en muchas ocasiones la realidad, como la que se esconde bajo los términos *internamiento*, *es el deseo del Führer* o *trabajos forzados*. Curiosamente, se ha encontrado escritura; hojas de papel enterradas incluso en los alrededores de los crematorios. ¿Para qué?, ¿a quién iban dirigidas? Quizá se tuviese como propósito que fueran encontradas algún día pero resulta más acertado pensar que refleja la liberación que proporciona el lenguaje, la necesidad de escribir para sacar de sí algo que perturba su esencia humana. Al fin y al cabo, dejarse atravesar por la experiencia no es un acto voluntario.

La construcción del testimonio sobre estas experiencias debe sortear, en la manera de lo posible, cuatro obstáculos: la insuficiencia de las palabras; la legitimación de la propia palabra subjetiva que cuenta su experiencia única y a la vez la experiencia colectiva de los que no pueden testimoniar o han muerto; el reencuentro y *revivencia* del dolor sentido y, por último, el esfuerzo de construcción del texto que dará cuenta de la verdad. Los supervivientes-testigos-narradores, rememoran el pasado como si hubiera acaecido recientemente y lo dotan de una intensidad emocional que otorga a sus relatos una fuerza especial. Tienen que lograr la superación de que *el yo haya sido otro* como nos explica Jurgenson¹³⁷. Los testigos de los campos nos han legado dos tipos de textos; los que designan como “libro 1” o relatos de la

¹³⁷ Jurgenson, L. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?* Editions du Rocher. Paris. 2003.

deportación, y “libro 2” o reflexiones sobre el “libro 1”. Quizá un “libro 0” no fuera más que la expresión plural de los detenidos.

Lo realmente importante en este tipo de literatura es “la cosa en sí”, el suceso es lo que marca al sujeto alterando su orden de verdad, todo vale si dicho sujeto finalmente acaba encontrándole un “sentido” a tan devastadora vivencia¹³⁸. El superviviente sólo puede apropiarse la vivencia si consigue narrarla, aun cuando no tenga trascendencia y sea representada para uno mismo; algo permite que su traducción a materia lingüística abra al menos la posibilidad de suponerle un sentido. A menudo hay un distanciamiento entre el momento en el que se ha producido la experiencia y el tiempo en que a ésta se le ha puesto voz, es necesario volver a saberse hombre y darle forma al sufrimiento. En un primer momento, en esos *no-lugares* se trata de conceptualizar lo que se ha vivido, muchas veces sacrificando su contenido, hasta que se pone de manifiesto la ineficacia de esta nominación, cuando esto sucede se renuncia incluso a habitar el propio cuerpo, se entrega la vida misma y se produce la transformación en *musulmán*. El superviviente llega a sentirse ajeno a su experiencia hasta que se vuelve a reencontrar con sus sentidos; el olor, el oído, la vista o el encuentro con una mujer como en el caso de Semprún, les demuestra que siguen vivos. Hay una diferencia entre el tiempo en el que se sobrevive *en* el campo de concentración y el tiempo en el que se ha podido sobrevivir *al* campo de concentración.

3.3 Vivencia y experiencia.

De igual modo encontramos una distinción importante entre los conceptos de *erfahrung* y *erlebnis*, traduciéndose el primero como experiencia¹³⁹, y el segundo como vivencia¹⁴⁰. La posibilidad de narrar deriva de la transformación a través del tiempo de la *erlebnis* en *erfahrung*, de la vivencia en experiencia.

¹³⁸ En palabras de Freud: *Los hombres mueren de verdad, y no ya aisladamente, sino muchos, decenas de millares, y a veces en un día. Y no es ya tampoco una casualidad...la acumulación pone un término a la impresión de casualidad.*

¹³⁹ Experiencia tenida en bruto, sin intervención de la conciencia.

¹⁴⁰ Acontecimientos a los que atendió la conciencia.

*Las vivencias no son sino explosiones discontinuas, sacudidas del presente destinadas a flotar irredentas en la memoria, en una mera acumulación sin enseñanza.*¹⁴¹

El tiempo media en la transformación de las vivencias en experiencias y le corresponde al sujeto encontrar la forma de representarlas, *articulaciones del yo*, de manera que su vivencia no caiga en el olvido. El testimonio es una llamada, transforma a quien lo produce pero también a quien lo escucha y en palabras de Pollack debe ser considerado un instrumento de *reconstrucción de identidad*¹⁴². Para ello, aunque parezca una obviedad, hay que sobrevivir. Mencionamos esta necesidad de estar vivo puesto que autores como Levi distinguen entre *los hundidos* y *los salvados*, poniéndonos de manifiesto que sólo el musulmán es el testigo integral. De ser así, únicamente podrían testimoniar los que hubieran vivido la experiencia en su totalidad o lo que es lo mismo los que no han sobrevivido; siendo enteramente imposible. El testimonio es un proceso en el que participan al menos dos sujetos: el superviviente que puede hablar pero a veces no tiene nada que decir y, *el que ha visto a la Gorgona*¹⁴³ que tiene mucho que decir pero que no puede hablar. Es cierto que el que ha tocado fondo ha visto algo que los que sobrevivieron no han visto pero también el superviviente, al contrario que el *hundido*, ha podido comprobar el devenir del “después de Auschwitz”. Además, son ellos los que nos han mostrado la figura del musulmán. Es por testigos como Primo Levi por los que conocemos la existencia de, por ejemplo, Hurbinek, un niño de tres años, probablemente nacido en Auschwitz, al que nadie podía comprender porque no sabía hablar; sólo pronunció una palabra *massk-lo*, que nadie supo traducir. A pesar de que se le habían prodigado cuidados, algo excepcional en la vida diaria del campo, murió en 1945 y, nada quedaría de él de no ser por las palabras del escritor¹⁴⁴, que lo dotó de nombre y de expresión.

¹⁴¹ Morey, M. “Los tejidos de la experiencia”. Clase nº 5. Curso *Experiencia y Alteridad en educación*. FLACSO. 2006.

¹⁴² Pollack, M. *Memoria, olvido, silencio*. Ediciones Al Margen. La Plata. 2006.

¹⁴³ Frase que emplea Primo Levi para denominar al *musulmán*, el que ha visto de cerca la muerte.

¹⁴⁴ Levi, P. *La tregua*. Muchnik Editores. Barcelona. 1997.

3.4 Dependencia epistémica entre receptor y testigo.

Anteriormente hemos hablado del testimonio como un proceso, esto es, el testigo debe distanciarse de la vivencia¹⁴⁵ y debe tratar de objetivarla¹⁴⁶, cada individuo no puede pretender ser su propio historiador; este último punto supone un esfuerzo descomunal, decir la verdad y nada más que la verdad es imposible a la vez que poco enriquecedor para el lector. Es otra de las paradojas que emergen cuando hablamos de este tipo de literatura, el testigo tiene un compromiso cuando testimonia, debe tratar de eliminar la subjetividad de su experiencia pero a la vez, es la singularidad de ésta la que nos revela objetivamente el alcance del totalitarismo. Retomando a Foucault, los que testimonian son también seres de razón, que escogen qué decir y qué callar, en qué hacer énfasis y en qué no; son sujetos de la memoria y de la rememoración. En estos relatos se representa algo así como un teatro de la memoria, a la manera de Pirandello, en el que caben las mentiras, las medias verdades, las amenazas veladas o las insidias, donde el lector tiene dificultades para saber a ciencia cierta quién es quién. El *yo testimonial* no funciona de la misma forma que el *yo autobiográfico*. La autobiografía persigue una idea de singularidad que el testimonio no busca, debido a su intención política de incluir a la totalidad. Testimoniar, por lo tanto, significa ponerse en relación con la propia lengua en la situación de los que han perdido la voz o a los que se les ha robado. La percepción colectiva de la muerte permite al autor pseudo-testimoniar por otros prisioneros que no logran sobrevivir, como es el caso de Halbwachs. Esta noción de muerte colectiva, a pesar de que Heidegger o Wittgenstein consideren la muerte como una posibilidad que no puede ser apropiada por otros, sitúa al sujeto en un espacio intermedio. Sería inconcebible que se perdiera el discurso de las víctimas puesto que las relaciones-testimonio producen conocimiento y, aunque sólo sea egoístamente, es necesario darle su lugar.

Obtendremos conocimiento del testimonio si albergamos un acto intencional de compartirlo. El problema surge de nuestra exigencia para aceptarlo: si

¹⁴⁵ Kimberly Nance en su obra de 2006 *Can Literature Promote Justice?* considera que los testimoniantes pasan forzosamente por un proceso antes de poder contar su experiencia.

¹⁴⁶ Decía Nabokov que deberíamos escribir con la frialdad del poeta y con la pasión del científico.

exigimos demasiado corremos el riesgo de perder parte de la historia¹⁴⁷ y si, por el contrario, somos demasiado liberales podemos ser engañados fácilmente¹⁴⁸. Toda situación de testimonio requiere, pues, una fuerte confianza entre el hablante y el oyente, de ella dependerá el éxito del mismo. La confianza es la respuesta de un sujeto a la presencia de otro ante quien se reconoce una situación de dependencia interpersonal. Debemos tener en cuenta que al testimoniar, la voluntad del testigo se implica de manera esencial, por lo que no debemos obviar la *condición de aceptabilidad de la dependencia* o la *condición de artimaña*¹⁴⁹. Nos situamos en la primera de las opciones; somos sujetos ligados por compromisos conjuntos en los que se crean obligaciones y derechos. El hablante está obligado a ser sincero y el oyente a tomar sus palabras sin sesgos o prejuicios y a no cometer una injusticia epistémica¹⁵⁰. El testimonio exige una actitud explícita de consentimiento al oyente, que no puede adoptar una mera actitud instrumental hacia el hablante y requiere que cada participante reconozca la situación de dependencia epistémica en la que se encuentran ambos.

3.5 La “perspectivización” de la vivencia; paso previo a la construcción de la cultura de la memoria.

El principal problema que acaece cuando nos enfrentamos al Holocausto es ser capaz de darle la dimensión apropiada a unos acontecimientos que no comprendemos, además de intentar aceptarlos; aceptar sus imágenes y su discurso. Tal experiencia límite sólo es verdadera y eficazmente transmisible si se elabora y se *perspectiviza* literariamente.

La realidad está ahí, disponible. La palabra también. No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato sino a su sustancia. No a su articulación sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente

¹⁴⁷ Origgi, G. “What does It Mean to Trust in Epistemic Authority?” Edición electrónica: <http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/docs/> / Origgi. 2005.

¹⁴⁸ Fricker, E. “Against Gullibility”. En Bimal Krishna Matilal; Arindam Chakrabarti eds. *Knowing from words*. Boston: Kluwer. 1994.

¹⁴⁹ Faulkner, P. “The Social Character of Testimony”. *The Journal of Philosophy* XCVII/11. 2000, p. 581-601.

¹⁵⁰ Fricker, M. “Epistemic Injustice and a Role for Virtue in the Politics of Knowledge”. *Metaphilosophy* 34, 1-2. 2003, p. 154-73.

*el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. Cosa que no tiene nada de excepcional: sucede lo mismo con todas las grandes experiencias históricas.*¹⁵¹

Surge un nuevo conflicto porque lo que estamos tratando de hacer es representar estéticamente el mal. Toda representación estética tiene un momento de placer, de complacencia y eso plantea trabas cuando lo que se está representando es precisamente el sufrimiento.

Debemos añadir a estas dificultades la censura expresiva a la que se vieron sometidos los hechos o la posterior sensación de que todo había sido dicho ya. Aun así, es menester transmitirlo, los supervivientes están desapareciendo, lo que supone que nuestro acceso directo al pasado es cada vez más dificultoso; sólo puede producirse en base a la memoria de otros, la *memoria ausente*¹⁵². La creación de la *cultura de la memoria* debe atender, al menos, a las siguientes preocupaciones:

- que el pasado de las víctimas forma parte del presente.
- aceptar que de la misma historia hay –al menos- dos lecturas diferentes.
- el testimonio posee una autoridad irremplazable y la autoridad del silencio de los que no pueden hablar. Son los supervivientes los que pueden hablar de lo que el pensamiento no consiguió imaginar.
- se debe repensar la extensión de la responsabilidad.

Es muy importante no perder nunca a las víctimas pero tampoco debemos olvidar que la memoria lleva a la reconciliación y a la paz si es memoria de sus propias víctimas, no de sus herederos, que a menudo no pueden evadir el odio y el rencor. A los muertos no se les puede hacer justicia en un sentido pleno pero sí de una manera importante, manteniendo viva la memoria de la injusticia, así, las turistas improvisadas de *Mission France* que visitan el campo de Buchenwald, como relata Semprún, no volverán a creer que la chimenea del crematorio formaba parte de la cocina.

¹⁵¹ Semprún, J. *La escritura o la vida*. Traducción de Thomas Kauf. Tusquets Editores. Barcelona. 1995, p.25

¹⁵² Término acuñado por Ellen Fine.

La respuesta filosófica a la injusticia, es mantenerla viva en la memoria de la humanidad, no darla por prescrita mientras no sea saldada; lo que refuerza la obsesión filosófica de Benjamín de que *nada se pierda*. El problema es que el concepto de justicia se ha ido, como afirma Reyes Mate, *jibarizando*; ahora se identifica con *justicia social*, alejándola del concepto aristotélico de *justicia general*. La *ética del cuidado* tiene que ver con un horizonte de la justicia donde se repara el daño causado a la víctima y no se centra en el mero castigo al culpable.

Como mantiene Imre Kertész: *El campo de concentración sólo es imaginable como literatura, no como realidad*. Sólo la ficción podrá hacer revivir y a la vez enriquecer esta memoria. La literatura se erige como un recurso imprescindible para representar tal horror y como un intento de traspasar los límites del lenguaje siguiendo modelos como la literatura autobiográfica de Primo Levi o Ellie Wiesel; la autobiografía novelada de Imre Kertész o Wladyslav Szpilman; la elaboración literaria de Ruth Krüger o Paul Steinberg; la investigación histórica de Erich Hack o el lenguaje cinematográfico de Max Aub. "El tiempo es una máscara sin cara", ha dicho Octavio Paz. Si el tiempo no tiene rostro la historia, en cambio, sí lo posee. La literatura dibuja, en el tiempo, los rasgos de ese rostro y los convierte en memoria, en arte. La escritura cumple el atávico impulso de hacernos sentir libres y de comunicar a otros esa libertad. Ella es multiplicación de experiencias, lucidez proyectada sobre el irrepetible significado del instante. Escribir es hallar respuestas, en la palabra, a partir de un universo convertido en enigma por descifrar, en experiencia siempre ilustradora.

En contra de lo que puede pensarse a simple vista, la estética no disminuye la autenticidad; el conocimiento del Holocausto no explica nada, mientras que la literatura puede abrir y hacer accesible una realidad que parece incomprensible. Mientras la vida en el campo discurre con una terrible *normalidad*, para el texto literario todo es digno de mención, sin significar esto que se limite a ser una recolección de datos, porque si esto fuera así, se malograría el testimonio. En palabras de Víctor Cassaus esto sucede si:

Se ha quedado en la epidermis informativa; cuando no ha rebotado el mal periodismo; cuando ha acumulado información sin lograr una estructura coherente; cuando el autor ha pensado que todo se reduce a apretar el botón de la grabadora; cuando "ha pulido" el testimonio obtenido de un informante hasta eliminar los valores de su habla particular; cuando ha colocado una entrevista detrás de la otra, sin preocuparse por el montaje que eso supone; cuando el autor ha pensado que los valores —éticos, morales, ideológicos— de la historia original pasan automáticamente a un texto testimonial, menospreciando la elaboración literaria e ideológica de los materiales; cuando ha supuesto que el interés de la historia original tiene que transmitirse obligatoriamente a su versión, sin más trabajo de su parte¹⁵³.

3.6 La literatura es la verdadera *solución final*.

La complejidad de las dimensiones de los significados de la literatura por una parte y la variedad de los procesos y formas de dañar, de las posiciones del sujeto, de las identidades, de quienes participan en la experiencia del daño y de sus demandas de sentido por otra, producen innumerables interrogantes. Todo lo relacionado con la experiencia concentracionaria muestra las dispares dimensiones implicadas en su duelo y al hacerlo, han determinado la historia posterior del desentrañamiento del mal y de su representación. En la experiencia de esa negatividad aparecen la culpa y el resentimiento, el coraje y la cobardía, el no querer recordar y los impulsos resistidos a tenerlo que hacer. El espacio entre la víctima y el verdugo es un espacio donde se entremezclan la demanda de justicia y la sed de venganza. La obra literaria representa una realidad de las experiencias humanas que se extiende más allá de las geografías y los tiempos particulares. La literatura realiza el trabajo de nombrar y enfrentar el daño. En los ejemplos literarios encontramos emociones, las reacciones, las razones de las distintas figuras de las experiencias de negatividad, hallamos las dificultades de la experiencia misma, lo que impulsa y lo que retarda e incluso lo que llega a hacer imposible su elaboración. Tomando los textos como emblemas del daño¹⁵⁴, cabría pensar su secuencia idealizada, que puede articularse en tres momentos:

- Un primer momento es el de la anticipación de una experiencia de negatividad, o en la ficción presentarla después como ya anunciada en forma de advertencia y avisar del peligro futuro al ser una experiencia ya vivida.

¹⁵³ Skłodowska, E. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y poética*. Peter Lang Publishing. New York. 1992, p.192

¹⁵⁴ Thiebaut, C. *La literatura en el trabajo del daño*. Universidad Carlos III. Madrid.

- Un segundo momento es el de la misma experiencia del daño en forma de testimonio de lo sufrido o como lugar de expresión de las reacciones de resistencia o del reconocimiento de la derrota que allí y entonces tuvieron lugar.
- Un tercer y complicado momento sería el del retorno a la experiencia para desentrañar sus sentidos, lo que cabe llamar la elaboración del duelo; cómo en él se materializan las demandas de justicia y cómo en él, el ejercicio de la memoria del daño adopta las formas de interpelación, a veces directa, a veces mostrando sus dificultades y descubriendo así que la elaboración del daño es la elaboración también de las posibilidades; limita y forma el recuerdo.

El texto es posterior a la experiencia y la lectura es posterior a la escritura. Estas distancias enmarcan también las distancias de los desplazamientos simbólicos, las que se dan, por una parte entre las formas de las temporalidades de la ficción y de las voces presentes en los textos, y las experiencias de lectura por otra. Entre el lector y el actor se producen transferencias cognitivas, emocionales... que pueden ser pensadas como aprendizajes.

Kafka y Benjamín son considerados *avisadores del fuego*, del infierno del nazismo. Nos encontramos un mundo opresivo y unos personajes marcados por la incomprensión que expresarán después las víctimas del nazismo. Una incomprensión que va acompañada de la disección de sus causas: la sorpresa de una condena y la súbita destrucción de su mundo. Hallamos también la potencia expresiva del lenguaje que rompe con la literatura hegemónica. El expresionismo literario se convirtió en un paradigma de desencuentro entre el mundo y el lenguaje, sólo desde el cual puede darse cuenta de ese daño. De este modo se intenta nombrar el daño; el texto retrata su impotencia y su derrota o por el contrario ejercita su resistencia. Muestran el modo en que se ha experimentado ese daño atroz. Desentrañar la experiencia vivida del daño es alcanzar esa precisión descriptiva de la representación y ubicarla en una trama de significados. Hay una tensión constante entre los motivos y las razones del olvido, y los del recuerdo. Al contrario de lo que afirmó Platón en el

El Fedro cuando acusó, no sabemos si irónicamente, a la escritura de ejercitar un sistemático olvido de la experiencia; a pesar de los atrasos de su recepción, la escritura no es elisión de la memoria sino ejemplo recurrente de la verdad de la experiencia en ella representada. Y esta experiencia del daño reclama testar la verdad de la víctima, reconociéndola pero contrastando la demanda preformativa de la justicia: las raíces del mal no sólo en el victimario sino en la propia condición del lector.

Se da voz a la perspectiva de la víctima y la escritura responde a la demanda de su público que reclama la aparición de un lector preocupado aunque a veces su respuesta no es inmediata. El lector se constituye reflexivamente en el texto, en el aprendizaje de las voces presentes en él y en su dinámica, en los niveles de conciencia, en los tiempos de esas voces y conciencias.

Las víctimas viven y afrontan de manera muy distinta su experiencia, a pesar de la cantidad de elementos comunes que hallamos en la situación de partida. Las víctimas-sujetos determinan los usos de la memoria y encuentran en la literatura una forma de exorcizar su recuerdo. Autores como Max Aub usan la escritura como la manera de sobrevivir dentro del campo. Obras como *Si esto es un hombre* de Primo Levi o *La especie humana* de Robert Antelme, fueron escritas poco después de lo vivido pero la mayoría hicieron balance de sus vivencias al cabo de veinte o treinta años, como Jorge Semprún, Jean Améry o Imre Kertész. La distancia temporal añade a la experiencia personal dimensiones de memoria, reflexión y toma de conciencia.

Primo Levi, científico italiano y judío, nos muestra en sus obras la capacidad de observación y las destrezas analíticas del químico, la vivencia insustituible y la voluntad de memoria del sobreviviente. Para él, la literatura supuso el modo de liberarse de la “pesadilla”, aunque es consciente de que no se puede generalizar:

Conozco compañeros de deportación que lo han borrado todo, han hecho cuanto han podido para borrarlo todo. Algunos lo han conseguido, han suprimido, por así decirlo, ese recuerdo que les molestaba; otros lo han suprimido en las horas diurnas, pero lo sueñan por las noches; otros viven dentro de él y yo he escogido ese camino. No sabría decir por qué motivo pero tengo la impresión, si la impresión no le parece cínica, que esta aventura

*me enriqueció, esto es, me proporcionó un número ingente de experiencias... Yo volví del Lager con una carga narrativa incluso patológica*¹⁵⁵.

Esta necesidad de contar choca con una barrera difícil de vencer: la incredulidad de sus interlocutores, pues es la narración de lo inenarrable, y dicha incredulidad es percibida por la víctima como una victoria anticipada de los verdugos, que se habían propuesto imponer su verdad. Para Levi contar, a la vez que un acto liberador era un acto político, por ello trata de darle a su testimonio un aura de objetividad: *Los jueces sois vosotros*¹⁵⁶.

Si la estrategia de Levi para sobrevivir fue contar, para Semprún fue inicialmente olvidar porque la escritura le hundía de nuevo en la muerte. Pero, como habría de reconocer en una entrevista otorgada a *El País* el 19 de mayo de 2001, nunca había olvidado sino que había postergado la memoria. Tras escuchar en 1961 el testimonio de un superviviente de Mauthausen con el que no se sintió identificado, tiene un sueño en el cual la nieve cubre un bosque de hayas que rodeaba Buchenwald lo que representa que ha llegado el momento de testimoniar. Una vez decidido a escribir, le atormenta la idea de cómo ha de hacerlo. El carácter incomunicable de la experiencia concentracionaria le parece casi imposible de relatar; es indispensable simbolizar, buscar una forma de mediación artística, a través de la cual se puedan evocar, no describir, los eventos.

*Me imagino que habrá testimonios en abundancia...Valdrán lo que valga la mirada del testigo, su agudeza, su perspicacia...y luego habrá documentos...Más tarde, los historiadores recogerán, recopilarán, analizarán unos y otros: harán con todo ello obras muy eruditas... Todo se dirá, se contará en ellas... Todo será verdad...salvo que faltará la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendensiva que sea...*¹⁵⁷

El caso de Amèlie Nothomb es distinto al de Semprún –la escritura o la vida-; la autora afirma que la escritura es literalmente su vida. Para que la experiencia sea escuchada es necesario “artificio” pasando, por ejemplo, del registro del horror, que repele; al del dolor, que emociona y ofrece una esperanza.

¹⁵⁵ Levi, P. *Entrevistas y Conversaciones*. Ediciones Península. Barcelona. 1998, p.130

¹⁵⁶ Palabras tomadas de Primo Levi en el epílogo a *Si esto es un hombre*, p.303

¹⁵⁷ Semprún, J. *La escritura o la vida*. Tusquets Editores. Barcelona. 2002, p.141

Jean Améry marca una diferencia respecto a muchos de los testimonios de los supervivientes, el profundo sentimiento de rencor. Nunca podría haber hecho suya la tesis de Jacques Derrida según la cual sólo se perdona lo imperdonable. Améry es la víctima autodestructiva, entre la rebelión y la resignación. Frente a la misión testimonial de Levi y frente al delicado rodeo literario de Semprún, Améry quiere llevar hasta el límite su condición de víctima humillada. Hace apología de la violencia como método para recuperar la dignidad.

Tras haber esbozado la posición ante los hechos de tres importantes testigos, se nos plantea la pregunta de si la escritura de la memoria traumática ayuda a vivir o por el contrario mata. Y la respuesta no se sitúa claramente en uno u otro extremo. La escritura tiene pues doble función; es herramienta de recuerdo y herramienta de olvido. Escribir es incluir unos hechos o experiencias pero es también excluir muchos otros. La escritura desendemonia la muerte introduciéndola en el discurso además de ejercer una función simbolizadora que permite a la sociedad situarse dándose en el lenguaje un pasado, pues nada de sí mismos ni del mundo entienden la generalidad de los hombres, si la literatura no se lo explica.¹⁵⁸

El objeto de la narración, el lugar narrado, es la cotidianidad infernal del “lager”; una forma de violencia extrema asociada a la experiencia de la deportación, es el paradigma que comparte la escritura de los supervivientes; sin embargo, hay un elemento sobre el cual el desacuerdo es explícito: el impacto de la tortura en el campo de concentración y sobre las marcas corporales de la memoria. Levi y Semprún rechazan la idea única del campo como lugar de tortura. Afirman que el 95% de los prisioneros murió por agotamiento físico, disentería, desnutrición o la imposibilidad de superar una creciente fatiga de vivir; por el contrario, Améry sostiene que la tortura no fue un elemento accidental sino la esencia del Tercer Reich¹⁵⁹. Para él, la tortura es la invasión a lo más profundo del ser. Ante la mirada analítica proyectada sobre el pasado de Levi, Semprún no niega las tragedias del pasado pero

¹⁵⁸ Sciascia, L. *La bruja y el capitán*. Tusquets. Barcelona. 1987.

¹⁵⁹ Bettelheim también acoge la idea de que “a los presos se les torturaba deliberadamente”.

resalta las posibilidades de futuro y, Améry se niega a aceptar que se pretenda minimizar el pasado criminal nazi –Alemania tiene una culpa colectiva¹⁶⁰-. Améry como Bettelheim se muestran pesimistas ante la idea de progreso, en el pasado las catástrofes eran principalmente naturales; en el siglo XX los cataclismos han sido provocados por el hombre mismo¹⁶¹. En el campo si se sobrevive es por accidente o porque se ha gozado de un privilegio, los *salvados* se sienten culpables, lo que les hace muy difícil asumir su papel de testigo válido y confiable. Esta ha sido considerada la conquista máxima del régimen concentracionario; convertir a la víctima en culpable de su indecible sufrimiento. Quizá por ello muchos de estos testigos terminan optando por el suicidio, bien por la imposible superación del trauma, bien como un extremo ejercicio de libertad. Para los que han convivido íntimamente con la muerte, ésta ha perdido su capacidad de atemorizar, se muestra incluso como una liberación. En nuestra percepción cotidiana vamos de la vida a la muerte pero en el caso de Semprún, por ejemplo, la muerte no está la final de la vida, sino que estuvo al comienzo.

3.7 De las distintas subjetividades a la objetividad.

La historia y la literatura persiguen en principio objetivos distintos; ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas: según sabemos desde la *Poética* de Aristóteles, la verdad de la historia es una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinadas personas en determinado momento y lugar; por el contrario, la verdad de la literatura es una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que les pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar. Adorno, como ya hemos comentado en líneas anteriores en nuestro trabajo, insiste en la idea de que un mundo que ha superado la prueba del genocidio, aunque solo sea porque ha sobrevivido físicamente no puede prescindir del arte, arte eso sí, ya diferente, obligado al memento de los caídos y a hacerse eco del horror¹⁶².

¹⁶⁰ Las dictaduras latinoamericanas, las invasiones imperiales y las torturas son un triunfo póstumo de Hitler

¹⁶¹ Bettelheim, B. *Sobrevivir: el Holocausto una generación después*. Editorial Crítica. Barcelona. 1981.

¹⁶² Adorno, T. *Les fameuses années vingt*. En *Modeles Critiques*. París. 1984

Por ser un acontecimiento de semejantes implicaciones éticas, filosóficas y políticas, se exige una “correcta representación” que sirva al propósito de la verdad y la memoria, sugiriéndose que hay límites que no deberían ser transgredidos. ¿Cuál es esa transgresión? A medio camino entre adecuación y transgresión está lo que podríamos denominar *el desafío de la ficción*. Esta estrategia artística puede ser entendida con doble implicación: por un lado el recurso de la ficción por escritores-supervivientes; estrategia que tensiona hasta el extremo el asunto de la fidelidad al objeto y a la verdad desestabilizando el ámbito del propio testimoniar y que, por el contrario, activa el de la naturaleza creativa del intelectual. En segundo término, la pura ficción y los límites de su pertinencia o no como expresión artística, de su reflexión ética en la lectura de los hechos y de su presentación o no como un mero producto de consumo de cultura de masas, atisbándose aquí el modo sutil en el que la cuestión de cuáles son los límites se entremezcla con si es posible y necesario más allá de lo que parece una inevitable censura, una “representación de los límites”. La ficción no es solo una estrategia artística sino también un mecanismo de protección del propio sujeto que sufre. Dice Sábato:

*Tengo la convicción de que su dolor metafísico se habría aliviado si hubiese podido escribir ficciones, por su carácter catártico y porque los graves problemas de la condición humana no son aptos para la coherencia, sino únicamente accesibles a esa expresión mitopoética, contradictoria y paradójica como nuestra existencia*¹⁶³.

Se plantea la *dificultad relacional* del objeto representado y la representación misma. Esto es un espacio determinado donde tienen cabida una multitud de vivencias subjetivas. Los límites son convencionales y por eso abiertos a la prolongación. No hay ninguna representación específica. No se puede representar el límite sin transgredirlo. Imaginar aquello que no puede ser imaginado ya es una forma de transgresión, lo que implica que debemos distinguir entre productos de ficción con una intencionalidad artística, anamnética, o ambas, realizados por creadores distantes al drama; o productos de ficción que brotan de la relación de supervivientes que escriben con ímpetu testimonial, donde texto y autor constituyen una unidad refractaria al engaño. Y luego está Max Aub.

¹⁶³ Sábato, E. *Antes del fin*. Seix Barral. Barcelona. 2003, p.12

Un dato que parece relevante es que por más alegóricas o estéticamente refinadas que sean las creaciones literarias, artísticas o ensayísticas, todas las que son notables guardan suficiente referencia a los hechos reales como para que no se produzca una disyunción insalvable. Esto propicia que salgan airoso de la confrontación con la singularidad del hecho histórico. En casi todos los autores, el recuerdo de lo vivido desemboca en síntesis muy similares; Levi muestra la lucha por la vida, reducida a sus formas más primitivas; Steinberg nos reproduce la maquinaria de la deshumanización, etc. Se narra también de modo similar el contacto con los civiles, representantes del poder absoluto; los campos no son un medio para obtener un fin sino un fin en sí mismo donde la suerte juega un papel privilegiado. Un elemento común en todos los testimonios es la trilogía del viaje, el lugar y la transformación de los personajes, aunque la perspectiva de cada autor sea diferente; la *selección* es otro elemento determinante: es la designación de quién se salva y quién se condena. La llegada al campo supone para el testigo su iniciación en una nueva vida, y para el que no es seleccionado, es la consumación del viaje. Este mismo viaje muestra el comienzo de la zoologización, de la humillación y el dolor moral; llegan a un lugar, a una realidad que no tiene nada que ver con la que experimentan algunos de sus congéneres, donde se desarrollan experimentos que tienen como base el sufrimiento humano. A todos estos recuerdos se suma el hambre, que es el estado natural del deportado; pensada para mantenerlos en sus mínimos vitales.

*A todas horas el peso del estómago vacío, las mandíbulas inmóviles, la pesadez de los huesos. Los dientes se mantienen blancos. Listo para engullir lo que le echen, el aparato se mantiene atado y tranquilo como las máquinas paradas. Sólo arrancará para morir*¹⁶⁴.

Mediante el trabajo esclavo, destinado únicamente a degradar al preso, se lograba fácilmente la deshumanización. Se debe evitar que el preso desarrolle su propia conciencia, como paso previo a la ausencia de pensamiento propio, lo que dará lugar al *musulmán*. Elie Wiesel plantea el campo como un paradigma religioso, *el silencio de Dios*¹⁶⁵, que les hace convivir estrechamente

¹⁶⁴ Antelme, R. *La especie humana*. Arena Libros. Madrid. 2001, p.89

¹⁶⁵ Wiesel, E. *La noche*. Ediciones El Aleph. Barcelona. 2002.

con la muerte presente en cada instante de la existencia del campo. Los campos de concentración son un proyecto demencial concebido por mentes criminales pero fueron posibles por la complicidad de muchas actitudes violentas. En un momento determinado, lo único que le queda al que ha sufrido este infierno, es contarlo, es elaborar su propia vivencia, es dirigir, en la medida de lo posible, su propio recuerdo, es volver a sentir que lleva las riendas de su vida.

Definir es poner límites, acotar el ámbito de validez de las palabras. Levi señala que la palabra del superviviente limita con el silencio del musulmán y se presenta como testigo de la verdad. Un científico cree que su testimonio se acerca a la verdad cuanto más responda a los hechos y menos a los sentimientos o afectos de las personas; Levi, por el contrario, reconoce una autoridad al testigo. Autoridad que le viene de haber experimentado el lado oculto de la realidad; el del sufrimiento. El testigo es consciente de que una cosa es *guardar silencio* y otra *guardar al silencio*.

*El autor aparece rara vez en primer plano: una mirada penetrante, una conciencia admirablemente atenta registran y transcriben en un lenguaje siempre digno y mesurado, esos acontecimientos que, sin embargo, rebasan toda medida humana.*¹⁶⁶

Virginia Woolf realiza un ensayo cuyo primer experimento consiste en que varias personas miren juntas imágenes de guerra para poder comprobar si dichas imágenes producen los mismos sentimientos en los individuos tomados como muestra. Y la respuesta es no; no sienten lo mismo. Y esas distinciones vienen marcadas por nuestra identidad, por nuestro horizonte de expectativa; un ejemplo de ello es ver cómo hombres y mujeres no ven del mismo modo la guerra puesto que juegan en ella distintos roles. *La máquina de matar tiene sexo y este es masculino*¹⁶⁷. Del mismo modo que no hay una mirada unívoca ante la misma imagen, no existe un cánón de representación de dichas experiencias, para *canonizar* definitivamente deberán pasar dos o tres generaciones más que permitan perspectivizar las obras. Hay, eso sí, un acuerdo unánime sobre un núcleo central de obras sobre las que no hay

¹⁶⁶ Prólogo de Levi a Millu, L. *La fumée de Bikernau*. Le Cerf. París. 1993, p.8

¹⁶⁷ Woolf, V. *Tres guineas*. Lumen. Barcelona. 1938

discusión, que en palabras de Steiner “han aportado algo más que la sombra de una respuesta adecuada”¹⁶⁸.

No solo depende de cómo se transgreden los límites y se rompen los tabúes, sino también de quién lo hace. Creemos que para decir “*incluso allí, junto a las chimeneas, en la pausa entre los suplicios, había algo que se parecía a la felicidad*”¹⁶⁹ es necesario haber pasado por los campos, haber experimentado la necesidad de expresar y haber poseído la acapacidad artística para hacerlo “de otro modo” o, en su defecto, aportar la fuerza y la expresividad ligada a un *ethos* peculiar, si es que esto es posible. No se podría hablar *levantando ampollas* de una “forma aberrante de felicidad” si no se hubiera sido testigo de tal aberración.

3.8 La memoria colectiva.

Contra la memoria, reciente obra de David Rief¹⁷⁰, sostiene que la rememoración y la memoria histórica enardecen las guerras. Según Rief, la memoria histórica colectiva, más cercana al mito que a la historia, nos habría conducido con demasiada frecuencia a la guerra más que a la paz, al rencor más que a la reconciliación y a la venganza más que al perdón. Rieff objeta que puede que la memoria colectiva de un caso de mal radical de nada sirva para proteger a la sociedad de los casos posteriores de mal radical. Incluso ésta memoria a menudo es peligrosa, y puede que la justa medida de olvido sea la condición de una sociedad pacífica y decente porque tales memorias son heridas y sin duda, recordarlo todo, sería no perdonar nada y no aliviarse de nada. En su opinión, no se podría conjurar el verbo “recordar” en plural, a menos que nos refiramos a los que presenciaron el hecho, pues recordamos en cuanto individuos, no en cuanto colectividades. Él está convencido de que la paz es imposible sin el olvido, pero es más, considera que se debería establecer un *deber de olvidar*¹⁷¹.

¹⁶⁸ Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Siruela. Madrid. 2001

¹⁶⁹ Kertész, I. *Sin destino*. Acantilado. Barcelona. 2001, p. 262-263

¹⁷⁰ Rief, D. *Contra la memoria*. Debate. 2012

¹⁷¹ Junto a nuestra obsesión creciente por fijar la memoria propia y ajena, otras culturas hacen lo contrario: organizar sistemáticamente el olvido. Los yanomami, hacen usos culturales diferentes de sus hipocampos. Sus cráneos contienen los órganos esenciales de la rememoración pero carecen de nuestro “universal” concepto de memoria y, de existir alguno

A pesar de que Rief tiene razón cuando afirma que no hay nada más peligroso que un pueblo que se tiene a sí mismo como víctima, porque corre el riesgo de transformarse en perpetrador, consideramos indecente negarle al sufriente, al menos, la oportunidad de dar voz a su dolor; y al oyente, la posibilidad de conocer y empalmar con el testigo.

Este testigo, generalmente, tiene necesidad de autenticar sus sentimientos, de deliberar inmediatamente, de confrontar relatos, para lo que va a ser necesaria la distancia temporal y a partir de aquí, entra en juego el trabajo de la memoria colectiva y la elaboración del relato común¹⁷². Esta cuestión tropieza con la difícil filiación entre memoria *individual* y memoria *colectiva*. Halbwachs da prioridad a ésta mientras que Ricoeur sitúa en posición privilegiada a la memoria *individual*. Robert Frank formula una síntesis entre ambas:

*(...) el testigo al que se le solicita la memoria individual ofrece un testimonio revelador de una memoria colectiva, ella misma fruto de la interpenetración de diversas memorias y de la tensión entre ellas, bien sea la memoria de grupo, colectiva, o la memoria difusa, social, o la oficial, histórica o la memoria común.*¹⁷³

Quizá una forma de aproximarse a esta compleja relación sea la propuesta por Gérard Namer en *Antifascismo y «La memoria de los músicos» de Halbwachs* en 1938, la de bucear en una *red de memorias* que se entreteje en cada testimonio individual. Historia y memoria se fundan en el pasado, la primera para analizar, hacer cortes, desmitificar o hacer inteligible el presente; la segunda para sacralizar el pasado, darle coherencia mítica en relación al propio presente, para ayudar al individuo o al grupo a vivir o a sobrevivir. Historia y memoria son dos formas para relacionarse con el pasado. Con

traducible, no lo utilizan por las mismas causas ni con el mismo sentido que sus dispuestos, y algunos bienintencionados, salvadores occidentales. El cambio de nombre, coincidiendo con cambios de estado o la quema de pertenencias y traslados asociados a la muerte de familiares, son prácticas "de la memoria" muy corrientes entre las cuencas del Amazonas y del Orinoco. (García Gutierrez, A. *Localizar la memoria*. Seminario Internacional Memoria e Industria Cultural, noviembre de 2007 Universidad de Sevilla)

¹⁷² Dulong, R. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de la attestation personnelle*. EHESS. París. 1998.

¹⁷³ Frank, R. "La mémoire et l'histoire", en D. Woldman, (dir.), *La bouché de la vérité? La recherche historique et les sources orales*. (1981). N° monográfico de Cahiers de l'IHTP, n° 21 noviembre 1992, p.68

Castoriadis¹⁷⁴ confirmamos que la historia es el *autodespliegue* de la sociedad y que no es posible acceder a los hechos en estado puro sino que éstos se producen en el discurso como interpretaciones signadas valorativamente. Hasta ahora la división de campos era fácil: para la historia el conocimiento científico, para la memoria una relación sentimental y privada con el pasado. El programa derivado de Auschwitz, lo que Adorno llama el *Nuevo Imperativo Categórico*¹⁷⁵, aún está por llegar; no sólo en su aplicación pedagógica sino también en su significación teórica, aunque Celan, Schönberg o Hillesum hayan contribuido significativamente. Para el nuevo historiador es importantísimo el *archivo* pero no lo es menos el testimonio, hasta ahora relegado a un segundo término. Naturalmente hay un problema de veracidad en el testimonio del testigo pero también lo hay en el archivo. El análisis de múltiples fuentes sobre un mismo hecho histórico responde a una metodología y a una estética de la inspección del testimonio fundada sobre dos postulados:

- El primero muestra cómo la misma realidad se ha grabado en cada memoria particular, cualquiera puede corroborar el testimonio de otro, se crea pues, una verdad general que ayudada por el tiempo, elabora un retrato único en el que todo se armoniza.
- El segundo postulado contempla cómo comunicar la experiencia a los que no la han vivido; principio que se quiebra en el caso de experiencias límite como son los campos de concentración, donde la incomunicabilidad se muestra mediante la inadecuación del lenguaje a la atrocidad de lo vivido o por la incapacidad del oyente de creer lo que escucha o por incomodarle en la situación presente, etc.

No podemos comprender, porque comprender es casi justificar pero debemos conocer para evitar que vuelva a suceder. La quiebra personal y social queda subsumida en una frustrada *dialéctica histórica*, donde víctimas y culpables parecen condenados a aceptar un destino común. No es de extrañar que la obra de Améry¹⁷⁶ ensalce el resentimiento que nace cuando los supervivientes

¹⁷⁴ Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets. Buenos Aires. 1993.

¹⁷⁵ *Repensar la verdad, la política y la moral, teniendo en cuenta Auschwitz, para que la barbarie no se repita.*

¹⁷⁶ Améry, J. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Pre-textos. Valencia. 2001.

se dan cuenta de que la historia se va a construir a espaldas de los vencidos. Para hacer justicia a las víctimas, hay que tener en cuenta el daño. La memoria del testigo reconstruye el pasado en función de su presente, orientándole hacia el futuro; por otro lado, el *archivo* reconstruye el presente en función de los compromisos con éste a la luz de proyectos concretos y de un futuro a construir. Este “presente del pasado” es precisamente la memoria. Debemos tener en cuenta la distancia temporal y social con el pasado que puede deformar la memoria, difuminar los recuerdos o sobreimprimir clichés. El escritor-testigo muestra una selección de sus recuerdos, ajena en muchos casos a su voluntad, ya que es producto de la interacción entre memoria y olvido, y de la distancia. La memoria no es recuerdo subjetivo de cómo éste o aquel individuo vivió un suceso, sino la proyección pública de esa experiencia sobre el presente. Al torturado se le debe una memoria de la injusticia como condición de la justicia. Reflexionar sobre la culpa de otros exige una dura aproximación a los sentimientos individuales.

El testigo debe evitar tanto lo impersonal como el *pathos* aunque la frontera entre ambos es muy débil. Por sus dimensiones y por su monstruosidad sin precedentes, el tema se vuelve peliagudo y la mirada del artista y la materia con la que opera se vuelve esencial. De ahí la importancia que Jean Norton Cru otorga al primer testimonio, el que surge directamente de la experiencia personal, antes de que se convierta en un asunto público y se vea sometido a normas sociales, antes de que forme parte de la memoria colectiva. El testigo individual colabora a la fabricación de un testimonio colectivo. Esta metodología y estética de la *inspección del testimonio* plantea también la comunicabilidad de la experiencia a los que no la han vivido. Se necesitan estos testimonios además de la figura del historiador, pues el conocimiento del pasado llamado “objetivo” no basta para explicar el presente. El testigo no es libre de elegir su testimonio pues está en juego todo el espacio público y sus bases, se halla ante el reto de decir toda la verdad. Arendt enmarca el diálogo entre el testigo y sus lectores como si de un proceso judicial se tratara. En las relaciones entre testimonio y espacio público es necesario recordar el conflicto entre el conocimiento de la verdad del pasado y la necesidad de convivir en el presente. La autora contrapone el concepto de *verdad*, vinculado al testimonio,

y el de *opinión*, inserto y constitutivo del espacio público. La función juzgadora del testigo ocular obliga a su auditorio a un juicio de fondo sobre su relato.

3.9 Los componentes del testimonio.

Los componentes del testimonio, sintetizados por Ricoeur, a partir de las aportaciones de Dulong, son:

- De la aseveración del hecho a la certificación de su autenticidad: *Yo estaba allí*. La diferencia entre relato y discurso ya señalada por Benveniste.
- La especificidad del testimonio: *Yo lo vi*. Tres elementos marcan el testimonio como institución; la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la denominación del espacio cerrado como “allí”; la fuerza de la fórmula biográfica.
- La auto-designación y acreditación: *Puedes creerme*. Se produce en el contexto de una estructura dialogante; a la certificación del testigo debe acompañar la credulidad del receptor.
- La posibilidad de la sospecha, confrontación de testimonios: *Pregunta a otros*.
- La credibilidad y fiabilidad del testimonio: Su mantenimiento a lo largo del tiempo. La disposición del testigo a repetirlo.

No existe una definición consensuada sobre lo que es un texto testimonial ni sobre cuáles son los elementos que lo conforman. Esta imprecisión en la definición del testimonio incluye el considerarlos o no textos literarios o sociológicos. Elementos como los procesos de edición, la narración estructurada, la débil frontera entre ficción y realidad, el delicado tratamiento de los personajes o la mediación estética entre otros, permiten su análisis como textos. Jorge Ruffinelli enumera los rasgos posmodernos del testimonio¹⁷⁷:

Se pulveriza la noción de centro, orden, jerarquía y se inicia un novísimo trabajo sobre los márgenes, las fronteras, las periferias, las “minorías” y lo periférico pasa ser observado centralmente.

La marginalidad emerge como el único espacio desde el que escribir la nueva historia y reevaluar el presente.

¹⁷⁷ Ruffinelli, J. “Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad?”, en *Hispanamérica*, nº28, 1990, p.31-32

*Una narración auténtica, contada por un testigo que es impulsado a narrar por la urgencia de una situación (guerra, opresión, revolución, etc.). Enfatizando en el discurso oral popular, el testigo describe su propia experiencia como el representante de una memoria e identidad colectiva. La verdad es invocada para denunciar una situación presente de explotación y opresión o para exorcizar y corregir la historia oficial*¹⁷⁸.

Una vez definido el término “testimonio” nos ocupamos de sus dos objetivos centrales; la denuncia y el abrir nuevos canales de expresión, dentro de la escritura autorizada, para aquellos comúnmente excluidos de las prácticas discursivas hegemónicas.

3.10 De la memoria a la Historia.

En el proceso que va de la memoria a la historia se realiza una triple operación: selección-destrucción, organización y jerarquización. Se produce un juego de distanciamiento. El historiador no estaría cumpliendo su cometido si cayera en las trampas de la subjetividad, pero perdería un increíble campo de investigación si se limitara a la crítica histórica positivista, pues el conocimiento del pasado llamado objetivo no basta para explicar el presente, es preciso añadir el conocimiento de la percepción presente del pasado.

En una entrevista de 1964, H. Arendt respondió al entrevistador que, según ella, lo único que quedaba de la Europa pre-hitleriana era la lengua materna. Cada lengua es un campo que está recorrido por dos tensiones opuestas, una se orienta hacia la innovación y la transformación mientras que la otra lo hace hacia la *invarianza* y la conservación. La primera corresponde, en la lengua, a una zona de anomia, y la segunda a la norma gramatical. El punto de intersección entre estas dos corrientes es el sujeto. La filosofía moderna despoja de sus atributos antropológicos y psicológicos al sujeto trascendental reduciéndolo al puro *yo hablo* y considera al sujeto como “la inexistencia en cuyo vacío prosigue sin tregua el difundirse indefinido del lenguaje”. Los enunciados se convierten en referente principal de la investigación, el sujeto

¹⁷⁸ Yúdice, G. “Testimonio and Posmodernism” en *The Real Thing*. Durham et London: Duke University Press. 1996, p.44

queda liberado de cualquier implicación sustancial y pasa a ser una pura posición o ficción¹⁷⁹.

Ya en 1896 el psicoanálisis demostró que padecemos de memoria, del carácter traumático que muchas veces toma el objeto de la memoria y de la ineficacia del recurso del olvido sin pasar antes por la rememoración de dicha memoria. Todorov, recoge la distinción freudiana entre *duelo* y *melancolía* para enfatizar el peligro potencial de neurosis causado por reprimir ciertos recuerdos. Todo ésto guiará nuestra necesidad de dar testimonio. Freud afirma también que el inconsciente está constituido por huellas mnémicas, escrituras múltiples, formas variadas de expresión que obedecen a la compulsión, a la repetición, a lógicas distintas, sujetas a constantes transliteraciones. Sostiene que hay una memoria que no deja de retornar. A pesar de que el malestar del inconsciente está atado a la memoria, esto no permite suponer que con el olvido se producirá el bienestar; memoria y olvido, en psicoanálisis, no se oponen. A veces el olvido es la forma disfrazada de expresión de la memoria y, los *recuerdos encubridores* descubren lo que se quiere olvidar y la defensa que se opone contra ello. La represión constituye la forma más lograda de persistencia de la memoria.

3.11 Una lección de *arqueología*.

El individuo que ha quedado desbordado, solo, impotente, desamparado de la ley fundamental, se transforma en objeto; ahí es donde despierta el sujeto y es el tiempo el que regula sus relaciones con los otros. Se mantiene viva en sus memorias *la mirada*; como la de aquellos soldados que recogen a los supervivientes y les devuelven la mirada de la muerte, lo que ya habitaba en ellos desde hace tiempo. Otra de las pulsiones que siempre acontece es *la voz*, como los últimos cantos de los moribundos, o el fétido olor del cuerpo de sus compañeros más preciados, *lo anal*; incluso *el objeto oral*, aun libres no saborean la comida, la memoria les recuerda la dieta del cautiverio. Se trata pues de una memoria mortificante y muda, fuera de la historia, no es una memoria histórica sino una memoria que pide historia. Sin embargo,

¹⁷⁹ Foucault advirtió tardíamente las consecuencias que la desubjetivación y la descomposición del autor podían tener sobre el propio sujeto.

usualmente, estos recuerdos no permiten que el sujeto arme con ellos un texto; de ahí que se recurra a la literatura. De este modo, como tan magistralmente ejemplificó Foucault, el escritor actúa como el arqueólogo; encuentra ruinas y las hace hablar, reintroduce al sujeto donde sólo queda el objeto y recupera las voces que forjarán esa escritura, desentrañando la forma como esos textos habitaban y constituían a los sujetos que los escribieron.

El autor-escritor desempeña el papel de mediador entre nosotros y la experiencia, suya o de terceros. Etimológicamente autor, que proviene del latín *auctor*, significa el que interviene en el acto de un menor; proporciona al pupilo la “autoridad” que le falta. Otra acepción del término sería “vendedor” como un acto de transferencia de propiedad. Con su testimonio el escritor nos *autoriza* a revivir la experiencia *transfiriéndonos* la *propiedad* de la misma. Por último, el término también significa *testigo*. Santos Zunzunegui ha observado cómo Carlo Ginzburg o Giorgio Agamben son conscientes de que la palabra testigo no significa solo la presencia de alguien como tercero, *terstis*, en un litigio. Es más, el propio término, a través de su etimología, *superstes*, señala al que ha vivido una determinada experiencia y puede testificar sobre la misma. Además, Agamben recordará que testigo en griego se dice *martis*, mártir, palabra que deriva de un verbo cuyo significado es “recordar” Así pues el testimonio es siempre un acto de autor, por ello Benveniste lo hace derivar de *augere* como hacer surgir, dar existencia. Por eso el testigo ha de “sobrevivir” al musulmán, “para hacerle existir”. En Auschwitz los testigos no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los *hundidos* ni los *salvados*, sino lo que queda entre ellos.

3.12 Testimonio y archivo.

Los hombres son hombres en la medida que dan testimonio del no-hombre; de esta manera en el testimonio se está dentro y fuera a la vez¹⁸⁰. Pareciera que nuestra razón no es más que la diferencia de los discursos, que nuestra historia no es más que la diferencia de los tiempos, que nuestro yo no es más que la diferencia de las máscaras¹⁸¹. El testimonio marca el sistema de relaciones entre lo decible y lo no decible; el archivo designará el sistema de

¹⁸⁰ Puede presentarse una analogía con la *relación de extimidad* del psicoanálisis.

¹⁸¹ Idea tomada de Foucault en relación a la *teoría de los enunciados* de Benveniste.

las relaciones entre lo no dicho y lo dicho. Mientras que el primero deja al margen el sujeto, en el segundo el puesto de dicho sujeto queda vacío¹⁸². Foucault llama *archivo* al sistema general de transformación de los enunciados. El *archivo* se sitúa entre la *langue* –posibilidad de decir- y el *corpus* que reúne el conjunto de lo ya dicho. El hombre es el hablante, el viviente que tiene lenguaje, porque puede no tener lengua; por eso el sujeto se presenta como testigo y habla por aquellos que no pueden hacerlo. El sujeto es lo que se pone en juego en los procesos en que interactúan *posibilidad, imposibilidad, contingencia y necesidad*. Éstas separan al musulmán del testigo. Posibilidad y contingencia son los operadores de la subjetivación e imposibilidad y necesidad, de la desubjetivación; pero estas categorías modales no están ante el sujeto como algo que él pueda rechazar o elegir.

3.13 La posición vacía del sujeto.

En el lenguaje, la enunciación señala el umbral entre un dentro y un fuera, su tener lugar como exterioridad pura; y desde el momento en que los enunciados se convierten en referente principal de la investigación, el sujeto queda liberado de cualquier implicación sustancial y pasa a ser una pura función o una pura posición.

Somos seres para la muerte, como diría Heidegger. A esta tragedia de una muerte segura, hay que agregar el develamiento nietzscheano de que no existen valores sino valoraciones, y de que el sujeto es más una ficción lógica y regulativa, que algo con realidad propia.

En las obras de los supervivientes y testigos es muy difícil hablar de autonomía del texto porque el texto es parte de la vida y la experiencia del autor. Este sale a la luz para convertirse no solo en un *yo en ficción* sino en un *otro* que ofrece una imagen doblemente alienada al autor; lo que es una provocación para la literatura, la historia y la identidad vistas en perspectiva histórica.

¹⁸² Figueroa, M.B. "Memoria histórica y testimonio". Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá. 2007.

El sujeto es un lugar determinado y vacío que puede ser llenado por individuos diferentes¹⁸³. Tal vez, como expresa C. Martínez Gorriarán en *Los Relatos de Kolymá, de Varlam Shalámov. La tensión entre literatura y testimonio (sobre las propiedades cognitivas de la narración)*¹⁸⁴, mediante el extrañamiento de sí mismo consigue el testigo salvarse. Aun con un sujeto de estas características y un lenguaje en ocasiones insuficiente, Shalámov nos enumera las ventajas de la literatura respecto al testimonio directo y la historia. Así, relatar o hacer literatura permite dar sentido a una acción. El objetivo de esta *discursivización* es generar una reacción de toma de conciencia a partir de “ponerse en lugar de la víctima”.

¹⁸³ Foucault, M. *La arqueología del saber*. Gallimard. París. 1969.

¹⁸⁴ Este trabajo es resultado de la investigación para el proyecto *La expresión de la subjetividad en las artes* (HUM2005-02533)

*No sé dónde se detiene lo artificial
ni dónde comienza lo real.*
Andy Warhol

4. EL ARTE PARA HACER FRENTE A LA HISTORIA

4.1 La vida como obra de arte

A principios de siglo asistimos a la angustia existencial, las fantasías de autodestrucción, irracionalismo, intento de escapar del comercialismo y de la preponderancia económica, el sincretismo, el culto a la belleza, la conciencia de la decadencia, la obsesión por la muerte desde la perspectiva individual, la exclusión total de ideales de compasión o regeneración social...nihilismo y decadencia.

Si el ser humano se imbuje en este nihilismo puede adaptarse a la *inocencia del devenir* y para ello es necesaria una transvaloración y hacer que, de cualquier forma posible, la vida devenga arte. Nietzsche afirmaba que Europa se había vendido matando bienes tan preciados como la ilusión, la imaginación, el pensamiento o la facultad de generar nuevos ideales. Todo ha quedado reducido a cálculo. Aparentemente, la vida, como lo real, y el arte conforman una paradoja, eso sí, y de ello hablaremos a continuación, la paradoja más fecunda.

La dialéctica entre verdad y falsedad es algo exclusivamente mental, o lo que es lo mismo, toda paradoja es ya una interpretación y demanda de otra interpretación que la desvele. Queda constituido el perspectivismo y, la perspectiva no es falsa ni verdadera sino la huella de una pequeña parte de la totalidad de lo observado. Wilde sostenía que para convertir la verdad en paradoja sólo hace falta la imaginación, como generadora de nuevos sentidos. Además, Nietzsche apuntaba que el conocimiento es por definición un falseamiento de la realidad, que el hombre llama verdades a sus errores irrefutables. Esta perspectiva permite no estancarse en un credo o sistema

cerrado ya que el carácter del ser humano es íntimamente paradójico. El *hombre de acción* que él promueve, vive más de sus sueños y fantasías que del contacto con realidades y sólo es hombre aquel que asume el carácter contradictorio de la existencia. Este hombre paradójico es el hombre estético, aquel que interpreta estéticamente, tomando como interpretación un proceso explicativo valorativo e ilusorio. Proceso porque es movimiento, explicativo porque aporta razones y sentido, valorativo porque juzga y jerarquiza e ilusorio porque sabe que verdad y mentira no existen.

Al ser la vida una unión de significante y significado generadora de nuevos sentidos se transforma en signo, como estableció Saussure, con sus dos caracteres básicos: arbitrariedad –falta de necesidad o razón última- y temporalidad –está hecha de tiempo, el eterno retorno de instantes significativos-. La vida es el “gran acto expresivo”, no necesita de mediador que la refleje.

1. Vida-emisor: la vida es afirmación constante de ella misma, es caos, apertura a todas las posibilidades. Según Nietzsche, todo hombre tiene deseo de una forma más noble de vida que le sirva como afirmación de la propia existencia.
2. Vida-receptor: el hombre experimenta. El hombre superior es para Wilde capaz de amar todo lo viviente, de sorprenderse aun sabiendo que la vida se repite y aquel para el que nunca desaparece la alegría de vivir. Wilde emparenta esa “jovialidad” con el espíritu artístico. Este hombre reconoce placer y también dolor como efectos necesarios de la búsqueda de una interpretación artística de la vida.
3. Vida-mensaje: la vida es un lugar que merece ser llenado. Se valoran instante, sensación, momento, variedad, contrastes y cambio.
4. Vida-código: vida como multiplicidad de fuerzas que producen continuamente valoraciones, estas, elevadas a consciencia, generan el mundo de la ilusión, el cual busca dotar expresivamente a esas valoraciones de sentido y valor. Por su carácter de reflejo consciente, el mundo de la ilusión como conjunto de interpretaciones por parte del individuo, está imbricado con la vida. La falsificación o ilusión llevada a cabo por el cerebro es necesaria para vivir; eso es el arte. Por tanto,

como es imposible eliminar la ficcionalidad, se produce una transvaloración: convertir la verdad en verosimilitud, el juego en interpretación y la razón en selección y combinación de perspectivas.

En contraste con algunas teorías, el arte no transfigura ni maquilla lo que expresa sino que idealizándolo deja a la realidad brillar en su desnudez esencial apartando lo que la hace monótona. Ante la quiebra del mundo que vivieron autores como Max Aub, lo que tratamos de defender en este trabajo es que no sólo la ficción es necesaria para reflejar la verdad de la Historia sino que además de ser cualidad innata en el ser humano, supone el refugio necesario para poder resistir el *acontecimiento* que supuso el campo.

4.2 Holocausto y ficción

En los años 1945-1965 encontramos la total invisibilidad social del Holocausto, formando parte del resto de los horrores de la guerra.

De 1965-1995 se abre el camino hacia el conocimiento social de lo que realmente estaba sucediendo, popularizándose a partir de 1995, y comienzan a articularse los debates sobre la imposibilidad de la ficción. Según Rosa-Aurià Munté en su tesis doctoral *La ficción sobre el Holocausto: silencio, límites de representación y popularización en la novela Everything is Illuminated de Jonathan Safran Foer*, en la intersección entre Historia y ficción se halla la *verdad*, y en la intersección entre ficción y testimonio se encuentra la *autoficción*, términos que desarrollaremos posteriormente y que conforman los límites naturales de la ficción¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Dan Diner caracteriza el Holocausto como una "ruptura de la civilización". Con este concepto considera el Holocausto como un hecho histórico que, por el mero hecho de haber sucedido, destruye nuestro potencial cultural de encajar en un orden histórico de tiempo, en el que podemos entender y organizar nuestras vidas de acuerdo a esta experiencia histórica. El Holocausto problematiza, o incluso impide el significado de cualquier narrativa ininterrumpida que relacione el tiempo antes y después de el Holocausto. Se trata de un "límite de la experiencia" de la historia, que no permite su integración en una narración coherente y con sentido. El intento de aplicar el concepto de desarrollo histórico falla irremediabilmente. Diner, D. *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*. Frankfurt. 1988.

Autores como Wiesel desechan el uso de la imaginación a la hora de tratar el Holocausto y considera cruel el relato ficcional de alguien que no lo ha vivido, e incluso la esteticidad que esta ficción puede producir. Estas palabras nos trasladan indefectiblemente a Adorno y su “no puede haber poesía después de Auschwitz” pero el precio a pagar sería sumirse en el silencio, y relegar dolor y víctimas al olvido. Dominick LaCapra, por el contrario, trabaja sobre la necesidad de narrar el “acontecimiento límite”¹⁸⁶.

Señala una triple distinción entre las narraciones, que comparten características pero difieren en cuanto a los reclamos de realidad, y las maneras de enmarcar el relato. En *la narración del testigo*, encontramos reclamos de realidad respecto de la experiencia o al menos del recuerdo de ella, dando menos valor a los acontecimientos, ya que reavivar el pasado supone una escena insoportable. En *la Historia*, los reclamos de realidad versan en torno a acontecimientos, su explicación e interpretación. Y, *la ficción*, explora el trauma e indaga otras formas de experiencia. El resultado muestra los aspectos emocionales y afectivos de la experiencia.

Actualmente, está completamente extendida la narración desde abajo, desde la perspectiva del testigo, de la víctima, que trata de emerger en las formas de recuperación de la propia memoria¹⁸⁷. Pero, desgraciadamente, los testimonios no garantizan la memoria, lo único que puede *salvarlos* es que se mantenga viva la llama del interés.

4.3 Silencio e invisibilidad

La historia de la filosofía occidental está llena de silencio, silencio equivalente a callar aquello que puede decirse, y silencio como forma de expresión de lo visible. La posición de Nietzsche supone oponer a la palabra, denunciada en su

¹⁸⁶ Dominick LaCapra considera que el Holocausto fue *un acontecimiento límite*, es decir, un tipo de suceso que supera toda capacidad imaginativa de concebirlo y anticiparlo. El Holocausto es un acontecimiento que *antes de que ocurriera no fue [...] previsto ni imaginado, y no sabemos a ciencia cierta qué es verosímil o plausible en este contexto. En todo caso, hubo una resistencia extrema a divisar su posibilidad.* LaCapra, D. *Historia en tránsito: experiencia, identidad y teoría crítica*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica, p.181.

¹⁸⁷ Baer, A. *De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo [From Jewish to Universal Memory. The Holocaust and the Globalization of Remembrance]*, in: *Anthropos* n°. 203. 2004, p.76– 94.

pretensión de verdad totalitaria y paralizante, una propuesta de conocimiento sobre lo inabarcable, lo móvil, lo cambiante, y que se ha de expresar por los silencios¹⁸⁸.

Es una filosofía del silencio entendida como un *pathos* de sobrecogimiento que, y en el que, se establecen los límites para cualquier representación posible, denunciando así el fracaso del logos y demandando nuevas respuestas éticas y epistemológicas.

Si la realidad es múltiple y cambiante, el lenguaje será entonces un instrumento incapaz de decir la realidad¹⁸⁹, sólo capaz de enunciar verdades cristalizadas.

Las palabras, simulacros de lo real, ya no ofrecen las claves para tratar con las cosas, instaurándose así la apología del silencio, una nueva vía que nos dirige hacia lo real que no es lo mismo que lo verdadero. Se trata de una escritura fragmentaria entendiéndose fragmento como *la pluralidad silenciosa de los sentidos de cada acontecimiento*¹⁹⁰. Prima lo no dicho o lo que no se puede decir. Según afirmaba Wittgenstein hablar es perder lo real como en un truco de magia donde el humo y los espejos hacen desaparecer lo que está. No se refiere a que debemos guardar silencio sino que sostiene una ética y una estética desde el silencio, definiendo este como un espacio donde se mezclan la purificación y el estupor ante lo que no se puede enunciar.

A partir de 1933, con la creación de Dachau, la tremenda situación que se estaba viviendo, se intensificó y se la trató de maquillar bajo eufemismos como *universo concentracionario*, tomado de Rousset en 1946 y que en el fondo no

¹⁸⁸ Como en *Shoah*, es el caso del peluquero Abraham Bomba— a recordar. Bomba recuerda, desde Israel, cómo cortaba el pelo a las mujeres que inmediatamente después entrarían en la cámara de gas de Treblinka. Y narra la historia de un compañero suyo, que se encontró, entre ese grupo de mujeres, a su esposa y a su hermana. De repente, Bomba se calla, enmudece. Silencio. Solamente unas breves lágrimas. El director, Lanzmann, le ruega que siga narrando, recordando. “Es necesario”, le dice. Y Bomba, finalmente, continúa. Sin embargo, el espectador ha experimentado el silencio de Abraham Bomba. Un silencio que comunica más que las palabras, que no dice, que muestra. Lanzmann, C. *Shoah*. Da Capo Press. Nueva York. 1995. Subtítulos en inglés por A. Whitelaw y W. Byron.

¹⁸⁹ Soberón, F. “Nietzsche, Borges y Caeiro. Lenguaje y poesía”. *Espéculo* nº 32. Madrid 2006.

¹⁹⁰ Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama. Barcelona. 1971.

esconde nada puesto que remite a un microcosmos creado que reproduce, como los espejos de Valle-Inclán, una imagen deformada, una copia defectuosa y terrible del mundo exterior. Lo mismo sucede con el término *Holocausto*, que significa “sacrificio de ofrendas en honor a Dios” y que provocó el surgimiento del término *Shoah* como reacción, ya que el primero puede plantear una lectura incorrecta; como si Dios aceptase el sacrificio y exterminio de su pueblo¹⁹¹.

El uso de todas estas fórmulas es fruto del trauma causado por la extrema violencia de la que habían sido víctimas y ante ello se originan tres reacciones: la necesidad de callar y sumirse en el silencio; la necesidad de hablar para exorcizar el dolor y los fantasmas; y, la superación del silencio inicial al relatar la propia experiencia con el paso de los años.

En contra de lo que pueda pensarse, sí se sabía lo que estaba pasando, el resto de la sociedad no vivía al margen de ello. En 1942 el *New York Times* informa sobre ello provocando una manifestación en Madison Square Garden y previamente, en 1940, Chaplin en *El gran dictador*, antes de que se aplicase la *solución final* ya muestra los abusos y ataques contra comercios e individuos. Esto unido a la publicación de fotos tomadas en los campos, pone de manifiesto que, a pesar de los testimonios, no hubo disposición a escuchar.

¿Cuándo tuvimos conocimiento por primera vez de las cámaras de gas?

¿Cómo reaccionamos a las noticias que provenían de Europa sobre el exterminio sistemático de los judíos? [...] estas preguntas, que también me las planteé durante años, desencadenaban un enfrentamiento de recuerdos confusos. [...] La gente no reacciona a los grandes cataclismos con pensamientos claros y emociones poderosas; gruñen, dudan, se atrincheran en las antiguas opiniones, huyen atemorizados¹⁹².

Hasta 1947-48, no se produce la primera consecuencia visible del ataque a la civilización producida por los alemanes; el primer juicio de Auswitch, en Cracovia. Pero es a raíz de que Eichmann es descubierto en Argentina y trasladado a Israel para ser juzgado, cuando se inicia la pedagogía nacional de la memoria; y así, en el segundo juicio de Auswitch, celebrado en 1963-1965

¹⁹¹ http://www1.yadvashem.orgsearchindex_search.html

¹⁹² Traversa, E. *La historia desgarrada*, p.31 cita a: Howe, I. *A margin of hope. An intellectual autobiography*. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva Cork, 1982.

en Frankfurt, aparece la necesidad de enfrentarse al horror del comportamiento humano. Las nuevas generaciones comienzan a pedir explicaciones, extendiéndose así el debate sobre la *Vergangenheitsbewältigung*, sobre la superación o dominación del pasado¹⁹³.

4.4 El horror y la palabra

El dolor nos deja mudos, asesina las palabras y mata el lenguaje. El dolor nos deja sin voz, pero no inexpressivos del todo. El dolor vuelve nuestros rostros humanos, excesivamente humanos. En la modernidad, miramos el dolor como dato, pero no como experiencia. Y por eso cuanto más informados estamos del dolor y de la miseria del mundo, del sufrimiento de tantos millones de seres cuyos rostros de sufrimiento vemos escondidos detrás de las pantallas de nuestros televisores, más nos alejamos de la experiencia del sufrimiento de esos seres humanos. Parece que la insensibilidad se apodera de nosotros hasta el punto de poder seguir viviendo aun teniendo constancia de que en muchos lugares existen entes que sufren. Pertenecemos a una *sociedad analgésica*.

El dolor es tanto una "experiencia personal" como una "experiencia del pensamiento". Podemos distinguir en principio tres formas básicas: el *dolor del cuerpo*, el *dolor psíquico* y el *dolor existencial*, tomado como una especie de dolor moral¹⁹⁴. Estas tres clases de dolor pueden darse por separado, pero, usualmente, aparecen mezcladas en un mismo individuo. El primero es la afirmación del pensamiento clásico de un *sujeto sin cuerpo*. Aquí encontramos, por ejemplo, la doctrina platónica según la cual el "alma", en su ascenso a las ideas del bien, de la verdad o de la belleza, necesariamente debe huir de su encarnadura material en el "cuerpo" para que su viaje culmine con éxito. El segundo episodio lo encontramos en la tentativa integradora de Merleau-Ponty, que habla de un *sujeto-cuerpo*. El cuerpo, señala Merleau-Ponty, presenta una unidad distinta de la del objeto científico. Hasta en su función sexual, hay en el cuerpo una intencionalidad y un poder de significación personal, la presencia

¹⁹³ Baer, A. "De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo". *Anthropos* nº 203. 2004, p.83.

¹⁹⁴ Bárcena, F. "El aprendizaje del dolor. Notas para una simbólica del sufrimiento humano". Universidad Complutense de Madrid.

de un yo. El cuerpo es, entonces, expresión y palabra. Y reconocer la presencia de ambas es necesario para "superar definitivamente la dicotomía clásica del sujeto y el objeto". El último episodio lo encontramos en la experiencia de un acontecimiento que desgarró nuestra historia europea reciente: el *cuerpo sin sujeto* que deambula como un fantasma en el espacio total sin tiempo que es el *Lager*, el "universo concentracionario".

Como experiencia personal, el dolor es como una llave, decía Jünger, que nos abre a lo más íntimo y a la vez al mundo. Es una especie de *conflicto radical*. Los acontecimientos dolorosos se encadenan por el hecho de que el dolor es producido por el hombre, lo que lo torna en humano y tangible. Mientras haya humanidad, como afirmaba Agamben, hay posibilidad de que este horror pueda volver a repetirse. Así lo afirma Camus en *La peste* cuando la epidemia parece haberse resuelto y la ciudad lo festeja despreocupada:

*Oyendo los gritos de alegría que subían de la ciudad, Rieux tenía presente que esta alegría está siempre amenazada. Pues él sabía que esta muchedumbre dichosa ignoraba lo que se puede leer en los libros, que el bacilo de la peste no muere ni desaparece jamás, que puede permanecer durante decenios dormido en los muebles, en la ropa, que espera pacientemente en las alcobas, en las bodegas, en las maletas, los pañuelos y los papeles, y que puede llegar un día en que la peste, para desgracia y enseñanza de los hombres, despierte a sus ratas y las mande a morir en una ciudad dichosa*¹⁹⁵.

Además es casi imposible poder eliminar los rastros producidos por el horror de una catástrofe genocida como la que tenemos entre manos. Por esto, dolor y pensamiento están intrínsecamente relacionados, allí no sólo se asesinó brutalmente al individuo, sino el concepto de hombre que heredamos de los clásicos como un animal *racional, político o lingüístico*. Es como si los grandes principios que promovieron la creatividad europea –por ejemplo, la libertad y el individuo- dejasen de ser unos valores inamovibles. Quienes pudieron ver a los supervivientes de los campos no encontraron en su mirada ni un atisbo de humanidad, en su lugar sólo vieron al primer elemento de la cadena, un “no-hombre”.

No hay solución. No sufre. Ningún dolor. Pero está el vacío en el pecho, en la boca, en los ojos, entre las mandíbulas que se abren y se cierran sobre nada, sobre el aire que entra en la boca. Los dientes mastican el aire y la saliva. El cuerpo está vacío. Sólo aire en la

¹⁹⁵ Camus, A. *La peste*. Milenium (Biblioteca El mundo) Madrid. 1999, p. 38

*boca, en el vientre, en las piernas y en los brazos que se vacían. Busca un peso para el estómago, para calzar el cuerpo contra el suelo; es demasiado liviano para aguantar*¹⁹⁶.

Gorgias creía en la imposibilidad de comunicación de los seres. Afirmaba que el humano sólo puede comunicarse con palabras pero que estas no se ajustan a la realidad ni incluyen toda su complejidad; lo que nos sitúa en la renuncia a la noción de verdad; pero a su vez es el único medio como herramienta "creadora" de realidad. En lo referente al universo de los campos, la palabra "dolor" es una "voz" distinta a las voces que dominan el discurso pedagógico contemporáneo. Se trata de esa "otra voz" de la que hablaba Octavio Paz: la *palabra poética* y esa dimensión del lenguaje capaz de decirnos más cosas y más en profundidad sobre la complejidad de la condición humana, una condición que incluye, por supuesto, también la *inhumana conditio*. El poema es la casa de la presencia. Es la morada donde habita el *testimonio*, aquello que no se puede "decir" pero sí "mostrar". La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Como actividad capaz de cambiar el mundo, la palabra poética es revolucionaria por naturaleza, y como ejercicio del espíritu, actividad intrínsecamente liberadora: más que una forma literaria, el poema es el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre.

En este encuentro entre lo humano y lo poético, la poesía es entonces el *arte de lo imposible*, una constante persecución del otro lado de las cosas, de la dimensión oculta de lo real y lo aparente. Porque "lo posible -dice Juarroz- es sólo una provincia de lo imposible". Por eso, más tarde o más temprano, la poesía tiene que ir al encuentro con la muerte.

Por tanto, hablar del dolor supone atreverse a pronunciar la palabra poética. Esta necesidad de lo poético puede resultar sumamente extraña. Y sin embargo, está plenamente justificada, porque sólo mediante construcciones simbólicas -literatura, cine, fotografía- es factible dar cuenta del dolor inasumible, posibilitándonos el acercamiento al espacio de lo *inconcebible* y de lo *indecible*. Como personas marcadas por el dolor y el sufrimiento, podemos ser capaces de expresarnos perfectamente con el lenguaje, usar incluso con

¹⁹⁶ Antelme, R. La especie humana. Coedición Ediciones Era, Ediciones Trilce. México. 2002, p.116

sutileza el matiz de las palabras y su musicalidad. ¿Qué fin persigue, entonces, el conocimiento poético si no es el conocimiento de la vida? La respuesta del Virgilio de Hermann Broch es esta: "El conocimiento de la muerte". Porque la muerte pertenece a la vida: el que conoce la vida conoce también la muerte, le dice Virgilio al César Augusto. La palabra poética es, pues, una *fractura* que permite abrir la escala de lo real y quebrar el segmento convencional y espasmódico de los automatismos cotidianos.

Para Wittgenstein en el *Tractatus* sólo puede decirse lo tangible, lo no tangible sería hablar *insensato*, por lo que ética y estética quedarían fuera del lenguaje. Pero existe y además, es justamente lo no tangible lo que realmente interesa al género humano, por ello no puede ser relegado al silencio. Aún así, la necesidad de contar no era compartida por todos. Hay quien calla.

Muchos (yo mismo) han experimentado "vergüenza", es decir, sentido de culpa, durante la prisión y después, es un hecho cierto y confirmado por numerosos testigos. [...] Lo intentaré interpretar [...] A la salida de la oscuridad se sufría por la conciencia recobrada de haber sido envilecidos. Habíamos estado viviendo meses y años de aquella manera animal, no por propia voluntad, ni por indolencia ni por nuestra culpa: nuestros días habían estado llenos, de la mañana al atardecer por el hambre, el cansancio, el miedo y el frío, y el espacio de reflexión, de raciocinio, de sentimientos, había sido anulado. [...] Pocos supervivientes se sienten culpables de haber perjudicado, robado o golpeado deliberadamente a un compañero: quien lo ha hecho rechaza el recuerdo; al contrario, casi todos se sienten culpables de omisión de socorro¹⁹⁷.

Hay quienes optan por hablar porque la dimensión poética nos permite mostrar lo que no se puede decir a través de ese difícil ejercicio de silencio, o quienes callan hasta que encuentran el modo de hablar; y quienes no logran superar nunca el silencio.

Hay autores como Steiner o Wiesel que nos remiten a la importancia del silencio. El primero nos habla de las reacciones del escritor: ante la crisis del lenguaje trata, por medio de él, de transmitir lo precario y comunicativo del acto comunicativo; o hace uso de la retórica suicida del silencio. El autor defiende la retirada puntual de la palabra cuando la ética se ve comprometida como contrapunto a la verborrea insustancial.

¹⁹⁷ Levi, P. *Los hundidos y los salvados*. El Aleph. Barcelona. 1996, p. 63-68

No digo que los escritores hayan de dejar de escribir. Me pregunto si no están escribiendo demasiado, si el diluvio de letra impresa a través del cual luchamos por abrirnos paso, aturdidos, no representa por sí mismo una subversión del significado. "Una civilización de palabras es una civilización malsana". Es una civilización donde la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fue un acto numinoso de comunicación que aquello válido y verdaderamente nuevo ya no puede hacerse sentir¹⁹⁸.

Wiesel nos remite a la Torá como portadora de muchos tipos de silencio, y cómo el silencio es una manifestación elemental del sufrimiento. Para él, los hombres abusan de la palabra hasta la usura, y, no es necesario; los judíos pueden llorar sin que se les oiga¹⁹⁹.

A pesar de las afirmaciones de Steiner, de Wiesel o el hecho de que Adorno crea que la calidad estética amortigua el exterminio en sí, la aporía surge con mayúsculas: es irrepresentable pero debe ser dado a conocer, y son la literatura, la música y las artes las que permiten experiencias "minoritarias" frente a las versiones oficiales²⁰⁰.

Las palabras son las primeras víctimas de la violencia porque han dejado de significar lo que significaban en el tiempo de paz, por ejemplo, "hambre" y "frío". El lenguaje se empobrece durante el Tercer Reich, se sigue el modelo lingüístico de Goebbels y la ideología se transmite mediante expresiones sintácticas o palabras de tal modo que incluso las víctimas participaban de forma inconsciente. La perversión del lenguaje provoca la perversión de las personas y ¿viceversa?

El dolor, sobre todo el dolor del otro, que es un acontecimiento cuya esencia será incapaz de desentrañar, no podemos dejarlo encerrado en el silencio mudo. Debemos crear sistemas simbólicos que lo expresen, haciendo incluso del silencio una forma de resistencia.

La ciencia precisaría de ese otro lenguaje para sentir el dolor como una experiencia íntima que a veces nos incomunica con el exterior y resquebraja

¹⁹⁸ Steiner, G. *Lenguaje y silencio*. "El silencio y el poeta". Gedisa. México. 1990, p. 85

¹⁹⁹ Wiesel, E. *Contra la melancolía*. Caparrós. Madrid. 1996, p.197

²⁰⁰ Baer, A. "La representación del Holocausto y sus límites". *Raíces* nº 50-51. 2002, p. 18

nuestra identidad. No es suficiente una gramática; también necesitamos una semántica del dolor. Una cierta prosa.

Por eso, incluso el dolor puramente físico, es un acontecimiento que nos ocurre como seres dotados de un yo: es una experiencia subjetiva y existencial. Y nada contraría más al principio de identidad que la experiencia del dolor, hasta el punto que el dolor puede constituirse en una realidad refractaria a ser expresada sin distorsión en el lenguaje humano. Quizá por eso se dice a veces que el dolor es *indecible*. Esto es particularmente cierto en el caso de los supervivientes de situaciones extremas, donde al dolor de los cuerpos se une un sufrimiento psíquico alucinante.

Recurrimos de nuevo aquí a Robert Antelme, superviviente de *Buchenwald* y *Dachau*, por ser uno de los primeros en subrayar la importancia de la imaginación para disminuir la distancia existente entre la atroz experiencia vivida en los campos, que era necesario comunicar, y los límites del lenguaje disponible para dar cuenta de ese testimonio. Con estas palabras inicia Antelme su relato:

Hace dos años, durante los primeros días que siguieron a nuestro retorno, fuimos todos, creo, presas de un verdadero delirio. Queríamos hablar, ser escuchados al fin. Nos dijeron que nuestra apariencia física ya era bastante elocuente por sí sola. Pero recién volvíamos, traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia viva aún y sentíamos el deseo frenético de contarla tal cual era. Y, sin embargo, ya desde los primeros días nos parecía imposible colmar la distancia que íbamos descubriendo entre el lenguaje del que disponíamos y esa experiencia que seguíamos viviendo casi todos en nuestros cuerpos (...) Esta desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y el relato que era posible hacer a partir de ella se confirmó definitivamente más adelante. Estábamos efectivamente frente a una de esas realidades de las que se dice que sobrepasan a la imaginación. Quedaba claro entonces que sólo por elección, es decir, una vez más, gracias a la imaginación, podríamos intentar decir algo²⁰¹.

Con otras palabras: cuando el dolor (por ejemplo el dolor físico) no permite mantener una relación armoniosa con el propio cuerpo y con el entorno, el sufriente puede acudir en ayuda de los sistemas simbólicos de la cultura, en su más amplia gama.

²⁰¹ Antelme, R. *La especie humana*. Coedición Ediciones Era, Ediciones Trilce. México. 2002, p.15

El ser que sufre, así, conoce mejor la vida, y con más profundidad, porque la vive según la cara que le es propia a la existencia, es decir, según la cara de la *exposición*. Sólo el que está en trance permanente de perder la vida llega a conocerla profundamente. El portador del dolor es según Nietzsche, al fin, el hombre heroico, el gran portador del dolor de la humanidad. Pero no deja de ser verdad también que el sufrimiento es la elaboración de sentido del dolor, lo que nos permite hacer de él una experiencia ética que da cuenta de lo simbólico, de algo a lo que se nos remite pero que no se encuentra visible en el dolor, como puro dolor físico. De este modo, el aprendizaje del dolor es un aprendizaje orientado a la ampliación del sentido, es un aprendizaje que moviliza la mente más allá del centro que ocupa, que la desplaza, excitándola, provocándola, conmoviéndola.

Sólo se ve dolor, una forma de dolor, una presencia de dolor perpetuo. Lo único que cabe es la esperanza de la muerte, la muerte como final del dolor, pero al mismo tiempo la muerte como rasgo inherente de una vida sin sentido. Y es que *el dolor necesita espacio para poder expresarse*. Por eso las formas esenciales de desahogo del sufrimiento, dotadas de un elevado poder simbólico, son el *grito*, el *llanto* y el *canto*. Si el grito retrotrae al hombre al hombre a una fase prelingüística y precultural, en tanto que indica una incapacidad del doliente para articular su experiencia del mundo, y en el llanto, que es una suerte de reflexión sintiente, la subjetividad del doliente se objetiva como lágrima y deviene imagen, en el canto el dolor adquiere voz, modulación y tono.

El dolor, por tanto, contiene una dimensión de incomunicabilidad, y es ésta la que anuncia la imposibilidad de nombrar, decir o comentar las condiciones del sufrimiento, y la que nos trae la imagen de una muerte viviente, de un sujeto a medias entre la vida y la muerte, de una muerte inserta en la existencia, de un *musulmán*.

Al mismo tiempo, el malestar del dolor y de quien sufre es provocador: es lo inasumible, pero también el grito que pide auxilio, compañía. El sufrir el sufrimiento del otro es, al final, el modo de aprender su dolor, la forma que

adopta el aprendizaje de dolor: lo "a-prendo", es decir, no lo agarro, sino que lo acompaño, no lo encierro en una explicación, en ningún discurso, en ningún concepto, porque el dolor del otro no se puede pretender explicar ni justificar.

Los relatos de los supervivientes de los campos de concentración son, en este sentido, profundamente aleccionadores, aunque su lectura nos enfrenta a una situación sumamente paradójica. Porque si hasta los mismos supervivientes fracasan, en cierto modo, ante la tarea de asimilar personalmente, mediante la escritura y el testimonio, su propia experiencia vivida, ¿cómo van a poder asimilar la atroz experiencia no vivida y en parte irrepresentable los lectores de tales escritos? Y sin embargo, la lectura de esos textos, la atención sería a esa experiencia, por muy demoledora y desestabilizante que sea para la seguridad de nuestro yo -o quizá precisamente por eso, por su poder reconstructor de una identidad asegurada- nos muestra algo que nos hace pensar.

Nos muestra la lección de un cierto cansancio, de un modo de sufrimiento existencial. Nos muestra, como en cierto sentido le pasaba a Lóri, la protagonista del relato de Clarice Lispector *Aprendizaje o el libro de los placeres*²⁰², la suprema lección que resulta del cansancio del *esfuerzo del animal liberado*.

4.5 La representación de la tortura

En los discursos sociales de la época, podemos observar la *Teoría de la Ilustración* o *The Enlightenment Version* que postula que el antisemitismo acabó en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, tras ser espectadores del horror extremo; creyendo que los estadounidenses tienen una naturaleza moral superior como resultado de sus raíces ilustradas y su tradición religiosa. De otro lado, la teoría psicoanalítica describe que el descubrimiento del horror produce el silencio y desconcierto en lugar de dar lugar a una reacción de acciones decisivas. Se produce por tanto una etapa de negación y represión del trauma. Según esta teoría, son necesarias dos o tres décadas para poder

²⁰² Siruela. Madrid. 2012

hablar y tomar acciones. La sociedad también necesita su tiempo para poder reaccionar; en un principio no era capaz de identificarse con las imágenes de los campos, no reconocía como humano lo que estaba viendo.

Como afirmaba la tesis de Jeffrey Alexander, el inicio de la deglución del Holocausto supone la creación de la narrativa para la sensibilización; se requiere una sólida identificación psicológica con las víctimas y la constatación de que podía habernos sucedido a cualquiera.

Entre los años 1960-1990, como comentábamos en líneas anteriores, comienza a hacerse visible el Holocausto²⁰³ y a desligarse del resto de los horrores de la guerra. Debido a las representaciones en los medios de comunicación estadounidenses, comienza un debate sobre cómo debe representarse este acontecimiento límite. Se deja de hablar de silencio e irrepresentabilidad para comenzar a hablar de los límites de la representación.

Autores como Rosenfeld, Wiesel, Lang o Lanzmann creen que los hechos deben ser representados pero se muestran contrarios a la ficción por su poder subversivo, supeditan el valor de la imaginación y la ficción literaria a la narración histórica. De este modo, surgirán las denominadas *master-narratives* que pretenden mostrar las vías idóneas para narrar. Rosenfeld asevera que la finalidad de los libros es recordar qué pasó, así, todo libro que no refleje exactamente el evento histórico no es valioso porque distorsiona la realidad. Wiesel hace una distinción “eliminadora” entre los escritores supervivientes y los que no han vivido el acontecimiento.

*Si los griegos inventaron la tragedia, los romanos la epístola, y los renacentistas el soneto, nuestra generación ha inventado una nueva literatura, la del testigo*²⁰⁴.

No está a favor del silencio rotundo, sino a favor de la narración adecuada, ética, respetuosa con los muertos y con los supervivientes. Y esto no es posible

²⁰³ cuando hablamos de Holocausto, estamos definiendo todo el proceso de deshumanización y transformación en *nuda vida* llevada a cabo por el totalitarismo; no sólo el momento del exterminio, lo cual, por otra parte, en muchos casos, habría supuesto la salvación para nuestras víctimas.

²⁰⁴ Wiesel, E. “Dimensions of the Holocaust”. Evanston: Northwestern University. 1977, p.6–9.

si el escritor no es testigo directo. Lang exige que los acontecimientos traumáticos sean narrados no figurativamente sino literalmente. Cree que la figuración literaria humaniza los agentes y lo que se está tratando de explicar se convierte en mito, en literatura. Lanzmann considera que la ficción trivializa el sufrimiento. Rechaza imágenes y documentos de archivo porque considera que matan la imaginación que para él es esencial. Parece contradictorio negar la ficción y reivindicar la imaginación, pero lo que pretende, como apreciamos en su película *Shoah*, lo que intenta es dirigir nuestra imaginación. Aparecerá la noción de *master-narrative* como modo único de escribir sobre el Holocausto. Lang como Barthes defiende la *escritura intransitiva*; discurso que rechaza las distancias entre escritor, texto, lo que se escribe y finalmente el lector²⁰⁵. White, sin embargo, propone la *voz media*:

*En el escribir medio de la modernidad, el sujeto se constituye como inmediatamente contemporáneo de la escritura, efectuándose y afectándose por medio de ella: un caso ejemplar es el del narrador proustiano, que tan sólo existe en cuanto está escribiendo, a pesar de la referencia a un seudorrecuerdo*²⁰⁶.

La voz media es una nueva manera de imaginar y establecer relaciones entre sujetos y objetos. Cree que la forma más adecuada es la literatura modernista, no el realismo como se pensaba hasta el momento. El resultado de la escritura intransitiva o voz media es que un narrador que aborda hechos objetivos desaparece, y tienes que unirte a él o ella en la construcción procedimental de producir lo real. Ese continuo apartarse de la voz media, que ni afirma ni niega y marca la exterioridad radical del pensamiento respecto a sí mismo, permite a los escritores del cuerpo producir un murmullo que no tiene origen.

Por otro lado, y como no podía ser de otra manera, un amplio grupo de escritores necesitan usar la ficción para narrar el horror. Es el caso de Steiner, Langer, Semprún o Kertész que confían plenamente en la literatura para ello. Para el primero, la materia de la literatura es en esencia la humanidad.

²⁰⁵ Lang, B. *Act and Idea in the nazi genocide*. Syracuse Unniversity Press. New York. 2003, p.

23

²⁰⁶ BARTHES, R. *El susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona. 1987, p.31-32

*Quizás, aquel que no ha tomado parte en los hechos sea el que pueda enfocarlos racional e imaginativamente; para aquellos que los vivieron, han perdido los contornos de la posibilidad y han salido de los confines de lo real*²⁰⁷.

Langer decide que la literatura del Holocausto debe ser juzgada por su habilidad para activar nuestra imaginación. Un buen texto contiene a la vez la verdad literal *literal truth* y la realidad imaginativa *imaginative reality*. Con verdad literal nos referimos a la verdad factual de documentar los acontecimientos y acciones que tuvieron lugar durante el Holocausto; y con realidad imaginativa nos remitimos al escritor que tiene la habilidad de convertir la verdad literal en una nueva realidad que apela a la realidad imaginativa del lector. Es partidario por ello del uso de figuras literarias por sus efectos en los lectores. El arte mimético no tiene sentido porque la *realidad de los campos* estaba completamente desconectada de la realidad, de este modo, la desfiguración, la consciente y deliberada alienación de la sensibilidad de los lectores de su entorno, más la infiltración dentro del trabajo del grotesco, del sin sentido, destruiría la posibilidad del placer estético tan temido por Adorno. La introducción por parte de Langer del uso de las figuras literarias nos remite directamente a Young; uno de los autores clave elegidos para avalar la teoría de nuestra tesis: que se debe dar salida al horror por la vía de la narración de calidad.

Para Young el valor de los testigos recae en la aptitud de su estilo.

*Lo que es recordado del Holocausto depende de cómo se ha recordado, y cómo los acontecimientos son recordados depende de los textos que le han dado forma (a los acontecimientos relatados)*²⁰⁸.

Es necesario buscar la verdad de cada interpretación, porque los significados que se reflejan en los textos mediante lenguaje y tropos, reflejan el tipo de comprensión de las víctimas en aquel momento.

Para concluir el repaso a los escritores que consideran la ficción como el elemento necesario para la comprensión de la vida en los campos, daremos

²⁰⁷ Steiner, G. *Lenguaje y silencio*. "El arte de morir". Gedisa. Barcelona. 2003, p. 296-297.

²⁰⁸ Young, JE. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1990, p.1.

paso a las figuras de Semprún y Kertész, como las voces que conectan con los muertos del pasado y se convierten en testigos históricos, emotivos y simbólicos. Y, como “los hechos sólo pueden ofrecer montañas de cadáveres”, la narración es la única manera de hacer comprender lo que sucedió. De hecho, afirman que la cuestión es otra:

El problema [...] es la imaginación. Para ser más preciso: ¿hasta qué punto es capaz la imaginación de sobreponerse al hecho del Holocausto, hasta qué punto puede aceptarlo y hasta qué punto el Holocausto ha pasado a formar parte de nuestra vida ética, de nuestra cultura ética, por la vía de esta imaginación receptiva?²⁰⁹.

Semprún critica las narraciones hiperrealistas por el hacinamiento del espanto; la ficción es útil puesto que el artificio literario es necesario para seleccionar el magma que relatará la auténtica verdad de los campos.

Primo Levi lo explica de una forma, Imre Kertész lo explica de otra, Antelme lo hace de una tercera forma. Cada cual tiene su estilo, pero hay coincidencias en todos estos relatos, todos lo abordan desde un punto de vista del escritor. Desde un punto de vista literario: la ficción. Y la ficción no consiste sólo a inventar, sino que consiste a recortar, encuadrar y escoger el magma²¹⁰.

Así, lo que imaginamos no es sólo el Holocausto, sino la consecuencia ética de este reflejada en la conciencia universal²¹¹.

Cuando hablamos del papel de la ficción, debemos distinguir entre los que la usan para hablar de su vivencia como haría Semprún, y los escritores que no vivieron esa experiencia pero se inspiraron en los campos para escribir, como Soazig Aaron y su obra *El no de Klara*, elogiada por el propio Semprún. Pronto desaparecerán los testigos y pronto, sólo la ficción podrá hacer vivir esta memoria.

4.6 Ficción e Historia

Para conocer de qué modo se abordaba la ficción, nos remitiremos de nuevo a los estudios de Dominick LaCapra y los previamente comentados espacios

²⁰⁹ Kertész, I. “Sombra larga y oscura”. *Un instante de silencio en el paredón*. Herder. México. 1999, p.65.

²¹⁰ Munté, A. “Una entrevista a Jorge Semprún: la narración de los campos de concentración en la literatura y el documental” *Trípodos* nº 16. Barcelona. 2004.

²¹¹ Kertész, I. “Sombra larga y oscura”. *Un instante de silencio en el paredón*. Herder. México. 1999, p.66

de intersección entre las disciplinas, tales como verdad, autobiografía, autoficción y/o novela.

Nuestro estudio coincide con Nietzsche cuando sostiene que conocer el pasado es un acto creativo, no una simple objetivación de los hechos, porque lo importante es *hacer historia* y no registrar los hechos tal y como ocurrieron realmente. Lo verdaderamente importante es dejar entrever o ver la profundidad de sentido, poder y belleza que hay detrás de cada uno de los hechos históricos. Representar el mundo es necesario pero a la vez es una quimera y es la literatura la que permite contar historias únicas acercándose al hecho de una forma particularmente interesante²¹². La representación del Holocausto está intoxicada por la falsa preeminencia de la Historia sobre la ficción distinguiéndose así, en palabras de Young, entre los hechos duros *hard* y lo suave o *reconstrucción literaria*.

Examinando la historiografía reciente vemos cómo el período de finales del XIX y principios del XX está marcado por el *positivismo* o lo que es lo mismo, la necesidad de reunir pruebas documentales o archivos y a partir de ellas reivindicar una verdad que después puede ser relatada de una forma más artística. Por otro lado, observamos el constructivismo radical de White y Ankersmit donde los acontecimientos tienen una importancia limitada, los límites entre ficción e historiografía se borran y son los factores estéticos, ideológicos y políticos los que construyen el relato. Además de esto, LaCapra introduce los “Estudios del Trauma” y la reflexión sobre la relación del individuo con los hechos traumáticos.

El origen de la oposición entre Historia y ficción, del positivismo, se remonta a Aristóteles y siempre quedó claro que los historiadores abordaban la primera y los poetas la segunda. El problema, como afirma White es, “la ficción de la representación factual”²¹³; o el momento en que el discurso de ambos se solapa. Antes de la Revolución Francesa se comprendía que muchos tipos de

²¹² Loureiro, A. “Los afectos de la historia”, *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* / coord. por Antonio Monegal. 2007, p.135 y 139

²¹³ White, H. “The Fictions of Factual Representation”. *The tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978

verdades sólo podían serle representadas al lector mediante ficciones. Es el momento en que aparece un acontecimiento sin parangón, como es la situación concentracionaria, cuando los historiadores tratan de evitar la ficción para ser creíbles y comienza esa ofuscación por el uso del *estilo histórico*. Se habla de “la retórica de la anti-retórica”, o lo que Fustel de Coulanges denomina “la castidad de la historia”²¹⁴. Debido a esta obsesión por la objetividad, se elimina al narrador para que sea el referente el que hable por sí mismo. En 1973 la *Metahistoria* de White, expone su teoría de los tropos, como determinante de los relatos históricos, que resultan ser los mismos que determinan los relatos de ficción²¹⁵. Los más comunes son, metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía; y cree que la elección previa de ellos antes de la escritura, determinará el texto y sus ideas. Para White, la narratividad supondrá la vinculación contingente entre el conocimiento del pasado y su expresión narrativa. La narración histórica no es coherente si se limita a una enumeración de hechos sino que debe resultarnos aclaratoria y significativa la imagen que de ellos logramos, y para esto es necesaria la imaginación.

*Lo que he intentado sugerir es que este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria*²¹⁶.

Por todo lo dicho, en *Figural Realism* reúne artículos donde el elemento común es “la enfática defensa de que el lenguaje figurativo, de un modo más efectivo que cualquier discurso literal, se refiere fielmente a la realidad”²¹⁷

En contra de lo transmitido hasta el momento, no es el hiperrealismo la forma adecuada para la representación de esta literatura soterrada sino el modernismo, o mejor dicho, la *antinarrativa modernista*²¹⁸. La característica principal de este nuevo modo de representación es el monólogo interior, muy

²¹⁴ Solo como *historia concebida* podrán los acontecimientos orientar y sostener en sus fatigas y errores a la humanidad. Por el contrario, las historias ad usum corren el riesgo de ver dilapidado el inmenso caudal de honor y sufrimiento, de hallazgo e ignominia acumulado en la historia humana.

²¹⁵ White, H. *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós. Barcelona. 2003, p.9.

²¹⁶ White, H. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós. Barcelona. 1992, p.38.

²¹⁷ White, H. *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós. Barcelona. 2003, p.35.

²¹⁸ Término tomado de la *Mímesis* de Auerbach.

cercano a la voz media griega y donde se abandona el punto de vista único y autoritario para pasar a un tono de duda y cuestionamiento continuo. Dicha antinarrativa modernista rompe el peldaño escritor/lector, abandona el orden cronológico y da entrada a la subjetividad del autor en el texto, porque nuestra relación con el pasado debe ser emotiva; “el pasado tiene que ver con nuestros muertos, y a ellos no los podemos recordar con actitud aséptica, científica”²¹⁹.

En contra de lo que afirmaba la narrativa tradicional y su contención neutral de hechos, White considera a los enunciados fácticos simplemente entidades lingüísticas del discurso y establece que hechos e interpretación forman parte de la narración histórica. La Historia es para él una forma de ficción. El pasado es inventado por los historiadores de la misma forma que las novelas son inventadas por los escritores. No tuvo White el apoyo de Ricoeur puesto que este último no comparte la idea de indistinción entre Historia y ficción, a pesar de su crucial influencia en el debate sobre la literatura de este período. Sacando a la palestra a otra de las figuras claves para tratar de discernir esta dicotomía, LaCapra; podemos resaltar que valora el punto de vista de White y Ankersmit en la crisis de la representación convencional de la representación histórica, pero tiene su propia concepción de la Historia.

*La posición que sustento implica una concepción de la historia como algo que entraña una tensa reconstrucción objetiva (y no objetivista) del pasado y un intercambio dialógico con él y con otras indagaciones sobre él, en la cual el conocimiento supone no sólo procesamiento de información sino también afectos, empatía y cuestiones de valor*²²⁰.

Para LaCapra, a diferencia de White, se puede conseguir una reconstrucción objetiva del pasado donde la literatura tiene mucho que enseñarle a la Historia. Y entendiendo al historiador, no como un profesional sino como un intelectual, favorece la interdisciplinariedad²²¹. De este modo toma conceptos del psicoanálisis como *trauma, acting-out, elaboración y transferencia*, y los repiensa en términos historiográficos. La historiografía clásica ha estado demasiado preocupada en asuntos relacionados con la realidad material y han

²¹⁹ White, H. *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós. Barcelona. 2003, p. 191

²²⁰ LaCapra, D. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2005, p.57

²²¹ LaCapra, D. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2005, p.11.

“olvidado” todo lo relacionado con los afectos y la psique. Comenzó así a darse valor a la *historia traumática* y a la *microhistoria*²²².

No presenta ninguna duda que la experiencia está intrínsecamente relacionada con la identidad y requiere un esfuerzo importante para reflexionar sobre la propia situacionalidad; la experiencia no debe contemplarse sólo como una forma cognitiva sino teniendo en cuenta los afectos tanto de lo observado como del observador. El concepto *experiencia*, tan relevante para LaCapra, no se está refiriendo simplemente a la *traumatización secundaria* de segundas o terceras generaciones, sino que debería llevarnos a la empatía en la comprensión de los acontecimientos, haciendo uso del concepto que Kaja Silverman²²³ llamó “*identificación heteropática*”; que es la empatía en la cual la respuesta emocional va acompañada del respeto por el otro, junto con la conciencia de que la vivencia del otro no es la propia. Y así es como para LaCapra debería abordarlo el historiador. El trauma causa una disociación de los afectos y las representaciones; el que lo padece siente desconcertado lo que no puede representar o representa “anestesiado” lo que no puede sentir, por lo que es necesaria la elaboración del trauma. Curiosamente, hay quien no ha sufrido los breves del campo pero que padece síntomas propios del “síndrome del superviviente”²²⁴ llegando incluso al engaño colectivo, como en el caso de Enric Marco debiendo quedar reflejado en los “*estudios del trauma*”. Marco, quien hasta entonces había sido presidente del *Amical Mauthausen* de Barcelona, se vio forzado a confesar que nunca había sido retenido en el campo de concentración de Flossenburg, como había venido relatando desde

²²² “La microhistoria es una rama de la historia social de desarrollo reciente, que analiza cualquier clase de acontecimientos, personajes u otros fenómenos del pasado que en cualquier otro tratamiento de las fuentes pasarían inadvertidos. La razón por la que llaman el interés del historiador puede ser muy diversa: puede ser lo cotidiano pero también lo raro. La microhistoria propone aparcar el estudio de las clases sociales para interesarse por los individuos. Siguiendo el destino particular de uno de ellos, se aclaran las características del mundo que le rodea.”

²²³ Silverman, K. *The threshold of the visible world*. Routledge. New Cork, 1996

²²⁴ El *Síndrome del superviviente* (también conocido como *síndrome del campo de concentración*, puesto que fue donde se observó por vez primera) es consecuencia del *transtorno de estrés postraumático*, cuando éste está relacionado con la muerte de seres queridos, cuando se ha sido testigo de la muerte de otros o cuando se ha estado involucrado en una situación en la que otros han muerto, aunque no se haya sido testigo de dicho suceso. El síndrome fue detectado a raíz de la Segunda Guerra Mundial, especialmente en los supervivientes del Holocausto y los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki, y de la Guerra de Vietnam. En 1976 Lifton y Olson describieron el síntoma a raíz de un estudio sobre el desastre de Buffalo Creek.

hacia cerca de treinta años. La investigación del historiador Benito Bermejo puso en evidencia este fraude, desenmascarando un engaño que había otorgado a Marco un notable prestigio social²²⁵.

Dichos *estudios del trauma* transfieren el concepto médico del trauma al campo de la teoría crítica literaria. Definen trauma como una experiencia perturbadora que irrumpe e incluso puede destruir la experiencia de una vida articulada de manera viable, afirmando además que es inútil creer que el trauma puede ser totalmente superado o suturado, *en el mejor de los casos, la narrativa no ayuda a cambiar el pasado a través de una dudosa reescritura de la historia sino a elaborarlo de una manera que abra futuros posibles*²²⁶.

Si tenemos en cuenta que el trauma tiene cierto carácter “contagioso”, nos daremos cuenta de la dificultad que tiene para el historiador la consecución de una escritura objetiva.

*A mi modo de entender, el compromiso afectivo toma (o debería tomar) la forma de perturbación empática; o más bien, varias formas de perturbación empática que diferirán según las víctimas, los victimarios y los múltiples, ambiguos personajes de la zona gris de Primo Levi*²²⁷.

La respuesta empática exige apreciar a los otros como individuos que nos hacen reflexionar, no como meros objetos de investigación.

Con todo esto, llegaríamos a la escritura traumatizada de autores como Blanchot, Celan, Kafka o Beckett, que escriben de una forma lo más cercana posible a las víctimas pero sin pretender la identificación. Se propondrá el modelo de Foucault en *Historia de la locura* que agita y fractura su voz en una variante del estilo indirecto libre o voz media, donde es posible habitar o ser

²²⁵ Hinojosa, S; Martín, E. “Amical Mauthausen destituye a su presidente porque nunca estuvo en un campo nazi”. *La Vanguardia*. Barcelona. 11 de mayo de 2005; Gómez, A. “Un transtorno de película. Las vidas reinventadas de impostores que pretenden ‘ser alguien’”. *Expansión*. Madrid. 13 de mayo de 2005

²²⁶ LaCapra, D. *Historia en tránsito, Experiencia, identidad, teoría crítica*, Traducción de Teresa Arijón, FCE. Buenos Aires. 2006, p.167

²²⁷ LaCapra, D. *Historia en tránsito, Experiencia, identidad, teoría crítica*, Traducción de Teresa Arijón FCE. Buenos Aires. 2006, p.184-185

habitado por las voces de otros. La validez y el éxito retórico de la simulación dependerán de la manera específica en que sea reactuada.

El acto de transfigurar la experiencia de la víctima, esté o no acompañado por un proceso de identificación, es particularmente sospechoso cuando es realizado por un no sobreviviente o un testigo secundario que transforma el sufrimiento de otro en ocasión propicia para ingresar al discurso sublime. Aplicado a quienes nacieron después, el intento de reconocer y elaborar las secuelas del trauma histórico no es una marca de victimazgo sustituto identificarlo, ni un ejercicio puramente psicológico y terapéutico o un pretexto para una extática o efervescente retórica de lo sublime. Es más bien un proceso autocrítico vinculado al pensamiento y la práctica críticos con una profunda importancia política y social²²⁸.

4.7 Ficción y testimonio

En todo superviviente se produce la dicotomía de haber conseguido sobrevivir a pesar del dolor y la continua amenaza de la muerte mientras se han convertido en testigos del exterminio de sus iguales.

Pero a pesar del sufrimiento, la supervivencia es la experiencia esencial para la vida, Jorge Semprún afirma que por encima de todas las otras cosas que lo definen como individuo –escritor, activista antifranquista en la clandestinidad, comunista, ministro, etc. – ante todo “soy un deportado de Buchenwald”²²⁹.

Los que han logrado volver del infierno necesitan ser creídos. Lo extraordinario de los hechos y por añadidura el miedo al olvido, les hace asumir el papel de testigos y la dimensión fiduciaria.

Obsérvalo todo con detenimiento y no desfallezcas cuando te sientas mal. Porque quizás nuestra misión sea informar al mundo de lo que pasa en este campo, en este tiempo de fraudes, y defender a los muertos²³⁰.

Así lo entiende también Reyes Mate:

El testimonio es siempre un acto de autor, es decir, implica una dualidad esencial: por un lado, lo que necesita ser legitimado o completado, y, por otro, la complementación, el poner

²²⁸ LaCapra, D. *Historia en tránsito, Experiencia, identidad, teoría crítica*, Traducción de Teresa Arijón, FCE. Buenos Aires. 2006 p.193

²²⁹ Blanco, M.L. "Jorge Semprún: 'Soy un deportado de Buchenwald'". Babelia. El País digital. 19 de mayo de 2001. <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010518/02.html>.

²³⁰ Borowski, T. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Alba. Barcelona. 2004, p.39.

voz a lo que no tiene voz. [...] El testigo es una voz en primera persona que nos habla en nombre de la tercera persona²³¹.

La narración concentracionaria debe cumplir el respeto por los límites y la comunicación de la realidad de los campos y, contra el realismo explícito, el testigo, más que representar, evoca. Las imágenes son casi inmóviles: de siglo en siglo, de país en país, de escritor en escritor, se transmiten sin cambios; no provienen de ninguna parte. Las imágenes vienen dadas, y como sucedía con el día a día del campo, lo habitual se convierte en automático; adquiere una normalidad que devora los objetos, el miedo a la guerra, los seres. La finalidad del arte es dar una sensación del *objeto* como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El procedimiento de singularización en Tolstoi consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos. Tolstoi utiliza constantemente el método de singularización: por ejemplo, en *Jolstomer* el relator es un caballo y los objetos son individualizados por la percepción otorgada al animal, no por la nuestra²³². He aquí cómo concibe, por ejemplo, el derecho de propiedad:

Comprendí muy bien lo que decían acerca de los azotes y del cristianismo. Pero quedó completamente oscura para mí, por aquel entonces, la palabra su, por la que pude deducir que la gente establecía un vínculo entre el jefe de las caballerizas y yo. Entonces no pude comprender de modo alguno en qué consistía aquel vínculo. Sólo mucho después, cuando me separaron de los demás caballos, me expliqué lo que significaba aquello. En esa época, no era capaz de entender lo que significaba el que yo fuera propiedad de un hombre. Las palabras mi caballo, que se referían a mí, a un caballo vivo, me resultaban tan extrañas como las palabras: mi tierra, mi aire, mi agua²³³.

Se hacen reclamos de realidad respecto de la experiencia o al menos del recuerdo de la experiencia, pero los momentos más difíciles del testigo, lo que

²³¹ Mate, R. *Memoria de Auschwitz*. Trotta. Madrid. 2003, p.172

²³² Obra análoga a *Manuscrito Cuervo*

²³³ Tolstoi, L. *Jolstomer*. La Gaya Ciencia. Barcelona. 1979, p.62

realmente implican es “evidencia” experiencial, o la reavivación del pasado. Somos partícipes con el autor-testigo de la vivencia, con la emoción que esta conlleva, no para aportar nuevos datos sino para que su público dote de sentido su experiencia y produzca una respuesta afincándose en la memoria.

Las obras de los supervivientes de los campos, en un principio, fueron subestimadas por su calidad literaria, simplemente se les tuvo consideración por su valor testimonial e histórico. Actualmente son clásicos, conjugan profundidad y lucidez excepcionales de primera mano. Son experiencias particulares que provienen de su aprehensión del mundo porque no ha habido ningún superviviente que haya completado la experiencia y tenga una percepción global. Relatos tan parciales que incluso a veces pueden ser contrarios, por ejemplo, mientras Antelme destaca la humanidad compartida entre verdugos y víctimas, Amèry cree que los campos evidencian la figura del hombre deshumanizado. Finalmente y como afirma Gordimer, el valor de estos es la reflexión que nos provoca conocer sus decisiones morales y sus afectos.

Si uno quiere leer los hechos sobre la retirada de Moscú en 1815, leerá quizá un libro de historia; si quiere saber cómo es la guerra y cómo la soportan las personas de una época específica ante un trasfondo específico junto con su situación particular debe, en rigor, leer Guerra y paz²³⁴.

Aun cuando las obras son escritas por autores que no tuvieron la experiencia, es importante el legado a las nuevas generaciones para que integren el sufrimiento pasado con el fin de que haya testimonio futuro. El culto a los hechos proclamado por la Historia, no es otra cosa que el culto a lo muerto; todo hecho, por serlo, está ya inscrito en tiempo pasado, cadáver de una acción cuyo proceso se condena al olvido. Nada se puede hacer con un hecho salvo dotarlo de sentido, salvarlo de su muerte, acogiéndolo en nuestra vida.

Y volvemos a la cuestión de cuál es la forma adecuada; para ello y considerando estrictamente necesaria la ficción para la reelaboración del trauma, distinguimos, en esta intersección entre ficción y testimonio, la “aparición” de géneros como la autobiografía, la autoficción y la novela.

²³⁴ Gordimer, N. “La costilla de Adán: ficciones y realidades”. *Escribir y ser. Las conferencias Charles Eliot Norton 1994*. Península. Barcelona. 1997, p.36

La autobiografía supone: *relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, en tanto que pone el acento sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad*²³⁵; con identidades coincidentes del autor, narrador y personaje que pacta con el lector sinceramente y lo cumple. Pero en realidad, los textos testimoniales se sitúan en una esfera entre el documento y la literatura. Lo que debemos hacer es subrayar el valor artístico y aceptar que lo autobiográfico va más allá de si los hechos sucedieron el día y del modo en que se nos relata. Lo que verdaderamente importa no sólo es la autenticidad personal del narrador y su ética en situaciones extremas, sino cómo están contados estos hechos porque aclara mucho de lo que hasta el momento se ha considerado indecible.

*Más allá de los trucos de itinerario o de cronología, se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre y de genio que se realiza en lo irreal para fascinación propia y de sus lectores*²³⁶.

La aporía que supone la necesidad de atestiguar y la imposibilidad de hablar, provoca que los escritores echen mano de su bagaje literario y hagan uso de la metáfora o el simbolismo, para acercarse a ese horror desconocido hasta ahora. Con los tropos y la distancia, el escritor trata de evitar una “estetización llena de *pathos* de la experiencia del campo”.

Para Lejeune no eran serias las biografías en las que se recurre a un nombre distinto al del autor o aquellas en las que partiendo del *pacto novelesco* el nombre del narrador y el del héroe coincide con el de la persona real que les dio vida. Justamente fueron estas las dos cosas que estimularon a Dubrovsky y dieron lugar al concepto de autoficción en su novela *Fils* de 1977 y teorizó este nuevo término como un relato donde autor, narrador y protagonista tienen la misma identidad nominal y donde el título genérico de la obra apunta

²³⁵ Lejeune, P. *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Megazul- Endimión. Madrid. 1975, p.15

²³⁶ Gusdorf, G. “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Anthropos (La autobiografía y sus problemas teóricos)*, nº 29, 1991, p.9-18

claramente a una novela en lugar de a una autobiografía. El escritor se inventa una personalidad y una existencia conservando su identidad real²³⁷.

Manuel Alberca considera que en la autoficción está la clave de la ambigüedad entre realidad y ficción, entendiéndola como un “*tipo de relato que se caracteriza por presentarse como novela, es decir como ficción y al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad del autor, narrador y personaje*”²³⁸. En la autoficción la omnipresencia del autor es total y los personajes son reales aunque aparecen enmascarados. Esta preponderancia del *pacto novelesco* por encima del autobiográfico permite la distinción de la autoficción –el hecho para un escritor de meterse en escena, de un modo de reinventar un destino pero sin una finalidad estricta- con la autobiografía novelada –explicar la vida del autor de un modo medio novelesco o medio ficcional-. Considera que uno de los principales obstáculos para aceptar el género autoficcional es el cuestionamiento de algunas de las ideas literarias comúnmente aceptadas:

*Existe un acuerdo casi unánime en torno a la idea de que una parte importante de la creación literaria hunde sus raíces en lo biográfico, en lo vivido o en lo imaginado o soñado por el autor, y que este tiende normalmente a disimularlo, camuflarlo o recrearlo de forma artística. Pues bien, la autoficción opera con otra lógica, con otros mecanismos, y utiliza de manera evidente, consciente y explícita, a veces también tramposa, la experiencia autobiográfica*²³⁹.

La ficción se nutre de la biografía del autor mientras que la autoficción mezcla la autobiografía y la imaginación y voluntariamente se busca la confusión; muestra la ficcionalización como la única manera de entender el yo y la verdad existente del sujeto.

Dentro de este grupo de autoficciones resaltamos la figura de tres autores como Aub, Semprún y Kertész.

A Semprún, con sus múltiples “yo” y su continuo viaje entre autobiografía y novela; la literatura lo acompañó en su vida del campo, especialmente en el

²³⁷ Colonna, V. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Aux Cedex Tristram, 2004.

²³⁸ Alberca, M. *El pacto ambiguo*. Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos nº 1. 1996, p.9.

²³⁹ Alberca, M. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, p.11.

tránsito a la muerte de personas queridas. Aunque tardó en escribir, usó ese tiempo para reflexionar cómo narrar. Los que le contaban su experiencia lo hacían mal; como si fuera una acumulación de horrores como afirmaría en la entrevista otorgada a R.A. Munté, al más puro estilo de “delirio shakesperiano”. A pesar de vivir una experiencia digna de ser contada podemos no saber reconstruirla de una manera significativa, convertirla en algo comunicable, por lo que es estrictamente necesario el uso de la ficción para transmitir la esencia²⁴⁰. Semprún además nos pone el ejemplo del recuerdo más común y perdurable del campo, el olor a carne quemada, y se pregunta cómo puede explicar esto un historiador. Contesta diciendo que sólo la ficción y su esfuerzo imaginativo nos acercan al foco del horror. Una de las frases del propio Semprún, que mejor recoge lo que esta tesis pretende demostrar, sería: *Todo es verdad, incluso lo que me he inventado*²⁴¹. Así, en *Le long voyage* inventa a un chico *para que me hiciera compañía en el vagón. En la ficción hicimos aquel viaje juntos para borrar mi soledad en la vida real*²⁴².

Para Kertész la literatura y la imaginación suponen la ética para la comprensión del horror; lo que imaginamos es *la consecuencia ética del Holocausto reflejada en la conciencia universal*²⁴³. En *Dossier K* decide entrevistarse a sí mismo para responder las dudas que a él mismo le asaltan. Dice que escribe sobre el Holocausto para no tener que hablar de ello.

*El paso de la realidad a la ficción se produjo, como ya he señalado, cuando me puse a escribir la novela [Sin destino]. Hasta entonces, los hechos —o, como dices, la “realidad”— descansaban mudos en mi interior, como un sueño matutino que es borrado por el timbre del reloj despertador. Esta realidad sólo se vuelve problemática cuando la interpretas, esto es, cuando intentas sacarla de la oscuridad: en ese momento calas su absurdo*²⁴⁴.

Creemos relevante reproducir en su totalidad el fragmento de dicha obra donde el autor nos deja patente su concepto de autoficción y donde nos aclara el porqué de ficcionar los acontecimientos.

²⁴⁰ Semprún, J, *La escritura o la vida*, Tusquets Editores. 2002. Barcelona, p.140-141.

²⁴¹ Conferencia sobre *El largo viaje* en el ciclo de conferencias “Jorge Semprún: el autor y su obra” de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (16 de agosto de 2004)

²⁴² Semprún, J. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Tusquets. Barcelona. 2001, p.179.

²⁴³ Kertész, I. *Un instante de silencio en el paredón: el Holocausto como cultura*. Herder. Barcelona. 2009, p.66.

²⁴⁴ Kertész, I. *Dossier K*. Acantilado. Barcelona. 2007, p.71

KERTÉSZ-ENTREVISTADOR — ¿Por qué te aferras tanto al concepto de ficción?

KERTÉSZ-ENTREVISTADO — Mira, es una cuestión fundamental. Décadas después, cuando decidí escribir una novela, tuve que formular con nitidez, para uso propio, por así decirlo, la diferencia entre el género de la novela y el de la autobiografía, de las memorias. [...]

— [...] los lectores suelen definir Sin destino como una “novela autobiográfica”.

—De forma incorrecta, porque tal género no existe. O es autobiografía o es novela. Cuando se trata de una autobiografía, evocas tu pasado, intentas aferrarte de la manera más escrupulosa posible a tus recuerdos, te resulta sumamente importante describirlo todo tal como ocurrió en la realidad o, como suele decirse, sin añadir nada a los hechos. Una buena autobiografía semeja un documento: un retrato de la época que uno puede usar como “referencia”. En la novela, en cambio, lo importante no son los hechos, sino aquello que se agrega a los hechos.

—Pero, según tengo entendido —y tú mismo lo has reafirmado más de una vez en tus declaraciones—, tu novela es absolutamente auténtica: cada uno de los elementos de la historia se basa en documentos.

—Eso no se contradice con la ficción. Es más, en mi libro Fiasco describo todo cuanto hice con el fin de evocar el pasado, de resucitar, dentro de mí, el ambiente de los campos... [...] La diferencia esencial reside, sin embargo, en el hecho de que mientras la autobiografía recuerda algo, la ficción crea un mundo. [...]

— ¿No me vas a decir que tú inventaste Auschwitz?

—En cierto sentido es exactamente así. En la novela tuve que inventar y crear Auschwitz. No podía apoyarme en los hechos llamados históricos, externos a la novela. Todo tenía que surgir de forma hermética, mediante la magia del lenguaje y de la composición²⁴⁵.

Podemos concluir diciendo que el valor de las novelas del Holocausto no son los hechos sino aquello que se agrega a los hechos. La densidad de lo vivido no es la mera transcripción de una vivencia sino exactamente su contrario: es aquel sustrato espeso que solo puede constituirse en la creación permanente y siempre voluble del acto del discurso, y que únicamente tiene lugar en aquellos instantes en los que, precisamente, la vivencia es desplazada del centro de la escena verbal. Supone la combinación habilidosa de imaginación y pericia literaria, que emociona y sugestiona impactando al lector. La ficción nos permite vivir vicariamente experiencias imposibles en el mundo real²⁴⁶. En las buenas ficciones, a pesar de hablar de otros, nos hacen reconocer elementos de la parte más íntima de nosotros mismos. El único requisito es que el público debe aceptar esta ficción como posible, verosímil. Como escribe Guy de Maupassant recogido por Rivadeneira:

Narrar la verdad consiste, pues, en dar la ilusión completa de lo verdadero, según la lógica ordinaria de los hechos, y no en transcribirlos servilmente en la mescolanza de su sucesión²⁴⁷.

²⁴⁵ Kertész, I. *Dossier K, Acantilado*. 2007. Barcelona, p.147

²⁴⁶ Vagas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Punto de lectura. México. 2009, p.22

²⁴⁷ Rivadeneira, A. *El escritor y su oficio*. Grafein Ediciones. Barcelona.1997, p.5

La verosimilitud es por lo tanto la vara de medida de la ficción y cuestiona los conceptos de verdad y mentira.

La ficción no es mentira y la realidad verdad, sino que la ficción constituye una nueva realidad tan verdadera como la que acontece cada día y recoge – o no – la información periodística. Literatura no es igual a realidad. Así un relato es verosímil no porque copia la realidad, sino porque resulta creíble para el lector como ocurre con los relatos fantásticos. Entrelazar lo real y lo inventado mediante diversas estrategias es la base de la narración literaria²⁴⁸.

Los lectores desean desvelar qué grado de ficción hay detrás de la realidad y/o viceversa. A pesar de que el autor trate de evitarlo, le es imposible ser completamente objetivo con acciones y personajes; y de esta mezcla entre lo “material” e “inmaterial” se crea una nueva *entidad* que entra a formar parte también de la realidad. Gordimer toma el concepto *metamir*, de Primo Levi, para explicar el parentesco entre el personaje real y el creado por la ficción. Nos lo describe como un espejo metafísico, tratando de relatar cómo incide la imaginación sobre la realidad, sería algo así como si fuésemos descritos por alguien situado frente a nosotros y observador de nuestros movimientos. Podemos citar obras como la autobiografía de Coetzee *Infancia, Juventud y Verano*; es en esta última, donde escoge cinco personajes que lo describen y hablan de él como ese espejo metafísico del que hablábamos antes. Esto ya tiene antecedentes en el *Pierre Rivière* de Foucault donde no son simples personajes sino *estamentos* sociales los que lo juzgan; o previamente en las *Cinco horas con Mario* de Delibes, de la mano de Carmen descubriremos las distintas perspectivas sobre la vida, el amor, España, Mario y ella misma. En los tres casos, los personajes son presentados por otros que han convivido, amado o sufrido a nuestros protagonistas y en sus historias, que no tienen por qué ser ciertas, descubrimos mucha verdad; y será el lector, el que tenga la última palabra. La popularización del Holocausto da al traste con la preeminencia del autor, cediendo la voz al texto y al lector, al igual que tratará de zanjar los tabúes²⁴⁹ relacionados con los acontecimientos límite a cuya cabeza encontraremos el que da lugar a la tesis doctoral que tenemos entre manos; realidad o ficción.

²⁴⁸ Rivadeneira, A. *El escritor y su oficio*, Graefin Ediciones, 1997, Barcelona, p.56

²⁴⁹ Nos centraremos en la relación que de ellos establece Rosa Auriá Munté

El primer tabú que se desestabiliza es el de la cultura de masas y para ello se toma como ejemplo *La lista de Schindler* que, por un lado nos ayuda a tener constancia de los hechos acaecidos y, por otro nos convierte en héroe a Schindler cuando en realidad, como otros tantos, hizo lo que se tenía que hacer. Kertész lo tacha de *kitsch* por su búsqueda de la lágrima fácil y porque no implica las amplias consecuencias éticas de Auschwitz, pero no podemos obviarle su capacidad para generar y ampliar el círculo de interés ante un tema que debía ser conocido.

El segundo, sería el tabú del humor para lo cual se estudia *La vida es bella*, esa tragedia agridulce que provocó numerosas críticas ante la locura quijotesca de Guido que pretendía crear un mundo ficticio para esconder la realidad y mantener la inocencia de su hijo en un mundo aplastado por el dolor. El objetivo de la obra fue contar una historia, no hacer una lección de Historia; y así debemos entenderlo, como expresa Benigni:

*La risa nos salva de la oscuridad. Nos obliga a ver el otro lado de las cosas, lo surrealista y lo divertido. Si somos capaces de fantasear podemos evitar cualquier cosa, que nos destruyan o nos conviertan en cenizas. Porque tenemos derecho a llegar al último momento gritando "la vida es maravillosa". ¿O no?*²⁵⁰

Con todo, el uso del humor en un tema tan espinoso como este no puede transgredir los límites porque puede resultar insoportable y las consecuencias pueden ser devastadoras. A pesar de que haya pasado el tiempo, *conditio sine qua non* para que la tragedia pueda convertirse en comedia, se debe tener un cuidado extremo. Chaya Ostrower²⁵¹ sin embargo, entrevistó a 55 supervivientes con el único objetivo de hallar *cualquier cosa que te hiciera reír o sonreír durante el Holocausto*, descubriendo el enorme efecto catártico del humor en momentos tan crudos. Distinguió cinco grupos principales de humor; como mecanismo de defensa ante las agresiones, humor social, humor sexual,

²⁵⁰ Mora, M. "La risa nos salva de la oscuridad. Roberto Benigni: actor y director". *El País* (26 de mayo de 1998)

²⁵¹ Ostrower, C. *El humor como mecanismo de defensa* [En línea]. Parte de tesis doctoral. Tel Aviv <http://web.macam98.ac.il/~ochayo/me.html>. Parte traducida al español: <http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humorcomo-mecanismo-de-defensa-en.html>

humor intelectual, o humor agresivo para expresar superioridad o frustración. Parece que si es el superviviente el que da rienda suelta a la risa, nos resulta más comprensible, no así si el que ironiza es alguien ajeno a la experiencia del horror.

El tabú de la perspectiva del verdugo tiene como referente *Las Benévolas* de Littell. En él, se escoge a un nazi como narrador-personaje que afirma que cualquiera hubiera actuado como él. Su éxito estuvo asegurado por el embrujo que produce en nuestro interior la parte oscura del hombre, atractiva y aterradora a la vez; pero a la vez no faltaron las críticas ante la imposibilidad de que un personaje de esta calaña produjese una fascinación éticamente inaceptable.

Finalmente, una obra como *El niño del pijama de rayas* nos presenta el tabú de la simplificación. El problema de la obra es su falta de verosimilitud puesto que no resultan viables los encuentros de los dos niños en un mundo estrictamente vigilado, o que el hijo del alto mando nazi no supiera *qué* era un judío cuando uno de los elementos más perversos del nazismo fue la *educación* de las nuevas generaciones. A pesar de que la frialdad y extrema inocencia que plantea la obra nos deja un poco impasibles, su autor la presentó como una fábula. La paradoja es que a diferencia de lo que sucedió con *La vida es bella* y que, a parecer de muchos reflejaba mejor la realidad que ésta, *El niño del pijama de rayas* ha sido mundialmente aceptada, quizá porque nos encontramos ante un nuevo ciclo de tolerancia.

Es obvio que la popularización del Holocausto ha enriquecido la memoria colectiva y con ello la cultura y política de las sociedades. Huyssen emplea para explicarlo el concepto de “musealización” de Lübbe; el museo ha dejado de existir como institución y se ha infiltrado en la vida cotidiana, como una imperiosa necesidad de recordarlo todo. Y porque todo es recordado, todo puede ser olvidado²⁵². La aporía resulta cuando tratándose de un acontecimiento que defendemos como singular, lo universalizamos e incluso lo

²⁵² Huyssen, A. *En busca del futuro perdido*. FCE. México. 2002, p.35

mercantilizamos. Pero no nos cabe ninguna duda de que sólo la multiplicidad de discursos puede dar lugar a una esfera pública puesto que nunca existe una única forma de abordar el recuerdo. Y para ello necesitamos datos y sobre todo historias.

4.8 La noción de autor

Ambos tipos de discurso, la ficción y la verdad, están condenados a unirse y enfrentarse simultáneamente mediante el autor, el nombre propio del autor y el mismo concepto de autor²⁵³. Trataremos de analizar dicho término para llegar a esclarecer la compleja relación entre ambas disciplinas.

Comenzaremos diciendo que *el nombre de autor es un nombre propio* y por lo tanto, se halla a medio camino entre la designación propia de los deícticos y la descripción propia de los conceptos. Son lo más idiomático de una lengua pero a la vez se sitúan en el “borde” del sistema lingüístico; son lo más intraducible de una lengua pero a la vez lo menos necesitado de traducción. Para poder atribuirle la característica “propio”, dicho nombre debe ser *diferenciable*, o lo que es lo mismo, que distinga un yo/aquí/ahora, de otros; y esto será lo que conforme su estilo único.

A pesar de que el nombre de autor es un nombre propio, *no funciona exactamente igual que cualquier otro nombre propio de persona*. Hay nombres propios de autor que no remiten al individuo real portador de ese nombre bien sean *apócrifos*, *pseudónimos* o que remiten a varios individuos a un tiempo, o, por el contrario, cuando varios nombres de autor remiten a un único individuo real, llamados *heterónimos*. Ni es simplemente el nombre de un individuo real ni es el de un personaje imaginario; por ello afirmamos que se sitúa en el borde del discurso.

²⁵³ La imposibilidad de citar un autor, sus palabras, sin alterar su significado ha sido tratada no sólo por Foucault, desde su perspectiva genealógica, sino también por Derrida, esta vez desde la perspectiva gramatológica

Además, *permite caracterizar a un tipo de textos en el interior de una sociedad*. Si un discurso tiene nombre de autor, lo diferencia de otros discursos cotidianos y, por tanto, delimita su modo de producción y circulación²⁵⁴.

Podemos observar que la función autor está estrechamente ligada a la historia de Occidente y ha ido transformándose desde la Antigua Grecia. En nuestros días, el anonimato en literatura es una cuestión insólita. No fue así hasta la Edad Media, donde lo que realmente se valoraba es que el texto portase una verdad, no quién la proclamase.

Al no configurarse como individuo real ni como personaje de ficción, nos encontramos al autor entre la escritura y la existencia, de nuevo ante una relación que requiere un triple análisis de tres aspectos inseparables entre sí:

- *La relación externa de propiedad*; se relatan acciones en las que el autor es agente y como tal, responsable ante la ley. De este modo, se le presupone una existencia previa a la obra.

- *Como función interna del propio texto*; es construido por el lector y por el mismo texto mediante la exégesis textual. La relación autor-obra se invierte, es el texto el que da origen al autor²⁵⁵.

- La relación de *los efectos de autor* que la escritura produce en el escritor y el lector. Lejeune²⁵⁶ lo llamó, contrato de lectura, que establece la forma en que han de ser leídos los textos.

En líneas anteriores, hemos tratado de esbozar la farragosa noción de autor para poder plantear más claramente la relación entre filosofía, historia y literatura puesto que la línea que las separa es demasiado delgada en obras de la literatura activa que brotan de autores como Max Aub.

²⁵⁴ La función autor funciona como un instrumento para analizar el discurso como objeto y como vehículo de las relaciones de poder entre los hombres. Foucault, M. "Qué es un autor". Seminario de 1969.

²⁵⁵ Para Foucault todos los textos, de verdad o de ficción, conllevan una pluralidad de "posiciones" de autor.

²⁵⁶ Lejeune, P. *El pacto autobiográfico*. Senil. París. 1975

Ambas nacen como discursos escritos y firmados que, separándose del mito y del anonimato, aun manteniendo una oralidad importante, se instituyen como nuevas prácticas sociales. La aparición de la literatura y la filosofía surge cuando los escritores dejan de ser meros copistas y comienzan a crear, a ser *auctores*²⁵⁷. Al suscribir sus textos, adquieren el privilegio de la inmortalidad. En esta vertiente común, pronto comienzan a surgir luchas de poder y por el poder. Es a partir de Platón cuando se constituye la *oposición* entre filosofía y literatura, entre el discurso verdadero y el discurso meramente verosímil. El filósofo compromete con su nombre una vida dedicada a la búsqueda de la verdad universal, por ello su nombre propio pasa a ser un yo genérico, -*nous* platónico, *cogito* cartesiano, el *sujeto trascendental* kantiano o el *espíritu absoluto* hegeliano-, mero portavoz de la razón común. En la disciplina literaria el autor se oculta para que brote la diversidad de los relatos y sus protagonistas sin que la obra pierda ni un ápice de su valor, sino por el contrario, es lo que la enriquece²⁵⁸.

A partir del romanticismo la literatura busca lo que podemos denominar *voluntad de veridicción*, y que definimos como:

- La problematización del relato mimético, donde se privilegia la lírica por ser el menos ficticio y más expresivo; en él parecen, y decimos parecen, coincidir personaje, narrador y autor.

- La autopresentación del autor. Ya no se trata de fingir o mimetizar el mundo sino de revelar la verdad del fingidor al hacer de la escritura una *experiencia sacrificial*²⁵⁹. Esta *experiencia sacrificial* abole el límite entre ficción y verdad, entre escritura y existencia y no en pocas ocasiones desemboca en la locura de los “escritores malditos”.

²⁵⁷ Término latino que refleja a los creadores responsables de algo pero también a los testigos y capaces de garantizarlo.

²⁵⁸ Aristóteles aboga por un tipo de discurso “*más filosófico que la historia*”, que al relato de ficción se le conceda el carácter de mimesis singular de una verdad.

²⁵⁹ Se sacrifica la vida a la obra, a la escritura, pero con ello se pretende la supervivencia, la inmortalidad.

Haciendo un breve repaso literario-cronológico, vemos cómo se critica al hombre el obsesivo apego a sí mismo y la incapacidad de ver en la mentira la verdad. Realidad y verdad sólo pueden verse a través de la mirada humana del hombre común que reacciona casi espontáneamente a los *estímulos* del medio.

La literatura en Europa desde el s. XIX ya no se destina a decir la verdad ni a dar lecciones de moral, es un discurso esencialmente marginal que transcurre entre los discursos ordinarios.

El siglo XIX inicia la convergencia entre la ficcionalización de la filosofía y la anteriormente dicha veridicción de la literatura. En la década de los 70 Foucault comienza a hablar de la literatura como unos documentos que debemos leer en un amplio contexto histórico político y en la que adquiere un valor decisivo la confesión. Se produce el paso de una literatura hagiográfica a una literatura psicologista, introspectiva y confesional. Se difuminan asimismo no sólo los límites entre los distintos discursos sino también entre filosofía y literatura. Pretende reconciliar la escritura y la vida. La escritura señala las aporías de olvidar la vida celebrándola, anestesiar el sufrimiento para hacerlo más agudo, afirmar el propio nombre reivindicando el nombre de los otros, aniquilar el mundo para crearlo de nuevo. El gran triunfo de la escritura, de la literatura, no es la obra, sino la invención ética y estética de la propia vida mediante el juego de la escritura²⁶⁰.

4.9 La “muerte” del autor

Afirma Barthes que la escritura supone la destrucción de toda voz. Es ese lugar neutro donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la del propio sujeto que escribe. En el momento que un hecho pasa a ser relatado con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura. La voz pierde su origen, el autor entra en su propia *muerte*, comienza la escritura.

²⁶⁰ Tomado del artículo “El autor, la ficción y la verdad” de Antonio Campillo. Universidad de Murcia.

En las sociedades etnográficas el relato nunca ha estado a cargo de una persona sino de un mediador, un chamán, un recitador, del que se alaba el dominio del código narrativo, nunca el *genio*. El autor es un personaje moderno producido por nuestra sociedad, que al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo.

Dentro de lo que entendemos por cultura, la literatura ha supuesto la tiranía del autor. Nos hemos centrado en su persona, en su historia, y la crítica se basa en él. Se ha buscado la explicación de la obra recabando datos de la persona que lo ha producido, como si a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, supusiese siempre la voz de una misma persona entregando sus “confidencias”. A pesar del poder con que aún cuenta el concepto autor, según algunas teorías, cada vez hallaríamos más motivos para su aniquilamiento.

Mallarmé sin embargo sustituye autor por lenguaje. Así, escribir consiste en alcanzar a través de una previa impersonalidad, diferente a la objetividad castradora del realismo, un punto en el cual sólo actúa el lenguaje y donde se devuelve el sitio al lector. Valéry dulcificó la teoría de Mallarmé sometiéndolo al autor a la duda, reivindicando la condición esencialmente verbal de la literatura. El mismo Proust emborronó la relación entre escritor y sus personajes convirtiendo al narrador en el que va a escribir. En lugar de introducir su vida en la novela, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro. El surrealismo abogó por la frustración de lo esperado, al escribir lo más rápido posible lo que la propia mente ignoraba y al aceptar una escritura colectiva. De este modo se desacraliza la imagen del autor. A este derrumbamiento del autor ayuda la lingüística cuando muestra que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin necesidad de rellenarlo con la figura de sus interlocutores: el lenguaje conoce un *sujeto* no una *persona* y ese sujeto sólo se “llena” en la propia enunciación.

Brecht nos dice que el alejamiento del autor o *distanciamiento*, no es sólo un hecho histórico o un acto de escritura, sino que transforma totalmente el texto

moderno puesto que el autor se ausenta de él a todos los niveles. Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Si se cree en el autor, este se concibe como el pasado de su propio libro, pero al contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto. No existe otro tiempo que el de la enunciación y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora.

Un texto no es una hilera de palabras de las que se desprende un único sentido formando el concepto de autor-Dios, es un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diferentes escrituras, donde ninguna de ellas es la original. “Adjudicar” un texto a un autor es proveer a este de un significado último, cerrar la escritura. La literatura, al rehusar a la asignación al texto de un secreto, un sentido último, se entrega a la *contrateología* revolucionaria; es renunciar a Dios y sus hipóstasis: la razón, la ciencia y la ley. Recientes investigaciones han sacado a la luz la naturaleza constitutivamente ambigua de la tragedia griega; en esta, el texto está tejido con palabras de doble sentido que cada individuo comprende de manera unilateral, precisamente este perpetuo malentendido constituye “lo trágico”. No obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras por su duplicidad. Ese alguien es el lector, o en su defecto, el oyente. Así se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento. Existe un lugar donde se recoge toda esa multiplicidad y no es en el autor, como veníamos manejando, sino en el lector. Es por lo tanto el lector el espacio en el que se inscriben todas las citas que constituyen una escritura. La unidad del texto no está en su origen, está en su destino, pero un destino que ya no puede seguir siendo personal. El lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología. Es tan sólo alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura, hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector implica irremediablemente la *muerte* del autor. Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido. Ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al*

autor: tengo necesidad de su figura, tanto como él tiene necesidad de la mía. Considerar la *muerte del autor* supondría una afirmación absoluta de lo que pretendemos plantear en nuestro trabajo, y una afirmación totalitaria, no tiene cabida en un estudio que pretende denunciar la coacción de las libertades. Desaparece el autor como *deus ex machina*, pero el otro, el autor, está siempre *perdido* en medio del texto. Por lo tanto, nos referiremos a ello como la *colectivización o democratización del autor*, que elige para nosotros un lenguaje, renuncia a sí mismo en favor de unos personajes y sugiere un significado que no será unívoco y estable puesto que el texto está en constante cambio. Como comprobaremos en el capítulo final de nuestra tesis, el autor crea el espejo, mas es cada lector quien descubre o revela su propio reflejo²⁶¹. Como dice María Zambrano, ser autor supone la salida de sí, la huida y al mismo tiempo el reencuentro de la propia identidad. El escritor "*busca abrir sus límites, trasponerlos y encontrar, más allá de ello, su unidad acabada. Espera como el que se queja, ser escuchado, espera que al expresar su tiempo se cierre su figura, adquirir por fin la integridad que le falta*"²⁶². En Aub, resulta paradójica esa necesidad de contar, de ser leído, con la tendencia a esconderse, -o, ¿quizá sea al contrario y lo que hace es mostrarse?-, tras múltiples personajes. Tal vez la explicación sea que trata de evitar la *despersonalización* y por este motivo escinde su alma a lo largo del texto buscando la complicidad del lector, que es realmente el que situándose ante el *metamir*, en este caso de Max Aub, produce el reflejo.

En muchas de las obras de Aub reconocemos la técnica orteguiana de *meditación del marco*²⁶³ donde una metáfora actúa a modo de apertura de irrealidad de nuestro contorno de lo real. El recurso propio de la metaficción usado repetidamente es la presencia del propio Max en el texto donde aparece como narrador y narratario, como autor de ficción y personaje ficticio, como una trasgresión de los niveles de la narración, como ruptura de la distinción autor-personaje o creador-criatura.

²⁶¹ Eliot, T. "Tradition and the individual talent", *The sacred wood*, London and New York. Methuen. 1986, p. 47-59.

²⁶² Zambrano, M. *La confesión, género literario*. Siruela. Madrid. 1995, p.37

²⁶³ Sáenz, P. *De ambigüedades y violaciones en el arte de narrar: la novela de Max Aub*. Actas del XII Congreso de la AIH. The George Washington University.1995.

El autor de ficción pierde figurativamente su propio poder sobre los personajes al compartir con ellos el mismo nivel narrativo y lo que es más, al convertirse en uno de ellos. La integración de Aub en los textos es multiforme: aparece en prólogos y postprólogos, en epístolas incorporadas al texto, en siglas que veladamente cubren su identidad, en ilustraciones...provocando así un desafío para el lector al permitir varias formas de lectura. Es el lector, en su asimilación sintética de esos fragmentos y en las sucesivas relecturas, quien va creando ese mundo ficticio del relato. En su persecución de la verdad se siente libre de una posible acusación de invención, aun cuando corra el riesgo de ser tildado de plagiar la historia, al presentar los hechos vistos por los ojos de otros, o de ser acusado de plagiar la vida, al apoyarse en la interpretación de muchos. El lector coge los retazos de historias y los interpreta, es su propio *historiador*.

En el marco de la filosofía de la subjetividad, la noción de sujeto ha planteado un enorme problema. Hoy sabemos que no pasa de ser un constructo intelectual, eficaz desde el punto de vista epistemológico pero en la configuración del cual confluyen elementos de carácter ilusorio. Nada tan maleable, oscuro y al mismo tiempo trivial y subjetivo que la propia identidad. En una imprecación que se dirige a sí mismo el *alter ego* de Valery leemos: *Estás lleno de secretos a los que llamas Yo. Tú eres la voz de tu desconocido.*²⁶⁴

El yo de la sociedad moderna es frágil, quebradizo y fragmentado. La autobiografía es indicio del yo interior del individuo, aunque como todo acto cultamente formalizado requiera buenas dosis de elaboración y capacidad creativa. Esto dará lugar a una escritura intransitiva que, por una parte forma una reflexión heurística sobre la propia identidad y por otra, como su naturaleza es complementaria, anda a la búsqueda de un interlocutor que le exonere de tanta *soledad biográfica acumulada*²⁶⁵.

²⁶⁴ Valery, P. *Monsieur Teste*. Visor. Madrid. 1999, p.30.

²⁶⁵ Caballé, A. *¿Una escritura intransitiva?*, Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, Universidad de Barcelona. 1996.

4.10 La quiebra del texto

Por todo, aunque tradicionalmente ha sido el autor el que daba sentido a la actividad literaria, la teoría de la recepción confiere al lector el lugar privilegiado, significando esto la quiebra del texto como portador de un solo significado²⁶⁶. Es el lector el que llena los vacíos del texto. Cada sujeto tiene cierta competencia lingüística que le permite decodificar el texto valiéndose de sus propios códigos. Supondrá el *lector informado* de Stanley Fish, que debe responder a un conjunto de condiciones:

- Es un hablante competente de la lengua con la cual se construye el texto.
- Está en plena posesión del conocimiento semiótico que un oyente maduro necesita para sus tareas de comprensión incluido el conocimiento, probabilidades, rasgos...
- Tiene competencia literaria.

La descodificación es siempre una lucha entre el autor, que como podemos observar no ha muerto, y su lector, teniendo esta lugar durante la lectura. Los lectores leen, por tanto producen. Juri Lotman afirma que entre el texto y su público se forma una relación caracterizada no como percepción pasiva sino como diálogo con un código y una memoria común compartida por emisor y destinatario²⁶⁷. Si el significado del texto no es independiente del lector, se ha destruido la objetividad del texto y según esto, al lector se le abren dos posibilidades para llegar a *normalizar* la indeterminación: o bien proyecta sobre el texto sus propias concepciones previas o bien se dispone a revisarlas²⁶⁸. Cuanta más indeterminación hay en un texto, mayor es la participación del lector y la imaginación que debe emplear para descodificarlo. Para la estética de la recepción, la complejidad de un texto reside en lo que esconde lo no dicho. El texto se emite para que alguien lo actualice. Leer significa enfrentarse a un texto no del todo completo sin la presencia del lector. Se postula por tanto

²⁶⁶ Tacca, O. *Las voces de la novela*. Gredos. Madrid. 1985; nos habla de cómo en la actualidad vemos la obra no desde el punto de vista de la producción sino del de la consumición.

²⁶⁷ Sarlo, B. "Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon de la lectura?" *Punto de vista* nº24. Buenos Aires, 1985.

²⁶⁸ Fokkema, DW. e Ibsch, E. *Teorías de la literatura del s. XX*. Cátedra. Madrid. 1984.

la necesidad de establecer una nueva disciplina que no acepte ningún significado previamente establecido. El lenguaje es siempre símbolo y nunca puede llegar a ser denotación. El sujeto es el que provoca la semiosis y, al mismo tiempo, él mismo es un texto para ser leído.

4.11 Contar sí pero ¿cómo?

Ha quedado claro que estamos tratando de examinar un tipo de literatura en la que se plantea un acontecimiento único con muchas voces que lamentan y piensan su tragedia. Voces que no siempre *pueden* hacerse oír. El arte debería reemplazar a la impotencia de la mirada y la palabra por la acción directa que surja de la comprensión de una situación. Y las obras literarias son los instrumentos para lograrlo. El arte debe hacer ver una determinada realidad para lo cual debe contar una historia que dé un mensaje y mediante ella, lo que pretende el autor no es interrumpir la continuidad de la masacre, sino insertarse en ella²⁶⁹. Dicho esto, debemos tener en cuenta que ninguna obra de arte está pensada para un contemplador, ni siquiera para un *sujeto trascendental aperceptor*. Se procura que esta representación de la realidad genere una reacción determinada en el espectador. Lo que hace al arte eficaz no es su mensaje sino su estética en cuanto lo separa de la forma de vida que dio lugar a su producción y en la que se produce su recepción. En arte, todo procede del mundo pero todo es transfigurado, separado de él. La obra, literaria en este caso, debe conmover las formas sensibles establecidas y exige una nueva experiencia de lo visible y lo decible que hace posible nuevas subjetivaciones.

En la narración, lo relatado es tramado de tal forma que, mediante el ordenamiento de principio, medio y fin, y la atribución de la jerarquía de los sucesos, se dota a la obra de un sentido y coherencia que producen finalmente una inteligibilidad retrospectiva al identificar la estructura completa del relato. Al apostarnos frente al texto, este nos revela la deformación de la lógica y la temporalidad. La coherencia estructural del relato nos remite a un universo

²⁶⁹ D' Octavio, AL. "Distorsión o negatividad: consideraciones de Rancière y Adorno sobre la comunicación en el arte". *Avatares de la comunicación y la cultura* n°4. Diciembre 2012

cerrado, donde la realidad lleva la máscara de un significado, una completitud y una plenitud que sólo podemos imaginar, nunca experimentar²⁷⁰.

Barthes considera a la narrativa el mito moderno de la civilización y como tal una distorsión de la realidad. Ricoeur expone que la narrativa era la manifestación epifánica en el discurso del fundamento metafísico del ser, las estructuras fundamentales de la temporalidad. Ni una, ni otra. Las alternativas no son sólo distorsión o epifanía. La narratividad y su persistencia son producto del uso de las posibilidades de figuración que el lenguaje nos ofrece para dar cuenta de la realidad; y la narración es un instrumento altamente útil para mostrar lo que consideramos significativo del pasado. Para figurarnos lo que pudo suceder usamos las estrategias del lenguaje ordinario y dotamos de un significado específico a los acontecimientos. White, al *repasar* la historia del siglo XX afirma que el carácter inimaginable de los acontecimientos modernistas marca su resistencia a ser procesados mediante las categorías y convenciones heredadas. Los modos tradicionales de narrar se revelan inadecuados pero a pesar de ello no cree que dichos acontecimientos sean “irrepresentables” sino que propone un modo de representación apropiado: la escritura antinarrativa explorada por Woolf, Proust y Joyce que requiere “la explotación completa” de las técnicas artísticas modernistas para su resolución²⁷¹.

En el *estilo antinarrativo*, aparece una voz de narrador vacilante, que se opone al omnisciente y/o externo al relato, que escribe como mirando por fuera la totalidad de los acontecimientos. El predominio de esa voz está disputado por muchas otras voces, las de los personajes, cuyos procesos de conciencia aparecen a la par, incluso con mayor relevancia, que la descripción de sus acciones externas. En relación con esa abundancia de *monólogo interior* predominan los episodios aislados, menores y arbitrarios que desatan esos procesos interiores. De esta manera se percibe un abandono a la contingencia. El material de la escritura no es elaborado para llevar a término la trabazón

²⁷⁰ White, H. “The value of narrativity in the representation of reality”. *The content of the form. Narrative discourse and historical representation*. Baltimore. 1987

²⁷¹ White, H. “The Modernist Event” en *Figural Realism. Studies in the mimesis effect*. Baltimore. 1999.

externa de los acontecimientos porque no hay una aproximación unilineal hacia una crisis final que domina el plan de la obra y que resignifica retrospectivamente el sentido de lo ocurrido²⁷².

White considera, siguiendo a Santner, que corremos el riesgo de caer en un “fetichismo narrativo” cuyo efecto indeseado sería dejar los sucesos *intactos* y en *algún otro lugar*, proveyendo un control intelectual de la ansiedad que el recuerdo de su ocurrencia puede tener para un hombre o comunidad. Cecilia Macón pregunta a White en una entrevista si creía que los desafíos que representan los acontecimientos modernistas se deben a las cualidades de los acontecimientos mismos o a un cambio en la conciencia histórica contemporánea. Él respondió que a ambas.

La voz media es el moderno escribir entendiéndose por escribir efectuar la escritura afectándose a sí mismo, haciendo coincidir acción y afección, dejando al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico sino a título de agente de la acción. Aunar acción y afección supone la conexión hermenéutica entre filosofía, literatura e historia. La deshumanización sufrida por las víctimas, la pérdida del lenguaje y la imposibilidad de ponerse en el lugar del otro, producen un testigo transformador de una subjetividad que cambia la relación del hombre con el mundo. No hay manera de olvidar pero tampoco hay manera de vivir. Uno no puede deshacerse de sí mismo en ningún momento y tampoco tiene la posibilidad de compartir otras vidas, “vivirlas”. La literatura surge como un intento de desplazar de su memoria todo el contenido de su vida, de hacer un hueco a través del cual poder vivir otra existencia que no sea la que vivió. Es ahí donde cobra protagonismo la ficción, no por egoísmo sino en la mayoría de los casos por saturación mnemónica o por compasión, porque no quieren que nadie pase por lo mismo.

Uno de los elementos fundamentales en la vida de cualquier ser humano es el concepto de *posibilidad*, como un espacio de reflexión y distanciamiento desde y a partir del cual, el ser humano pueda ofrecerse como apertura de todo

²⁷² Auerbach, E. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE. México. 1950.

aquello que le rodea. La posibilidad de ser de otro modo es un lujo que supone cualquier vida humana y que debe ser revelada continuamente. Por ello no se buscará realidad única ni preeminente sino se acentuará la diversidad de realidades, que el hombre es capaz de abrir, crear y habitar, en las que se conserve la dignidad del ser humano frente a la intención de des-animar del campo. La literatura es donde nuestros anhelos se disuelven ante las formas de ficción que nos regalan determinadas representaciones imaginarias. No olvidemos que el tiempo nos hace ver todo suceso pasado como si fuera una ficción. Se obtiene algo a cambio de constatar una pérdida. Este *espacio imaginario*, este extrañamiento del mundo entre nosotros y las cosas, sirve de refugio para la literatura. En este espacio es el lenguaje el que habla, sin un yo ni un tú que firmen la actividad deseante. Es una ruptura entre sujeto y objeto. Arrastra fuera de sí la mismidad.

Lo que hemos querido poner de manifiesto en este apartado es la equiparación entre los términos *posibilidad* y *ficción*, y desterrar el uso de *ficción* como mentira o falseamiento. Lo que nos convence de la verdad de la ficción es la sinceridad de los sentimientos expresados. Sería absurdo obviar la falta de veracidad que atesta las obras de autores como Aub pero debemos tomarla como instrumento que nos conduce irremediabilmente a la verdad una vez *higienizado* el texto. Max Aub, en este caso, no nos miente. En ningún momento nos transfiere su intención de expresar la verdad absoluta sino que, además, emplea tácticas en las que un lector avezado puede perfectamente descubrir el engaño. De este modo, el lector se transforma en un contrincante intelectual del autor, convocado a descubrir pistas, percibir ironía y autoironía, debatirse entre la verdad y la ficción y sobre todo, confundirse irremediabilmente.

Ejemplo de esto es la creación de su personaje Jusep Torres Campalans. No es un personaje borroso sino que su autobiografía está perfectamente documentada y por ello hubiera sido extremadamente fácil descubrir si existió o no, pero, cuando Aub quiso revelar la broma, cuando trató de convencer al público de que se trataba de un personaje ficticio, Campalans ya existía. La precisión de datos y el excepcional conocimiento de los problemas del arte

moderno mostrado por el autor dieron tal autenticidad a su criatura de ficción, que sólo él mismo pudo desmentir su existencia. De esta forma logra extender la ficción fuera del libro que es uno de sus grandes aciertos como escritor; ser capaz de que la obra literaria absorba la vida.

4.12 Aub, el héroe de las mil caras²⁷³

Según afirma Francisco Ayala, el problema de la realidad o fantasía que sirve de base a una creación poética es un falso problema. El autor queda ficcionalizado dentro de la estructura imaginaria que él mismo ha producido, aún en el caso de que aparezca en ella ostentando los caracteres de la más comprobable identidad personal.

Aub no trata de reflejar la realidad y en el momento que descubre un agujero en lo real echa mano del fantasma, de la ficción. Su planteamiento narrativo es opuesto. Crea una ficción y la dota de realidad, de la realidad con la que nosotros como lectores queramos completar el texto.

Puestos a mentir, hagámoslo de cara; que nadie sepa a qué carta quedarse. Sólo en esta inseguridad crecemos grandes, solos, cara a cara con el otro²⁷⁴.

Muestra de ello son las preguntas que realiza a lo largo de sus obras. Estas, tan llenas de detalles y de alusiones específicas que exigen respuestas emotivas por parte del lector. A pesar de que nos hallamos frente a un genial espejismo narrativo, Aub nos sumerge en la realidad más cruda mediante la presencia de objetos cotidianos o las alusiones explícitas a que estamos siendo víctimas de un engaño. Forja una copiosa variedad de enfoques y repite los acontecimientos según cada perspectiva para que el lector se sienta envuelto en la ilusión de verdad que proyecta. Es característico en su obra el desfile de personajes conocidos con una idiosincrasia profundamente detallada para avalar su verdad y dar sensación de vida auténtica. A veces incluso el propio Aub forma parte de la obra o bien descubrimos un *alter ego* que, en contra de lo que se pueda pensar, no es un fraude, como no lo es la imagen propia que

²⁷³ Calificativo con que lo definió Manuel Durán: Durán, M. "Max Aub o la vocación de escritor" en *Papeles de Son Armadans*, nº 92, noviembre de 1963, pp. 125-138.

²⁷⁴ Aub, M. *Jusep Torres Campalans*. Alianza. Madrid, 1975, p.229

se reproduce en la memoria. Todo personaje proyectado en la memoria por la imaginación o el recuerdo, viene a ser tan real como queremos que sea.

La invención está apoyada en hechos, personajes y fechas de indiscutible autenticidad. La verdad en sus obras tiene la función de convencernos, para que estemos más vulnerables ante la mentira. La mixtificación procede de no poder discernir entre lo inventado y lo acontecido en la realidad fuera de la novela. El problema es, ¿con cuánta atención lee uno, página tras página, tantos datos? A Max Aub, con su formidable sentido del equilibrio artístico, no se le va la mano en las pistas, su intención se muestra clara:

*Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma*²⁷⁵.

Sus obras están cargadas de verdades a medias y de toques de humor, a veces gratuito y la mayoría de las veces negro. Una de las técnicas más eficaces que usa para apoyar su invención en una realidad conocida es lo que podríamos llamar el procedimiento de “dime con quién andas y te diré quien eres”²⁷⁶. Escolta a su *personaje guía*, porque no podemos hablar de un protagonista, con compañeros o antagonistas que modificarán la realidad según proyecta Aub para esclarecer lo que desea comunicar. Los que hemos leído *Jusep Torres Campalans* sabemos que cuando Aub dota a sus personajes de ilustres amigos es motivo de sospecha, por ser un recurso que emplea a menudo para crear esa ilusión de verdad. La abundancia de personajes le permite adoptar divergentes puntos de vista contradictorios; así da rienda suelta a su sensibilidad inherentemente anárquica, lo que Carlos Mainer²⁷⁷ llama su *medular vanguardismo, actitud dadá e irrefenable tendencia al collage*. Aub logra mixtificar al lector por medio del humor. Si los personajes existen de veras, el tono festivo nos hace dudar. Si son inventados, los detalles personales los hacen parecer verdaderos a pesar del tratamiento humorístico.

²⁷⁵ Aub, M. *Jusep Torres Campalans*. Alianza. Madrid, 1975, p.229

²⁷⁶ expresión tomada del artículo de Estelle Irizarry *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2000.

²⁷⁷ García Lora, J. “Unidad y pluralidad en Max Aub” *Insula*, Año XXVIII nº 13 p.320-321, julio-agosto 1973

Concluiremos este apartado con las palabras de Iván M. Ivanov, uno de los poetas recogidos e inventados por Max Aub en la *Antología Traducida* de 1972: “*No eres lo que te ves en el espejo*”, y está en lo cierto porque el espejo refleja una sola imagen y nuestra realidad es múltiple, como lo son las máscaras de Max Aub.

*Sage jeder, was ihm Wahrheit dünkt, und die Wahrheit
selbst sei Gott empfohlen.*
(Deja que cada hombre diga lo que cree que es verdad y deja que la
verdad misma quede encomendada a Dios)
Lessing.

5. LA OBRA DE MAX AUB

A la hora de comentar el corpus literario de Max Aub que hemos seleccionado para nuestro estudio, trataremos de analizar de la posición que ocupa el narrador en la ficción y la manera en que debe recibir el lector el mundo del autor. Las obras elegidas, aunque publicadas todas ellas en la década de los 40, pertenecen a géneros literarios distintos, puesto que Max Aub trabajó, incluso no nos equivocáramos si afirmásemos que fusionó, todos ellos. En nuestro tratado, el género narrativo en la literatura aubiana viene ejemplificado con la obra *Campo cerrado* (1943) obra en la que Aub adopta la técnica galsosiana, creando un personaje imaginario que es testigo de los sucesos históricos que relata la novela.

El género poético será evidenciado por *Diario de Djelfa* (1945). En él nos habla un Max Aub en primera persona pero como uno de los innumerables rostros que pueblan el campo. El sentimiento, o mejor dicho, el dolor que se extrae de cada una de sus palabras, es el estremecimiento que recorre al prójimo en el universo concentracionario. Cabe imaginar un yo subjetivo, reflejo de la intimidad de Max Aub pero acaba siendo una exposición del sentimiento colectivo del daño. Descubriremos que hay una relación bastante estrecha entre la poesía y la autobiografía y que ésta tiene el mismo derecho que las demás a ser un género de ficción.

La tragedia *San Juan* (1943) por su parte, tiene un protagonista colectivo. Cuenta el devenir de un grupo de judíos que participan en un peregrinaje que desembocará en la muerte y que por extrapolación nos devuelve de nuevo a la perspectiva holística de la guerra.

Finalmente, y quizá como obra que surgió en un momento de incredulidad, de repulsa hacia lo que parecía significar ser hombre, escribe su *ensayo*, *Manuscrito Cuervo* (1940-50). En él, el género humano cede su protagonismo a un *ser superior*, un cuervo que observa qué ha hecho la raza humana con el mundo y sus semejantes y nos lo transmite a modo de escuetos apuntes. Lo que todas estas obras tienen en común, además del tema general de la guerra en el que todas ellas están inmersas, es el distanciamiento del yo, y que el autor cede la hegemonía del texto al lector. Antes de zambullirnos de lleno en las obras, debemos plantear una serie de generalidades patentes en todas ellas, que mostrarán que realmente es imposible esa muerte absoluta del autor. El autor vive en el texto pero eso sí, el lector debe desenterrarlo del fárrago de la narración. Las formas de interpelación al lector-espectador dependerán de la relación que articule el autor entre su experiencia y el modo retórico elegido para dar cuenta de la misma.

En conclusión: la verdad es un potencial inscrito en el texto que dependerá del acto de recepción para materializarse y, por lo tanto, toda representación “verdadera” tendrá un carácter intersubjetivo. A pesar de que hemos llegado tarde a nuestra *cita con el otro*, al menos Aub se siente en la obligación de salvarlo de la muerte hermenéutica.

5.1 La prosa aubiana

Una de las constantes que jalonaron la estancia de Aub en Roland Garros, Vernet y Djelfa fue la sólida voluntad testimonial mostrada durante su internamiento, en el que intentaba dejar constancia de todo lo que percibía a su alrededor, *escribiendo cuando podía aprovechando toda clase de papeles*²⁷⁸. Según Tuñón de Lara *en trozos de papel, a escondidas de los guardianes, escribe sus poemas de Diario de Djelfa, toma notas, traza esquemas*²⁷⁹. Esa intención memorialista nacía de un fuerte compromiso con la realidad histórica y de una conciencia artística que consideraba que una obra literaria sólo

²⁷⁸ Soldevila, I. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Fundación Max Aub. Segorbe. 2003. Caja 13, 19, 26. (Textos inéditos) Fundación Max Aub-Archivo de la Diputación Valencia. (Entrevistas y Manuscritos). A partir de ahora citaremos solo la Caja que contiene la cita.

²⁷⁹ Tuñón de Lara, M. “Prologo”. *Max Aub. Novelas escogidas*. Aguilar. México. 1970, p 17.

adquiere su significado completo si es puesta en relación con su marco contextual político, histórico y social. Ensalza el poder regenerador de la literatura. Frente a su actitud y al aparente tono “triumfante” que destilan sus obras, la literatura de Aub quedó marcada por el impacto de la vivencia de los campos.

Era consciente de que los documentos, al igual que las personas, pueden mentir y como experiencia está el devenir de su propia existencia provocada por una denuncia falsa. Dicha denuncia le supone una enorme decepción al ver que toda una vida puede ser condicionada por una mentira gratuita y a la vez, constata que los límites de conceptos como realidad y ficción son tan difusos como volubles, algo que determinará su concepción artística:

La identidad ficticia creada al hilo de los informes represivos (...) dejará huellas en lo más profundo de su ser y una pesada carga de heridas interiores frente a las muchas arbitrariedades y persecuciones sin motivo. Ello influirá también en sus concepciones filosóficas y las relaciones –paradójicas- que establecerá su obra literaria con la verdad de la ficción y lo falso de la realidad, en particular de la realidad producida por los servicios represivos de un Estado que se involucra en la colaboración con el agresor nazi²⁸⁰.

Deseó legitimar a la literatura como forma de conocimiento y otorgar estatuto de realidad a elementos ficticios, diluyendo así los límites entre ambos. Como se afirma en la conversación que mantiene Coetzee con Kurtz respecto al objetivo de la sesión psicoterapéutica, podemos afirmar que la literatura de Aub persigue el mismo objetivo. Parece que la única meta debiera ser suministrarles a los lectores una historia que les permita vivir de forma más *adecuada*. Que les ayude, sobre todo a los que sufrieron los acontecimientos relatados, a sentirse parte de la Historia.

¿Acaso la verdad es la única vía para alcanzar la libertad? (...) ¿Acaso no funcionará igual de bien una versión de la verdad que quizá no sea lo bastante exhaustiva como para ser toda la verdad, y que quizá esté hecha a medida de las necesidades del momento?²⁸¹

²⁸⁰ Malgat, G. *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Fundación Max Aub y Renacimiento. Segorbe-Sevilla. 2007, p.148.

²⁸¹ Coetzee, J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 17.

La literatura del exilio se caracteriza por líneas temáticas como la recreación del pasado, el trauma posbélico y el desarraigo. No es de extrañar por tanto que la obra aubiana se revele como un sin par proyecto memorialista, ya que en ella la memoria fluye por todos sus costados al brotar de sus recuerdos y de una experiencia vital marcada por el signo de la exclusión. No sólo fue un antídoto para luchar contra la derrota moral que supuso el fracaso militar, sino también el medio con que lidiar la tergiversada historia oficial gestada por el régimen franquista porque, desde la instauración de la dictadura, la historia estaba contraída bajo la mentira. “*Max Aún*” llegaron a llamarle en Méjico, tal fue su empeño en evitar que su vivencia y la de muchos, cayera en el olvido²⁸².

Mediante un amplio abanico de prismas ficcionales, en su obra dispuso multitud de microhistorias, reflejó diferentes percepciones subjetivas y benefició la presencia de un sujeto colectivo, a través del cual dejó constancia de aquella dramática experiencia. Así narró las pequeñas historias de tantos olvidados, víctimas de las políticas totalitarias de la época de los 30-40 en Europa. En su interior, el autor escudriña un poderoso corpus de textos narrativos que pivotan sobre el eje de la memoria en dos frentes interrelacionados: el exilio republicano y la experiencia concentracionaria.

Sánchez Zapatero dice que a pesar de que no fue el único que pasó por los centros de internamiento europeos y africanos, sí fue el único autor de la literatura española para el que la estancia en los campos supuso la génesis de un tópico recurrente de su producción. La mayoría de las narraciones de Aub entre 1940-42 son interpretadas por dicho autor como híbridos entre lo autobiográfico, lo histórico y lo novelesco, y así desgrana sus características: la aludida obsesión por el recuerdo, la polifonía de voces, la heterogeneidad textual, el artificio como forma de expresar lo inefable y la universalidad de la experiencia individual y el valor de quienes mantuvieron firmes sus ideales pese a haber sido condenados por defenderlos. Asistiremos a la superioridad ética de los internados y al categórico desprecio por los responsables de los campos. Puso de relieve su confianza en el ser humano, enfatizó su creencia

²⁸² Sánchez Zapatero, J. *Max Aub y la escritura de la memoria*. Renacimiento. Sevilla. 2007, p.13.

en la justicia y remarcó la necesidad de mirar hacia el pasado sin odio ni rencor, a pesar de que *el pasado (el yo pasado)*, en su literatura, *se niega a dejarse enterrar*²⁸³.

En su viraje estético lo relevante es que Aub arrastrara, conjugara y renovara su caudal expresivo y estilístico de herencia vanguardista, lo cual le conferiría un extraordinario valor como creador. A ello sumó un arte imaginativo ligado a su receptividad de la renovación del lenguaje literario, dado su conocimiento de las corrientes estéticas de la época. La creatividad aubiana fue más allá de la labor de cronista y su desbordante imaginación aportó contribuciones en las que dio rienda suelta a una fantasía extraordinaria. Frente al escepticismo que la memoria le despertaba y a su desconfianza en los relatos convencionales para representar lo real, la ficción se alzó como apropiado medio para alcanzar su fin. En palabras de Arabella Kurtz:

*Lo que los escritores saben es que la mejor forma de intentar acceder a algo que sea al mismo tiempo verdadero y nuevo, o por lo menos nuevo en la conciencia, a menudo consiste en usar la creatividad (...) los oyentes (o “mejores lectores”) prestan más atención a la coherencia interna de una historia —a los deseos y frustraciones no manifiestos que van saliendo gradualmente a la luz en forma de incoherencias y de alteraciones de la forma y el contenido del relato- e imponen menos ideas externas sobre cómo de real es una situación y menos nociones preconcebidas de cómo hay que vivir la vida*²⁸⁴.

Trató de mostrar una caleidoscópica visión de la realidad porque se había dado cuenta *de que no había manera de desentrañar lo sucedido, porque no hay un suceso, sino tantos como testigos auténticos*²⁸⁵.

*Si el objeto histórico es inaprensible de manera directa y los caminos indirectos, como son los documentos y los testimonios, tienen una veracidad dudosa y una validez cuestionable (...) se ha de entrar en el terreno de la ficción*²⁸⁶.

El autor concebía su función, más que como la de un biógrafo o la de un mero creador, como la de un “reconstructor” encargado de recoger las

²⁸³ Coetzee, J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 38.

²⁸⁴ Coetzee, J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 15

²⁸⁵ FMA-ADV, Caja 14, 8, 7

²⁸⁶ Sánchez Zapatero, J. *Max Aub y la escritura de la memoria*. Renacimiento. Sevilla. 2007, p.58.

diferentes versiones que existen de la vida y de cotejarlas con las fuentes documentales para establecer un retrato que fuera tan polémico como real.

Aub refleja la realidad con una escéptica mirada sobre la memoria, que para él, era *de lo más traicionero que existe en el mundo*²⁸⁷. Hablar de recuerdos es simplificar demasiado porque podríamos afirmar que lo que poseemos son vestigios de recuerdos que han sido sometidos a una interpretación detrás de la cual hay una determinada voluntad interpretativa.

*¿Acaso es posible, filosóficamente pero también neurológicamente, hablar de un recuerdo prístino que no esté teñido por la interpretación?*²⁸⁸

Resultaba imposible acceder a la verdad única y, en consecuencia, sólo se podía aspirar a una “verdad múltiple”, la que mejor se amolda al carácter heterogéneo, variado y multiforme de la realidad. El autor llegó a afirmar que la realidad es una cosa construible que hay que fabricar. De ahí que sus obras no traten de describir el mundo sino de escribirlo, dejando *que se produzca a sí mismo a través de una escritura capaz de aunar el objetivismo y la mirada solidaria, la distancia crítica y la proyección del propio yo*²⁸⁹. En la novela por tanto puede haber lugar para la verdad.

*Los recuerdos se olvidan, que el hombre dura menos que la memoria(...) No me sirvió nunca la memoria con fidelidad, he recurrido constantemente a la de otros (...) Nadie ve todo igual, es decir, todos ciegos, y sin contar con que no somos cíclopes y dos, cuatro, seis ojos ven más que uno, pero siempre desde ángulos distintos. La novela no es sino reducir a la memoria lo olvidado o imaginado que viene a ser, para los demás, lo mismo pero siempre desde ángulos distintos*²⁹⁰.

Su principal obra narrativa, *El laberinto mágico*, incluye las obras *Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del moro*, *Campo de los almendros* y *Campo francés*, que nacen y se desarrollan como fragmentaciones que aspiran a la totalidad. Se inscribe en la realidad histórica de la Guerra Civil y los comienzos del exilio cuyo detonante fue el trauma de la

²⁸⁷ FMA-AMA Caja 12, 31, 8

²⁸⁸ Coetzee, J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 26

²⁸⁹ Pérez Bowie, J.A. “Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como rebelión” *Revista de Occidente*, nº 265. 2003, p.39-52

²⁹⁰ FMA-AMA, Caja 22,1

guerra y el fracaso de las esperanzas republicanas. Se convirtió en una obsesión para Aub dejar testimonio de tres años de lucha fratricida, tanto por razones personales, porque fue una víctima de ella, como, según manifiesta Caudet²⁹¹, por el *imperativo ético de levantar acta de la destrucción de los ideales republicanos y de la población que los asumió y defendió*. El ciclo del *Laberinto* comienza en *Viver de las Aguas* y tras numerosas ramificaciones, concluye en el puerto de Alicante. La narración de los hechos tenía marcado, previamente, el recorrido. Hay un hilo que une el tiempo fundacional de la esperanza -14 de abril de 1931- con el tiempo de su declive -para los republicanos marzo de 1939-. El primero de ellos, que el golpe de Estado del 36 amenazó de muerte, aparece reflejado de manera simbólica en el primer capítulo de *Campo cerrado*.

De ese pueblo castellonense donde veraneó Aub de niño, toma y funde el recuerdo del agua y de la fiesta local del toro de fuego. Estos recuerdos son la primera urdimbre que le permitirá tejer el macrotexto de los seis campos. Pueblo, el de *Viver de las Aguas*, lindando con Aragón, el cual, como la esperanza republicana, se halla entre el camino de la tierra firme, *el áspero camino de Teruel* y el que, conduciendo carretera abajo, precipita hacia la disolución, hacia la muerte, *hacia la mar*. Ese recorrido es el recorrido de la memoria. La mayoría de los personajes, como también es el caso de Aub, se habían quedado a solas con sus recuerdos, personales y colectivos y con la memoria de los paisajes familiares. *Con ese pesado hatillo de tiempos y espacios del pasado habrían de vérselas, en adelante, esa era parte de la condena*²⁹². El propio Paulino Cuartero lo expresa en *Campo de sangre*:

*Prodigiosa soledad con mis monstruos a cuestras, personajes que vivís, hongos, esclavos, rémoras mías, os llevo, tras mi cortejo de lamas, por un mar sombrío sin viento. Soledad de frío, soledad de lluvia. Esa inmensa celda del cielo...*²⁹³

El *Laberinto mágico* se cierra pues sobre sí mismo entrelazando tanto las distintas partes del ciclo narrativo como su comienzo y su final. Se puede

²⁹¹ Caudet, F. "Mural de palabras: El laberinto mágico de Max Aub". *Letra Internacional*. 2003

²⁹² Caudet, F. "Mural de palabras: El laberinto mágico de Max Aub". *Letra Internacional*, 2003

²⁹³ Aub, M. *Campo de sangre*. Lectulandia. Editor digital: ugesan64. ePub base r1.0. 1946, p. 156

aplicar a este ciclo lo que dijo Paul Kohler de *Campo de los almendros* en carta fechada el 19 de mayo de 1968 que se conserva en la Fundación Max Aub de Segorbe:

La larga serie de estas evocaciones se parece a un grabado longitudinal que corre al pie de un pedestal masivo sobre el cual se erige el monumento conmemorando la lucha (...). La mayor prueba de su valor: que nunca se cansa uno de volver a leer estas páginas, dondequiera que sea, que son como esbozos infinitamente reales cuya economía verbal enfoca el interés y evoca percepciones muy finas y profundas.

Los *Campos* son novelas muy cinematográficas sobre todo porque el principio que les anima es la acelerada sucesión de escenas. Son obras de *aluvión*, de acumulación de escenas que se suceden ante la mirada extática del lector. Que las escenas son más cinematográficas que novelescas lo evidencia el hecho de que apenas hay descripciones de los personajes, quienes hablan y actúan como si estuvieran físicamente presentes, lo que hace superflua toda descripción. El diálogo, que desempeña una función decisiva, se constituye, como dijo Tuñón de Lara en *la columna vertebral de todo el relato y no ya como aditamento o sustentáculo; el diálogo deja de ser arbotante del edificio para llegar a ser la nervadura de su bóveda*²⁹⁴.

Los lectores de Max Aub sabemos que el momento histórico que le tocó vivir se convirtió en una temática obsesiva en su obra; ahora bien, no hay necesariamente un nexo entre vivencias de lo contemporáneo y reflexiones sobre el pasado. Si nos fijamos en su obra más testimonial, la ya mencionada *El laberinto mágico*, vemos que las frecuentes conversaciones entre los personajes se refieren más a las repercusiones de la Guerra Civil sobre sus propias vidas, que a la dimensión social y colectiva del conflicto y a su enraizamiento en la historia de España. En este sentido la novela aubiana se distingue claramente de la novela de pensamiento a lo Malraux, llena de intercambios ideológicos y de razonamientos bien trabados. Las divagaciones de los personajes le servirán para descartar la “responsabilidad autorial”.

²⁹⁴ En Sáinz, J.A. *Max Aub: el papel de una memoria desplazada*. Mary Washington College Virginia, EE.UU. Expuesto en el Congreso Internacional del Centenario “Max Aub, testigo del siglo XX” Valencia, 2003.

Para tener una visión unitaria del conjunto, resumiremos cada uno de los *Campos* antes de profundizar de lleno en el elegido para nuestro estudio, por ser el que nos abre las puertas del “laberinto”.

Campo cerrado narra la iniciación a la vida de Rafael López Serrador, un joven castellonense que llega a Barcelona en los preámbulos de la Guerra Civil. Allí encontrará una atmósfera de efervescencia política, de enfrentamientos dialécticos y físicos, de crispación y ruindad muy distinta al ideal adolescente que le llevó a tomar el tren y alejarse de sus orígenes.

Es Barcelona un maremágnum urbano y humano, “un enrejado de calles infinitas” donde es necesario, inevitable, luchar para sobrevivir. Rafael contempla, entre aturdido y sufriente, este escenario ruidoso y agresivo, mientras intenta encauzar sus ideas y su rabia, mientras intenta hacerse un lugar en el mundo. Rafael es un ser perdido, un animal acorralado que responde con embestidas ciegas a la agresión. No en vano, *Campo cerrado* se inicia con la escena de un toro “embolado” que recorre las calles del pueblo natal de Rafael aterrado por el resplandor del fuego, soltando envites hasta caer muerto.

Campo abierto nos sitúa en pleno conflicto bélico, en zona republicana y en la ciudad de Valencia. Evoca detenidamente los preparativos de la defensa de Madrid en los días anteriores al asalto de las tropas franquistas, pero eludiendo la batalla. Muestra seres humanos que expresan sus dudas, sus convicciones y sus miedos, sin que la devastación cotidiana de los obuses ni la cercanía del enemigo les haga llegar por ello a ninguna conclusión definitiva y unánime. En *Campo abierto* surgen las eternas preguntas de los hombres planteadas de nuevo en toda su extensión, unas preguntas que de nuevo quedarán sin resolver. A Aub no le interesa la batalla en sí, lo que le importa es su valor simbólico. Un punto de vista que constituye uno de los grandes aciertos del autor, interesado al igual que en toda su obra, por el ser humano, por la persona anónima o públicos. Honesto y sin temor a la parcialidad, Aub da cuenta de lo que ha vivido en esta obra de auténtico conocimiento, en la que el panorama bélico cede su lugar al mundo cotidiano.

Campo de sangre es la primera novela que narra el conflicto bélico, la ofensiva republicana lanzada para tomar Teruel. Empieza la Nochevieja de 1937 y finaliza el día de San José de 1938. Barcelona y Teruel -la batalla de Teruel- sirven de telón de fondo. Ciudades en guerra, pobladas por personajes en guerra para los que la vida ha tomado un cariz nuevo, apresurado y carente de asideros hacia algún futuro lejano. Concluye con una espeluznante imagen del metro de Barcelona convertido en un inmenso refugio.

Campo francés abarca del mes de enero de 1939, ya iniciado el éxodo español, al verano de 1940, cuando Europa entera está en guerra. París y el campo de concentración de Vernet d'Ariège son los escenarios de la acción. En ellos, un grupo dilatado de presos de todas las nacionalidades va enfrentando los avatares de la guerra desde el ángulo desesperado de *los fuera de la ley*.

Campo del moro es quizá la novela más amarga de todo *El laberinto mágico*. Se desarrolla entre el 5 y el 13 de marzo de 1939. La guerra ha terminado en todo el país menos en la capital, donde la traición se convierte en la medida de toda acción: traiciones públicas al gobierno, pequeñas y mínimas a la amistad, al amor, a uno mismo. Traiciones por cansancio, aislamiento o desesperación. El final de la novela, un obús que cae sobre un cortejo fúnebre acabando con los pocos vivos que forman la comitiva, constituye de nuevo una metáfora de primera magnitud.

Campo de los almendros relata los últimos días del mes de marzo de 1939. Madrid se ha perdido y sólo un reducto a orillas del Mediterráneo queda en manos de los republicanos. Cuenta el final de la guerra cerrando -treinta años después de su inicio- *El laberinto mágico*. Los hombres vagan por el campo, confundidos, sin noticias. El enemigo se mueve a sus espaldas. Esconderse y huir. ¿El objetivo de la mayoría? Valencia, Alicante, donde se rumorea que hay barcos aguardando para llevarles al exilio. *En la ciudad, a oscuras, se mueve la gente como arañas o lombrices*²⁹⁵.

²⁹⁵ Aub, M. *Campo de los almendros*. Alfaguara. Madrid. 1979, p.232

Al final, y llevada por un raro instinto de supervivencia, toda aquella multitud de fugitivos converge en el puerto de Alicante en espera de un barco. Pasan los días, menudean los suicidios y el barco no llega. Por fin, un buque aparece en la bocana del puerto y mientras los vencidos comienzan a acarrear sus bártulos y sus escasas pertenencias intentando respetar el orden de embarque establecido, éste despliega la bandera del ejército vencedor y hacer sonar por los altavoces la Marcha Real.

En esa gran explanada poblada de almendros junto a la ciudad de Alicante, fue improvisado un campo de concentración en que recluir a los capturados en el puerto. Al final, el esfuerzo por orientarse ha sido inútil, los hombres de Max Aub han caído en la sima del laberinto, en el oscuro cubil del Minotauro.

Bien mirado, más que las ideas enunciadas importan las maneras de la enunciación, cómo Max da cuenta mediante recursos literarios de la materia histórica. Es notable la manera que tiene de insertar, casi embutir en el discurso, numerosas citas de extensión variable y cuya procedencia se suele mencionar.

Max estuvo tan compenetrado con su patria chica adoptiva que logró extraer de su memoria afectiva la imagen capaz de expresar el carácter único del drama colectivo que había ensangrentado el solar hispánico, el del toro de fuego. Con este símbolo comienza *Campo cerrado*, el primer volumen del ciclo en el cual el narrador describe los pormenores de esta cruel costumbre que, tradicionalmente tolerada por las autoridades posee la fuerza del “mito hecho carne y uña”. El toro de fuego es la metáfora de una Guerra Civil *sui generis* en la que se mezclan los actos más primitivos de barbarie y los modernos medios de destrucción masiva, idea que se plasma en la estructura de *Campo de sangre*.

a) Aub y Malraux, la similitud al narrar²⁹⁶.

Ambos autores tratan el mismo tema, la Guerra Civil, de forma testimonial (la vivieron los dos) y ficcional (se trata de novelas y no de autobiografías). Además son contemporáneos y trabajaron juntos en la película *L'espoir. Sierra de Teruel*. La principal diferencia es que Malraux utiliza protagonistas extranjeros mientras que en Aub, los contrincantes son españoles. Los protagonistas están en su mayoría del lado del bien, los otros representan la muerte o la destrucción, por ello el enfrentamiento que plasman estas novelas rebasa los límites de la Guerra Civil. En ambas novelas las alusiones a la religión son un acta de fe en el hombre como ser capaz de trascenderse a sí mismo infinitamente al experimentar la tan bien nombrada "esperanza", lo que implica que comparten el idealismo de aquella época. Su lucha lleva el germen de un mañana más hermoso, por eso los personajes que nos presentan son sobre todo hombres de palabras, que razonan y debaten, que piensan.

Tienen estética de reportaje. A fuerza de instantaneidad, el tiempo se torna intemporal, como un informe. Al ser tan inmediato el punto de vista, acaba trascendiendo la cronología. Las horas de los hombres que viven la guerra son horas llenas y completas en las que todos los instantes son utilizados y vividos. La realidad de la esperanza se condensa en el instante.

Aub afirma muchas veces su intención de escribir una crónica. Las seis novelas del *Laberinto* forman un panorama extenso de la guerra formado por historias individuales. Los personajes existen más allá de la contienda. A diferencia de los de Malraux, los suyos tienen un pasado y se inscriben profundamente en la duración. Los personajes de ficción se interrelacionan unos con otros y está a su cargo el tejer el hilo que enlaza un *Campo* con otro y el dar coherencia y cohesión al *Laberinto*. La Guerra Civil es para Aub el eco de la Historia sobre sus pobres vidas, sus aspiraciones y sus luchas.

²⁹⁶ *André Malraux y Max Aub: dos visiones de la Guerra Civil española*. Carol Vinals. Creathis Université de Lille III

Los tiempos verbales que dominan son el presente y el imperfecto. Y es que el tiempo de Aub es el tiempo vivido, el sentimental. Con ellos subraya la continuidad del tiempo y su permanencia. Se trata de evitar la distinción entre presente, pasado y futuro por ser demasiado racional y no convenir a la concepción de los personajes. El tiempo imperfecto es un tiempo inconcluso que tiende a borrar las divisiones temporales de la razón. Conviene pues al enunciado de elementos filtrados por la subjetividad. La discontinuidad de lo narrado en Aub (paso de una historia a otra y de un personaje a otro) confiere a la temporalidad un carácter mortífero y plasma el sinsentido de la existencia. A diferencia de Malraux, Aub aborda un espacio y un tiempo ya cerrado, acabado y definido.

Los dos trabajaron para el cine y esto se hace patente. La guerra se adivina a menudo por el sonido. En las obras asistimos a una pugna de los sonidos unos con otros con la voz humana, que suele estar bregando por hacerse oír en el tumulto de la guerra. No ostante también hay sonidos artificiales, como las sirenas, lo que implica una dimensión lírica que rebasa los límites del lenguaje. En los *Campos* también abundan las melodías populares, alentadoras y animosas. De esta manera se unen en el dolor con sus semejantes.

Al leer ambas obras, nos queda la sensación de que lo narrado está desencadenado, que se siguen múltiples voces, como en el cine. Centran su interés en el hombre utilizando el punto de vista como una cámara para mostrarnos los acontecimientos, lo que aporta una gran profundidad pluridimensional. La guerra está vista a ratos de una forma panorámica, a ratos a través del prisma de los personajes. Esto confiere dinamismo a la acción y permite infundir dramatismo a la historia colectiva.

Los dos tienen la misma forma de montar sus novelas y a ambos se les reprochó el carácter fragmentario del hilo narrativo, lo que hace pensar en una acumulación de escenas a menudo sin conexión directa. La elipsis, abundantemente usada, les sirve para recalcar el sentido de lo absurdo ante la guerra. Parecen mosaicos escritos en momentos distintos. Tanto Aub como Malraux conocen los límites, son conscientes de que entre las imágenes hay un

vacío, una frontera imposible de colmar. A esta ausencia de unidad Blanchot la llama *la dispersión du dehors*.

Es interesante comentar el importante papel que juegan la luz y los cuadros. En *L'espoir* el lector asiste al incendio de Madrid, las llamas son la única luz que alumbra la ciudad, y la capacidad transformadora de dicha luz hace de ella un elemento revolucionario. El contraste siempre violento entre luz y sombra suele oponer esperanza y desesperación. La principal referencia pictórica para ambos es Goya y muchas escenas parecen sacadas de su pincel además su estética está también presente en los retratos de los personajes.

La muerte es un tema omnipresente. Muchos de los personajes miran a la muerte cara a cara, ella es el enemigo que acaba venciendoles. Los personajes suelen cerrar una parte o un capítulo con la evocación de una muerte. En Aub, y también en Malraux, hay personajes que saben morir mejor que otros. Son los que encaran la muerte como algo inevitable, lo que hace de ellos héroes de tragedia al enfrentarlos a un poder que rebasa sus fuerzas. A estas muertes individuales se opone otra forma de muerte masiva, la provocada por los bombardeos. Las bombas provocan espanto y deshumanizan la muerte: ya no es un duelo cara a cara sino un castigo ciego venido del cielo al que el hombre no puede enfrentarse. Su escala ya no es humana. Como afirma Aub:

En todas las casas de Madrid, en todas las mesas de las casas de Madrid, hay por lo menos, el lugar de un muerto o de un desaparecido; en todas las casas la muerte tiene la cara de uno de la familia, en todas las calles de Madrid hay (...) por lo menos una casa bombardeada, deshecha, con las tripas al aire. Madrid, ciudad de piedra, viva y muerta a la vez como si fuera posible que siguiese corriendo la sangre por las venas y las arterias de un cadáver. Lo es.²⁹⁷

El uso de la anáfora evoca el ritmo litúrgico reflejando ciudades fantasma, entre dos mundos, el de la vida y el de la muerte. Y ese estar entre dos mundos caracteriza precisamente el mundo narrativo de Max Aub y de Malraux. En Aub la muerte es una caída física que se acompaña de un derrumbe moral. Suele manifestarse mediante la pérdida de un ser cercano y parece como si el narrador estuviera del lado de los vivos para quienes la

²⁹⁷ Aub, M. *Campo del moro*. Punto de lectura. Madrid. 2004, p. 482

muerte es una ausencia dolorosa que no se puede rellenar. En Aub la vida está más dramatizada que la muerte ya que los personajes tienen una vida familiar y sentimental.

La obra de ambos autores contribuye a presentar la admiración de los lectores a aquellos hombres valientes que supieron luchar hasta el fin. Lo que más llama la atención es la presencia, al lado de las figuras ejemplares, de los héroes de una épica colectiva cuyo protagonista es el pueblo. En Malraux, el pueblo no suele estar individualizado. En cambio, como Balzac o Tolstoi, Aub es capaz de presentar la diversidad humana. *El laberinto mágico* entronca con la tradición prenovelesca donde el pueblo se erige en protagonista de la historia, son héroes de lo cotidiano y así lo justifica don Leandro:

*Hay quien cree que la Historia es cuestión de señores. Yo no sé nada de los otros pueblos capitán. Aquí la Historia es cuestión del pueblo*²⁹⁸.

Como en la épica medieval, se pueden contar en el *Laberinto mágico* centenares de personajes, principales o secundarios, incluso hay muchos de ellos que no son más que un nombre.

Sin embargo, la voz de Malraux en *L'espoir* no es la de un extraño, su compromiso personal le permite ver la guerra desde dentro. Ambos usan referencias literarias clásicas a la vez que remiten a sus lectores al pasado español. Para muchos españoles la Guerra Civil fue la prolongación de otras muchas guerras, de la Guerra de la Independencia entre otras, por eso Goya cobra una relevancia especial. También están de acuerdo en afirmar que España es el país del holocausto. La mitología le permite a Aub fundir el tema de España con la imagen del laberinto del Minotauro, monstruo a quien le ofrecían en sacrificio cada año siete doncellas y siete jóvenes. Sugiere así el narrador que en España el holocausto de los jóvenes perdura. Lo que caracteriza a Aub es la idea de larga duración. Más allá del individuo y del acontecimiento, hay otra historia más lenta, la intrahistoria casi inmóvil de la

²⁹⁸ Aub, M. *Campo de sangre*. Lectulandia. Editor digital: ugesan64. ePub base r1.0. 1946, p.201

relación del hombre con el medio que lo rodea. El tiempo de Aub es el tiempo geográfico. De ahí su predilección por las metáforas espaciales, porque la guerra altera el espacio: *Era evidente que habían cambiado los límites del mundo* piensa Jorge Mustieles en *Campo abierto* 1951. La historia de España, tal y como nos la cuenta Aub, es la intrahistoria de Unamuno, la historia del pueblo, la historia de lo cotidiano.

Para Malraux no existen las fronteras nacionales, para él existe algo eterno en el hombre, una parte divina que no depende ni del lugar ni del momento histórico donde se halla. Aub también es consciente de que la tragedia española va más allá de España. A propósito de los hombres apiñados en Alicante a la espera de un barco que nunca llegará dice lo siguiente:

*Este cúmulo de destinos sin salida, abocados al suicidio. No es nuevo en la historia, al contrario: se ha repetido, de una manera u otra, en todos los paralelos, bajo cualquier meridiano, en condiciones evidentemente distintas*²⁹⁹.

A modo de conclusión podemos afirmar que en ambos subyace la esperanza. La palabra “laberinto” implica una solución posible, como lo afirma el propio narrador:

*Un laberinto lo es porque, al fin y al cabo, alguien sale de él, de la manera que sea. Si no saliese, ¿quién iba a saber de su existencia?*³⁰⁰.

Y sobre todo, lo que les mantiene unidos para siempre es que ambos pertenecen al mismo *país*, el de la escritura.

b) Campo cerrado.

Escrito en 1939 en París, en tan sólo unos meses, plantea ya los rasgos aubianos que se irán agudizando a lo largo de los *Campos*: el estilo dialogado que alcanzará su punto álgido en *Campo Francés* y su estructura de guión cinematográfico, las descripciones de paisajes y escenarios concisas, como pinceladas, que tienden a la acotación teatral, el retrato inmediato de cada

²⁹⁹ Aub, M. *Campo de los almendros*. Joaquín Mortiz. México. 1968, p.448

³⁰⁰ (Aub, M. *Campo de los almendros*. Joaquín Mortiz. México. 1968, p.352)

personaje por muy fugaz que sea su papel y la exposición de la vida del mismo como pequeño cuento en la historia general. El principal defecto que se le puede achacar a la obra es el *uso abusivo* del lenguaje: no es que hallemos vocablos en desuso sino vocablos que jamás se han usado. Max Aub es un gran narrador pero un mal novelista y lo que resulta, parece ser una crónica literaria más informativa que artística. El diálogo supone una dicotomía en la narrativa de Aub, es lo mejor y lo peor de ella. Lo mejor por su falta de maniqueísmo y por los razonamientos lógicos y coherentes de los personajes, independientemente de su ideología, y lo peor porque ese afán de querer contar todo roza el paroxismo. En lugar de contarnos todo de golpe, quizá debiera ir desmigándolo.

En los dos primeros libros de la serie, *Campo cerrado* y *Campo abierto* al menos, se aprecia una clara influencia galdosiana, en la disposición de las escenas, en la concepción de los personajes y en la movilidad de estos a lo largo de toda la serie. *Campo cerrado*, que es la obra en la que nos centraremos de toda la serie de *El laberinto mágico*, guarda incluso un cierto tono de narración decimonónica, de crónica de guerras carlistas. Sin embargo, estamos en otro siglo donde el horror es cierto y contemporáneo. Ante esto, el estilo antiguo se queda corto, insuficiente, y Max Aub se ve obligado a crear una forma propia de decir, una manera sorprendentemente rica a la hora de nombrar las cosas, admirablemente bella en los adjetivos y extremadamente moderna, en la línea de la más avanzada vanguardia novelística de aquel tiempo y de las nuevas concepciones filosóficas sobre la naturaleza humana.

A través de la peripecia de Rafael López Serrador, un joven levantino que se traslada a Barcelona, el lector va a ser puesto en contacto con la realidad social de la capital catalana en la década de 1930, repleta de discusiones políticas, algaradas callejeras y represiones policiales. La última parte de la novela reconstruye la sensación de tensión, caos y miedo que se vivió en Barcelona durante la sublevación del 18 de julio y los días anteriores a su estallido. Según Soldevila, con la obra quiso el autor “explicarse y explicar a los lectores” la Guerra Civil, interpretada como la lógica consecuencia de una cadena de sucesos que lleva a sus “víctimas” a un callejón sin salida. Es de suma

importancia insistir, tal y como hace Soldevila, en el carácter dual que desarrolla el autor en el sistema de comunicación generado por la novela, puesto que a su tradicional rol de emisor, le suma el de receptor. Y es que una de las razones que parece llevaron a Aub a escribir *Campo cerrado* fue la necesidad de asimilar lo vivido entre 1936-39 e intentar dar algo de sentido a tanta barbarie, tanto odio y tanta destrucción. Ser testigo o víctima de un acontecimiento traumático suele ser un estímulo para la creación literaria o el mero relato testimonial, tanto por la necesidad de dotar de coherencia al brutal impacto como por el convencimiento de que exponer la visión de lo sucedido puede ayudar a individuos que hayan pasado por cosas semejantes y al mismo tiempo contribuir a que no existan interpretaciones únicas de la historia. Quizá por eso el proceso de composición de la novela fue tan rápido: a las pocas semanas de instalarse en París, comenzó a escribir y tres meses después - agosto 39-, el libro estaba ya acabado. El hecho de que la obra no sólo se ocupe de la Guerra Civil sino también de todo el clima que la precedió, hace imposible no relacionarla con otro de sus libros, *Las buenas intenciones*, y con la reconstrucción de un pasado inmediato inherente a la literatura de gran parte de los narradores exiliados. Ambos libros, *Las buenas intenciones* y *Campo cerrado*, comparten también la exposición que en ellos se hace de cómo una vida particular puede ser completamente mediatizada y modificada por el devenir histórico. Agustín Alfaro –personaje de *Las buenas intenciones*- y Rafael López Serrador son dos protagonistas a través de los que se muestra cómo los acontecimientos sociales influyen en la evolución de las vidas particulares. Ambos son definidos por el narrador omnisciente que puebla el relato como dos personajes abúlicos a los que nada de lo que ocurre a su alrededor les afecta. Es representativo en ese sentido que cuando se hable de la niñez de Rafael se diga que a este “lo mismo le daba ir que no a la escuela”, que pase las horas de su viaje en tren hasta Barcelona pensando que será en la vida lo que los demás quieran, o que en un café de la capital catalana llegue a decir durante una discusión con sindicalistas y simpatizantes de los partidos de izquierdas que lo que a él le pasa es que no sabe lo que quiere. Para Soldevila el pasaje que mejor define la actitud del protagonista de *Campo cerrado* es aquel en el que intenta poner por escrito los resultados de una especie de examen de conciencia, criticado con vehemencia por ciertos

estudiosos, que lo calificaron de “unamuniano y en contradicción con el resto del relato”.

*Serrador (...) esboza una síntesis de su situación existencial partiendo, cartesiano a sabiendas, “de cero”. Se hace cuatro preguntas: ¿qué soy? ¿Con quién estoy? ¿Qué he sido? y ¿qué debo de hacer? Y a las cuatro intenta responder. Pero el gesto final de hacer pedazos los papeles tan laboriosamente pergeñados, y reducir luego todo a dos simples preguntas y dos escuetas respuestas -¿qué justifica mi vida? Y ¿qué merece que la sacrifique?, respondidas con una simple proclama de amor a la humanidad- evidencian el estado de inquietud confusa en que el personaje se debate.*³⁰¹

López Serrador parece encontrar en la lucha una razón capaz de hacer de su paso por la vida algo más que un simple deambular. Después de ciertas vacilaciones previas al estallido de la guerra que le hicieron coquetear con el falangismo y al mismo tiempo que seguía visitando los centros de reunión anarquistas y comunistas, olvida su postura de pasotismo e indiferencia cuando presencia el entusiasmo con que muchos barceloneses salen a la calle a defender el gobierno republicano ante la amenaza rebelde. Perfecto ejemplo de la necesidad heiddegeriana de *ser en el mundo* o de la puesta en práctica de los postulados de la fraternidad universal del unanimismo de Romain que tanto influyó en Aub. El cambio de actitud del personaje se convierte en una defensa del compromiso y la implicación en los problemas de los demás como si fueran propios, como muestra el momento de contemplación de la lucha miliciana. Pese a su despreocupación con el compromiso hay en Serrador características que identifican su peripecia vital con la de Aub, como esas tertulias políticas a las que asiste el personaje o muchos de los escenarios descritos por Rafael que concuerdan con los visitados por Aub en sus estancias en Barcelona. También hay algunas coincidencias en su actitud vital como pone de manifiesto el pasaje en el que, tras la sofocación del golpe de Estado, Serrador observa sin inmutarse a un amigo falangista huir confundido entre la multitud de republicanos que celebran la victoria. No delatar. Esto no sólo está en consonancia con Aub y su repugnancia hacia la traición, sino también con su siempre presente intención de que prevalezca la amistad ante cualquier tipo de consigna política o ideológica. A pesar de este “protagonista”,

³⁰¹ Aub, M. *Obras completas* Vol. II [incluye *Campo cerrado* y *Campo abierto*], edición y estudio introductorio de Ignacio Soldevila Durante y José Antonio Pérez Bowie, Valencia. Generalitat Valenciana – Diputació de Valencia. 2001, p.119.

Aub no prescinde de su retahíla de secundarios y del esbozo de un perfecto fresco de la realidad en la que se mueven. Según Alborg³⁰², *Campo cerrado* ha de ser definido como un agitado retablo de los hombres, las ideas, las inquietudes, la vida toda en fermentación de aquella España que asomaba a su gran crisis. La interacción dialogada de los personajes se convierte en elemento nuclear de la obra de vital importancia para lograr el retrato colectivo que pretende el autor:

*Poco importa quiénes hablan, si aparecieron antes o volverán a aparecer después, ni importa propiamente a dónde va a parar el conjunto de estas charlas. Lo esencial es que las novelas así tramadas revelan los destinos entrecruzados de unos hombres a lo largo de una lucha en la que, por encima de la hostilidad y del sufrimiento, flota la imagen de la convivencia hablada*³⁰³.

c) El narrador y sus personajes

Campo cerrado es una obra de ficción aunque su germen es una experiencia individual y concreta, donde se plantea un narrador omnisciente. Antes de continuar deberíamos explicitar en qué consiste esa omnisciencia. Por un lado, se fundamenta en el control absoluto del espacio, muestra acontecimientos producidos en varios lugares al mismo tiempo, lo que concuerda con la forma que tenemos los humanos de captar la realidad. A su vez es portador de una omnisciencia neutra al mostrar un narrador que quiere volverse invisible con el fin de que la historia resulte más impersonal y por lo tanto más objetiva. Teniendo en cuenta que esto es imposible, porque en una narración siempre hay un sujeto organizador aunque apenas se muestre de forma externa, el hecho de intentar ocultarse ya es una manera de estructurar su obra. Por otro lado podríamos decir también que nos hallamos ante un narrador de omnisciencia multiselectiva. El narrador renuncia a ver la historia desde una posición privilegiada y muestra la perspectiva del personaje, pero al ser tal la multitud de personajes, la información que nos llega a los lectores es casi completa. Es tarea del lector, tras de la lectura completa del relato, reordenar los datos y llegar a la historia. El autor, antes de crear su texto narrativo, posee la historia y debe plantearse una forma de presentarla como discurso, para eso el primer ente de ficción que tiene que crear es la figura del narrador: situarse

³⁰² Alborg, J.L. *Hora actual de la novela española*. Taurus. Madrid. 1962, p.84

³⁰³ Sobejano, G. *Novela española de nuestro tiempo*. Prensa española. Madrid. 1952, p.622)

en una determinada perspectiva -dar una focalización al relato- y tomar una voz narrativa.

Los “innumerables” personajes que hallaremos en las páginas de *Campo cerrado* parecen venir introducidos por Rafael López Serrador que al contrario que el resto de ellos, no es presentado de una sola vez, sino que es definido evolutivamente. Forma parte del espacio de luces y sombras determinado por Aub. Observamos en él el fluir de conciencia tan típico de la novela moderna donde, difuminado entre sus digresiones, también encontramos a Max Aub. El autor y el sujeto de la enunciación se vinculan en este caso a una figura de personaje secundario, narrador homodiegético que actúa como testigo oyente de las historias de los internados o de sus contemporáneos y que hace su aparición en el universo del relato a través de marcas deícticas. En la medida en que las experiencias de los personajes son presentadas en estilo directo, se produce en los textos una estructura de narración *mise en abyme*³⁰⁴, en la que una historia se somete a otra. De este modo conviven dos voces testimoniales, una encargada de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes y las acciones que se producen en el universo diegético en el que transcurre la historia marco y otra responsable de la historia subordinada. Como personajes, los dos serían por tanto narradores homodiegéticos. La diferencia entre ambos no viene dada por su relación con la historia relatada, sino por los niveles narrativos de los que ambos se ocupan. El narrador que inicia el relato con el que se produce la historia marco habría de ser considerado narrador de primer grado o extradiegético mientras que al responsable de narrar la historia subordinada –López Serrador- se le denominaría intradiegético. Por tanto, el testimonio del paso de Aub por los campos de concentración y por la Historia no va a efectuarse con un discurso tradicional caracterizado por la identidad entre instancias textuales y extratextuales, sino a través de la configuración de un universo narrativo en el que su experiencia biográfica va a ser ficcionalizada por una suma de voces. De hecho los textos a través de los cuales el autor efectúa la reconstrucción y la reinterpretación de su paso por los campos de

³⁰⁴ Dällenbach, en un trabajo orientado a la especularidad narrativa, divulgaría el término *mise en abyme*, tomado de la heráldica (el escudo dentro del escudo) aplicado a la ruptura de la lógica formal de los diferentes niveles narrativos y el encajamiento de unos sobre otros.

concentración pueden ser considerados como “narraciones ambientales” que, lejos de centralizar la acción en un personaje concreto, se convierten en mosaicos que, a través de una visión caleidoscópica, permiten ofrecer la crónica de un período concreto.

Eloísa Nos ha explicado cómo a través de este procedimiento consigue Aub distanciarse del tono autobiográfico que identifica fidedignamente experiencia personal y texto:

En la (prosa) de Aub el narrador en primera persona nos suena a eco del autor mismo y sus vivencias (y) la realidad que se narra no le tiene a él como protagonista, y difícilmente la voz narrativa queda explícitamente ligada a la del autor, sino que este va enfocando situaciones laterales que toman el centro de la narración, poniendo a otros individuos como protagonistas y cediéndoles la voz narrativa³⁰⁵.

(La ficción es) uno de los pocos instrumentos disponibles que permiten “dar cuenta” o “recoger” sucesos específicos de un momento de la historia política, social y cultural española donde la posibilidad de “perder y salvar” todo un material histórico —el de los vencidos, perseguidos, concentrados, refugiados y exiliados de la Guerra Civil y el régimen franquista— otorga a la literatura un lugar quizá único y privilegiado para escribir la historia de los “otros”, para recoger las huellas de esos “pericos de los palotes” obliterados por el discurso historiográfico monumental oficial del interior³⁰⁶.

Los relatos aubianos pretenden transformarse en símbolos que, a través de las historias individuales, demuestren que el horror en que se convirtió la vida en Europa en la década de 1940 afectó a todos por igual. Los textos de Aub, al igual que su propia experiencia biográfica, enseñan *el difícil equilibrio entre las esferas políticas y privadas en un contexto social convulso*³⁰⁷. La narración nos muestra solo conductas externas de los personajes que remiten a la situación interna de su personalidad. En la presentación de sus personajes, tanto los ficcionales como los que tienen una base real, se insiste en cómo las circunstancias externas determinan la evolución del ser humano. Ninguno de ellos logra ser dueño de su propio destino. Sus vidas son bruscamente alteradas por estallidos de guerras, detenciones injustas, persecuciones aleatorias y, en general, acontecimientos ante los que nada pueden hacer. La

³⁰⁵ Nos, E. “El universo concentracionario en Francia en 1939: Max Aub y Arthur Koestler”. En Manuel Aznar Soler (ed.) *Las literaturas del exilio republicano español de 1939*. Bellaterra. Gexel. 2000.

³⁰⁶ Degiovanni, F. “El amanuense en los campos de concentración” *Cuadernos americanos*, nº 77, 1999, p-206-221

³⁰⁷ Llorens y Lluch-Prats. “Estudio introductorio: los relatos de *El laberinto mágico*” En Max Aub, *Obras completas*. Vol.IV-B. Relatos II. Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia. 2006

visión de Europa como un “gran campo de concentración” se conforma también a través de las peripecias de los propios internados, que cosechan penurias y encierros en todos los países a los que se trasladan. Dar al drama una dimensión internacional es también una forma de no limitar la capacidad condenatoria de estos relatos a los sucesos de la contienda española y de ampliar su valor de memoria ejemplar. La advertencia de que ninguna sociedad está a salvo del horror de los campos se hace así presente. Además de dejar claro que ningún país es susceptible de librarse de la amenaza fascista, Aub vincula de esta forma lo ocurrido en la Guerra Civil Española con los acontecimientos de la contienda mundial que la sucedió.

La heterogeneidad textual y la polifonía de voces de los relatos de Aub inciden en la tesis de que es imposible asimilar la verdad de los hechos, al estar siempre sujetos a la interpretación del sujeto que los percibe. Esa idea, presente en toda la estética aubiana, cobra mayor importancia al hablar de los textos sobre los campos pues la infabilidad de la experiencia concentracionaria se suma a las intrínsecas dificultades existentes para reflejar lo sucedido. La de los campos es una experiencia poliédrica a la que resulta difícil acercarse sin tener en cuenta sus múltiples aristas y caras, por lo que el autor, en su búsqueda de una forma óptima para reflejar la realidad a través de la expresión escrita, optó por reflejarla desde una variada gama de estrategias textuales:

La temática concentracionaria va apareciendo en una serie de textos desgajados, pertenecientes a moldes genéricos diversos y carentes de cualquier esquema estructurador. Tales textos tienen mucho de tanteo, de búsqueda de una forma de expresión definitiva donde encuentren cauce aquellas experiencias en las que el horror y la irracionalidad se erigen protagonistas absolutos³⁰⁸.

La proliferación de *los géneros de lo personal* brinda la posibilidad de conocer el alcance del drama de los campos a través de un crisol de historias que, puestas en común, transmiten al lector la compleja y sobrecogedora cotidianeidad de la vida concentracionaria. Muerte, degradación, violencia,

³⁰⁸ Pérez Bowie, J.A. “Introducción” En Max Aub, *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Fundación Max Aub. Segorbe. 1999, p.11

traición, hambre, frío y, pese a todo, supervivencia. Se conforma de este modo la realidad de los campos, presentada en estos relatos por Aub con una técnica similar a la de la novela coral que tan bien conocía el autor y que, de hecho, proyectaba utilizar para fundir todas las historias ambientadas en Roland Garros, Vernet y Djelfa que fue publicando de forma independiente. El hecho de que muchos personajes tengan continuidad en otras obras reafirma la percepción unitaria de los textos basados en la experiencia de los campos. Para reforzar este carácter globalizador y relacionarlo con todo el proyecto testimonial aubiano también aparecen en el corpus concentracionario protagonistas de indudable importancia en el macrocosmos narrativo del autor, como Paulino Cuartero, así como personajes identificados nominalmente con su referente real como Caamaño o Barbena. El resultado de tal mezcolanza es una estructura abierta en la que la misma permeabilidad instaurada entre los límites de los relatos afecta a las nociones de ficción y realidad. El universo de los textos de los campos se convierte así en una perfecta metáfora de la concepción laberíntica que Aub mantenía del ser humano y de la propia existencia, y en una demostración de que para transmitir la propia experiencia no siempre es necesario recurrir a los modelos de escritura autobiográfica, pues en la ficción también puede encontrarse la verdad de una vida.

Para su admirado Galdós, la ausencia de un narrador que actúe de mediador entre el universo diegético y los lectores facilita que estos perciban lo leído como reflejo de la realidad:

Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos sin mediación extraña el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto; pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén³⁰⁹.

El escritor parece estar haciendo referencia a la ocultación de las huellas de la enunciación típica del cine clásico. En las palabras de Galdós parece latir la esencia de las películas clásicas hollywoodienses de décadas posteriores, que parecen ofrecerse al espectador sin intermediarios. El narrador permanece en

³⁰⁹ Prólogo a El abuelo de Benito Pérez Galdós, recogido en, M. y Valladares, M. *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936. Iberoamericana editorial 2008, p.242*

ellas voluntariamente oculto, dejando que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve.

(...) De hecho, pasé de un ser a los campos de concentración. Los apuntes que tomé, mis recuerdos, se encadenaban en una pantalla. Inventé un hilo conductor para que el público siguiera con cierto interés el documento. Todos los personajes menos los protagonistas, son reales (...) No hay en lo que sigue nada personal, curiosa afirmación para lo que aseguro memorias. Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento³¹⁰.

Personajes de toda clase y condición desfilan por, en este caso, *Campo cerrado*, gracias a la presencia de ese narrador omnisciente, conocedor de las trayectorias de todos ellos. En ocasiones el tiempo del relato se detiene para abrir un paréntesis en el que se desgrana su periplo y antecedentes personales. A pesar de que algunos críticos han rechazado ese método narrativo, argumentando que supone una rémora considerable para la fluidez del relato, hay que tener en cuenta que de este modo el retrato humano cobra vida y autenticidad quedando perfectamente trazados los perfiles de todos ellos. La heterogeneidad de los personajes redunda en la variedad de espacios que aparecen en la narración, Viver de las Aguas y Castellón en los primeros capítulos o Barcelona después. Utiliza dos lugares de la capital catalana como símbolos de los ámbitos sociales por los que se va a mover Rafael. Así, el Paralelo, zona de viviendas populares en la que se concentraban los cafés y teatros más animados de la época, es el escenario elegido por Aub para recrear los contactos del protagonista con los círculos anarquistas y sindicalistas de la ciudad. Mientras, el lujoso café *El Oro del Rhin*, habitual lugar de reunión de la burguesía catalana, situado en la Gran Vía de les Corts Catalans, sitúa la introducción del personaje en el ambiente falangista. No hay sin embargo melancolía aubiana en la evocación de Barcelona, quizá porque hacía solamente dos meses desde que había dejado la ciudad antes de ponerse a redactar la novela sin intuir que tardaría 30 años en volver a ella. El valor de la ciudad en *Campo cerrado* parece más relacionado con el deseo del autor de mostrar de qué forma un espacio caracterizado por su efervescencia, termina por ser aniquilado con el inicio de la contienda:

³¹⁰ Aub, M. *Nota a la primera edición de Campo Francés*. Ruedo Ibérico. París. 1965, p.6-7

No hay luz eléctrica en Barcelona. Ni luna. Sólo tiros e iglesias ardiendo. La gente por la calle va de un incendio a otro: Intentaron salir los bomberos pero la gente cortó las mangas (...) Barcelona a oscuras pero con bastantes iglesias para poder andar por la ciudad, con el trágala de las caballerías muertas y los tiros de los fascistas confortablemente instalados tras su balcón, asesinando a mansalva. Un millón de habitantes sin más luz que gigantescas antorchas.(...) La gente callada, de una estación a otra, con su sentido trágico de la vida en los bolsillos, esperando el milagro: dándose cuenta de que nace un mundo nuevo, que puede morir en cierne, como en otras tantas veces en ese mismo lecho; pero todos husmean el parto; y, barruntándolo, nadie dice nada: óyese sólo el crepitar del fuego³¹¹.

Los personajes que aparecen junto a Serrador y pueblan los espacios de *Campo cerrado* se dividen en dos grandes grupos. Están por un lado, los que se corresponden con personajes reales, cuya presencia refuerza la referencialidad y la concreción histórica de la narración. Además de destacados dirigentes políticos y sindicales como García Oliver, Ascaso o Durruti, aparecen algunos intelectuales de la época como Luys Santamarina, oculto en la novela bajo el nombre de Luis Salomar. Muchas de las características que el narrador atribuye a Salomar están tomadas del referente real: su nacimiento en los límites entre Vizcaya y Santander, su experiencia como legionario en África – germen de su libro *Tras el águila del César*-, su participación en los círculos intelectuales de Barcelona –en los que llegó a fundar la revista “Azor”, en la que Aub colaboró-, su entusiasmo por las ideas falangistas, su vegetarianismo, su afición por los libros de historia, etc.

A pesar de sus irreconciliables diferencias ideológicas, Santamarina fue uno de los mejores amigos de Aub quien, en numerosas ocasiones, le dedicó palabras de afecto –no exentas de cierta amargura-. Después de más de treinta años separados, el autor aprovechó su regreso a España para contactar con algunos de sus viejos amigos. Con Santamarina y José Jurado Morales – que también aparece en la novela, bajo el nombre de Federico Morales- se citó en uno de los establecimientos que aparecen como escenario habitual de *Campo cerrado*, frecuentado por Aub durante las temporadas que pasó en Barcelona. Queda así en evidencia la deuda que los recuerdos personales mantienen con el proceso de reconstrucción del espacio barcelonés que se muestra en la novela. Junto a estos aparecen otros personajes ficticiales,

³¹¹ Aub, M. *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco. Edición y estudio introductorio de Eugenia Meyer*. Fundación Max Aub. Segorbe. 2001, p.267

basados parcialmente en rasgos de seres reales, surgidos de la capacidad de invención del autor e incluso utilizados con valor de símbolo como representantes de un determinado tipo social. El propio Rafael López Serrador pertenece a ese grupo. No obstante, la tentación de leer las obras de Aub como obras en clave ha sido grande y en el caso concreto de *Campo cerrado*, existe incluso un trabajo de investigación destinado a identificar los escenarios y los personajes que aparecen en el primer capítulo de la obra con varios modelos reales, espaciales y humanos. En él se afirma, por ejemplo, que el padre de Rafael está basado en un individuo que habitaba Viver de las Aguas en la década de 1920 y que respondía al nombre de Francisco Martínez Ara, Paco “el Chicuto”³¹².

La importancia de la referencialidad o ficcionalidad de lo narrado a la hora de analizar de qué forma es recibido el texto, ha de ser, por tanto, relativizada. Como acertadamente ha señalado Soldevila, las generaciones que progresivamente vayan incorporándose al público lector posiblemente no distinguirán entre el personaje de ficción y el histórico. De ahí que más que valorar a personajes como Rafael por su relación mimética con seres cuya existencia real aparece documentada, se deba interpretarlos como un deseo del autor de hacer protagonistas de la historia, -al menos de su historia- a aquellos habitualmente condenados al ostracismo. De hecho la función del protagonista de *Campo cerrado* ha llegado a ser interpretada como *una variante del homenaje al soldado desconocido*³¹³.

La vida de Rafael, una más entre millones de seres anónimos copa el primer plano del relato, donde los acontecimientos históricos se convierten en telón de fondo. El narrador va informando puntualmente de ellos, de forma sucinta y carente de cualquier tipo de valoración. Al referirse a lo sucedido en los inicios de 1930 afirma simplemente que *cayó Primo de Rivera, sustituyole Berenguer*

³¹² Ferrer, V. “El Viver que conoció Max Aub”. *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palencia*, nº 1. 1997, p.152-156.

³¹³ Soldevila, I. “Estudio introductorio: *Campo cerrado*” En Max Aub, *Obras completas*. Vol. II. Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia. 2001, p.15-45.

con huelgas, manifestaciones y constitucionalistas³¹⁴; mientras que para informar del cambio de régimen de 1931 señala que *hubo elecciones y se proclamó la República*. Estas escuetas informaciones sobre el contexto son complementadas por las acciones y los discursos de los personajes para ofrecer al lector una visión de las décadas de 1920 y 1930 en que transcurre la acción de la novela. La pregunta llena de suspicacia y recelos que recibe Rafael sobre si estaba afiliado a algún sindicato realizada por los caseros con los que vivía en Castellón. La celeridad con que es despedido de uno de sus primeros trabajos tras descubrir su jefe un periódico comunista entre sus pertenencias. El clima de huelgas y represión policial que se vivía en la ciudad condal. Las referencias a los ambientes anarquistas y falangistas de Barcelona, en cuyas tertulias de diversos cafés y centros de reunión participa Rafael. Todo esto ofrece una imagen de tensión social que se corresponde con la vivida en la España de la época. También ayuda a crear ese clima la actitud del narrador en cuyas descripciones de personajes siempre se alude a la afinidad ideológica, poniendo con ello de manifiesto, que en aquellos años, la política era el factor dominante a la hora de posicionarse en la sociedad. Según va avanzando el tiempo de la narración, se hacen más evidentes los signos que anticiparán el estallido de la guerra. Así por ejemplo, se narra cómo los simpatizantes falangistas organizan patrullas nocturnas para pintar el emblema del partido por las calles, llegando a producir enfrentamientos con la policía al ser sorprendidos en su acción vandálica. Además son constantes las críticas que desde los círculos anarquistas se vierten hacia el gobierno republicano, acusado de intelectualismo y de estar alejado de los intereses de la clase obrera. Al mostrar la división existente entre las fuerzas progresistas del país, parece Aub anticipar una de las causas que producirán el desenlace de la guerra del lado rebelde.

La forma de contar se modifica cuando se refiere al conflicto y a sus prolegómenos y el hilo narrativo que constituye la presencia y el punto de vista de Serrador se va difuminando hasta hacerse episódico. De esta forma se

³¹⁴ Aub, M. *Obras completas*. Vol. II (incluye *Campo cerrado* y *Campo abierto*) Edición y estudio introductorio de Soldevila Durante y Pérez Bowie. Valencia. Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia. 2001, p.273

ofrece al lector una visión fragmentada de lo sucedido en los intensos momentos que durante la sublevación militar se produjeron en Barcelona creando así un clima de caos y de imprecisión análogo al vivido por la ciudad en aquella fecha. A veces recurre Aub a la narración en paralelo del mismo momento en diversos espacios, como sucede cuando en vísperas del 18 de julio se muestra al lector de qué forma los integrantes de la tertulia del Oro del Rhin ultiman los detalles del golpe, los dirigentes del Gobierno Civil preparan su estrategia de resistencia y los miembros de la CNT cuentan las armas de que disponen para sofocar lo que ya se antoja inevitable. Frente a otros episodios asépticos, el relato de lo sucedido en Barcelona el 19 de julio es prolijo en detalles. Tal cambio parece motivado por el hecho de que la guerra ya no es un simple telón de fondo sobre el que se suceden las peripecias de los personajes sino que es el acontecimiento que modifica radicalmente las vidas de todos ellos, que se convierten en parte de la historia que antes se limitaban a ver pasar. El propio Rafael debe involucrarse en el conflicto:

*Serrador pasa sucesivamente de ser una especie de "zombi" enviado a una misión de enlace de los falangistas a observador inerte del combate de las calles del lado de obreros y sindicalistas que se enfrentan a los sublevados, y de observador a partícipe contagiado del entusiasmo popular, poseído por la sensación de que el velo que le impedía ver la realidad se rasgaba en la acción directa y se hacía finalmente la luz en su confusión*³¹⁵.

Del mismo modo que ocurrió con la recreación del día en que se proclamó la República, el comienzo de la Guerra Civil no aparece en la producción narrativa aubiana ambientado en el mismo lugar en el que se encontraba el autor. Preferir la creación de lo sólo conocido a través de documentos o de testimonios de los demás por encima de la evocación de lo vivido resulta sintomático para comprender su concepción estética y su forma de entender cómo la literatura puede reconstruir la realidad, tal y como él mismo explicó:

*En general, he escrito novelas donde yo no he estado en el tiempo en que suceden y han sido mejores novelas, porque tenían que sujetarse a algunos patrones. (...) Yo estaba en Madrid el 18 de julio y describí el 18 de julio en Barcelona. No se puede uno fiar de uno mismo (...), porque sé que si cuento las cosas que he vivido en un momento dado, no reflejo la realidad. En cambio, si hablo con veinte personas, puedo reconstruir algo que se parezca a la realidad.*³¹⁶

³¹⁵ Soldevila, I. "Estudio introductorio: *Campo cerrado*" En Max Aub, *Obras completas*. Vol.II Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia, 2001, p.15-45.

³¹⁶ FMA-ADV, Caja 13,19, 9

Lo recreado en la novela reproduce de esa forma la participación de personajes históricos como el ya citado Durruti o Escobar –un general que pese a ser católico y conservador permaneció fiel al gobierno legítimo y que se paseaba sin arma alguna entre los conflictos³¹⁷- y también la táctica militar seguida por los líderes republicanos para la defensa de la ciudad, basada en la resistencia a que las calles y los edificios del centro fueran tomados por los rebeldes. De hecho, según el autor:

En la historia de Campo cerrado, en lo de Barcelona, el 18 de julio, donde hablé con muchos jefes anarquistas, con los de las fuerzas republicanas, para situar los sucesos, sólo invente un hecho, que me parecía interesante desde el punto de vista novelesco: es lo de las bobinas de papel de periódico. ¿Ustedes creerán que yo he leído este hecho como real en una historia de la guerra de España? Y es totalmente inventado³¹⁸.

Lo que en este fragmento nos expresa Aub se contradice con lo señalado por el dirigente anarquista Juan García Oliver y por el novelista R.J.Sénder, que dan por cierta la historia de las barricadas construidas con rollos de papel de periódico.

Es evidente que en la reconstrucción del pasado el narrador muestra simpatía hacia la causa republicana, tal y como se detecta en la admiración con la que se refiere al entusiasmo con que los milicianos se lanzaron a la calle a defender la legitimidad del régimen proclamado en 1931 y en el irónico rechazo de los postulados falangistas, expresado entre otras cosas en la vacua grandilocuencia de los diálogos de los personajes que preparan el golpe de Estado. Sin embargo el autor no elude la crítica de los excesos de dichos republicanos, como cuando Rafael reflexiona mientras observa atónito cómo los milicianos queman algunas iglesias de Barcelona.

Para acercarse a una experiencia en la que se entremezclan el miedo, la crueldad, la locura colectiva, el heroísmo y la sempiterna presencia de la muerte y la destrucción, Aub recurre a una estructura narrativa episódica en la que personajes y espacios se entremezclan mostrando cómo todo es trastocado por el acontecimiento. Pretende reflejar ese caos. Pero no sólo se

³¹⁷ André Malraux se basó en la figura de Escobar para crear el personaje del coronel Jiménez de *La esperanza*

³¹⁸ FMA-ADV, Caja 13, 19, 9, 10

manifiestan las dificultades para reflejar una realidad caracterizada por su intensidad y carácter traumático como es la guerra en la ruptura del hilo narrativo y en la caótica sucesión de escenas, sino que en la propia recreación de los diálogos advierte el autor esos problemas. Incluso en el prólogo se excusaba Aub de la gran cantidad de palabrotas, tacos y blasfemias usadas a la hora de hacer hablar a sus personajes, cuya supresión habría restado a la novela *cierto tufillo de época, cierta desesperación reconcentrada*³¹⁹.

Este tipo de narración es denominada “shaz” por los formalistas rusos. Bajo este término se describe una forma de narrar que utiliza los procedimientos propios de la lengua y la literatura oral:

*Se acentúa el papel del narrador en cuanto intermediario entre el autor y el público y, con él, la distorsión u orientación de los hechos de la historia narrada (...) En un intento de potenciar la ilusión realista, el narrador no sólo se apropia de las estructuras sintácticas, la entonación, los fenómenos semánticos característicos de la lengua hablada sino que adopta incluso las jergas populares y el colorido de las narraciones orales (la afectividad, la ironía, etc.)*³²⁰.

Aub prefiere potenciar en sus novelas cosas como esta porque como él mismo afirma *todos sabíamos lo que era una batalla*³²¹.

En algunos pasajes la omnisciencia con la que comenzábamos este epígrafe es voluntariamente adulterada para aportar informaciones sobre determinados personajes o hechos. Así ocurre en los casos en los que, por ejemplo, se relatan diálogos en estilo directo o se incluyen fragmentos epistolares. Ambos procedimientos permiten a los personajes caracterizarse a sí mismos y mostrar su visión del mundo a través de sus propias palabras y reacciones aunque podamos detectar la presencia mediadora del narrador omnisciente. Otro de los métodos por los que opta el autor para integrar la visión de los personajes es la reducción del punto de vista del narrador principal al de un personaje a través del monólogo interior.

³¹⁹ Soldevila, I. “Estudio introductorio: *Campo cerrado*” En Max Aub, *Obras completas*. Vol.II Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia, 2001, p.15-45.

³²⁰ Garrido Domínguez, A. *El texto narrativo*. Síntesis. Madrid. 1993, p.125.

³²¹ *Ibidem*

De hecho, el narrador principal de la novela tampoco es fiable puesto que en ocasiones induce al lector a analizar erróneamente lo que se le muestra. Queda así evidenciada la imposibilidad de confiar ciegamente en una única interpretación y la advertencia al lector sobre las deformaciones que pueden efectuar diversas visiones de la realidad. Más que una mera actitud lúdica, la difusión de los límites de la realidad y la ficción en la literatura aubiana, ha de entenderse como un aviso a los lectores sobre la necesidad de ser críticos y activos ante lo leído.

A medida que la trama de la obra se va desarrollando y que, por tanto, el tiempo de la acción va avanzando, cobran más importancia en las relaciones de los personajes las conversaciones políticas e ideológicas poniendo así de manifiesto la presencia de un clima polémico e intranquilizador que terminaría desembocando en el levantamiento del 18 de julio. Cuando este sucede, el narrador se aleja del tratamiento épico típico de algunas narraciones bélicas y opta por relatar cómo continúan sucediéndose las vidas de los personajes.

De forma paradójica, la interpretación de Aub de los diferentes textos es contraria a la convencional: para él la autobiografía abre las puertas a la mentira y a la deformación, mientras que la ficción, cuando nace de la documentación y el cotejo de datos, acoge una interpretación de la realidad poliédrica y compleja en la que tienen cabida tanto lo que fue como lo que pudo haber sido.

d) Estructura

Aub mantiene una *uniformidad de diseño compositivo*³²² al basarse en la suma de las peripecias de diversos personajes. Disgregados en el escenario de la España bélica –aunque unidos por diversos nexos–, terminan por formar un complejo mosaico narrativo basado en la suma de voces, percepciones, acciones e incluso discursos, pues junto a las narraciones conviven fragmentos ensayísticos y aforísticos. Todos los personajes que aparecen en la novela tienen tal autonomía que su existencia no depende de la de ningún otro. De

³²² Pérez Bowie, J.A. “Estudio introductorio: *Campo abierto*” En Max Aub *Obras completas*. Vol.II. Valencia. Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia. 2001, p.46-74.

hecho las novelas de Aub *pueden fragmentarse en cuentos, siguiendo un proceso de descomposición semejante al que se supone en su construcción*³²³. Esto justifica la inclusión de relatos que se publicaron de forma independiente, en *El laberinto mágico*, no sólo por afinidad temática sino también por vinculación formal. Las diferentes historias individuales van enlazándose a través de diversos y variados modos similares al montaje cinematográfico. Acaban por adoptar una estructura de “vidas cruzadas” en la que los personajes se encuentran casualmente. Todos son protagonistas de sus propias historias, pero al mismo tiempo, son secundarios de las de los demás y del propio contexto en el que están inmersos. Para intensificar la importancia de estas vidas anónimas, el autor subvierte el procedimiento habitualmente seguido por los relatos historiográficos, que centrados en los grandes acontecimientos y en la participación en ellos de importantes personalidades, acostumbran a dejar en un segundo plano el desarrollo de la vida privada de la época de la que se ocupan. Aub va a mezclar personajes y acontecimientos reales y ficticios manteniendo en un discreto telón de fondo a destacadas figuras históricas, *a las que sólo se ve pasar fugazmente por la novela casi sin intervenir en la vida de los personajes secundarios (...) dejando para estos el primer plano, en proporción inversa a la importancia en la realidad*³²⁴. Según Soldevila³²⁵ en la medida que el segundo mundo está construido con efectos de realidad es posible no detectar *las soldaduras entre la descripción y la narración historiográfica, por un lado, (...) y por otro, los productos de la invención*³²⁶. Lo mimético y lo diegético se funden, haciendo así que, por ejemplo, Vicente Dalmases, un personaje ficticio de los *Campos*, presencie acontecimientos históricos como los ensayos de *La Numancia* cervantina que Alberti y María Teresa León dirigieron en Madrid en 1936.

Realidad sólo hay una pero interpretaciones de ella hay millones y sólo aunándolas todas podrá transmitirse una imagen veraz. Sus narraciones alternan diferentes modelos de focalización. Además de por un narrador

³²³ Soldevila, I. *La obra narrativa de Max Aub* (1929-1969). Gredos. Madrid. 1973, p.387

³²⁴ Soldevila, I. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Fundación Max Aub. Segorbe. 2003.

³²⁵ Soldevila, I. “Estudio introductorio: *Campo cerrado*” En Max Aub, *Obras completas*. Vol.II Valencia. Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia. 2001, p.139

³²⁶ *Ibidem*.

omnisciente que conoce absolutamente todo de los personajes cuyas vidas relata, rompiendo a veces el desarrollo lineal de la temporalidad para remontarse en el tiempo, los acontecimientos pueden ser filtrados por las visiones de los personajes, transmitidas algunas veces por monólogos interiores. Y en ocasiones, son las palabras de los personajes las que, presentadas en discurso directo, desarrollan la historia, quedando el narrador relegado al papel de mero transcriptor y evidenciando con ello la duda que la novelística aubiana mantiene con el teatro y el cine. Según Manuel Quiroga³²⁷ en toda la serie novelesca sobre la guerra se *mitifica el diálogo por haberlo hecho (la guerra) imposible*.

Lo que importa al analizar el valor de crónica del proyecto literario aubiano no es tanto determinar si lo narrado se corresponde fidedignamente con la realidad sino si se podría corresponder con ella. Si lo relatado en sus novelas y en sus relatos pudo haber sucedido en los contextos en los que el narrador lo sitúa.

La literatura en ocasiones puede servir para aportar puntos de vista condenados al silencio y para demostrar la poca fiabilidad de las versiones oficiales de la historia. Basa su fuerza legitimadora en el carácter de testigo que Aub da al narrador –de ahí la insistencia en los verbos de visión y la referencia al hecho de que sólo quienes vieron la barbarie en directo pueden imaginar cómo sucedió todo.

Campo cerrado abre sus páginas en *Viver de las Aguas* donde un narrador omnisciente, narrando de forma impersonal, nos introduce en la vida de Rafael López Serrador, un niño de unos 8 ó 10 años inmerso en un panorama desolador. Rafael es enviado a Castellón de la Plana como aprendiz en una platería. Este segundo espacio elegido por Aub, es descrito como un pueblo simple y sin carácter, que desprecia todo lo que no sea suyo, (*la cocina con mantequilla es un insulto personal*), lo que muestra la cerrazón y la incultura

³²⁷ “El laberinto mágico de Max Aub (Aquella guerra incivil)”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “MAX Aub y el laberinto español”*. Valencia. Biblioteca Valenciana. Valencia. 1996, p.450

que se imprimirá en la vida del niño. Como si estuviéramos ante una obra como *La Busca* de Baroja, donde el entorno viciado empuja al individuo hacia el deterioro moral, la trayectoria personal de Rafael quedará marcada por las borracheras del platero, el descubrimiento de la masturbación y la relación oscura con Marieta, la criada. Este amorío acabará con una paliza por parte de un guardia civil amancebado con ésta y su consiguiente expulsión de casa del patrón. Rafael contaba entonces con 16 años y es el momento en que se traslada a Barcelona. Barcelona supondrá para Rafael lo mismo que supuso para Don Quijote, en esa su tercera salida. Es la apertura a un mundo nuevo, la contemplación del mar además del brusco choque con la realidad, que terminará “venciéndole”.

De Barcelona destaca Rafael la Sagrada Familia y es curiosa para el lector la dicotomía entre la oscuridad de las vidas de los personajes y el colorido de la ciudad recién descubierta. El olor de plantas y árboles parecen trascender las descripciones que realiza el autor por boca de su protagonista. Es en Barcelona donde forma un tándem con Mariano, un Max Estrella³²⁸ que aún busca para poder vender una fórmula que había inventado para bruñir el hierro, y que perdió. Este personaje piensa que los que ascienden es *porque nacen cabrones*. Esta unión desemboca por un lado, históricamente hablando, en la caída de Primo de Rivera y su sustitución por Berenguer; y por otro, en la expulsión del lado de su nuevo “amo”. Este encuentra entre las cosas de Rafael un periódico que hablaba mal de él y que Rafa había guardado, simplemente, para reírse con Mariano.

La segunda parte de la obra nos remite a tres escenarios importantes en la Barcelona del momento que conformarán el nudo de la obra: el Paralelo, *el Oro del Rhin* y el Prat de Llobregat. En el Paralelo es donde un joven Rafael de 20 años y una trayectoria vital abúlica, entabla contacto con personajes de todo tipo, asquerosos como el Anacoreta: vegetariano, pederasta, sodomita y soplón, o simpáticos como el maquinista o Celestino Escobar que, en su mayoría y salvando las distancias entre ellos, abogan por un mundo de

³²⁸ Protagonista de la obra esperpéntica *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán

rebeldía y revolución. Dan una lección de respeto aludiendo a que todos ellos tienen razones para posicionarse de uno u otro lado. Piensan que la culpa de todo la tiene el hablar distintas lenguas, porque el día en que todos hablemos el mismo *idioma* se acabarán las guerras:

*Donde se conoce a los hombres es con un arma en la mano*³²⁹.

*Para llegar a la democracia, si es que se puede llegar, hay que cargársela*³³⁰.

*Además no te niego que si nos pusiéramos a discutir acabarían convenciéndome*³³¹.

*Y se fueron hacia arriba a elegir árbol. Cada uno el suyo, por si vencían los otros*³³².

*Ya que estamos metidos en este fregado mundo, hagámosle habitable. Acábense las guerras. Nadie tiene el derecho de quitarle la vida a nadie. De ahí no me sacas*³³³.

Cuando comentábamos en líneas anteriores que la llegada a Barcelona supone para Rafael una apertura a la realidad, no sólo nos referíamos a la política, sino también al amor, al sexo y a la muerte.

Terminábamos la primera parte con un Rafael que había conocido el sexo consigo mismo y con Marieta, con la que todo era demasiado fácil y no demasiado placentero. Posteriormente conoce a Carmen, bailarina de un “taxi-girl” con la que sí disfruta pero que lo abandonará al enterarse que lo habían degradado a obrero. Comenzamos la segunda parte con Matilde, otro ejemplo de los personajes femeninos de Aub. Independientemente de cuál sea su catadura moral, no queda ninguna duda de la fuerza de sus mujeres, que normalmente llevan las riendas del momento narrativo. Matilde es su patrona, que ama a su marido a su manera. Aunque a menudo lo desprecia, cuando lo matan denuncia a los Fernández y a Celestino, amigo de Rafael, motivo por el cual murió fusilado. Rafael como venganza, tras encontrarla haciendo la calle, la ahoga en el puerto. De este modo aborda Rafael el siguiente capítulo, con la

³²⁹ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.71

³³⁰ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.87

³³¹ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.73

³³² Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.151

³³³ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.107

muerte de Matilde a sus espaldas, que se verá incrementada con su fallido asesinato del “gordo”, simplemente por la repugnancia que le infunde. “El gordo” es el dueño de la fonda “La perla del Nuevo Mundo” y opinaba que siempre se es el traidor de alguien.

A medida que va avanzando el relato, observamos que las situaciones son más comprometidas. Incluso para explicarlo se ayuda Aub de una frase de Juan Ruiz de *El Libro de Buen Amor*, con la que nos introduce en el conflicto: *Assi ffué que la tierra començó a bramar*. Con todos estos episodios vitales a cuestas y con el imborrable recuerdo del asesinato de Matilde, le proponen ganarse la vida pintando emblemas falangistas en las paredes de 2 a 5 de la mañana. De ahí en adelante transitaremos de la tolerancia a la muerte.

En la tercera parte de *Campo cerrado* los *capítulos* nos remiten, no a lugares como las dos anteriores, sino al tiempo, a las partes del día: “Vela y madrugada”, “Mañana y mediodía” y, “Siesta y atardecer”. Va culminando la historia a modo de telegrama, narrando cómo se declara el estado de guerra y cómo lo afronta cada capital y cada bando, cargando su escritura de sentencias. Se va complicando la lectura no sólo porque cada vez hay menos narración, algo buscado por el propio autor para crear un clima de incertidumbre y alteración, sino porque además encontramos algún que otro pasaje, ya no sólo vocablo, donde Max complica intencionadamente el lenguaje, hasta el punto de que no entendamos apenas nada, incomprensible, como la guerra:

El zascandil collón la mira fijo en los ojos. Conoce su flaco, la churriana le tiene asco a todo lo pegajoso, a las viscosidades, al limazo. Sábelo el mocero, y árdente los ojos. Acorralada en un sucucho la piruja, el perantón le espeta amorosamente los vocablos, búscale los labios³³⁴.

Finalmente, el último bloque de *Campo cerrado*, titulado “Colmo”, cuenta con dos epígrafes: “Noche” y “Muerte”. Sin luz eléctrica y sin luna, el día 17 de agosto de 1939 nos expone la relación de los personajes y sus muertes o destinos, de forma completamente aséptica, para culminar la obra con un

³³⁴ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.203

pasaje más emotivo que alude a la fragilidad de la memoria. Todo, -y todos-, pasa. Marieta, es la única que algunos sábados por la noche, cuando le llega la brisa del mar, se acuerda de Rafael López Serrador. Cierra la novela la postrimera frase, muy del gusto lorquiano, evocadora... *A lo lejos ladra un perro*³³⁵ y la vida sigue.

e) Guiños al lector

Campo cerrado, es una obra que comienza a modo de novela realista tradicional y que termina con un marcado corte vanguardista. La literatura de Max Aub es una retórica para el otro, una escritura estética que no solo busca decir su verdad sino enriquecer estilísticamente el relato de unos hechos. Federico García Lorca es el autor al que el mismo Aub *resucita* y sienta en la Real Academia a escuchar su discurso de ingreso. De este modo continua con su intento de explorar el mundo a expensas del fascismo.

Tomada pues la figura de Lorca como adalid del sinsentido histórico fascista, los giros que nos remiten al autor granadino en *Campo cerrado*, al igual que en toda la bibliografía aubiana son abundantes. Trataremos al menos, de reflejar los más relevantes.

Previamente ya habíamos comentado la influencia lorquiana de la frase que cierra la obra, la desolación final y cómo “a lo lejos ladra un perro y la vida sigue”, una sugerente imagen romántica que muestra la inconsistencia vital. Si analizamos determinados pasajes de la obra observamos que dicho influjo es tan claro que incluso vemos repetida en Max Aub la imagen surrealista de Federico: gallos/gallinas pisoteando los sueños. A pesar de no ser la de Lorca la única *sombra* literaria que encontramos en la lectura, sí sorprende la mezcla reflejada por ambos entre la crónica realista, demasiado mundana a veces, con las evocaciones y las nostalgias que se adivinan en muchas de las acotaciones. En *Campo cerrado* conviven párrafos donde vemos a Rafael sentado para defecar –cuando se inauguró el excusado- o su descubrimiento la masturbación, mezclado con los versos que le asaltan ante la contemplación de

³³⁵ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.273

Barcelona o de la Sagrada Familia, en un tono bastante parejo, por cierto, al de *Diario de Djelfa*:

*Barcelona, herida de sangre y lisiada, alegrísima de sol y abundancia, ciudad anclada y siempre dispuesta al viaje, piojosa y desnuda; libre con oscuras rémoras; trabada la lengua y agilísima de deseos*³³⁶.

Este fragmento muestra también otro de los rasgos fundamentales de la obra que nos ocupa, y en general de la literatura aubiana, que también parece tomado directamente de García Lorca: las descripciones concisas y ágiles, como pinceladas de color salidas de la mano de un artista. Según va avanzando la historia se asemejan más a acotaciones teatrales para aportar la rapidez y la inmediatez que requiere la narración del conflicto. Descripciones marcadas por la elipsis y una adjetivación en momentos brillante, en otros, tosca.

*La noche, fresca; el capote, húmedo; la luna, entrevista, sale y se cubre. La luz varía al capricho de las nubes*³³⁷.

Este pasaje introduce otro de los rasgos comunes que tratamos de dilucidar en este apartado de símbolos que comparten ambos autores: la importancia que adquieren elementos como el toro, la luna o el agua y todo el campo semántico que ellos abarcan. La continua repetición de los mismos nos anuncia que no están tomados al azar sino que cumplen una función relevante dentro del relato.

Ya dijimos que *Campo cerrado* comienza haciendo referencia a la fiesta del *toro de fuego* que marca temporal y espacialmente la historia, septiembre y la zona de Levante. Se nos muestra la imagen del toro acorralado y, si leemos entre líneas, una frase de este primer capítulo nos sirve como premonición de lo que supondrá la obra, e incluso la Historia:

*Los más osados, viéndole rendido, se atreven desde lejos a desafiarlo*³³⁸.

³³⁶ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.33

³³⁷ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.52

³³⁸ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.8

El majestuoso animal es tomado como ejemplo de fuerza y valentía, de libertad. La libertad de la *bestia* atemoriza al *torero*, y es por ello por lo que se le somete y se le anula. Quizá ya nos avisa de cómo esa *piel de toro* será *toreada* y aniquilada, imagen que encontramos en el capítulo “*Barcelona*” cuando Rafael montado en el tren, recuerda la plaza de Viver de las Aguas y el *toro de muerte*. Allí, en Barcelona, Rafael va los domingos por la tarde a los toros –*a donde le llevare el interés de los empresarios*- donde, como también le sucederá en las tertulias, podemos observar que el carácter de López Serrador es distinto al de los que compartían grada con él. A Rafa lo que le gustaba era la naturaleza del toro, zaíno y encorvado, en todo su esplendor, no el espectáculo de ver matar un animal. Afirma que la gente cuando va a los toros no piensa en la muerte, si no, sería insoportable. Y añade que, en esa diferencia de actitud ante la muerte radica la superioridad española y el asombro del mundo³³⁹.

Lo que le gusta a Rafael es el toro; más, si zaíno y bien encornado: las orejas pequeñas y vivas, el morrillo vedijoso y de bulto, negro collado, la cola bien cerdosa hasta las arenas, sin lengua, removiendo los aires con el solo resoplo, la testuz rizada, la mirada fija, el arranque bárbaro, oscuro, de una vez; divina majestad y la luz, el aire hecho trizas. Y el torero de estatura mediana, quieto, esperando; dándole a los brazos lo que es de los brazos: salida; a los puños, lo que es de los vientos: gracia; a la cintura, lo que es del agua: desliz; a las piernas, lo que es de la piedra: quietud³⁴⁰.

El agua y la luna son otros de los elementos principales dentro de *Campo cerrado*, sobre todo llegados a la parte final de la obra, que nos recuerdan la literatura de Lorca. A menudo incluso, dichos símbolos van enlazados en los mismos párrafos, agua oscura como el cielo, sin luna. No hay luna cuando ahoga a Matilde, no hay luna cuando dispara al “gordo” y finalmente no hay luna en Barcelona. A medida que avanza la historia las escenas nocturnas se multiplican, el agua deja de fluir y el ambiente se vuelve cada vez más inquietante. No necesitamos leer el relato de una escena propiamente bélica para entender qué tenemos entre manos.

El chapoteo del agua quieta contra las quillas levemente meneadas³⁴¹.

³³⁹ Walter, el suizo afirma que los españoles somos capaces de pegarnos por un puñado de palabras, algo impensable en Alemania, Inglaterra y demás países.

³⁴⁰ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p.16

³⁴¹ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 176

*El olor hondo del agua salada. El chapoteo musgoso contra la piedra. Y nadie; nadie en tierra, nadie por el mar, nadie por los cielos. El leve cloquear de las olillas*³⁴².

*Un silencio gelatinoso me liga las manos, los peces envenenados flotan sin corrientes, volviendo blanca el agua verde. Las ovas pardas y negras, veneno verde. Los helechos y el musgo se hunden enredando mis pies. El agua no corre, baja. Moriré ahogado de aire. Empiezan a rozarme los peces, un estremecimiento de nubes, un calofrío de terciopelo malherido, mis venas empiezan a temblar como un gran helecho; mis venas azules y mis arterias rojas, como en la escuela. Yo hubiese retorcido la última vena de agua entre mi mano de cristal y mi mano de carne, pero estaba atado, completamente atado*³⁴³.

A este clima asfixiante y opaco se oponen las descripciones en las que abundan árboles, plantas y toda una amplia gama de colores, muy lorquianas, que parecen trasladarnos a ese otro lado, a lo onírico y a lo que pudiera haber sido. En ellas, como veremos a continuación, queda patente la maestría lingüística de Aub.

*El mar se esfumina con blanco, invisible su ludir con la tierra. Desde Montjuich hasta San Andrés, la ciudad, como una alfombra, sube hasta morir de verde. Las manzanas del ensanche van del rosado al gris, calafateadas de esmeralda. En la falda de la colina de Montjuich cuatro chimeneas rayan de sepia su flanco. Lo prodigioso es el aire; sobre la ciudad, un vaho; sobre el puerto, los humos; sobre el mar, la bruma, como si el mundo estuviese espolvoreado de plata. El cielo, como salido del agua, se va convirtiendo al azul, tendido a secar, mojado todavía en su horizonte*³⁴⁴.

*Altos tornos calados, mezcla tozuda de gótico flamígero y de la pompa en curvas de su tiempo finisecular, segregando volutas, rodeos, paños complicados, atlantes, medusas, pinabetes, palmeras y paulillas, caracoles y rinocerontes, con carúnculas de argamasa por chapitel, encarrujándose, ensortijándose amalgamados con mayólicas blancas, cerúleas, rúbeas y glaucas con aires de vidrio embebido de espaltos tornasolados. Y todas esas lajas, archivoltas y dólmenes de piedra, cemento y loza, en movimiento, estalagmitas de arena mojada y fe, andando, creciendo, alzándose hacia los cielos en difícil equilibrio*³⁴⁵.

El ritmo inyectado por Max a la obra es similar al impuesto por Lorca en *La Casa de Bernarda Alba*, los sucesos se intensifican, adquieren relevancia y marcan la narración hasta que el lector desemboca en el clímax de forma casi subliminal. Trataremos de explicarlo.

La primera parte de la obra supone una narración serena, los personajes, que siempre en Aub son excesivos, giran en torno a Rafael y, por tanto, parece que

³⁴² ibidem

³⁴³ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 177

³⁴⁴ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 62

³⁴⁵ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 9

todo está en su sitio, es comprensible. La segunda parte, sin embargo, está cargada de aforismos, de frases repletas de significado, pronunciadas por una caterva de personajes sin más hilo conductor que el momento histórico que comparten. Se pierde la noción de quién es quién o cuál es su ideología, además, no importa. Lo que busca Aub es la agitación, el ir y venir y que quedemos apresados en la confusión propia de un momento histórico de subterfugios y revolución.

No podemos concluir este apartado sin detenernos en el importante uso que, no sólo en *Campo cerrado* sino en todas las obras de Aub, se hace de la literatura y de la cultura como hiperónimo de esta. Aub es consciente de que su obra es en sí un artefacto literario, metaficción³⁴⁶. Como bien la definió Gonzalo Sobejano se trata de un tipo de narrativa que *al tiempo de ser la escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura*³⁴⁷.

Juega con la literatura dentro de la literatura. Es un símbolo que como el resto va tomando protagonismo a medida que avanza el relato. En la primera parte simplemente hay una referencia literaria, los dos únicos libros que se hallan en casa de Rafael y que su padre ha prometido dejarle cuando sepa leer bien: una historia de la Revolución Francesa de Blasco Ibáñez y otro sobre romanos de Emilio Castelar y que *alguna gallinácea ha pagado con su vida el olvido de defecarse en ellos*³⁴⁸.

Marca las bases de una sociedad casi analfabeta donde el maestro ha perdido todo el respeto que se le tenía por dejar embarazada a una mujer, donde “estudia el que quiere” y donde los niños crecen duros, sólo interesados

³⁴⁶ Es un estilo de escritura que de forma reflexiva o autoconsciente recuerda al lector que está ante una obra de ficción, y juega a problematizar la relación entre ésta y la realidad. La narrativa de metaficción se encuentra muy ligada a la postmodernidad, como época, y al postmodernismo como categoría estético-artística, ya que aquélla se establece como un vehículo ideal para representar los valores y concepciones característicos de éstos, como son la relativización de la realidad, el escepticismo ante el lenguaje como intérprete de la racionalidad, la crisis del sujeto como un todo completo y definible, o la pérdida de la delimitación del continuo espacio-temporal.

³⁴⁷ Sobejano, G. *La novela poemática y sus alrededores*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com. 1985.

³⁴⁸ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 21

en el “sexo y las caballerías”. Esto supondrá el perfecto caldo de cultivo en el que se desarrollará el conflicto.

En la segunda parte, cuando Rafael ya se ha asentado en Barcelona, asiste a clases nocturnas organizadas por la Diputación donde se revela como un buen alumno y comienza a frecuentar las tertulias. Es el momento en que comenzamos a ver continuas referencias a la lengua y la literatura en relación íntima con el panorama español que subyace a la mirada aubiana.

*Pero en nuestro tiempo nadie hace nada como no sea en provecho propio. Si alguien, sea el que sea, obra por el bien general, lo miran como Quijote y tonto y no le dejan vivir, todos lo hubiesen hecho mejor ¡Lo hubiesen, que lo que es hacerlo...!*³⁴⁹

-Y, ¿qué es un intelectual?

- Un hombre que tiene una relación moral con la política. O para quien la política es un problema moral, si lo prefieres³⁵⁰.

Cada personaje tiene su momento y muchas de sus intervenciones dibujan los pensamientos del autor que se graban en nuestra lectura como consignas para la vida. Max Aub se inserta en la ficción transgrediendo los niveles de la narración, compartiendo el mismo nivel narrativo que sus personajes, disolviendo la distinción creador-criatura, convirtiéndose en *simple* transmisor de lo hallado, permitiendo al lector ser su propio cronista. Rafael es el personaje elegido por Max para guiarnos por los comienzos del siglo XX. Si nos preguntamos el porqué, quizá esta cita del propio López Serrador nos dé la solución.

*Yo- prosiguió Rafael-, tengo cierta repugnancia en aceptar moldes que otros hayan forjado como continente de mi pensamiento. Hay algo que se me levanta adentro...*³⁵¹

Aub no necesita más, ni un hombre culto ni de uno u otro bando. Necesita a una persona normal, a poder ser *limpio* y que se vaya forjando con la historia. De este modo, vamos creciendo con él. Esta declaración de intenciones, que hallamos en la cita anterior, igual que otras frases quijotescas tanto de Rafa como de otros personajes, hallan su contrapunto en otras como:

³⁴⁹ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 45

³⁵⁰ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 71

³⁵¹ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 98

¿Qué te has creído, desgraciado: que ibas a extraer del mundo, por las potencias de tus meninges, una nueva concepción de la humanidad? Se piensa de las cosas en la medida que otros han pensado antes que uno. Recoges el mundo, al nacer, en el estado en que te encuentras, y te mueves entre las formas que otros han creado, y de la misma manera que no puedes, tú solo, cambiar el trazado de las calles, tampoco el de los pensamientos. Puedes escoger, y no mucho. Y como dejes la humanidad a tu muerte, ese ha sido el progreso y tu gloria. Partir de cero es una candidez inaudita, como no sea cosa peor. Ya sé que la rebeldía individual es algo muy bonito, pero nada más³⁵².

Estas opiniones encontradas desembocarán en el monólogo interior de Rafa que actúa como *alter ego* de Max Aub. Sus palabras nos aportan una esperanza ante tanto desamparo y nos dan la clave de los *Campos*: *Dicen que nacer y morir son una misma cosa. Si destrozo una cosa tiene que renacer; luego si aplasto, creo*. Este monólogo supone la piedra de toque, el lector se identificará, escogerá, porque *uno escoge siempre. Aunque no quiera. Vivir es escoger...*³⁵³

A pesar de todo esto, no hay nada nuevo bajo el sol. La abulia acabará apoderándose de todo y absorbiendo los gritos de libertad hasta, como bien titula Aub una de sus obras, *morir por cerrar los ojos*. Según Aub, nunca se ha visto un país regido por la inteligencia, por este motivo, autores como él nunca verán la luz. A lo largo de sus obras, como es el caso de *Campo cerrado*, tratará de explicarnos cuál es el trabajo de un escritor. Trabajo aciago, incomprendido y en su caso, abocado al olvido. Nos lo explica:

Para la humanidad el trabajo es un castigo; cuando ven a alguien escribir por el placer de hacerlo, estudiar porque sí o hacer comedias para divertirles a ellos, juzgan que aquello no es trabajar, y tienen razón si creen en el pecado original". "La única profesión liberal con la que transige todo el mundo es ingeniero. Un canal, un puente, una carretera se tocan. La humanidad quiere ver las cosas...por eso la escuela ha tenido en el pueblo su peor enemigo." Y finalmente, "-no hay escritor sin cárcel o destierro- sigue Salomar, o poltrona ministerial. Digo escritor y no poeta. Los poetas son bichos que lo mismo cantan en invernaderos que en muladares³⁵⁴.

A lo largo de nuestro estudio hemos comentado que para Aub era una necesidad escribir: *escribir para mí es luchar contra la muerte*³⁵⁵, una

³⁵² Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 97

³⁵³ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 103

³⁵⁴ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 174

³⁵⁵ Aub, M. *Diarios 1939-1975*. Estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Alba. Barcelona. 1998, p.234

necesidad el arte que: *son ganas de verse, de verse venir, un laberinto de espejos (...)* Los artistas son los únicos que pueden verse sin espejo. *El artista es un hombre que puede reconocerse en lo inanimado*³⁵⁶. Del mismo modo, era una obsesión vulnerada el perdurar. Relata cómo se desprecia a la gente de libros porque, en algunos casos que no es el suyo, dejan rastro, mientras los demás trabajadores no. Así pretende justificar su empeño en dignificar esa literatura soterrada, sentenciada al olvido por la dictadura. Aub nos habla de escritores, escritura, de libros, y además parece querernos decir que el paso de la diversión pervertida de la que gustaban sus personajes: venta y alquiler de cuerpos, alcahuetas, prostitución o artisteo, a la feria de libros y las tertulias, a la cultura, supone un alto precio que pagar. Algunos lo pagan con la vida, otros, con el olvido.

*Me enseñaron a leer por sorpresa ¡que si me entero(...)Lo malo es que no se puede desaprender. Me enrabio cuando leo un letrado y lo leo sin darme cuenta*³⁵⁷.

Los personajes de la obra, ya no giran en torno a la naranja o a los mandatos del alma *concupiscible*, como en la primera parte de la obra, sino que han ascendido un escalón. Aquí entra en juego el papel activo del lector dispuesto o no a creer su verdad.

Para concluir las líneas que hemos querido dedicar a comentar la introducción, por parte de Max, de elementos relacionados con la literatura en *Campo cerrado*, simplemente haremos referencia a los versos que vemos incluidos en ella. En la primera parte, y como narrábamos en líneas anteriores, una evocación poética de Rafa ante la contemplación de Barcelona, nos recuerda los poemas que pueblan la parte esperanzadora de *Diario de Djelfa*, donde expresa la bella nostalgia del que espera regresar.

Sin embargo, antes de concluir la segunda parte, Aub introduce unos versos de claro corte manriqueño y que nos remiten al *memento mori*. El poder igualitario de la muerte (*omnia mors aequat*) evidencia la condición fugaz de la vida y sus asuntos.

³⁵⁶ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 147

³⁵⁷ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 89

*Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos y corremos
que en este mundo traidor aun primero que muramos
las perdemos³⁵⁸.*

Se quema la ciudad, la luz desaparece, la muerte va ganando terreno a la vida.

f) Lenguaje

Aub, consciente de que la lengua está marcada por la época, trataba de adaptar y perfeccionar su idioma. Su español es un español histórico, marcado por su historia, y que su mal oído ya no es capaz de actualizar. En un artículo reciente Santiago Fernández se excede negando a Aub la capacidad de escribir castellano. Refiriéndose a *Campo cerrado* dice: *El principal defecto (del libro) es el rebuscado y abusivo uso que Max Aub hace de la lengua. (...)El lector precavido no deberá ceder a la tentación de buscarlos (los vocablos) en el diccionario³⁵⁹*. A lo largo del relato nos encontramos voces que por ellas mismas no significan nada, *jorquinería, trúpita, cazcalero, engarbullá, engargante, coevas, escomendrijo*, etc. que bien son adaptaciones, o cultismos en desuso o simplemente, no existen. Aub también usa la técnica de, mediante palabras que sí existen pero que no son comúnmente empleadas, crear estructuras y párrafos inconexos, como ejemplo formal de lo que pretende expresar en el contenido.

Su prosa de impresión, que muchos timoratos contemporáneos acusan de barroquismo, es catalogada por otros como un exquisito trabajo lingüístico. El léxico no resulta estrambótico sino perfectamente adecuado a los contenidos. Aparecen en *Campo cerrado*, al igual que en el resto de las obras del autor, párrafos donde las interrogaciones retóricas, el juego de palabras, los contrastes y las metáforas establecen un binomio con el lector mostrando al Max Aub más irónico.

³⁵⁸ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 106

³⁵⁹ Babab 13/2002 babab.com/nº13/max_aub.htm.

Los españoles nunca hemos sabido ser muchos. Cuando somos muchos no hay quien nos aguante. Tendemos siempre hacia la fracción³⁶⁰.

No es la letra lo que entra con sangre...Lo que entra con sangre es la vida³⁶¹.

Sacerdote= hacer dotes³⁶²

Las palabras a fuerza de usarse, pierden sus cantos, su fisonomía particular, se convierten por sus encantos en cantos y nos quedamos embobados, encantados, y nos la dan con queso³⁶³.

El lenguaje mantiene una simbiosis perfecta con la historia y el pensamiento, no es de extrañar pues que a medida que evolucionan los personajes su forma de expresarse cambie con ellos. El rico mosaico lingüístico utilizado por Aub en *Campo cerrado*, ciñéndose a la regla realista de la adecuación, nos muestra la oscilación entre el lenguaje propio del ganapán, hasta el castellano más culto, empleado sobre todo en las remembranzas. También podemos hallar ejemplos donde mezcla el castellano histórico con la mera transcripción fonética:

Aquí, en España —decía—, llamáis liberrtat a la mala organizción. Y lo ggrracioso ess que ess verdat. En Alemania no se les ocurrirría rrelacionarr una kosa kon la otrra. Aki la liberrtat consiste en mearr donde a uno le dé la kana, mekorrr si donde está prohibido³⁶⁴.

El virtuosismo estructural empieza con una narración focalizada, ligeramente, en Rafael, el personaje protagonista. Se abre, crea un fresco con los distintos agentes que desencadenan los anales de la Guerra Civil y recae de nuevo en la figura protagonista para enmarcar el resultado de su proceso transformativo. Es decir, en un primer momento, la narración se aproxima al clásico *bildungsroman*³⁶⁵. Después recrea conversacionalmente el apogeo político de la ciudad fracturándose en multitud de situaciones ensambladas en paralelo. Entre éstas, destaca la posición movediza que Rafael toma en las distintas facciones, para decantarse finalmente por el bando de “los buenos”. El lenguaje va cambiando a medida que evoluciona nuestro protagonista. Los personajes van dialogando menos entre ellos y sus estructuras lingüísticas cada vez se

³⁶⁰ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 121

³⁶¹ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 125

³⁶² Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 187

³⁶³ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 128

³⁶⁴ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 134

³⁶⁵ Novela que muestra el desarrollo intelectual de su protagonista. También conocida en español como novela de formación.

vuelven más afectadas tomando la forma del monólogo interior ante la visión de lo que les rodea. El realismo da mucho de sí. Abarca una serie de técnicas narrativas bastante más sutiles y complejas que la concatenación causal A-B-C por donde un personaje plano campa impertérrito *hasta desjarretar al dragón*.

Su tesis parece bastante clara: un sujeto ha de definirse y encontrar su razón de ser a través de la toma de posición política, pues sin tal cosa sólo le queda el absurdo –como la abulia del viejo Mersault, protagonista de *El extranjero* de Camus-. Así describe Aub la adhesión de Rafael a ese bando de “los buenos”:

Vivir sin sentido. Ciego, sordo, mudo. Estos tienen razón de ser. Tienen razón y razones de ser. Por primera vez veo vivir gente en movimiento: muriendo, en las astas del toro. Encunándose. Esto que era mío solo, esto, es ahora una cosa externa que liga al uno con el otro, a cada uno con todos. Estos se guían por su razón. Estar solo es estar consigo mismo. Estar de acuerdo consigo mismo es estar solo. Solitario de mi propio desierto (...) Serrador se da cuenta de que no está de acuerdo consigo mismo. Que no son esos hombres los que le interesan, ni él mismo sino la relación de los hombres entre sí: la fraternidad³⁶⁶.

Hay una contradicción latente en este personaje tal y como lo presenta Aub y es que mientras elogia la unión fraternal de los hombres a través de la razón, él se une al grupo revolucionario movido por un arrebató telúrico propio de la sinrazón adolescente. Esto es precisamente lo que posibilita su entrometimiento en la esfera política. Un acto descerebrado, sin más motivación que la sensiblería. Sin duda el mundo que Aub plantea muestra unas condiciones muy distintas al nuestro y no parece descabellado que él cediera a la mitificación del gesto político a favor de fantásticos fines. A día de hoy, esta representación propia de la Antigua Grecia ya no sirve. Los *aedos* han muerto, la tesis rousseauiana no se sostiene. La política no es una respuesta a un interrogante existencial sino, en todo caso, a las condiciones particulares de la vida que un sujeto sufre. La vida como tal continuará siendo absurda, y esto lo sabe cualquiera que tenga un espejo y los ojos suficientemente limpios.

³⁶⁶ Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997, p. 193

5.2 La poesía aubiana.

Para ordenar el caos, organizar el espacio y direccionar el tiempo, el hombre nombra las cosas. Nombrar es dominar y en el diálogo con su prójimo va creando el mundo que habita. El lenguaje se va especializando y por ende se va reduciendo el significado y el potencial de las cosas. Sólo la poesía nos brinda el vértigo del abismo semántico. El poeta trata de dilatar el mundo desarticulando el orden y el sentido común. La literatura, y más específicamente la poesía, conforma una simbiosis perfecta: cuando un poema habla de lo que no hemos vivido aumenta nuestra experiencia y cuando expresa algo conocido, es nuestra vida pasada la que nutre y añade matices al mismo. Su labor no es tarea fácil, debe descubrir mediante su hacer aquello que los demás no han advertido. La poesía, dice Girondo³⁶⁷, siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta. Instauro lo extraordinario en lo habitual poniendo al universo al borde del colapso. Nos reconcilia con lo arcano y con el sentir de nuestra propia corporalidad.

Dice Borges en *Textos Cautivos* que Macaulay, en alguno de sus estudios, se maravilla de que las imaginaciones de un hombre lleguen a ser los íntimos recuerdos de miles de otros. Que esta omnipresencia de un yo, esa continua difusión de un alma en las almas, es una de las operaciones del arte, acaso la esencial y la más difícil³⁶⁸.

Ya Aristóteles afirmaba que a la historia, en la medida que se sujeta a lo contingente, le falta lo esencial, mientras que la poesía, al no ser esclava del evento real, puede transportarte directamente a lo universal, es decir, a lo que una clase de personas dirían o harían probablemente. Como podemos observar, el poeta ha salido de su torre de marfil donde escribía taciturno y ensimismado a la excelsa belleza de una dama imposible. El poeta es un hombre.

³⁶⁷ Millares, S. *Neruda: el fuego y la fragua. Ensayo de Literatura Comparada*. Universidad de Salamanca. 2008, p.174

³⁶⁸ Blanco, Mariela. *Teorías sobre el sujeto poético*. Universidad Nacional Del Mar del Plata. Consejo Nacional De Investigaciones Científicas y Técnicas. Mar del Plata. Argentina

Max Aub se mueve entre la poesía “conceptualista” constituida por aforismos, y una marcada narratividad y, por supuesto, se halla inmerso en la denominada “poesía de la experiencia”³⁶⁹. En ella se trata de superar la separación establecida por el empirismo entre los hechos y su valoración, partiendo de aquello que percibimos en los instantes de experiencia inmediata sin ayuda de análisis. Es una poesía que se enuncia como una experiencia de la que pueden abstraerse una o más ideas como racionalizaciones problemáticas. La validez de estas ideas no está en función de un sistema público de valores sino de la experiencia genuina de una persona concreta. En este tipo de poesía confluyen los rasgos de los géneros literarios lírico y dramático y en ella queda abolida la distinción entre asunto, poeta y lector. El asunto es aquello que el poeta engendra y la tarea del lector es convertir dicho poema en fruto de su propia mente. Se supera la dicotomía entre poeta mimético y demiurgo. El yo “siempre” es una creación artística. Pretende emanciparse usando cierta ficción autobiográfica para evitar el patetismo, eligiendo un tono narrativo, con un desarrollo lógico de principio a fin. A diferencia de lo que piensan algunos críticos, este tipo de poesía no miente. En muchos de estos poemas hay una consciencia clara de la ficcionalización de la vida que supone la literatura, de la diferencia entre poesía y realidad. Como Coetzee, Max Aub, más que reflejar la realidad, se limita a usarla³⁷⁰.

a) *Diario de Djelfa*.

Sin obviar las distinciones que existen entre campos como Buchenwald o Auchswitz y Djelfa, podemos afirmar que *Diario de Djelfa* supone, si no el único, uno de los pocos testimonios poéticos de los campos del siglo XX, sean estos de concentración, de trabajo o de exterminio.

La génesis de la obra surge cuando Max Aub fue detenido en París, donde se había refugiado del franquismo en busca de los ideales de la Revolución Francesa, debido a una denuncia por comunista y judío de un hombre que

³⁶⁹ Término que procede de la obra *The poetry of experience. The dramatic monologue in modern literary tradition* de Robert Langbaum citado por Jaime Gil de Biedma en 1959.

³⁷⁰ Expresión tomada del diálogo entre Coetzee y Kurtz. J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 83.

conoció en la calle. Los poemas contenidos en el libro están dedicados a sus compañeros muertos y enterrados en Djelfa, al millar de supervivientes y al comandante del ejército republicano español Antonio Caamaño. La mayor parte de dichos poemas (47 en total) fueron escritos en el mismo campo de Djelfa, excepto cuatro de ellos que lo fueron antes en el de Le Vernet d'Ariège, dos en la cárcel de Marsella y uno más estando ya evadido. Aub escapó gracias a la ayuda de un policía francés partidario del general De Gaulle³⁷¹, en Uxda, entre Argelia y Marruecos.

La escritura de estos poemas se convierte así en un arma para combatir su sufrimiento, y un medio para mantenerse atado a la vida.

En la primera edición de la obra, el autor nos proporciona, junto con el texto, seis documentos gráficos, algunos de los cuales son realmente sobrecogedores. Coinciden con las circunstancias a las que los poemas hacen referencia y corroboran lo que nos advierte el prólogo:

*Todo cuanto (...) se narra es real sucedido*³⁷².

Pretende con estas palabras referir una realidad menos ilusoria de lo que la poesía sugiere y posiblemente también, tratar de sortear el inevitable desgaste del paso de la realidad a lo escrito.

*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*³⁷³.

Dos de las fotografías sitúan a Max Aub en Djelfa. Una de ellas nos le muestra de pie en medio del campo de Djelfa con las tiendas de campaña en segundo plano y el paisaje desértico al fondo. En la otra, aparece sentado dentro de una de las tiendas con una leyenda que reza: *Mi trabajo: montar alpargatas*. Ambas atestiguan la presencia del autor en el campo además de

³⁷¹ "Me medio escapé de este último, porque no se puede llamar escapar teniendo la complicidad de uno de los guardianes principales". Prats Rivelles, R. *Max Aub*. Epesa. Madrid. 1978, p.51

³⁷² Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p. 21.

³⁷³ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p. 22.

introducirlo en el espacio textual. En un escritor que tanto gustaba de los recursos encubridores (juegos y máscaras), podría resultar chocante que acepte aparecer como un elemento más de la realidad.

b) El narrador.

Como reflejan los documentos gráficos de su primera edición, Max Aub encara su propio yo dentro de la obra, pero no se limita solo a eso. Los poemas que vamos a encontrar en *Diario de Djelfa* son el producto de una construcción racional de la subjetividad y, por lo tanto, admiten también un vínculo con la categoría de ficción. Debemos apreciar por tanto que en cuanto este último concepto, el de ficción, comienza a operar en la poesía, se anula el pacto de confesionalidad sustituyéndose por el pacto ficcional. Debemos comprometernos a analizar dichos poemas no ya como una expresión y exaltación ingenua, como la emoción de una experiencia o lo que es lo mismo, sin mediación del intelecto, sino como un *relato*. Como una experiencia graduada por el pensamiento y trasladada al lenguaje. Siguiendo la línea de Coetzee en *El buen relato* la voz del autor brota del interior materializándose en el lenguaje.

*¿Qué relación tengo con la historia de mi vida? ¿Soy su autor consciente o bien debo considerarme a mí mismo una simple voz que va emitiendo con la menor interferencia posible un torrente de palabras que brota de mi interior? Por encima de todo, dada la cantidad ingente de material que tengo en mi memoria, el material de una vida entera, ¿qué debería dejar fuera, teniendo en cuenta la advertencia que hizo Freud de que lo que omito sin pensar (es decir, sin pensar de forma consciente) puede ser la clave de las verdades más profundas sobre mí? Y, sin embargo, por pura cuestión de lógica, ¿cómo puedo yo saber lo que estoy dejando fuera de forma inconsciente?*³⁷⁴

Foucault³⁷⁵ señala que cada práctica discursiva diseña su propio concepto de sujeto, por ello, esta nueva práctica de la poesía asociada al pensamiento diseñaría a un nuevo sujeto poético. Un ser hecho de lenguaje. Se crea así el insólito concepto de la autoficción donde el sujeto de la enunciación se construye como un personaje. Este personaje, aunque parecido a dicho sujeto, no deja de ser una ficción y sostiene un pacto ficcional con el lector quien

³⁷⁴ J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 11-12.

³⁷⁵ Marcela Romano profundiza este tema en el apartado «Guía suscita para el viaje» de su libro *Almas en borrador*. ROMANO, Marcela, *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Ed. Martín. Mar del Plata. 2003, p.13

acepta su identidad sólo en los límites del texto. Todo tiene cabida mientras sea *auténtico*. Al afirmar esto, pudiera parecer que el concepto de autor y su controvertido papel quedasen de nuevo en entredicho, pero no es así. La opinión que barajamos en este tratado queda perfectamente explicada en una frase de Gil de Biedma que sin proponérselo, define perfectamente a la literatura aubiana:

*Muy pobre hombre ha de ser uno si no deja en su obra algo de la unidad e interior de su propio vivir. Un libro de poemas no es otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación donde la vida de uno es ya la vida de todos los hombres*³⁷⁶.

La ironía, por tanto, radica en el contraste entre la sempiterna intención autoral de ficcionalización y los reiterados trazos autobiográficos de los poemas. Por estar contaminada de las propiedades del relato, esta poética adhiere los usos del habla común, la adopción de registros coloquiales y la contaminación del poema con estrategias de la mimesis narrativa. Además de ello, es frecuente el uso de conectores temporales o de circunstanciación: descripción de los espacios y ubicación temporal, que sitúan continuamente al lector.

Diario de Djelfa nace como ejemplo de un tipo de poesía aparentemente espontánea y de carácter terapéutico, donde Max Aub pretende encontrarse a sí mismo. Y lo hace reflejándose en los otros.

*Solo podemos conocernos y entendernos a nosotros mismos plenamente a través de los demás, a través de nuestra experiencia de los demás y de nosotros mismos en relación con los demás, y de cómo los demás nos experimentan a nosotros*³⁷⁷.

Los lectores somos capaces de entrar al campo y mezclarnos con esos presos y con el propio Max, dado el lenguaje plástico y expresivo del que hace gala el autor. Así queda cumplido su único fin, ser testimonio y que estos prisioneros vuelvan a la vida a medida que pasamos sus páginas. Como una voz comprometida con sus compañeros de campo, el autor se esconde tras la

³⁷⁶ Gil de Biedma, J. *Las personas del verbo*. Barcelona. Lumen, 1998, p.26

³⁷⁷ Palabras de Arabella Kurtz en su conversación con Coetzee sobre el buen relato. J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 26

primera persona del plural en la mayoría de sus poemas, excepto en “los del recuerdo” y los que van dedicados a sus hijas donde su presencia se manifiesta claramente.

La literatura psicológica identifica dos sistemas principales de memoria: la *memoria procedimental*³⁷⁸, que es no verbal y que permite emprender frecuencias de acciones tales como caminar, trepar o conducir. Y la *memoria episódica*³⁷⁹, que se refiere a la capacidad de codificar la experiencia en términos verbales y, más concretamente, narrativos: el tipo de memoria que necesitamos para contarnos a nosotros mismos y a los demás lo que ha sucedido. La memoria episódica depende del lenguaje, y por eso se cree que no aparece hasta los cuatro años, mientras que la memoria procedimental opera desde el inicio de la vida. Todos necesitamos recordar para reflexionar sobre la experiencia y aprender de ella. Arabella Kurtz añade que quizá el deseo de manipular la historia de nuestra vida no sea más que un impulso adaptativo para practicar las lecciones del pasado y emitirnos órdenes implícitas a nosotros mismos en el presente³⁸⁰.

Aub, para hacer frente al universo complejo que lo atormenta, utiliza el primer recurso que posee, el recuerdo. A través del recuerdo da inicio a su resistencia frente al dolor. Pero este recuerdo no supone un archivo perfecto que podamos reproducir tal y como lo hemos vivido. La memoria es *creativa* y esto nos beneficia protegiendo nuestra autoestima y equilibrio psicológico. De este modo en momentos difíciles nos reconforta evocando reminiscencias de adversidades ya superadas que se mezclan con recuerdos agradables y justificaciones.

(...) tiene el poder de renovar las cosas que guarda con el fin de adaptarlas o hacerlas coherentes con los cambios que experimentamos a lo largo de la vida. Así, con el tiempo añadimos y sustraemos detalles de las experiencias pasadas que conservamos en la memoria, y cuanto más tiempo transcurre, más las transformamos. La memoria, pues,

³⁷⁸ Según el neuropsicólogo Larry Squire existen dos sistemas de memoria a largo plazo, siendo uno de ellos la *memoria procedimental* o conocimiento automático

³⁷⁹ El psicólogo canadiense Endel Tulving reconoce que el conocimiento almacenado en la memoria a largo plazo no es todo igual, distinguiendo entre *memoria episódica* y *memoria semántica*.

³⁸⁰ J.M. y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Penguin Random House. Barcelona. 2015, p. 30.

*reconstruye nuestra historia con los recuerdos del ayer, pero antes los modela y los enmarca en el contexto de nuestras creencias y puntos de vista de hoy*³⁸¹.

Max Aub se fija como objetivo reflejar la realidad que lo rodea pero sin conmisericordia por su destino sino pretendiendo contrarrestar las adversidades y extraer de ellas lo positivo. Y esa fuerza parece encontrarla en la mirada hacia el pasado, no sólo el suyo sino también el de los otros exiliados.

*Todos hablan en pasado: / -Tú, ¿qué eras? – ¿Yo? Yo era checo.*³⁸²

Los personajes que circulan por Djelfa se expresan así porque no sienten el presente, ni el porvenir, parecen estar “muertos”. Lo único que poseen es pasado, por eso se aferran a unos recuerdos cada vez más lejanos y desdibujados. Aub adopta una postura estoica de absoluto ensimismamiento heroico, de él no se sabrá nada en Djelfa:

*Vi lo que doy pero no me represento*³⁸³.

Quizá porque se sabe inocente y piensa que todo tiene que formar parte de un error, rechaza la realidad y se niega a resignarse. Se convirtió en el apoyo psicológico de sus compañeros de infortunio a los que por la noche, a escondidas, solía leerles versos que funcionaban como única *protección* contra la crueldad. Como bien nos explica Tuñón de Lara:

*A partir de 1930 todos los rigores parecen cebarse en la vida de Max Aub. Conoce los campos de concentración, la derrota francesa de 1940, el campo de Vernet, las prisiones de Marsella y Niza y, por último, el dantesco campo de Djelfa, allí donde la tierra de Argelia se vuelve desértica y hostil al hombre, al pie del atlas sahariano. Los horrores de Djelfa no tienen nada que “envidiar”, a los de los más siniestros campos. Dos años vive, sobrevive, allí Max Aub. En trozos de papel, a escondidas de los guardianes, escribe sus poemas Diario de Djelfa, toma notas, traza esquemas...Y, como siempre habla con todos, penetra en las vidas, y en las conciencias grandes y pequeñas*³⁸⁴.

El análisis de los poemas del *Diario* revela una excelente ternura y las claras dotes de poeta de nuestro autor aunque insistentemente diga carecer de ellas

³⁸¹ Rojas Marcos, L. *Eres memoria. Conócete a ti mismo*. Espasa. Madrid. 2011, p. 19-29.

³⁸² Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.72

³⁸³ Soldevila, I. *La obra narrativa de Max Aub*. Gredos. Madrid. 1973, p.114.

³⁸⁴ Tuñón de Lara, M. “Prólogo”: *En Max Aub. Novelas escogidas*. Aguilar. México. 1970, pág.17.

alegando su falta de oído, su poca sensibilidad al ritmo musical, su pésima memoria y la incapacidad para reconocer la medida de los versos.

*Eran unos poemas malísimos (...) eran unos apuntes que yo tomaba en Djelfa y lo hacía en verso porque el verso despierta, a lo sumo, una mirada de indulgencia de los guardianes. Las notas en prosa son más sospechosas. Pero mi Diario se quedó para siempre verso*³⁸⁵

Defiende una poética *sui generis*, fuera de las leyes, de las reglas habituales, con música y ritmo en concordancia con lo que él es por “dentro”. Una conciencia de que la poesía para evitar el “vacío” se tiene que hacer no sólo con palabras sino también con “ideas”, contrariamente a lo que opinaba Mallarmé. Pretende hacer que la poesía sea *algo más que poesía, un documento humano que queda ahí, clavado, para remordimiento de Dios*³⁸⁶.

En un texto que es evidentemente un borrador del prólogo a *Diario de Djelfa*, Max Aub relaciona el verso con la “sencillez”, la “desnudez” y los “inicios” del escritor y del ser humano. Así, naturaliza la poesía y la pone en correspondencia con una “inmediatez” que termina convirtiéndose en una suerte de “excusa” para los poemas que se presentan:

*Este libro [...] fué escrito en el campo de D. El primer sorprendido de que me haya “salido”, de que haya brotado en verso, he sido yo. No es milagro. La mayoría de los escritores empezamos a exprimarnos en verso. El verso es el vehículo más inmediato, más directo de la poesía. El hombre es un animal poético. Y el verbo tiene esta impronta. Lo que a primera vista puede parecer impedimenta es el esqueleto necesario a la expresión. Los primeros pasos de toda literatura se han dado en verso. La prosa no es más que una transcripción forzada y secundaria. Antes cantan los niños que hablan. Cuando, en el campo, intenté escribir lo más sencillamente posible lo que acontecía, en verso salió. El verso es lo más desnudo. Y para nosotros, españoles, el de 16 sílabas. Cuando nos ponemos a contar sucesos que se nos agarran, que nos desgarran el pecho, lo hacemos en romance. Lo de adentro, lo subjetivo puede luego emperifollarse orlado por las conteras de la consonancia y el tramado del endecasílabo*³⁸⁷.

³⁸⁵ Núñez, A. “Max Aub en Madrid”. *Ínsula* nº 275-276.

³⁸⁶ *Poesía española contemporánea*. Ediciones Era. México 1969, p.154

³⁸⁷ Archivo Max Aub (vol. 6, f. 26). Para el texto completo de este manuscrito, véase el apéndice núm. 1. En una entrevista realizada por Antonio Núñez, en la que Max Aub se reivindica como “el primer poeta civil” de la España de posguerra y califica a sus poemas de *Diario de Djelfa* como “malísimos”, el autor propone otra explicación al hecho de que escribiese sus “apuntes” en verso: “Eran unos apuntes que yo tomaba en Djelfa y lo hacía en verso porque el verso despierta, a lo sumo, una mirada de indulgencia de los guardianes. Las notas en prosa ya son más sospechosas. Pero mi «Diario» se quedó para siempre en verso”. “Max Aub, en Madrid”, *Ínsula*, 275-276, octubre-noviembre de 1969, p. 19.

La poesía de Max Aub nos sirve para revelar horizontes, para encontrar y encontrarse, para entender que la luna cabe en una mano. No necesitamos reglas ni rimas, un poeta es un mundo encerrado en un hombre³⁸⁸.

Para escribir un solo verso, hay que haber visto muchas ciudades, muchos hombres y muchas cosas; hay que conocer a los animales, hay que haber sentido el vuelo de los pájaros y saber qué movimientos hacen las flores al abrirse por la mañana. Hay que tener recuerdo de muchas noches de amor, todas distintas, de gritos de mujer con dolores de parto y de parturientas ligeras, blancas, dormidas, volviéndose a cerrar. Tampoco basta con tener recuerdos. Hay que saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la inmensa paciencia de esperar a que vuelvan. Pues no sirven los recuerdos. Tienen que convertirse en sangre, mirada, gesto, y cuando ya no tienen nombre ni se distinguen de nosotros, entonces puede suceder que en un momento dado, brote de ellos la primera palabra de un verso³⁸⁹.

c) Estructura.

Aub, tan bien informado de las vanguardias europeas en narrativa y teatro, a pesar de ser amigo de muchos poetas del 27, si no de todos, en su obra lírica apenas acusa la influencia de ninguno. El fenómeno es chocante y podría deberse a que el Max Aub lírico se inserta con dificultad en la tradición castellana: de ahí también su extraña afición a versos inusitados en ella como el eneasílabo y el decasílabo.

Su producción fluctúa según las circunstancias, bien poesía contestataria bien nostálgica. De los 47 poemas que forjan su diario, solo tres son realmente contemplativos, desligados de toda tristeza o violencia. El resto están colmados de desasosiego y de dudas. Sobre todo nos muestra a la perfección las condiciones reales en las que viven los prisioneros. Define sus poemas como *hijos de la intranquilidad, del frío, del hambre y de la esperanza o de la desesperación³⁹⁰*, cuyo ritmo de producción se halla íntimamente ligado al *estado de ánimo* del autor. La profusión de metros utilizados, el arte de versificar y la maestría de aprisionar en las palabras el milagro de la poesía han dejado constancia de su originalidad como poeta. El verso libre es el que mejor extirpa una situación rebosante de injusticia. El soneto puede ser el tipo de poema que refleja una visión dantesca del campo. El romance es una

³⁸⁸ Víctor Hugo, novelista francés (1802-1885)

³⁸⁹ Rilke, R. M. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción de Francisco Ayala. Losada. Buenos Aires. 1958, p. 18.

³⁹⁰ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.7

modalidad de elegía en memoria de los camaradas muertos y puede ser también un vibrante homenaje a un país que a fin de cuentas, no tiene la culpa de tenerlos atrapados³⁹¹.

En cuanto a la forma hay que señalar el interesante desajuste que provoca el autor en la estructura del poema, implicando más aún si cabe al lector. Presenta un desorden en la linealidad de los hechos, ya que usa la diégesis en la cronología, tanto prolepsis y elipsis, como flash back, así que el texto se presta a una nutrida fusión genérica. Al inmiscuir al lector en la resolución de su desajuste temporal, concreta lo que se llama *el efecto literatura* definido como el mantenimiento del deseo de leer.

La mezcla de versos largos –endecasílabos- y cortos –pentasílabos- propicia un *movimiento ondulante*. Se presenta asimismo una paradoja: todos los versos que presentan una métrica regular carecen de rima lo que nos llevaría a catalogarlos como versos sueltos, pero la gran variedad de estribillos y pareados y la irregularidad de su disposición en el poema impiden este encasillamiento. Los poemas también fundamentan su variedad en la originalidad ya que, entre ellos, se insertan poemas inclasificables por no haber en patrones predefinidos. Es el caso del poema “Domingo de Pascua”, de difícil registro. Está a caballo entre el villancico y la fórmula arábigo española del zéjel³⁹² por la variedad de estribillos que contiene, aunque no cuadre en realidad con ninguno. Esto nos lleva a afirmar que es una modalidad de “poema agenérico”. De hecho, se parece mucho a una canción moderna, pues repite gran parte de los versos, lo que deja una parte bastante reducida al cuerpo del poema. Aquí tiene razón de ser la teoría de Gómez Redondo que señala que *cada poema inventa su estrofa*.³⁹³

Se sitúa a Max Aub en la tendencia de la escuela estructuralista. Se presenta como un gran visionario al adelantar las ideas de los estudiosos de la

³⁹¹ Extraído de Zerrouki, S. “Max Aub y el exilio español en Argelia”. *Quaderns de la Mediterrania* nº2-3, p.199-206

³⁹² Lapesa, R. *Introducción a los estudios literarios*. Cátedra. Madrid. 1974, p.125-127

³⁹³ Gómez Redondo, F. *El lenguaje literario*. Edad. Madrid. 1999, p.71

*significancia*³⁹⁴ permitiendo la permeabilidad dentro de los géneros, preconizando el realismo social y anticipando la fusión lírico-cromática. Parece haber presentido las oscilaciones de la poética puesto que el poema épico que él escribe en los 40, se sitúa en la perspectiva literaria de los 70. Si aplicásemos a nuestro estudio la *lectura tabular* de Adam³⁹⁵, veríamos cómo puede ser aplicado en su concepto el mismo esquema de la restitución geométrica del crítico literario. Incluso podemos llegar a suponer que los poemas escritos en Djelfa podrían pensarse como actos de un extenso teatro. Fuera de los versos, que serían las réplicas y los monólogos, no hay nada que venga a completar los enunciados y que se refiera, por una parte a la descripción de los lugares y a la situación histórica y por otra, al contexto social o a la reflexión interior del autor³⁹⁶. Debemos construir esa *geometría* con la ayuda del intertexto que representan las isotopías y será mediante la asimilación de estas que podamos comprender un soneto³⁹⁷ como “Los roedores de huesos”³⁹⁸ donde en la sepultura abierta del campo, los presos están enterrados vivos. El campo semántico de la podredumbre atesta los versos de esos *exhombres* que se *agusanan, carcomas, y se descomponen*³⁹⁹.

La singularidad de este libro radica en el poema núcleo “Toda una historia” que en algún momento evoca *La tierra de Alvargonzález* de Machado. Mezcla la forma romance con otras de asonancia errática para narrar la triste peripecia de un gallego, Manuel Vázquez González, compañero de desventura en Djelfa, primero cruelmente castigado y luego muerto al intentar fugarse. Lo narrado es tan terrible que casi resulta frívolo atender a la forma, ciertamente endeble sobre todo en el fragmento final, “Cabo”, en que se evoca el delirio de la víctima con ecos lorquianos. Entre los poemas inéditos del ciclo de Djelfa que ha publicado López Casanova hay uno⁴⁰⁰ que, según se anota, se refiere a “Toda una historia”. En él Aub da a entender que cuando los hechos son de cierta naturaleza están de más las imágenes, la belleza y el yo del poeta. Las

³⁹⁴ Riffaterre, M., *Semiótica de la Poesía*. Bloomington. Indiana University Press. 1978, p.13-25

³⁹⁵ Adam, JM. *Langage et Illitterature*. Hachette. París. 1991, p.191-192

³⁹⁶ Tomado de Zerrouki, S. “Diario de Djelfa, poesía y testimonio”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey n° 26* 2009, p.89-104.

³⁹⁷ nótese que usa el metro más elegante de la prosodia para referir atrocidades

³⁹⁸ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, poema 7 p. 23

³⁹⁹ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.24

⁴⁰⁰ “Poética para lo anterior” n° 231

palabras deben identificarse con su referente. La antigua queja respecto a lo inadecuado o lo insuficiente de las palabras para transmitir una realidad que las sobrepasa se funde aquí con el apóstrofe juanramoniano (“*Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas*”)⁴⁰¹ y con la aspiración a la objetividad narrativa, tan difícil de alcanzar cuando se es como lo fue Aub víctima, testigo y cronista de los hechos.

El poema épico “Toda una historia” resulta ser una obra misma dentro de *Diario de Djelfa*. Para ilustrar la calidad de estos versos nos haremos eco de la teoría de Greimas⁴⁰², y su identificación del poema épico con una novela corta. Así en “Toda una historia” Manuel, empujado por su patriotismo y su búsqueda de la victoria se ve condenando a prisión. En lugar de solucionar su problema lo empeora porque las autoridades francesas lo meten en una mazmorra donde se volverá loco y nunca recobrará el equilibrio, hasta su ejecución final.

El poema épico puede encajar también con la morfología del cuento como afirma Vladimir Propp. La primera similitud está en el tema. Nuestro poeta está combatiendo con un *dragón*, la contienda española, que destruye su país. Esta situación lo empuja a exiliarse, se aleja de su búsqueda y se desvía de su objetivo. El héroe se transforma en víctima. Las autoridades francesas, segundo *dragón* al que debe enfrentarse, le despojan de su rango, y a partir de ahí comienzan todas sus desdichas y privaciones. Es cuando aparece el *objeto mágico*, el pan, de un donante desinteresado, un árabe, que le permite transgredir la prohibición. Se rompe otra vez el equilibrio, el objeto prohibido no sacia su hambre sino que lo arrastra a una nueva condena. Para sobrellevar el castigo, parece venirle del cielo la locura que le permite no ser consciente de lo que le sucede. Pero este donativo es otra marca del destino que lo conducirá finalmente a la muerte.

⁴⁰¹ *Eternidades* (1918) de Juan Ramón Jiménez En: *Prosa poética* (2 vols). Espasa-Calpe. Madrid. 2005 p.23

⁴⁰² Greimas, A. (1976) *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Paidós. Barcelona, 1983. «Les acquis et les projets. Préface», en Joseph Courtés, *Introduction a la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*. Hachette. París. 1976, p.5–25. Contiene crítica y valoración del modelo de Propp; conceptos de: esquema narrativo, programa narrativo, performance y competencia del sujeto, estructuras actanciales.

Además de lo apuntado, “Toda una historia” contiene una gran carga cinematográfica. Al comienzo del poema hay un juego de anticipación donde se informa de la vida del protagonista, alimentando la curiosidad del espectador. Posteriormente, asistimos a los momentos fuertes como los castigos a los rezagados, que requieren un aumento pronunciado de la tensión: cacheo de los prisioneros, descubrimiento del delito y arresto. Se acumulan los tiempos *fuertes*, se describe la mazmorra, el campo especial, etc. Después, mientras narra las pintorescas escenas costumbristas del pueblo, el autor se concede un respiro mostrando la contrastada descripción de mendigo y arráez. Nos reserva las emociones fuertes para el final: los cuatro días de privaciones enloquecen al preso que recorre el campo desvariando hasta ser acribillado por las balas.

Afirma Antonio Carreira⁴⁰³, que si de la conjunción de la “musa aubiana” con el desierto sahariano era poco esperable que saliese nada como *Cántico* o *La voz a ti debida*, también es verdad que el resultado se parece más a las coplas de Luis de Tapia⁴⁰⁴ que a la *Balada de la cárcel de Reading*⁴⁰⁵.

d) Guiños al lector

Desde el punto de vista temático resalta la increíble profundidad del discurso aubiano, tanto en la realidad representada como en el aporte simbólico. La percepción del espacio cobra suma importancia en el texto poético ya que es un espacio doble. Un espacio creado a la fuerza por el autor en el revoltijo de la tienda de campaña, que se transforma en un espacio robado a la vigilancia de los guardias, un espacio-refugio donde escribir para desahogarse.

⁴⁰³ “Rasgos formales en la poesía de Max Aub” ponencia que realizó como profesor invitado del Colegio de México al Homenaje a Max Aub en la Edición de James Valender y Gabriel Rojo con motivo del centenario del nacimiento del autor

⁴⁰⁴ Escritor satírico, republicano convencido, no se afilió a ningún partido. En la Guerra Civil española siguió publicando sus famosas *Coplas del día*, llamando a la resistencia contra el fascismo, cantando el heroísmo de los defensores de Madrid o condenando el asesinato de Federico García Lorca; la editorial de *El Socorro Rojo* publicó una antología de sus últimas coplas. Pero la contienda terminó por hacerle enloquecer, debiendo ser internado. Arturo Mori en *La prensa española de nuestro tiempo* afirmó: “el poeta satírico de la República sintió tan hondamente el derrumbamiento de las libertades españolas, que enloqueció y, conducido a un sanatorio cerca de Valencia, terminó su vida acusando a la Compañía de Jesús de todos sus males, como un gran actor al final del drama...”

⁴⁰⁵ Poema escrito por Oscar Wilde durante su exilio en Berneval o Dieppe, Francia. Fue escrito tras su liberación de la prisión de Reading en torno al 19 de mayo de 1897

Cautivado por el desierto, dejará constancia en los poemas *Desierto I y II*⁴⁰⁶, de la conmoción que supone la incapacidad de volver a creer en algo. Entre nostalgia y lirismo rinde homenaje a la grandeza de lo infinito donde el espacio físico y el espacio de la escritura están ligados.

La idea obsesiva del horizonte ha inspirado desde siempre a los escritores. También Aub ha percibido este papel doble del horizonte y, utilizando el lenguaje poético, cristaliza aquella profundidad en este espacio de la escritura.

Mirada y horizonte denotan el ansia y el cansancio del poeta aburrido por la rutina carcelaria del paisaje que lo acomete a diario, hartado de la observación de un panorama que concreta su confinamiento forzado y obligado y que le reenvía unas barreras invisibles que se adentran en su mente. De este modo, experimenta la doble condición de una proyección hacia el infinito y de un arraigo en el lugar:

*Donde pones el ojo
pones la nada...
Perdida la mirada...
¡horizonte roído de miradas!*⁴⁰⁷

A pesar de que el lugar es un punto clave en *Diario de Djelfa*, el poeta pone especial cuidado en rodear de misterio la topografía. Su voluntad es callar, no las atrocidades sino la integridad del lugar y sus habitantes disculpando al país por haber sido refugio del campo de la infamia.

Otro aspecto a destacar dentro de la escritura aubiana serían las imágenes cromáticas y olfativas que cristalizan el soporte simbólico de la obra. Debemos señalar la recurrencia del adjetivo “pardo” que es, ante todo, el color del suelo terrestre, del otoño y de la tristeza, una degradación y, en cierta forma, una contra-alianza de los colores puros. Expresa claramente el estado de ánimo del autor que al vivir en las tinieblas del encierro, sufre una degradación física y moral. Ve que su cordura se cubre de ceniza y niebla y que su mente formula unas raras metáforas cromáticas:

⁴⁰⁶ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.43

⁴⁰⁷ Verso tomado de “Desierto I” Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.43

*Hieden pardos royendo sus entrañas*⁴⁰⁸

*...violento relente pardo*⁴⁰⁹.

En ambos versos, el hedor insoportable reviste el color pardo, relacionando olfato y vista, ya que según las afirmaciones de Freud⁴¹⁰ este color tiene el aspecto de las heces, asociando los deshechos con el color en cuestión.

Explica Sperber⁴¹¹ que no existe una taxonomía de los olores sino que lo que prevalecen son las realidades que se asocian a dichos olores. Antes que Sperber lo anunció el propio Aub, utilizando el olor asociado a situaciones precisas.

*Lo mismo se hiede harto
que como tú, muerto de hambre.*⁴¹²

De este modo, en ese lugar *indeterminado* y ante un horizonte ceniciento hallamos al poeta en el poema "Djelfa". Contemplando anochecer desde la alambrada *hacia levante* y observando la *larga playa del horizonte, el día venía a darse preso* y se preguntaba: *ahora, ¿es aún de noche?, quizá*. No es que su vista le engañe sino que los días en el campo tenían más de veinticuatro horas. Esto unido a la agobiante sensación de que allí donde mirara no había nada, le hace pronunciar – en el poema "Desierto"- una frase ambigua: *lo único cierto, el hombre*. Y es en estos momentos de soledad, de encuentro consigo mismo, de preguntas y respuestas en los que recuerda a España:

*Mía, desparramada.
¿Seré yo el que sueño?
Donde sea te veo
siempre, siempre España.*⁴¹³

⁴⁰⁸ Verso tomado de "Los roedores de huesos", p.23

⁴⁰⁹ Extraído de "Toda una historia", p.55

⁴¹⁰ Chevalier, J y Gheerbrant, A. *Le dictionnaire des symboles*. Júpiter. París. 1995

⁴¹¹ Sperber, D. *Le symbolisme en général*. Hermann. París. 1985, p.127, 128, 130

⁴¹² "Ya hiedes Julián Castillo" Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.26

⁴¹³ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.82

Primero recuerda sus paisajes. Desde la distancia llora a esa España muerta a la que nunca podrá olvidar y como diría Alberti en su *Marinero en tierra* le pide al viento, si muere, que lleve su polvo más allá del Estrecho. Lo han arrancado de ella y no lo perdona, pero no será tan fácil borrarlo de la historia. En una de las últimas estrofas de “Salmo CXXXVII” lanza una proclama:

*Junto a los ríos del desierto oscuro
No lloramos, no.
¡Llorar es de tontos,
aguantamos, España, aguantamos
y te esperamos!*⁴¹⁴

Con estas palabras parece mantener la esperanza de que algún día esta absurda situación desaparezca. Es lo que les hace mantenerse firmes y vivos. Tendrán altibajos, transitarán de la nostalgia al dolor, a la rabia, desafiarán a la muerte, porque *lo importante no es mantenerse vivo sino mantenerse humano*⁴¹⁵.

Personifica a España e incluso le dedica el poema titulado “Plegaria a España” en el que según los salmos LXXIX y LXXX, con continuas referencias religiosas, se posiciona y clama...*carnicería sin fin abierta a los cielos, / madre de cuervos*. Este verso último muestra la amonestación de Aub hacia los que *han asaeteado* a España como revela la imagen del poema “España, Prometeo”⁴¹⁶.

Es característico este sentimiento de *terrible pérdida* en los autores que se ven arrancados del lugar que les vio jugar o enamorarse por primera vez. Pero creemos que lo que procura transmitir el autor pretende reflejar mucho más que la inocencia de la patria. En este caso el uso de “cuervos” hace referencia a la costumbre pagana de exponer los cadáveres, *que no merecían un entierro digno*, fuera de la ciudad, a merced de perros, buitres y los propios cuervos

⁴¹⁴ Núñez, C. “Max Aub en el país del viento: algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942). El Colegio de México, p.406

⁴¹⁵ Frase de Winston Smith, personaje de la obra *1984* de G. Orwell.

⁴¹⁶ *Herida del agua/ sangre del Ebro / sangre del Duero /España desangrada / tajo a tajo.*

además de las inclemencias del tiempo. La imagen supone una espléndida metáfora de la situación que los *concentrados* están viviendo.

Dentro de la riqueza simbólica aubiana, observamos esa obsesiva presencia del pájaro como anhelo de libertad, símbolo del alma y mediador entre cielo y tierra, reflejo de su extraña resignación.

Emplaza a España a derramar su vida contra los que no la aman, con versos tan dolidos como:

*Oye el gemido de tus presos y vuélvenos a tu seno
nosotros somos tuyos España, en el destierro
haz que se callen la boca, que nosotros no podemos
haz que nuestros brazos puedan ayudarte.⁴¹⁷*

Es incomprensible para Max todo lo que está viviendo, todos estos versos son el fruto de sus miedos, de sus vivencias y de una voluntad de cambio que aún no ha desechado. En “Cuestión bizantina”, poema que plantea una meditación acerca de los límites, mediante interrogaciones retóricas nos hace partícipes de la iniquidad de los planteamientos fascistas.

*¿Qué frontera separa
lo tuyo de lo mío?
¿Quién acota la vida?
¿Vives hoy o mañana?⁴¹⁸*

Y sabe que algún día seremos conscientes del error cometido. La hilera de cuestiones o consejas bizantinas lo lleva, de nuevo, al retruécano, ya señalado por Sicot, esta vez por disociación: *Nada separa. / Nada se para.*

*Límites y fronteras
se agostarán un día.
Sin orillo ni orilla
¿qué mas da de quién sean
los cachones, la arena?
La playa es orilla
de la mar y de la tierra,*

⁴¹⁷ Miret, P.F “Las esperas de Max Aub”. Revista Universidad de México. México. 1986, p.44

⁴¹⁸ Núñez, C. “Max Aub en el país del viento: algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942). El Colegio de México, p.376

*nunca frontera:
Nada separa
nada se para.
Palabra.⁴¹⁹*

En tanto la razón no se inscriba en el seno del ser humano seguirán sucediendo situaciones de esta índole.

Cuando el escritor ve pasar los días, aunque nunca faltan poemas posteriores en los que vuelve los ojos a su patria, parece que cede el protagonismo a su alrededor, a contarnos de la manera más fidedigna posible lo que le circunda. Nos habla pues, de las constantes de su día a día, el sol, el frío, tanto físico como humano, y el recuerdo. En Djelfa, todo era extremo. Durante el día, el sol quemaba sus ojos y su piel hasta el punto de hacerse insostenible, mientras tanto debían cumplir su condena a trabajos forzados, como por ejemplo la construcción del tren transahariano. Y ya de noche, el frío se apoderaba de ellos:

*El termómetro refleja
ya más de diez grados bajo cero,
y el huracán multiplica
el frío, por el de cientos.*

A esto hay que añadir que no contaban con ropa de abrigo; *uñas y dientes, únicos aperos* y, por supuesto, la prohibición de hacer fuego porque la leña era del Estado. Es el poema titulado "In memoriam"⁴²⁰, poema narrativo emparentado con las coplas de ciego por su lenguaje y su tremendismo. Dicho poema cambia tres veces de asonancia, parece una escena sacada de las *Memorias de la casa de los muertos*, de Dostoyevski. El vaivén estilístico es muy violento. Tras describir al desierto como *lomos de un mundo perdido / para quien no cuenta el tiempo*, se pinta la miseria de los exhombres –como Aub denomina a los prisioneros ateridos, tomando la expresión del título de Gorki–.

Harapos sobre los huesos.

⁴¹⁹ Núñez, C. "Max Aub en el país del viento: algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942). El Colegio de México, p.376

⁴²⁰ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.42

Hijos de sarna y prisión,
engendros del pus francés,
esqueletos de dolor,
escoriaciones y piojos,
manto de frío feroz.

Hemos hablado del sol, del frío, del peligro al que se ven sometidos por sus propios compañeros, y no debemos olvidar el hambre, que queda explícita en cómo algunos de los nombrados comían sus propios excrementos. A todo esto sumaremos la explotación y el maltrato de los vigilantes del campo que utilizaban a los prisioneros como bultos en los que descargar su ira o que les infligían castigos continuados que en su mayoría consistían en agravar aún más sus condiciones de vida, o de muerte. Así, se les enviaba al campo especial. Cada vez se les recluye en un espacio más pequeño, un pudridero donde el sargento alcoholizado, en la mayor parte de las ocasiones, acudía a cebarse con estos sacos de huesos. No extraña por tanto, encontrarnos a estos vigilantes de los campos animalizados e insultados. Sólo les preocupan las muertes de sus congéneres por la cantidad de papeleo que conllevan. El asco que estos hechos despiertan en Max, le lleva incluso a desear matarlos, como en el caso de Gravela, aún después de muertos. El poema “No tienes tú la culpa”⁴²¹ es una pura invectiva o serie de insultos donde la indignación impide al lenguaje adquirir un mínimo de decoro. El “Romance de Gravela”⁴²² donde este es caracterizado como *todo tú pura pezuña o costrón infecto de bubas o borracho de asco en sí* y que también reproduce literalmente frases del personaje, contiene un paso donde falla la morfología.

*¡Cómo quieres que te olvide,
tú, Gravela, hijo de puta!
No habrá cuerda ni cadena
que una vez muerto te exhuma.*

Verbo este último que debería ir en subjuntivo como los que siguen. Aub no se percató de ello al revisar el libro en México, o no le dio importancia al detalle dentro de un texto que vierte espumarajos de odio.

⁴²¹ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.78

⁴²² Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.79

Estos campos en lugar de servir para “aleccionar”, de lo que presumían, sólo sirven para sacar lo más oscuro del ser humano. A pesar de ello, de vez en cuando, el autor plasma en sus versos algún atisbo de esperanza, como la visión de una bicicleta, a la que llama *Clavileña*⁴²³. Podemos advertir la huella surrealista cuando, muestra del desmoronamiento psicológico, experimenta la suavidad de la carretera bajo sus pies. La imagen de *Clavileña* es capaz de hacer que el preso se abstraiga y su imaginación vuele fuera de allí. A veces el ansia de salir mezclado con los escenarios reflejados anteriormente provoca que como le sucede a Manuel González en “Toda una historia”, la visión le juegue una mala pasada. Este, cree ver un caballo, permanente símbolo literario de la libertad, y al ir tras él y cruzar la alambrada, es matado a balazos. (Quizá en ese momento Manuel alcance el caballo). Lo han perdido todo, sólo disponen de tiempo y éste se halla distorsionado. Parece que el reloj se hubiera parado en el momento en que ingresaron allí.

*Todo cuanto es ya ha sido
En el acto de ser.
Desierto vencedor, seguro olvido:
Dura en las dunas tan poco el ayer
Que no importa el mañana,
Lo que ha de suceder
Ya noche.*⁴²⁴

Muchos son incapaces de superar este trauma y se suicidan o se dejan morir y otros, como Aub, deciden dar testimonio: *no valgo lo que soy, sí lo que sueño*. Es un consuelo que a pesar de haber conseguido aniquilar su parte humana no hayan logrado acallar su voz. Voz que recogemos hoy sus descendientes para lanzarla al viento y que sus congojas gocen de su lugar en la Historia.

Diario de Djelfa usará el recuerdo como oposición al momento presente. En primera instancia parece que Aub no se siente componente del campo por lo que lanza sus versos fuera de las alambradas, lanza su grito a la España que

⁴²³ Clavileño es el nombre del caballo de madera con el que los duques gastan una broma a Don Quijote y Sancho Panza para hacerle confundir la realidad, en la segunda parte de la novela de Miguel de Cervantes,

⁴²⁴ Núñez, C. “Max Aub en el país del viento: algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa (1941-1942). El Colegio de México, p.395

conoce y añora, estableciendo una diferencia crucial entre sus ciudades. Es la diferencia entre el paraíso y el infierno. Es el caso de los poemas 4 y 5 en los que recuerda Aranjuez, *cálamos, tajo verde...* que entroncarán con la *desolación africana igual a la de Teruel*. Recuerda también Barcelona, comparándola con una moza a la que define y quiere más desde la distancia⁴²⁵. Tras esos recuerdos pareciera que Max entrase en la dinámica de situarse. En el sombrío poema “Dice el moro en cuclillas”⁴²⁶, llora junto al moro que perdió la Alhambra mientras él, se lamenta al otro lado de la alambrada:

*¡Ay de mi Alhambra!
Y el cristiano rendido
¡Mi alambrada!*

Como es sabido, el moro no decía *¡Ay de mi Alhambra!*, sino *¡Ay de mi Alhama!* Aub recuerda el romance “Passeábase el Rey Moro”, pero no la versión antigua incluida en el *Cancionero de Romances* sin año (Amberes: Martín Nucio), sino otra reelaborada por Pérez de Hita en su *Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrages*⁴²⁷. En la lectura de los versos anteriores vemos como Aub trata de fusionar las dos civilizaciones, cristiana y musulmana, separadas por la Historia. El único calor humano que reciben los concentrados, proviene de los árabes.

*(...) siempre tienden la mano
con el mirar van diciendo
allá va otro desgraciado.*⁴²⁸

Es un homenaje al *otro* norteafricano que participó en su historia personal y política. Primero de una forma indirecta con la invasión franquista desde Marruecos con mercenarios árabes subalternos antes y después de la guerra, y luego de una forma directa al ser sus guardianes gente al servicio del gobierno fascista de Pétain en Djelfa. Los *cuatro moros y un sargento* de “In memoriam”

⁴²⁵ Tomado de “Recuerdo de Barcelona en el tercer año de su muerte”.

⁴²⁶ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.44

⁴²⁷ Zaragoza: Miguel Ximeno Sánchez, 1595, cap. XVI (Guerras civiles de Granada, ed. de P. Blanchard-Demouge, Madrid, 1913, pp. 252-253. La editora interpreta el estribillo como “Ay de mí, Alhama”).

⁴²⁸ “Ya hiedes Julián Castillo” Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.26-28.

(p.24-25) transitan por el campo *prohibiendo*, pero a la vez ellos tampoco son beneficiarios de estas prohibiciones. Es una constante en la obra; *¿quiénes más presos?*⁴²⁹, son *moros en cuclillas*⁴³⁰, relacionado con el tema universal del otro donde todos somos víctimas, y que lleva implícita la interrogación sobre mirada y perspectiva⁴³¹. Lo refleja a la perfección en el poema “Desierto” (p.43) con la figura de un *ojo tuerto*. Es un poema cargado de simbolismo. Con su *chirimío y flautín, pandero y tamboril* nos recuerda al bolero de Ravel y a la vez, el triángulo de miradas que en él se representa, nos traslada al cuadro de Mary Cassatt *At the Opera*⁴³².

A lo largo de los poemas que componen el *Diario*, asistimos al importante juego que establece Aub entre las actividades de *mirar y escuchar* –lo único no prohibido del campo-. Así lo pone de manifiesto en el poema “Domingo de Pascua”⁴³³ donde un *ojo tuerto* colectivo mira a una hilera de *moros* que desfilan hacia un cementerio. En una *narración* de claro corte lorquiano similar a las que podemos encontrar en el *Romancero Gitano*, el poeta cuenta una anécdota fantasmagórica. Unos moros van y vienen mientras los condenados miran y escuchan con curiosidad su canción *lelilí, lelilí*.

Si aunamos la información que Aub aporta en este poema con la que nos facilita en “Toda una historia” nos damos de bruces con otro guiño literario, que en este caso ni siquiera el propio autor conocía. El estudio de la intertextualidad aubiana ha permitido actualizar un periodo de la historia de Argelia en los inicios de la conquista francesa. Así, a partir de la descripción de un jeque montado a caballo, o un morabito de las cercanías del campo, hemos acabado encontrando a una española que fue raptada en Argelia en el siglo XIX. Como afirma Saliha Zerrouki⁴³⁴, Argelia tiene su “española argelina”. En páginas

⁴²⁹ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.97

⁴³⁰ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.29

⁴³¹ Ugarte, M. *Max Aub y la mirada del “otro” africano*. University of Missouri-Columbia

⁴³² Se trata de un cuadro impresionista de 1878, pintura del artista estadounidense Mary Cassatt. En él se representa a una mujer de perfil en la Ópera Garnier, usando gemelos para examinar el escenario. A la vez, ella misma está siendo observada desde otro palco por otro caballero. Y el juego de miradas lo cierra el espectador, que al mirar se sitúa al lado de la mujer contemplando a ambos.

⁴³³ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.97-98

⁴³⁴ Zerrouki, S. *Max Aub y Argelia: Diario de Djelfa. Entre literaridad, realidad y simbólica*, tesis doctoral, Universidad de Orán, diciembre de 2005, p. 132-142.

anteriores referíamos la filiación entre Max Aub y Cervantes: el escaso éxito de su teatro, los años pasados recorriendo España debido a sus correspondientes trabajos, la estrecha relación de su *San Juan* con *La Numancia* cervantina o el compartir presidio en Argel. Además de la absoluta devoción aubiana por el autor de nuestro *Quijote* descubrimos que involuntariamente Max Aub también ha encontrado a su Isabela⁴³⁵.

La secuencia del poema que nos interesa relata el día en que, mientras regresaban de los trabajos forzados, los prisioneros se cruzan con un arráez montado en una yegua española. Si el autor insiste en la descripción de este, es para referirnos a continuación otro personaje mucho más digno que el rico jinete: un simple mendigo sentado en la plaza de Djelfa, que abarca toda la magnanimidad del mundo mediante un noble gesto que no escapa a la observación de nuestro poeta. El pordiosero tiende ágilmente al preso un mendrugo de pan y, para no llamar la atención del guardia, le murmura con discreción: *Saber, saber, hambre grande*. El mendigo es consciente de que su libertad compensa su miseria y se solidariza con el preso. Este arráez descrito es Ahmed Benlahrèche que era el jeque de Djelfa en 1942 descendiente de un linaje de *bachaghas* de la ciudad. De padre argelino y –por un sorprendente azar– madre española, de nombre Madalena Aoles. Durante la resistencia argelina, el emir reclamó a dos jovencitas que formaban parte de los prisioneros de guerra, las adoptó y cuidó de su educación como si fueran sus propias hijas. Para mantener la alianza con una de las tribus, las entregó en matrimonio. El jefe de la tribu bautizó a su esposa Madalena con el nombre de *Fatma El Euldja*, pronto apodada *echahba moulat essalf etouil* (la blanca de largos cabellos rubios), mientras que su hermana tomó el nombre de Azzouza. Madalena siempre fue envidiada por su belleza y por la preferencia que sentía su marido hacia ella entre sus otras esposas. De este modo, cuando Madalena muere, ante el temor de que aquellas mujeres la desenterraran para despedazarla y profanaran sus restos, decidieron mantener en secreto el lugar de su sepultura. Sólo con el tiempo se llegó a saber que habían elegido un morabito donde había un cementerio musulmán que la gente empezó a llamar

⁴³⁵ Nombre de la protagonista de la novela ejemplar de Cervantes, *La española inglesa*

«El morabito de la Machhouda», es decir, «El morabito de la Misteriosa», que figura en el poema “Domingo de Pascua”⁴³⁶:

*Lejos, mondo y lirondo,
redondo y cuadrado,
un morabo blanco.*

Nos hallamos ante la prueba fehaciente de que cualquier detalle apuntado constituye una fuente de enigmas que a veces ni el propio autor sospecha.

Finalizando el recorrido por *Diario de Djelfa*, nos haremos eco de los dos poemas que el autor les dedica a sus hijas, Elena y Mimín. Ocupan el lugar 28 y 29 de la recopilación y se titulan “Noches”, a Elena y “Cancionerillo africano”, a Mimín, con dos días de separación entre ellos, 18 y 20 de marzo de 1942. En el primero mira al cielo, el único espacio limpio, sin alambradas, en el que imagina cosas bellas. Quizá le recuerde a su venerada Valencia pues habla de fuegos artificiales, petardos y tracas, culminándolo con una preciosa frase: *ni tú llegas a tierra / ni yo tengo alas*. Los campos y el fascismo en general, la guerra, no sólo destruyó la vida de sus prisioneros sino que es la culpable de la desmembración familiar. Mientras los versos dedicados a Elena nos remiten al sonido alegre del recuerdo, los destinados a Mimín enumeran el dolor bajo la metáfora de la tierra, con claros ecos de la poesía de Miguel Hernández. Una tierra *yerma*, de *roncos rastros*, a la espera de la *primavera* que se asemejaría a la de cuando ella nació, hace de esto quince años. Apreciamos en el poema una clara desorientación espacial porque todo parece infinito y a la vez oprime su alma. Además de la alambra, luna y sol también vigilan al sujeto. Recuerda el instante del nacimiento de su hija con nostalgia y en contraposición a lo que él siente en Djelfa, donde la alambra te come, te va ganando terreno, a su hija le augura que a medida que crezca, la tierra le parecerá cada vez más pequeña. Ése es su deseo y, por cómo lo muestra, su sentencia. Tal vez creyera que una vez avistado su error, el hombre jamás sería capaz de reproducirlo. Desgraciadamente es una utopía.

José Alvarado afirma que:

⁴³⁶ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.97-98

*Max Aub pertenece a una generación europea condenada al exilio y a la nostalgia de los bienes perdidos y es víctima de la fractura en tantos espíritus españoles. Pero no lo doblegan la adversidad, reclusión ni trashumancia. Max vive su propia historia y escribe la de otros, mas en cada uno deja un destello, una sombra, un eco de su existencia*⁴³⁷

Quizá por ello, un preso, ante la pregunta del comandante respecto a si ya no quiere suicidarse, responde que *quiere ver qué queda de eso*.

e) Lenguaje

Todo investigador que tiene la oportunidad de leer un “manuscrito” aubiano se ve sorprendido por el imponente esfuerzo creativo del autor, por sus idas y venidas con las palabras, por la fragmentación de una escritura en la que, una vez ensambladas sus piezas, le sitúa ante el mosaico más perfecto de un periodo de la Historia, siniestro y sin precedentes.

Desde los últimos textos *laberínticos*, Aub evoluciona frente a lo que fueron campos de exploración del léxico inusual como *Campo cerrado* o *Campo de sangre*. Su escritura conceptista se repliega, se condensa, camina hacia una expresividad más directa, natural, fluida, sintética, precisa, donde cada palabra cuenta, demostrando todos los recursos de su maestría lingüística. En una de sus entrevistas él mismo definía así su estilo:

*Es cortado, conciso. Procuero decir las cosas con las menos palabras posibles. Atemperar el lenguaje a los sentimientos y a los sucesos [...] El único influjo que reconozco es el de Quevedo. Desgraciadamente Quevedo es para mí más entrañable que Cervantes. Ello se debe, quizá, a que éste crece y se expresa en una época de decadencia*⁴³⁸.

En este sentido, por su conceptismo, R. Mesa se aprestó a señalar que el ojo de Max Aub, con lentes quevedescas en su efigie, es el ojo quevedesco de la literatura española⁴³⁹.

Para justificar esa escritura conceptista y desde el punto de vista del paratexto, señalamos que el título de esta obra es ambigüo. Al tratarse de un

⁴³⁷ Alvarado, J. “Hombre entre dos guerras” en *Cuadernos Americanos* nº2. México. 1973, p.122-128

⁴³⁸ Carballo, E. Autores/Editores/Libreros. Próximas lecturas, en *Siempre*. México. 1963.

⁴³⁹ Mesa, R. «Presentación», en Max Aub, *San Juan*, Barcelona. Anthropos; Segorbe. Fundación Caja Segorbe (coed.). Col. Memoria Rota. Exilio y Heterodoxias. 1992, p. 13.

diario, tendemos a pensar que estamos ante un diario íntimo o un diario de viajes, pero la única relación del diario de Aub con la literatura confidencial es la fecha regular y cronológica que enlaza los poemas. En la fórmula que abre la obra se refleja el nombre de Djelfa cuya etimología árabe, designa *extrañamente* un completo estado de marchitez, lo que viene a intensificar la mortandad del contexto. *Diario de Djelfa* por lo tanto, encubre bajo su título el relato de la agonía y la destrucción.

En el prólogo a la obra, hace gala de su sempiterna obsesión por el lenguaje parafraseando a Fray Luis de León cuando afirma que ha hecho todo lo posible *para que el estilo del decir se asemeje al sentir, y las palabras y cosas fuesen conformes*⁴⁴⁰, a pesar de decir que no lo ha conseguido.

La escritura aubiana está bordada con una increíble autoconciencia lingüística, asistimos a un discurso en el cual la referencialidad parece disminuir para destacar el proceso de representación de tal realidad. Como señala Naharro es una trampa típicamente aubiana al proponer al lector algo aparentemente objetivo y al mismo tiempo distorsionarlo en la misma creación del suceso⁴⁴¹.

A pesar de que es imposible contar todo lo vivido, Max Aub no ha congelado su poesía entre métricas maravillosas. La ha reinventado y ha formado nuevos lenguajes partiendo de la palabra, y la ha constituido en una nueva forma de mirar. La principal misión de la poesía es "atracar" en el corazón del lector; *el mundo lo han hecho, lo han plantado los grandes poetas, y los buenos poetas lo han adornado*⁴⁴². Como afirma Roberto Juarroz al hablar de poesía⁴⁴³:

⁴⁴⁰ Fray Luis de León dejó escrito su concepto de la poesía, "una comunicación del aliento celestial y divino", en su *De los nombres de Cristo*, libro I, "Monte", Espasa Libros, Madrid. 1991, p.52.

⁴⁴¹ Naharro Calderón, J.M. "Max Aub y el universo concentracionario de Djelfa." *El Correo de Euclides*: anuario científico de la Fundación Max Aub, Nº. 1, 2006, p.100-107

⁴⁴² Ruiz Soriano, F. *Poesía española contemporánea*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2008, p.153.

⁴⁴³ Ortiz Hernández, J.P. "Roberto Juarroz y el espacio poético como una metafísica del sujeto". *Konvergencias literatura* Año III, nº10, mayo 2009, p.15

*Vomitarse el mundo
expeler su sustancia irreal y viscosa
como el enfermo que se libera en una arcada.
Y quedarse sin mundo,
(...) y empezar la ferviente antihistoria
de crear antimundos.*

Juarroz nos propone el retorno al vacío de las cosas. Hay algo detrás de esta especie de nada y es el poeta el que debe encontrarlo. Nos expresa un discurso metafísico que alcanza lo absoluto a través de la noción de *posibilidad*. Para él, como para Aub, la poesía es la forma más pura de ir más allá del silencio y de la soledad. El poeta se presenta como solitario ante el lenguaje, pero esa soledad es su misma salvación.

[...] un lenguaje todo de espontaneidad, coloquialismos, frases hechas que son lugares comunes del idioma y por tanto los lugares de comunión de las almas, modos de decir personales, muletillas, maldiciones, insultos obscenos, tacos, giros populares, valencianismos o madrileñismos, anacolutos, incorrecciones⁴⁴⁴.

Además de su especial capacidad para fusionar el lenguaje culto y el coloquial, destaca la original intertextualidad de algunos extranjerismos como el término *matraca*⁴⁴⁵ del francés *matraque* que es de procedencia árabe *matrek*. Son también características en la mayoría de sus poemas las hibridaciones de términos distintos en su afán de dar con la palabra precisa, así en “Día gris y noche despejada” dice *el sol que se enmarza* es decir *se engarza*⁴⁴⁶. Es una literatura cargada de términos raros⁴⁴⁷, de feísmos⁴⁴⁸, de tacos⁴⁴⁹, de neologismos⁴⁵⁰, que, sin hablar de las voces de origen árabe⁴⁵¹, particularmente abundantes, le prestan al idioma del *Diario* una tonalidad

⁴⁴⁴ Sobejano, G. “Observaciones sobre la lengua de dos novelistas de la emigración: Max Aub y Francisco Ayala”. *Diálogos*, vol. 11, nº 5 (65), México. Sept.-oct.1975, p. 29.

⁴⁴⁵ galicismo tomado como porra o cachiporra.

⁴⁴⁶ Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944, p.82

⁴⁴⁷ Por ejemplo: clavillo, verderón, embebar, mantillo, orillo, cachones, trenas, jamerdados, haldear, chamelar, turquí, argén, ampos, jipíos, jándalo, engástula, morra, saltabardales, tolmos, zurrapa, aloque, carlanca, agremanes, etc

⁴⁴⁸ Algunos: pudrir, pudridero, repudrirse, podredura, podredumbre, putrefacto, lamer, (“al buen lamer/llaman francés”), relamer, meada, gusano, vejigón, liendre, costrón, bubas, piojos, sarna, mugre, estiércol, legañas, moco, pus, excrementos, etc.

⁴⁴⁹ Por ejemplo: hijo de puta, cochino español (*sic*), cabrón judío.

⁴⁵⁰ Entre otros: decristalada, lunero, remañanilla, dromedaria, espantafantasmas, lamecular.

⁴⁵¹ Hay muchas: albengalas, albarraniego, almalafa, almuecín, marabú, aduar, siroco, chilaba, alminar, albengalas, albacaras, alharacas, almenara, etc.

peculiar⁴⁵², con la que el poeta evoca la realidad del campo argelino, hecha de miseria humana, moral y física. Bastarán estos datos para mostrar, el no tan “pequeño talento” de un verdadero poeta.

Pero sus herramientas propiamente poéticas son más complejas y se engloban en lo que José Carlos Mainer designó, quizá con una pizca de crítica, como *pirotecnia verbal*⁴⁵³.

En *Diario de Djelfa*, no faltan imágenes, especialmente metáforas o comparaciones, pero es mucho más abundante el recurso a las repeticiones de todo tipo, base “musical” fundamental de la escritura poética en general y de la de Max Aub en particular.

Vemos en este poemario numerosos juegos, sencillos o complejos, basados en homofonías (*Nada separa/Nada se para/Palabra*, p. 31; *tiempo y tierra rastreada,/cielo y siena*, p. 58; *entrañas,/entradas*, p. 122), en coincidencias paronímicas (*Alhambra-alambrada-hambre* p. 43 y 47; *gozne gozoso del día*, p. 25; *sementera/cementerio/sin frontera*, p. 29; *viendo el viento pasando*, p. 32; *España/lejana*, p. 122), otras veces en derivaciones u oposición de géneros (*Sin orillo ni orilla*, p. 31; *sedienta, sediento, Clavileño, Clavileña*, p. 51; *tormenta y tormento*, p. 107) o en políptotos (*Me doblo./Te doblaron./Y doblan, por ti, a muerto*), p. 56; *Cerrada a lo cerrado*, p. 109). También son notables las aliteraciones, tal vez imitativas (*viento, ruido raudo/ly rama removida*, p. 32) o no (*cielo, azul acero*, p. 39), que pueden verse reforzadas por acentos versales o mezclarse con los juegos anteriores, como ocurre en este bello (y saturado) dístico de “Día gris y noche despejada”: *Tardía tarde en trizas/cernida de cenizas* (p. 108). Otras veces se ordenan en forma más o menos simétrica subrayando el ritmo (*no moRisTe, Te maTaRon*, p. 41)⁴⁵⁴.

⁴⁵² Se han encontrado también, en las notas tomadas en el campo, listas de palabras sonoras, parónimos o relaciones semánticas.

⁴⁵³ Juan-Carlos Mainer: “[...] pura pirotecnia verbal que en él parecía brotar de un Quevedo que hubiera leído a Unamuno [...]” (“Max Aub entre la antiespaña y la literatura universal”, en Sicot, B. “Max Aub, poeta. Diario de Djelfa y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”. CRIIA, Universidad de París X-Nanterre, p.12).

⁴⁵⁴ Todas las citas son de la obra Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944.

Los poetas, particularmente Max Aub, no perciben el sentido tradicional de las palabras como su cárcel. Disfrutaban del placer infantil de desarticular el orden y la jerarquía común del sentido. Revolviendo las casillas de las palabras disciplinadas por la semántica y la sintaxis, tratan de dilatar el mundo. Esos artistas devotos de la palabra conocen un misterioso secreto: saben que la geografía es una dependencia de la psicología, y que expandiendo la conciencia se expande el mundo.

5.3 El teatro aubiano

El género teatral ha sido por lo general el gran hermeneuta del misterio de la vida. Busca representar situaciones vitales decisivas resultantes de la combinatoria de azar y necesidad.

Tanto la vida como la obra de Aub se caracterizan por su alto grado de conciencia histórica. El autor fue recorriendo los principales acontecimientos del siglo XX desde la atalaya de un intelectual socialista comprometido. Primero en el contexto sociocultural de la República y después en el largo exilio de los republicanos españoles. En efecto, este período desembocó en una irreversible concepción del hombre y la conciencia de pertenecer a un pasado próximo que es susceptible de iluminar y dar lecciones al presente. Por ello, predomina el gesto testimonial y crítico sobre una realidad y una historia que él supo convertir en obra estética a través del juego de la ficción narrativa, lírica y, en este caso, dramática.

La producción literaria de Aub se desarrolla de forma paralela a las circunstancias vitales, estéticas y políticas que se suceden en vida del escritor. Pero hay que tener en cuenta que la política no es en este dramaturgo el arte de gobernar, sino el dolor del mal gobierno y sus consecuencias trágicas. La riqueza del pensamiento de Aub y la manera de plasmarlo en su producción dramática nos revelan, ante todo, el gran humanista que fue.

Max Aub se sintió siempre hombre de teatro, su primera y más firme vocación. De hecho, lo asombroso es que haya sido capaz de mantenerla tantos años, a pesar de su problemática relación con la escena misma:

*El teatro... Créeme, el teatro duele. Que no guste, amarga; pero que se quede adentro... Sé lo que le dolía ese divieso a don Miguel. Valle era otra cosa*⁴⁵⁵.

En sus propias palabras, *el teatro es un extraño monstruo de tres cabezas...la obra, el actor y el público...sin público no hay teatro*. La falta de técnica dramática que algunos críticos han apuntado en algunos de sus textos, puede ser el resultado del poco éxito del autor. Al tener que abandonar España, pierde la audiencia a la que se dirigen sus textos. Se centra en un teatro más discursivo, un teatro "para leer", con el claro objetivo de reflejar los crímenes cometidos contra la humanidad. Por un lado, el público mexicano de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial era ajeno a las claves del teatro europeo empleadas por Aub. Por otro, en España la escena estaba dominada por el *torradismo*⁴⁵⁶. Por este motivo su palabra hubo de conformarse con la quietud de la letra impresa.

Por ello, José Monleón precisa que *sus dramas han parecido más literarios y discursivos que atentos a las exigencias de orden dramático. Es, ciertamente, un teatro que suele renunciar a la hegemonía del argumento y a la dosificación intrigadora de las situaciones*⁴⁵⁷.

Entre las características que definen su teatro están las siguientes:

- a) poseer un contenido y esencia de identidad
- b) tener como función principal la legitimación de la cohesión grupal
- c) conservar series de complejos socioculturales, estructurados en "esquemas" o "sistemas" que tienen estrecha relación tanto con la memoria histórica como con una cosmogonía y una cosmovisión cuyas partes

⁴⁵⁵ Así se expresaba Max Aub en carta a Ricardo Doménech.¹¹ Citada por este en su "Semblanza del último Max Aub", *Ínsula*, nº. 320-321. (Julio-agosto de 1973), p. 7. En *La gallina ciega* Joaquín Mortiz, México. 1971, p. 330) dice que su teatro "*murió sin haber nacido*", y poco antes hace esta confesión: "*No he nacido para comer y beber sino para decir lo que me parece, para publicar mi opinión... Por hacerlo me vi como me veo: sin poder estrenar ni en mi tierra ni en la otra que, por derecho, también es mía*" (p. 328).

⁴⁵⁶ El estreno por Adolfo Torrado, dramones y humoradas sin sentido, obras que tienen la peculiaridad de no hacer pensar en nada.

⁴⁵⁷ Monleón, J. *El teatro de Max Aub*. Taurus, Madrid. 1971, p. 24.

esenciales permanecen ocultas en la memoria colectiva y sólo reaparecen cíclicamente en las representaciones colectivas de tipo mágico-religioso.

Max Aub parece tener mucho miedo a que sus obras teatrales sean o parezcan *teatro de verdad*⁴⁵⁸.

La estrategia dialógica de su proceder, pero sobre todo su concepción del sujeto, remite a las teorías de Edgar Morin⁴⁵⁹. Se situó en el centro de su propio mundo pero englobado en una subjetividad comunitaria, lo cual lo hizo autónomo y dependiente a la vez, libre y poseído por fuerzas ocultas. En el caso de Aub no se puede hablar de una concepción acabada y estática. Debemos hablar de puntos de vista móviles que orientaron su práctica y que al manifestarse posibilitaron en ocasiones, e impidieron en otras, la interacción con el receptor.

En la ya citada carta a Soldevila del año 1955, Max Aub clasificó su teatro en dos compartimentos: *teatro mayor y menor, por el tono*⁴⁶⁰. El autor explica de inmediato: *Llamo teatro menor al que presenta problemas individuales, en primer término. Teatro mayor al que da primacía a lo colectivo. No implica valoración [...]*. Sin embargo, en la edición de Aguilar de 1968, el mismo Aub afirma en su prólogo que el criterio clasificatorio usado es el tamaño de las obras mismas.

El primer teatro de Aub está alejado del coloquialismo naturalista que llenaba los escenarios españoles. Es más bien un teatro pirandelliano donde los actores se van encontrando el planteamiento dramático en lugar de que éste sea previo al espectáculo. Los personajes dialogan, polemizan, discuten ante el espectador y hablando, se descubren ante él. El primer misterio que Aub necesita descifrar es el de su propia identidad. ¿Quién soy yo? ¿Soy como creo ser o como me ven los demás? Difícil tarea esta porque somos devenir constante. Así pues, la reflexión identitaria la retomará años más tarde en la novela *Juego de cartas* en 1964. Esta, si bien no es obra teatral, ejemplifica el

⁴⁵⁸ Prólogo a Max Aub, *Teatro completo*. Aguilar. México. 1968, p. 21.

⁴⁵⁹ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo* (Gedisa, Barcelona, 2003). 127

⁴⁶⁰ Aub, M. *Diarios 1953 -1966*, p. 64-65

aserto acerca de la capacidad inventiva de Max Aub. Utiliza el recurso pirandelliano de ofrecer diversas soluciones finales a la obra, como si los actores no estuvieran enterados de cuál es su papel, o como si no lo supieran todo sino que lo van descubriendo conforme se desarrolla la obra. Hasta en las novelas de Max Aub encontramos su verdadera vocación: el teatro. Para teorizar sobre el género necesita salirse de sí e inventar personajes para reflexionar con ellos, discutir, discurrir, dejar que el discurso transite por sus páginas.

Tal es su vocación teatral que Max Aub organiza la compañía teatral "El Búho" en Valencia. Como Lorca con la fundación de "La Barraca", su objetivo principal será renovar el panorama teatral español y dar a conocer las joyas de nuestro teatro clásico. Aub comienza un proceso de estilización de los clásicos con una apuesta decidida por el uso de la sátira y los elementos farsescos. Surge una mejor construcción escénica y una menor profundidad en relación a la temática que se refleja en textos como *Jácara del avaro*, con un tono de farsa muy cercano al entremés cervantino o *Pedro López*, influenciado claramente por el autosacramental calderoniano. El estallido de la Guerra Civil supone una clara toma de postura del autor en defensa de los ideales republicanos. Aparece así un "teatro de circunstancias" al cual pertenecen también, según el propio Aub, las dos obras citadas anteriormente. En general, se trata de un teatro que en algunas ocasiones no pasa de ser una disposición más o menos dramatizada de meros discursos dialogados con una calidad teatral más que discutible.

Las obras de Aub van creciendo en verosimilitud, y es en las obras mayores donde los personajes dejan de ser guiñolescos para encararse con los hombres guiñolescos que habitan el siglo. Paradójicamente, a un mundo más degradante, un teatro más dignificador.

En muchas ocasiones se ha establecido una correspondencia entre Lope de Vega y Aub debido a lo prolífico de su producción pero a diferencia de Lope,

que repite fórmulas, cada obra de Max representa un nuevo invento y revela un nuevo aspecto de su personalidad⁴⁶¹.

Las obras que circunscriben su Teatro Primero, donde se incluye *San Juan*, están construidas con escasa preocupación por la técnica dramática y son una apuesta irrenunciable por el diálogo de clara influencia unamuniana. Es un teatro vanguardista, de ideas, de conflicto permanente del yo interior de los personajes, más en la línea de Valle Inclán que en la de García Lorca que, por avatares históricos, desembocará en un teatro épico emparejable con el de Brecht. Se percibe la influencia de Copeau, Dullin o Craig, pero también del Siglo de Oro español⁴⁶².

Sus obras no están formadas por asuntos, no son intrigas dramáticas, sino información y referencia; no las constituyen personajes en un ámbito cerrado, sino personas de fluencia vital. Nos informan, en virtud de su esencia narrativa, de lo que pasa, pasó o pasaría.

Estas palabras de Arturo del Hoyo ponen el acento en el carácter épico del teatro aubiano⁴⁶³ aunque poco antes indique que *más que acción es puro diálogo, casi diría diálogo socrático con que ayuda a sus personajes a parir la verdad que llevan dentro, o el significado de su situación en el mundo*⁴⁶⁴. Un teatro de una complicada representación ante el público, y más aún ante el público que acudía a las salas en la década de los años veinte, dominadas por la alta comedia y el sainete. Aub opta en esta primera etapa por la abstracción de la realidad, pero no como elección caprichosa y pedante de clasismo intelectual de minorías, sino como filosofía artística voluntaria que busca en la esencia de los fenómenos su realidad *per se*.

Como la gran parte de los creadores de su época, en sus obras teatrales Aub retoma el eterno problema de la incomunicación del ser humano. Tanto en lo que respecta a las relaciones interpersonales como en el contacto con la realidad exterior, y lo más dramático, en la intimidad del propio ser. Pero es

⁴⁶¹ García Lora, J. "Fabulación dramática del fabuloso Max Aub", *Ínsula*, nº 222, mayo de 1965, p. 14.

⁴⁶² Sirera, JL. "Estudio introductorio a Max Aub", *Teatro breve. Obras Completas. VII-A*. Biblioteca Valenciana. Valencia. 2002, p. 15.

⁴⁶³ Prólogo a Max Aub, *Teatro completo*. Aguilar. México. 1968, p. 20

⁴⁶⁴ Prólogo a Max Aub, *Teatro completo*. Aguilar. México. 1968, p. 19.

obligado dejar claro que este teatro antirrealista no se construye de espaldas a la realidad sino que busca su esencia desnuda ahondando en la concreción esencial.

El uso del humor y la ironía sirven de respiraderos para aliviar el dramatismo de las situaciones. Uno de los ejemplos más claros de esta descarga de tensión es el personaje de Boris en *San Juan*. El autor reduce la situación conflictiva de forma que sea más asimilable por el espectador pudiendo plantear situaciones drásticas con la ayuda de esta válvula de escape.

Nos hallamos ante un teatro que lleva implícita una invitación a la acción, casi imperativa. Poblado por personajes que no caen en el maniqueísmo de una subdivisión social entre buenos y malos y que convierten la dramaturgia de Max Aub en uno de los más claros exponentes realistas del teatro del siglo XX. Aub, *hombre de teatro*, nunca dejó de luchar con Aub, *dramaturgo*.

*Lo que importa es el juego de espejos entre el actor y el espectador, o sea, la relación humana entre el artista que hace su oficio y el espectador que ha pagado por ver actuar al artista y por enterarse de lo que yo, el autor, he escrito*⁴⁶⁵.

a) *San Juan*

Existen varias ediciones de este *San Juan* de Max Aub. La primera terminó de imprimirse el día 6 de julio de 1943 en México y fue publicada por Ediciones Tezontle maravillosamente prologada por su amigo Enrique Díez-Canedo. La primera edición española apareció en la revista *Primer Acto* en mayo de 1964, treinta años después de la última obra dramática que el autor publicara en nuestro país, *Espejo de avaricia* en 1935. Esta edición española cuenta con un texto del propio Max Aub en el que afirma: *San Juan representa todavía la idea que tengo de la literatura de mi tiempo; no pasa ni puede pasar de ser crónica y denuncia*. La última edición del texto en vida de su autor aparece en 1968 dentro de su teatro completo publicado por Aguilar en México, tras haber sufrido ciertos problemas con la censura. Puede considerarse la edición *más*

⁴⁶⁵ Kemp, L. "Diálogos con Max Aub", *Estreno III*, nº2, otoño 1997, p. 8.

fiable de estas tres ya que el propio autor realizó la última revisión del texto en noviembre de 1967.

Del primer teatro más psicológico e individualista, nacido de procesos imaginativos, ha transitado Max Aub a un teatro con una estrecha vinculación a las "catástrofes sociales" de la época - por decirlo con términos del propio Aub- sean éstas, guerras civiles, guerras frías o guerras calientes. En 1958 vio la luz la obra *Éxodo* de Leon Uris donde se narraban los avatares sufridos por un grupo de refugiados judíos antes de la creación del estado de Israel. Dos años después, en 1960, se estrenaba la versión cinematográfica de la novela que por cierto, disgustó profundamente a Uris, quien renegó de la película de manera abierta. En ambas obras "Éxodo" es el nombre del carguero que fletan trescientos refugiados para huir del campo en que se encuentran internados e intentar llegar a Palestina. El argumento de la novela de Uris es muy similar al *San Juan* de Aub pero nuestro *San Juan* no cosechó el éxito de su sucesora.

Esta obra supone un punto de inflexión dentro de la dramaturgia aubiana, pues cierra toda la primera etapa y encauza la segunda por unos derroteros específicos marcados por el hito del compromiso:

*Hasta el San Juan, el autor habla más de lo que ve o de lo que lee que de lo que le pasa. Será justamente ahora cuando su obra tome una fuerte condición testimonial e incluso sus obras juveniles adquieran, por contraste, una nueva y expresiva significación*⁴⁶⁶.

El propio Aub en la división que ofreció de su obra para el volumen de la editorial Aguilar, incluyó *San Juan* entre las obras de "teatro mayor". En las obras que figuran en esta agrupación nos topamos con el héroe colectivo de nuestro tiempo –el coro trágico–, el de las mil voces y los mil rostros, víctima y verdugo, perseguidor y perseguido, convertido en protagonista⁴⁶⁷.

La obra les fue dedicada a Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia con el siguiente texto:

⁴⁶⁶ Monleón, J. *El teatro de Max Aub*. Taurus. Madrid. 1971, p. 55

⁴⁶⁷ Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, 10ª edición. Madrid. 1995, p.257.

Si México, para mal de la dignidad humana, hubiese sido cualquier otro país, nunca hubiese podido escribir esta obra que vi, clara, maniatado en la bodega de un barco francés peor que este San Juan de mi tragedia; a ustedes, que son hoy el teatro mexicano --que aun sin estar, es-. La dedico en prenda de agradecimiento, amistad y esperanza.

Escrita a finales de 1942 y publicada en 1943 fue inspirada, según él mismo atestigua en la dedicatoria, en su experiencia personal como deportado desde Port Vendrès al campo de concentración argelino de Djelfa en el barco Sidi Aicha. En las bodegas de este barco compartió tres días de viaje con 150 prisioneros más, dos de ellos españoles.

Esta obra que vi, clara, maniatado en la bodega de un barco francés peor que este "San Juan de mi tragedia.

A esta base real de su drama personal unirá unas circunstancias ficticias que tendrán mucho de premonición, como él mismo afirma:

Ignoraba, al idear esta tragedia, la que empezaba a desarrollarse en los campos de exterminio nazis. De haberlo sabido no creo que hubiese cambiado gran cosa de su planteamiento y desarrollo [...]⁴⁶⁸

El autor plantea en esta obra maestra la tragedia de una serie de judíos que huyendo de los nazis van de un puerto a otro embarcados en un navío sin que ninguna nación les acepte. La vida del Aub judío concuerda perfectamente, o al menos eso pensamos, con la de su pueblo: un continuo vaivén entre diáspora y rechazo. En su obra abundan intencionadamente aspectos e indicios sobre las costumbres y esperanzas del pueblo hebreo.

Parece que el conocimiento por parte del autor de la tragedia de numerosos barcos de emigrantes y exiliados que buscaban puerto de acogida fue determinante para la génesis de la obra. Según consta, la prohibición de desembarcar se aplicaba únicamente a la población judía. Ese fue el caso del "Flander" que llegó al puerto de Veracruz con 327 republicanos españoles y

⁴⁶⁸ Aub, M. "Al publicarse San Juan", en *Primer Acto*, nº. 52, mayo, 1964, p. 7.

104 judíos alemanes. Solo se dio refugio a los primeros, el resto tuvo que regresar a Alemania. El nombre dado por el autor al barco protagonista de su drama, pudo estar influido por la similar tragedia del "San Louis" aparecida en la prensa el 12 de junio de 1939. Como señalan algunos estudiosos, en el cambio que Aub da al nombre del barco existe un matiz de ironía puesto que este San Juan, en lugar de renovar la vida por el bautismo, proporciona la muerte.

Estructurada en tres actos, cuenta con un solo decorado. Cumple Aub con la unidad de espacio del teatro neoclásico, plasmando un espacio único, el buque, aunque múltiple (la bodega, el puente de mando, el entrepuente, la cubierta). Respeta también la acción dramática al desarrollarse entre las dos de la tarde de un día y las primeras horas del atardecer del día siguiente. Es interesante la simbología que se desprende de los diferentes momentos en los que se desarrolla la acción; día, noche, atardecer. Pero sin duda lo realmente interesante de *San Juan* reside en su dinamismo al cambiar con gran rapidez el foco de atención de una zona del espacio escénico a otra y al introducir continuamente personajes en escena, lo que lleva a un estado de fragmentación casi continuo. Esta unidad temporal y espacial puede llevar a concebir este texto como una tragedia clásica. Sin embargo, los personajes de *San Juan* no se encuentran a la merced de unos dioses majestuosos que les llevan hacia un destino predeterminado. Su situación es fruto de la insolidaridad del hombre, de los gobiernos "libres" y en gran medida de su propio inmovilismo siendo aquí donde aparece el humanismo socialista aubiano. Lo que importa es el hombre. El hombre frente a los intereses mercantilistas, capaces de embarcar un carbón de peor calidad que el que se embarca cuando los pasajeros son caballos, ya que la carga carece de valor. El fatalismo no existe. La salvación del hombre pasa por su propia acción. Sólo el hombre puede cambiar la realidad y la gran aportación de Max Aub reside en apostar por las acciones conjuntas en este proceso de transformación. Así, todos los intentos individuales de salvación van a estar abocados al fracaso como el de Carlos o Berheim. Cosa distinta son las empresas colectivas como la de Leva y sus compañeros que, si bien no somos testigos de su destino, al

menos son los únicos *salvados* por el autor. Es una salvación “a medias” porque su destino es la zona republicana española durante la Guerra Civil, por lo que no sólo deberán luchar por huir del *San Juan*, sino que la lucha deberá continuar en tierra. Se “embarcarán” en un conflicto bélico que poco a poco les conducirá a una situación paralela a la sucedida en las bodegas del barco. Es ahí posiblemente donde reside el esplendor de la obra de Max Aub: el hombre debe luchar y esta lucha es continua, todos los días de su vida. Porque sin lucha no hay esperanza y sin esperanza la lucha es estéril.

La tragedia de Max Aub navega entre unos mundos que mantienen un antagonismo de ideales, emociones y sensaciones constante. El exterior y el interior, libertad y opresión, esperanza y resignación, juventud y vejez, lo espiritual y lo cerebral, la calma y la desesperación, solidaridad e individualismo, el rico y el pobre, el amor y el odio, la vida y la muerte o la luz y la sombra. Todos estos mundos son los que asume la tragedia de *San Juan*. Y Max Aub, como lo hace en la mayoría de sus obras, se ocupa particularmente de la escenografía que envuelve su texto. En general, el tratamiento de la luz es expresionista como estética fundamental, aunque también navegamos por escenas que tienen un tratamiento más arbitrario y subjetivo. Podemos decir que la iluminación tiene ciertos aspectos narrativos que aluden al paso del tiempo, a la vez que crea mundos abstractos e irreales. La misión de la iluminación es acentuar en cada escena una de las partes de estos mundos antagónicos, aunque la otra permanece latente. También fue importante para la puesta en escena, aportar tal sensación de humedad, de óxido y de abandono, que logre que desde que el espectador comienza a *ver*, se sobrecoja. Desde el primer momento el público/lector se encuentra inmerso en el universo del *espectáculo*, convirtiéndose en partícipe pasivo de la tragedia.

b) Narrador y personajes

Max Aub narrador vuelve a *multiplicarse por mil*, esta vez como un hatajo de judíos sin capacidad de decisión, a los que han predestinado a una muerte segura, a la indiferencia. Ni siquiera es una muerte digna. Como ya se ha comentado antes, es de destacar la primacía que en la obra adquiere lo colectivo. Esta característica aparece ligada a la vertiente unanimista de la

escritura aubiana apreciable en la valoración de lo colectivo y de la solidaridad frente al individualismo y la indiferencia predominantes en la sociedad europea contemporánea a la obra. Esto lleva a Manuel Aznar Soler, autor del estudio introductorio de la obra, a resaltar la influencia de *La Numancia* reparando en la compatibilidad, común a ambas, del protagonismo colectivo del pueblo, con la caracterización de las pasiones y sentimientos de algunos de sus personajes.

Francisco Ruiz Ramón también ha establecido una vinculación estrecha entre *San Juan* y *La Numancia* de Cervantes afirmando que ambas están construidas con una técnica perspectivista semejante. Mediante escenas sueltas el autor hace desfilar ante nosotros la angustia, el dolor, la desesperanza, los deseos, el miedo, la cólera, la cobardía y el heroísmo, la generosidad y el egoísmo de ese coro de condenados, individualizados en unos cuantos personajes alegóricos que Max Aub divide en jóvenes, viejos y niños⁴⁶⁹. Los personajes plantean sus conflictos personales que se refieren tanto a las pasiones humanas como a las conflictivas relaciones entre el individuo y la historia, la sociedad, la política, la ética o la religión. Octavio Paz acierta a destacar el antimaniqueísmo de Aub en la caracterización de ese personaje coral que representa al pueblo judío.

*Max Aub los pinta como son y no hay piedad en su retrato. ¿Para qué? (...) Judíos simple y llanamente. Con su viejo Dios, su viejo odio racial, su ceguera, su avaricia, su sentido profético y lírico, su escepticismo (...) Carne, soplo que va y no vuelve. Todos ellos forman un héroe único*⁴⁷⁰.

El barco *San Juan* transporta a unos seiscientos judíos de los cuales sólo tienen una presencia activa en la obra cuarenta y uno, que son organizados por el autor en el *dramatis personae* de la siguiente manera: ocho jóvenes, diecisiete viejos y siete niños, además de los siete marineros de la tripulación, el Policía y un Negro. Previamente a ningún suceso, el autor nos hace partícipes del hacinamiento de estos personajes olvidados para el resto del mundo. Ya en el acto primero, Bernheim, uno de los personajes de la obra, se pregunta qué *peligro para la humanidad* puede constituir este grupo de judíos.

⁴⁶⁹ Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra. Madrid. 1980, p.254.

⁴⁷⁰ Paz, O. "Max Aub, San Juan". *El Hijo Pródigo*, nº5. México. 1943, p.318

Será finalmente la vieja Esther la que momentos antes del naufragio lance una acusación contra el *mundo entero*, contra el silencio y el olvido de los gobiernos pero también contra la complicidad de sus pueblos. Una acusación atemporal.

*Yo he visto en Jitomir mujeres en trozos, niños entreabiertos (...) ¿Aún os quejáis hoy? Yo creía, entonces, que el mundo entero iba a levantarse y vengarnos. Sí, sí... Nada. Nada. El silencio. La nieve sobre las ruinas. Y el olvido*⁴⁷¹.

La enorme cantidad de personajes junto a las diferentes profesiones reunidas en el barco -seis contables, ciento cuarenta comerciales, cincuenta y tres abogados, tres rabinos, veinte agricultores, ciento y pico dependientes de comercio, tres directores de escena, seis periodistas, doscientos viejos y viejas que ya no pueden con su alma, y treinta y cinco niños- nos lleva a pensar en la voluntad de representación holística de Max Aub. Nos hallamos ante una especie de arca de Noé. En *San Juan* Max Aub ha querido embarcar a la humanidad entera. Presenta a los personajes de esta manera, intentando subrayar la “normalidad”, enfatiza la idea de que se trata de víctimas inocentes, (la idea es que cualquiera podría estar en ese barco). Esta caracterización tiene una interesante funcionalidad con respecto al espectador / lector y es que éste último siente que se trata de víctimas inocentes y que en realidad ese grupo de personas en absoluto constituye una amenaza.

La única característica común que tienen todos los personajes es que son judíos. Pero ni siquiera son el mismo tipo de judíos. Para empezar el barco cuenta con judíos de diferentes nacionalidades, ejemplo de ello es cuando Erinch y la Niña hablan de cuanto puede costar un barco. Ella hace la tasación en zlotys, que es una moneda polaca, y Erinch en dólares. Además unos son judíos de raza y otros lo son de religión. Incluso tenemos en el barco un “medio judío”. A pesar de serlo, no lo aparenta. Carlos es físicamente el prototipo de joven ario: rubio, fuerte y atlético. Es el personaje aubiano por naturaleza, dicotómico y diligente, sobre el que recae el peso de la tragedia. Es un personaje verdaderamente complejo. Su conflicto interior radica en que posee una personalidad fuertemente escindida, se debate entre el amor y el odio a la

⁴⁷¹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.153-155.

raza judía. El hecho de ser “medio judío” le provoca una cierta neurosis que trastorna su comportamiento, mostrando a lo largo de toda la tragedia a un personaje violento, apasionado y cínico. Carlos sufrirá una interesantísima evolución a lo largo de la obra. Al principio de la obra representa maravillosamente el prototipo de personaje-acción. Ante la situación que sufre se ve en la obligación de actuar, de hacer algo e incluso se escapa de día, a la vista de todos. Logra salir del barco pero nuevamente es devuelto a bordo. A partir de este momento que sucede aproximadamente a la mitad del acto segundo Carlos sufre un cambio brusco. Ya no intentará nuevas maniobras de acción sino que se convertirá en un testigo lúcido e irónico de la tragedia, hasta el punto de adelantar el final que espera al San Juan y su tripulación. La actitud final del protagonista vuelve a ser la del principio: acción. Es por eso que el personaje se enfrenta a la muerte, encarándola.

Vemos que Aub da comienzo su tragedia con los niños, que reflejarían la esperanza y el futuro y que en su juego de piratas hacen lo que no se atreven a hacer los mayores:

*UNA NIÑA. ¡Yo no quiero ser prisionera! ¡Yo no quiero ser prisionera! No vale. No juego.
YANKEL. Podríamos hacernos con el barco. (...)*⁴⁷²

Ellos introducen lo que los lectores pensamos y lo que Max Aub desea. Ante la incredulidad de lo sucedido en los campos no es raro que surjan preguntas como por qué los hombres pueden “querer no saber” o por qué los que iban a la muerte no se rebelaban. Primo Levi nos demuestra que no fue así, el país entero sabía que en los Lager se sufría y se moría. Desde el nazismo era bueno que el pueblo supiese que oponerse a Hitler era extremadamente peligroso. No obstante, es cierto que la gran masa de alemanes ignoró siempre los detalles más atroces de lo que más tarde ocurrió en los Lager: el exterminio metódico e industrializado en escala de millones, las cámaras de gas tóxico, los hornos crematorios, el abyecto uso de los cadáveres, todo esto no debía saberse y, de hecho, pocos lo supieron antes de terminada la guerra. En la

⁴⁷² Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.105-106.

Alemania de Hitler se había difundido una singular forma de urbanidad: quien sabía no hablaba, quien no sabía no preguntaba, quien preguntaba no obtenía respuesta. Aún así, en algunos Lager hubo insurrecciones, en Treblinka, en Sobibor y también en Birkenau. A pesar de ello no tuvieron gran peso numérico, fueron más bien ejemplos de extraordinaria fuerza moral. En todos los casos fueron planeadas y dirigidas por prisioneros de alguna manera privilegiados, por lo tanto en condiciones físicas y espirituales mejores que las de los prisioneros comunes.

En los campos para prisioneros políticos, o en donde éstos prevalecían, su experiencia conspiradora resultó ser crucial, y a menudo se llegó, más que a rebeliones abiertas, a actividades de defensa bastante eficientes. Según el Lager y según las épocas, se logró por ejemplo chantajear o corromper a las SS, frenando así sus poderes indiscriminados. Se logró sabotear el trabajo para las industrias de guerra alemanas, se logró organizar evasiones, se logró comunicar por radio con los aliados, dándoles noticias acerca de las horribles condiciones de los campos, se logró mejorar el tratamiento de los enfermos, sustituyendo a los médicos de las SS con médicos prisioneros, se logró “condicionar” las selecciones, mandando a la muerte a espías o traidores y salvando a prisioneros cuya supervivencia tenía, por algún motivo, particular importancia o se logró preparar, incluso militarmente, una resistencia en caso de que, al acercarse el frente, los nazis decidieran (como de hecho a menudo lo hicieron) liquidar totalmente los Lager.

Sin embargo, en los campos en los que los judíos eran mayoría, como los de la zona de Auschwitz, una defensa activa o pasiva era particularmente difícil. Aquí los prisioneros, en general, carecían de casi toda experiencia organizativa o militar. Además, provenían de todos los países de Europa y por tanto hablaban lenguas diferentes no entendiéndose entre sí. Y sobre todo, tenían más hambre, estaban más débiles y cansados que los demás, porque sus condiciones de vida eran más duras. Por ende, la duración de su estancia en el Lager era trágicamente breve. Es comprensible que en un tejido humano tan deteriorado e inestable no prendiese fácilmente el germen de la rebelión.

Podríamos preguntarnos por qué no se rebelaban los prisioneros no bien bajaban del tren, que esperaban horas (a veces días) antes de entrar a las cámaras de gas. La explicación es que además de todo lo dicho, los alemanes habían perfeccionado, en esta empresa de muerte colectiva, una estrategia diabólicamente astuta y versátil. En la mayor parte de los casos, los recién llegados no sabían qué se les tenía preparado. Se los recibía fríamente pero sin brutalidad, se los invitaba a desnudarse “para la ducha”, a veces se les entregaba una toalla y jabón, y se les prometía un café para después del baño. Las cámaras de gas, en efecto, estaban camufladas como salas de duchas, con tuberías, grifos, vestuarios, perchas, bancos, etcétera. Cuando, por el contrario, un prisionero daba la menor muestra de saber o sospechar su destino inminente, los SS y sus colaboradores actuaban por sorpresa, intervenían con extremada brutalidad, gritando, amenazando, pateando, disparando y azuzando a sus perros adiestrados para despedazar hombres.

Siendo así las cosas, parece absurda y ofensiva la afirmación a veces formulada según la cual los judíos no se rebelaron por cobardía. Nadie se rebelaba. Baste recordar que las cámaras de gas de Auschwitz fueron puestas a prueba con un grupo de trescientos prisioneros de guerra rusos, jóvenes, con entrenamiento militar, preparados políticamente y sin el freno que representan mujeres y niños. Tampoco ellos se rebelaron⁴⁷³.

Tras esta breve pero completa revisión histórica, parecería justificable que los judíos del San Juan aceptasen estoicamente su destino, pero Aub los arenga. Son escasos los personajes retratados positivamente en la obra pero los hay y el motivo es su constante lucha. Uno de ellos es “El Capitán” que, como Max Aub, está en contra del heroísmo individual. Su filosofía será la acción y en su inquebrantable optimismo piensa que siempre se puede hacer algo.

Leva es uno de los personajes más efectivos de toda la tragedia. Todos los personajes menos él aceptan la derrota y sucumben al cinismo y a la desesperación. Leva asume dos funciones en la obra: es *personaje-conciencia*

⁴⁷³ Kogon, E. *El Estado de la SS. El sistema de los campos de concentración alemanes*. Alba Editorial, Barcelona, 2005.

en algunos momentos y *personaje-acción* en otros. Efectivamente Leva planea la fuga y se escapa con seis compañeros. En total siete, que según la simbología numerológica, es la cifra de la buena suerte. Es esta huida la única que se lleva a término y la respuesta parece clara. Es la única que se planea de manera colectiva, los demás intentos fracasan porque son individuales.

La vieja Esther también lucha aunque de otra manera, funciona en la obra como memoria colectiva y en cierta medida ayuda a que se produzca la acción. Esther simboliza la sabiduría de la experiencia, la historia, el elemento premonitorio. Es el contrapunto a otros viejos que parecen no saber o no querer saber la situación en la que se encuentran, como es el caso de Simón y de Guedel. El primero pide 20 céntimos que le faltan para conseguir un paquete de tabaco que el segundo le niega, como si esos céntimos importasen en la situación en la que se hallan. Al final de la obra nace el nieto de Esther. Aunque la tragedia es inminente, ella se alegra porque el fruto del vientre de su hija es un chico. Siempre pensó que sería una niña:

*ESTHER. Porque tenía la seguridad de que dentro de veinte años la violarían. Y así siempre, siempre... Pero un chico, ¡un chico!*⁴⁷⁴

Con esta intervención Aub podría darnos una pista del estigma familiar de la anciana y su hija Mine y ese nacimiento supondría la pequeña venganza de la vieja Esther.

Como podemos observar, la construcción de los personajes aubianos de *San Juan* se explica perfectamente con un esquema de círculos concéntricos. La maestría de Aub en la creación de personajes impide, como en el ciclo narrativo *El laberinto mágico*, que el protagonismo colectivo anule la individualidad de cada uno de los participantes en la acción.

Hay que tener en cuenta que, junto al grupo protagonista, también la tripulación (multirracial) naufraga en el barco-prisión. Si bien este protagonismo colectivo, presentado a través de la situación personal de distintos personajes,

⁴⁷⁴ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.178

es uno de los rasgos de *San Juan* que la acercan a *La Numancia*, ambas obras difieren notablemente en el sentido último que se desprende de cada una de ellas. A diferencia de la obra cervantina, en la de Aub hay un mínimo de personajes que logra salvar la vida. Los personajes del *San Juan* encaran las más diversas posturas vitales e ideológicas. La defensa de un racismo de distinta tendencia de personajes como Lía y Chene. La inconsciencia cobarde de Lázaro capaz de preguntar: *¿Por qué será Hitler antisemita? ¿Qué le hemos hecho? Porque si no fuera antisemita yo no tendría nada contra él*⁴⁷⁵. El egoísmo por amor de Raquel. La resignación conservadora de Sonia. La insolidaridad corrupta de Berheim. El individualismo nihilista de Carlos. El conservadurismo consolador del Rabino. El sarcasmo resignado de Boris. La estéril indecisión de Efraín. La integridad y responsabilidad del capitán, la actitud solidaria y valiente de Leva, etc. No será Carlos, que intenta una salvación individual a nado, ni por supuesto Berheim, que intenta salir del barco mediante el soborno, quienes logren la salvación. La logrará el grupo de jóvenes que intenta llegar a la costa española para unirse a las fuerzas republicanas y contribuir a derrotar a quienes, directa o indirectamente, provocaron su desesperada situación. No se trata sin embargo de una venganza sino de un acto de solidaridad con un pueblo que corría el riesgo de ver, como el suyo, coartadas sus libertades, suprimidas sus ricas culturas, eliminadas sus instituciones y arrinconados sus derechos. Es precisamente el cabecilla comunista de este grupo, Leva, quien dice unas palabras que luego Aub utilizará, parcialmente, como subtítulo a *El rapto de Europa*: "siempre se puede hacer algo, sea donde sea". Y es aquí donde se puede encontrar la salida a una situación de aislamiento y marginación, en la acción solidaria entendida como un valor ético y político fundamental capaz de salvar al individuo y a la colectividad del hundimiento y la muerte.

c) Estructura

Max Aub cree en la tragedia, piensa que el drama forma parte de la esencia del teatro español. Se trata de una obra donde se manifiesta toda la fuerza narrativa de Aub y, al mismo tiempo y de forma profética, se refleja el drama de

⁴⁷⁵ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.121

su propia vida. Aub toma la esencia de la realidad que conoce. Convierte al colectivo judío en personaje dramático. No es, como el título podría hacer creer, una obra hagiográfica, sino el nombre de una nave de transporte en la que viaja toda la vivencia imaginada de Aub.

San Juan es una tragedia estructurada en tres actos que suceden en un mismo espacio escénico. Un decorado que representa un buque seccionado de babor a estribor donde las acotaciones precisan detalladamente los lugares, y donde el tiempo es expresado con una asombrosa exactitud, a pesar de que, lo que realmente interesa, es el tratamiento simbólico del mismo –día, noche–.

El buque, en los dos primeros actos, está anclado a la vista de un puerto de Asia Menor, el tercero; en alta mar. El primer acto, a las dos de la tarde, el segundo, a las nueve de la noche del mismo día, el tercero, en los últimos momentos del atardecer del día siguiente. Verano de 1938⁴⁷⁶.

En ese año 1938, un grupo de judíos se vio obligado a peregrinar de nación en nación sin que jamás les fuera concedido a los prófugos el permiso de bajar a tierra. Casi todos los estamentos sociales están representados: jóvenes y viejos, pobres y ricos, un grupo de rebeldes, una joven enamorada capaz de traicionar a su hombre, judíos comunistas, etc. La integración de caracteres y pasiones bizarras posibilita la transformación de esta realidad en un ambiente cargado de simbolismo y de tragedia. Se muestra, a través de los distintos grupos de personajes, la miseria, el fatalismo, el egoísmo o la resignación. Es el grito de una esperanza sin esperanza, es el odio y el amor de todos los que no llegan a comprender el fin y la finalidad de una suerte común. El naufragio supone la muerte como único medio de libertad, como única posibilidad de escapar a la incompreensión, a la incongruencia e intransigencia. Max elige este final para su obra, logrando, de forma sublime un cuadro de gran intensidad y dramatismo. La tragedia del *San Juan* es la tragedia en que está sumida la Europa de 1938.

⁴⁷⁶ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.99

En el acto primero, donde queda explícitado todo el conflicto y el posterior desenlace de la obra, toda la acción sucede ante la luz del sol puesto que los personajes aún albergan la esperanza de que tras meses de espera, algún gobierno los acoja. Comienza el acto con un juego de los niños donde asistimos al abordaje de un barco ficticio por unos piratas. Tras esto se presentan ante nosotros Raquel y Efraím, protagonistas de una relación amorosa que solo tiene cabida dentro del San Juan. Es una relación condenada al fracaso desde su inicio. Ambos pertenecen a clases sociales distintas y el hermano de Raquel, Carlos⁴⁷⁷ en lugar de apoyarla, se opone a la relación de esta, con una intervención lapidaria:

CARLOS. ¡Qué novedad! ¿Qué quieres? ¿Su esqueleto? ¿Su cráneo? ¿Sus dientes? ¿Su esternón? ¿Sus fémures? ¿No son sus fémures? Entonces, ¿qué? (...) ¡Ah, claro, su sangre!

*CARLOS. Lo que quieres son hijos. (...) Para que vayan huyendo, como nosotros (...)*⁴⁷⁸

Una metáfora tan evidente de lo que había sucedido en los campos de concentración es lo que le da pie al personaje a explicarnos el *odio* por su propia *raza*. Cuando amenaza a Efraím con darle una paliza, aparece en escena Leva, que al ser comunista, es también un hombre de acción. Un héroe positivo de la tragedia que se enfrentará a Carlos pronunciando una de las frases-lema de Aub ya citada en líneas anteriores.

LEVA. Todo ese odio, ese resentimiento, ¿por qué no lo empleas en algo útil, en algo de provecho?

CARLOS. ¿Crees que se puede hacer algo de provecho aquí, en esta ratonera de hierro recalentado?

*LEVA. Siempre se puede hacer algo, sea donde sea*⁴⁷⁹.

Los judíos, aun siendo los grandes perjudicados de la situación siendo las víctimas del nazismo y de las políticas de no intervención, no son tratados de modo maniqueísta por Aub sino todo lo contrario. Lo que realmente interesa son sus propias contradicciones. Dentro de este primer acto asistimos con perplejidad a tres momentos que reflejarán perfectamente cómo algunos judíos

⁴⁷⁷ Al que Max Aub describe físicamente como "ario" para demostrar lo absurdo de las diferencias raciales

⁴⁷⁸ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.113

⁴⁷⁹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.112.

comparten los mismos valores que sus verdugos. El primero de ellos muestra la intolerancia religiosa de Lía y Chene, los padres de Sonia oponiéndose a la relación entre su hija y el Oficial 1º:

CHENE. ¿No comprendes que no es de los nuestros? ¿Quieres condenarte eternamente?

(...)

LÍA. ¡Nunca! ¿Lo oyes? ¡Nunca! Nunca consentiremos mezclarnos con herejes⁴⁸⁰.

El personaje de Boris, que se define a sí mismo como un “periodista vendido”, funciona a lo largo de toda la tragedia como el contrapunto irónico, como el *donaire* del teatro clásico. En esta escena, junto con Leva, acentúa y refuerza las contradicciones de ese fundamentalismo intolerante.

LEVA. (...) ¿No ha oído nunca ese grito?: “¡No consentiremos que nuestra sangre se mezcle con otra impura!”, ¿No le suena?⁴⁸¹

El segundo momento es protagonizado por la extraña pareja que encarnan Lázaro y Bernheim. Si el propio Bernheim considera a sus propios compañeros de infortunio, “morralla”, ¿qué no hára el resto? Bernheim, el banquero, de una moralidad repugnante, será también el encargado de protagonizar el tercer episodio que explica parte de las contradicciones que estamos relatando. Este tendrá lugar cuando intenta sobornar al Capitán para su salvación personal. Bernheim y el Capitán son retratados por Aub como antagonistas, suponen la degradación y la integridad moral respectivamente.

El acto segundo comienza a las nueve de la noche, con el fracaso de las gestiones del Capitán para atracar a puerto. La esperanza de muchos de los personajes sucumbe y es el momento en que algunos de ellos deciden intentar algo. Leva y sus compañeros organizan la fuga para combatir el mal desde su raíz. Pretenden sumarse a las Brigadas Internacionales en defensa de una República española que lucha en la Guerra Civil contra el fascismo. Ante la consigna de Leva de que todo debería llevarse en la más estricta

⁴⁸⁰ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.119

⁴⁸¹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.120

clandestinidad, hay un personaje que rompe el juramento, Efraím, víctima del chantaje amoroso de Raquel.

RAQUEL. (...) Si no me prometes ahora mismo quedarte, gritaré por ahí...y ni siquiera tus compañeros se podrán fugar... (Más bajo) ¿Crees de verdad que tu esfuerzo personal puede arreglar el mundo? (...)
(...) Si te quedas, tendrás mañana de mí todo lo que me pidas⁴⁸².

Efraím enamorado y débil de carácter cede, quedando fuera de lo que pretende ser una salvación colectiva. Por su parte, el banquero Bernheim intenta de nuevo la suya propia, esta vez con un intento de soborno al Médico que sirve para volver a intensificar la catadura moral de los personajes. El Médico acepta el dinero ofrecido por el banquero mientras que el Capitán dice no estar dispuesto a que desembarque uno solo y menos aún, el más rico de los pasajeros.

Después de este choque de conciencias, devuelven a Carlos al barco, apaleado tras haber protagonizado un episodio de lo más contradictorio. Huído, al ser apresado por la policía reniega de sus orígenes judíos y cuando el comisario comienza a despotricar contra ellos, el joven inicia una defensa a ultranza de su raza. Según Arie Vicente, este es el momento crucial del drama de su identidad⁴⁸³ que desembocará en un agresivo monólogo contra la alienación y pasividad que predica la religión judía entre su pueblo:

CARLOS. (...) ¡Ahí estáis todos como borregos! Os váis a dejar llevar de nuevo al matadero (...) Estáis todos muertos. (...) ¿No hay nada en vosotros de la semilla de los hombres? (...) ¡Y vosotros, satisfechos con vuestra costra de miseria, pensando que es una marca del Señor! (...) ¡Puercos, alzaos! (...)⁴⁸⁴.

El viejo Moisés intervendrá del lado del Rabino prodigando el orgullo judío. Defienden una actitud de pasividad absoluta encarnando el sionismo

⁴⁸² Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.137-138

⁴⁸³ Vicente, A. "Dualismo en el personaje dramático aubiano". Bentley Collage. AIH. Actas X. 1989, p.104

⁴⁸⁴ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.144-145

*profético*⁴⁸⁵ esto es, la esperanza en un futuro del pueblo judío, el pueblo elegido que se asentará en la Tierra Prometida.

A continuación llega la noticia de la fuga de Leva y sus compañeros que es recibida con una oculta alegría por parte del Capitán. Con un carbón de peor calidad que el usado en el transporte de caballos, el San Juan zarpa presagiando la tragedia. Asistimos al desenlace de este segundo acto cuando la vieja Esther, llevando a su embarazada y *boba* hija Mine de la mano, pronuncia un monólogo contra el silencio y el olvido apuntando a la responsabilidad colectiva y cuyas últimas palabras vienen reforzadas por el tronar de la sirena del barco y el sobrecogimiento general.

Con este *golpe efectista* llegamos al tercer y último acto de la obra, el del desenlace trágico. Es la confirmación de todos nuestros pesares, aunque desde la primera acotación se presagia el doloroso final. Consta este último acto de escenas más breves y diálogos más rápidos que los dos anteriores donde cada personaje muestra su actitud hacia el naufragio inminente del barco. En medio del fragor de la tempestad y el San Juan frenado por el carbón de pésima calidad, Carlos relata a Bernheim las aventuras de Arthur Gordon Pym, escrita por Edgar Allan Poe certificando el acta de defunción de la esperanza. Ante la muerte inminente, Efraím, que ha gozado sexualmente de Raquel, lamenta no haber huído con sus compañeros. Bernheim, agónico, intenta desesperado el último intento de soborno. Se nos va informando cómo el pañol de la carbonera ha cedido, hay agua en la cala del carbón, o cómo el Capitán pide ayuda y los personajes se niegan a colaborar, intensificando el patetismo trágico. A medida que la vida pierde terreno, la religión va cobrando relevancia. Los elementos del lenguaje escénico van preparando el final: el ruido de las máquinas se hace más intermitente⁴⁸⁶, la iluminación desciende, los silencios aumentan, el barco se para...y es en este momento cuando EL HOMBRE DE LA BATA anuncia a Esther que su hija está dando a luz un niño condenado a vivir tan solo unos minutos. El drama ha llegado a su momento

⁴⁸⁵ Que piensa en Sión como un "volver", mientras que para Simón, otro de los personajes, esto supone una utopía. Vicente, A. "Dualismo en el personaje dramático aubiano". Bentley Collage. AIH. Actas X. 1989, p.99

⁴⁸⁶ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.173

álgido, solo nos queda conocer las reacciones de sus personajes ante la muerte. Estas son muy dispares: el Oficial 1º pide al Capitán que le case, Raquel no quiere rendirse mientras que Efraím hace bastante tiempo que lo ha hecho, Carlos, impotente en cubierta, lanza el grito de lucha del equipo en el que jugaba ¡Sport! ¡Sport! ¡Sport! ¡Rá, rá, rá!⁴⁸⁷

A la luz de una vela y hasta la oscuridad total, solo se escucha la voz del Rabino que lee unos versículos del *Libro de Job*⁴⁸⁸, hasta el silencio absoluto.

RABINO. (*Job, IX, 2-12*)
¿Y cómo se justificará el hombre con Dios?
(...)
¿Quién se endureció contra Él y quedó en paz?
(...)
¿Quién le dirá: “qué haces”?

(*Se apaga la vela. Suben los ruidos y al momento cesan. Oscuridad, silencio*)

VOZ DEL RABINO. (*Salmo LXXVIII, 39*)
Y acordóse que eran carne; soplo que va y no vuelve.

(*Silencio absoluto. A los diez segundos, cae el telón*)⁴⁸⁹

A pesar de este desenlace trágico, *San Juan* es planteada por Aub como una tragedia abierta a la esperanza, porque desde su humanismo socialista plantea que no existe el fatalismo porque la realidad es susceptible de ser transformada por la acción humana. Es lo que proclama Leva, e incluso al final de la obra, Raquel, que ha descubierto la necesidad de la acción, de la lucha, aunque ya sea demasiado tarde. Solo en esa lucha reside la esperanza de un mundo mejor⁴⁹⁰. Decía Dostoievsky que el secreto de la existencia humana no solo está en vivir sino también para saber para qué se vive.

⁴⁸⁷ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.179

⁴⁸⁸ personaje caracterizado por su resignación y paciencia

⁴⁸⁹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.180-181

⁴⁹⁰ *En el teatro de Max Aub no hay lugar para los que se dejan explotar y pisotear sin rebelarse. Como buen teatro popular, vital, es un teatro de la rebelión. Solo los tontos, los ciegos y los sordos –por culpa de quienes se hizo posible la Europa de la oscuridad y el silencio- carecen de un puesto de honor en este teatro. Porque no sirven de ejemplo sino de escarnio. Hombre con hombro, junto a la lucha, aparece la esperanza. Si no hubiera esperanza, no se podría combatir.* De Quinto, JM. “Informe apresurado sobre el teatro de Max Aub” *Primer Acto*, nº 52. Mayo 1964, p.17.

Ser judío, ser vilipendiado injustamente, no exime de luchar y no dota de conciencia ética. El Capitán es portador de una integridad inmensamente superior a la mostrada por Lía, Chene, o el banquero Bernheim, sin necesidad de pertenecer a la raza judía. Merece la pena, antes de continuar, traer a colación las anotaciones que hace Aub en sus *Diarios*. Durante su estancia en Israel y tras la relectura de su obra en 1968, reflexiona acerca de la sociedad y la cultura judías

(...) Los judíos no son lo que piensan ellos sino lo que los demás piensan que son. (...) Eran internacionalistas y se vuelven nacionalistas; eran inteligentes –hay pruebas- y se vuelven tontos. El día de mañana, si ya no es un hecho, habrá israelís y judíos. Y “se darán en la torre”, (la de Jericó, claro está)⁴⁹¹.

(...) ¡Cómo iban a permitir representar esa obra! (...) pero no me importa. No le tocaría una letra por nada del mundo (no hablo de Ilíteratura –puede mejorarse mil veces-, pero así veíamos –veía yo- el problema. (...) No solo de judíos está hecho el mundo sino también de los que los están mirando⁴⁹².

Como bien explicó Max Aub, su intención era:

(...) hacer hablar a mis personajes, hacerles plantear los problemas del día, para que los espectadores vean cuál es mi manera de enfocar los problemas y entablar así el auténtico diálogo entre la escena y el espectador a través de esta distancia que es el arte, que es la manera de decir las cosas y que, naturalmente, tanto Brecht como Beckett representan⁴⁹³.

Estos personajes aubianos plantean en escena unos problemas todavía vivos que, lejos de atenuarse, llevan el camino de convertirse en males endémicos del cambio de siglo: irracional intolerancia, cobarde inhibición, irresponsable insolidaridad, etc. Además de mostrar un conflicto histórico, el "éxodo de los judíos ante la persecución nazifascista"⁴⁹⁴ y de constituir un valioso testimonio del mismo, *San Juan* puede interpretarse como la representación del hombre sin rumbo fijo, desorientado y sin unos valores sólidos que sustenten su existencia, salvo la fe religiosa o el egoísmo, que pueden desembocar en el fundamentalismo o en el aislamiento, respectivamente. La crítica y acusación

⁴⁹¹ Aub, Max. *Diarios (1939-1972)*. Estudio introductorio de Manuel Aznar Soler. Alba. Barcelona. 1998, p. 402.

⁴⁹² Aub, Max. *Diarios (1939-1972)* Estudio introductorio de Manuel Aznar Soler. Alba. Barcelona. 1998, p. 403.

⁴⁹³ Doménech, R y Monleón, J. "Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid", *Primer Acto*, nº. 130. Marzo 1971, p.44-51.

⁴⁹⁴ Souto, A. "Letras". En AA.VV., *El exilio español en México*, Salvat-F.C.E. México. 1982. p.382

latente a los gobiernos antifascistas de desentenderse del destino de otros pueblos puede inscribirse en una lectura más amplia que, siguiendo a Díez-Cañedo, interprete el barco como una metáfora del hombre contemporáneo, a la deriva, víctima de su insolidaridad individual y colectiva⁴⁹⁵.

d) Guiños al lector

Alfonso Sastre vio en algunas obras aubianas la prefiguración de una superación del teatro épico a partir de una misma base estética. Hay emoción, pero ésta no tiene su fin en sí misma. Hay catarsis (tragedia), pero ésta apunta a una toma de conciencia. Hay juego dramático, pero hay coordenadas históricas. Hay desprecio, pero también hay crítica. Hay estructura (dramática), pero también hay libertad (épica). Poco tardó Ricard Salvat en rebatir este planteamiento y señalar que *San Juan* se mueve en la línea del teatro documento, puesto en circulación en la entreguerra alemana, y de los *Living Newspapers* norteamericanos. La polémica concluye cuando interviene en ella Francisco Ruiz Ramón poniendo de manifiesto los estrechos vínculos entre *La Numancia* de Cervantes y el *San Juan* de Max Aub ya comentados, detallando la técnica perspectivista, el fragmentarismo de las escenas y el protagonismo de un personaje coral y variopinto.

Lo primero con lo que se encuentra el lector es con el título de la obra. El barco que como explicábamos anteriormente podría perfectamente haber sido el Saint Louis que apareció en la prensa, toma el nombre de San Juan. Los cuatro autores de los Evangelios han sido representados tradicionalmente en forma de tetramorfos. Al apóstol San Juan se le asocia la figura del águila ya que su Evangelio es el más abstracto y teológico de los cuatro. Utilizada en heráldica, el Águila de San Juan es un águila "pasmada, de sable, nimbada de oro,

⁴⁹⁵ Díez Cañedo, E. "Prefacio a Max Aub". *San Juan*. Tezontle. México. 1943, p.9-10. José Monleón escribió un artículo en el que se refiere a la actualidad del tema de *San Juan*, y encuentra fácilmente diversos conflictos contemporáneos a los que se puede aplicar la denuncia y crítica que lleva implícita la obra: "El *San Juan* viaja desde los campos de refugiados palestinos a las tierras calcinadas por las bombas y el racismo de Bosnia, desde las tierras desérticas donde intentaron sobrevivir un grupo de deportados palestinos a las acosadas pateras de los marroquíes que sueñan con llegar a las costas europeas, desde los núcleos de inmigrantes ilegales --¡santa y sucia palabra!-- a los de quienes, con los papeles en regla, viven -y, a veces, mueren- bajo la amenaza de la agresión étnica o nacionalista..." (Monleón, J. "*San Juan*: historia de ayer, alegoría permanente", *Ínsula*, nº. 569. Mayo de 1994, p. 15-17)

picada y armada de gules”. También se incluyó como soporte del Escudo de España en los modelos oficiales de 1938, 1945 y 1977 con diferentes formas, suprimiéndose en 1981 cuando se adoptó el actual. El uso del águila de San Juan fue instrumentalizado por el dictador español Francisco Franco, que la utilizó como uno de los símbolos de su régimen. Si lo traducimos a literatura, que el barco encierre referencias franquistas nos indica que, desde el inicio de su travesía, sus integrantes están condenados al sufrimiento y la expiración.

Algunos críticos comparten la teoría de Cecilia García Antón –que elige a San Juan Bautista como referencia del título en lugar de a San Juan evangelista-, cuando nos dice que la elección del título está cargada de ironía puesto que el *bautismo* de los pasajeros, no supone un renacer, sino su muerte. Aun tomada en cuenta esta hipótesis, nos parece más acertada la referencia al evangelista⁴⁹⁶. En la Biblia Jesús menciona a su “predilecto”, realmente no se dice quién es, pero algunos exégetas han llegado a la conclusión de que este es el evangelista Juan. Es precisamente a él a quien le encarga el cuidado de su madre tras su muerte. En la época las viudas eran uno de los estratos más desvalidos de la sociedad y se suponía que sus hijos debían hacerse cargo de ellas proporcionándoles la manutención necesaria mientras vivieran. Ante su inminente muerte Jesús quiere asegurar el bienestar de su madre y por eso encomienda a su favorito que cuide de ella⁴⁹⁷. Juan representaría entonces al encargado de cuidar a los desvalidos como ocurre en la obra. Juan el evangelista es además el escritor del *Apocalipsis*. Literalmente esta palabra significa revelación o manifestación. En cierta medida la obra de Max Aub nos está revelando por un lado una situación social y por otro la esencia de la condición humana, esto es, su insolidaridad. También este apocalipsis –tomado como revelación-, nos muestra el camino hacia el que marcha la humanidad, un camino dañino y cruel que debe cambiar. Aub haciendo referencia al segundo libro del *Pentateuco* (donde se relata la salida de Egipto del pueblo de Israel guiado por Moisés, quien había de conducirlo hasta la Tierra Prometida), bota un renovado “Arca de Noé” con la humanidad a la deriva. Sin embargo la

⁴⁹⁶ García Antón, C. “Max Aub: Génesis y sentido de un teatro épico”. *Revista de Literatura*. Tomo LIX, nº118. CSIC. Madrid. Julio-diciembre 1997.

⁴⁹⁷ Jn 19, 25-27

obra no es tan profundamente pesimista como pudiera parecer ya que tenemos al final de la obra el parto simbólico de Mine, en medio de la oscuridad, y cuando el hundimiento del buque es más que inminente. Ese nacimiento resalta la idea de que el futuro puede cambiar las cosas, no existe un *fatum* divino, sino humano. Con su actitud el hombre podría cambiar ese destino al que parece sometido. Por eso la obra funciona como un aviso, una advertencia: es necesario que el ser humano se vuelva solidario y compasivo. Además, trasciende el tema judío, el buque no es sólo el drama de una *raza* sino el de toda la humanidad.

Otros autores han creído ver en la obra una interpretación mucho más concreta. Antonio Muñoz Molina ve en el buque San Juan una metáfora de la República española que, lo mismo que le sucede al barco, naufraga sin ayuda. No es arbitrario que Leva y sus compañeros se escapen del barco para ir precisamente a España donde pretenden mantener una lucha activa. República y barco se van hundiendo y los sufrimientos de uno y otros suceden ante la indiferencia absoluta de quienes podían y debían ayudarles. Pero no lo hacen.

Además de todas estas teorías, también nos gustaría destacar que la acción del San Juan transcurre en el verano del 38 y el hecho de no saber la fecha exacta nos permite elucubrar sobre la posibilidad de que haga referencia a la legendaria noche de San Juan. El origen de esta celebración se remonta al acontecimiento que rodea el solsticio de verano el 21 de junio. Antiguamente se creía que en esa fecha el Sol cruzaba una puerta imaginaria de la bóveda celeste y comenzaba a disminuir en intensidad. De este modo, con hogueras, se ayudaba al astro rey a no perder su fuerza y esplendor. La noche de San Juan es iniciática y la finalidad de sus rituales es escenificar una serie de actos para activar un cambio, a través de la magia. Supone cruzar la "puerta" y entrar en una dimensión paralela a la realidad que dejamos atrás. Es activar la voluntad y tomar conciencia de las dimensiones mágicas de la vida, lo cual cambia las perspectivas de las cosas.

Al igual que la naturaleza se somete a las estaciones, la naturaleza interna de las personas también se sacude en esta mística noche.

Es la noche del Fuego que convertirá en cenizas los trastos viejos que ya no sirven o que no se necesitan. Este acto simboliza una purificación, una limpieza interior que tiene como fin el desalojo de todas aquellas tendencias caducas que impiden crear la nueva conciencia. La tradición quiere que sean los niños los que recogen lo viejo porque ellos son los que representan lo nuevo, las tendencias nacientes que nos liberan de lo antiguo.

Quizá el sacrificio de los errabundos encerrados en el San Juan suponga la catarsis necesaria que libre al mundo de donde lo han colocado los totalitarismos. El San Juan es el barco maldito, muestrario ambulante de cobardías, apetitos, miserias, demencias y grandezas. *Rechazado en todos los puertos menos en el puerto de la muerte*⁴⁹⁸.

En *San Juan* podemos observar numerosos ejemplos de la pasión literaria de Max Aub, lo que nos hace presenciar innumerables correlaciones con las obras de los grandes literatos españoles. Ya ha sido comentada la estrecha relación que le une con *La Numancia* cervantina, pareciéndose a él también en que simplemente con la lectura de ambos se podrían reconstruir muchos capítulos de nuestra Historia. La tragedia, como la llama el autor, presenta al lector un ambiente repleto de las situaciones más amargas y angustiosas. En el primer acto ya se perfila el importante problema racial quedando intensificado al final del mismo. Aparece el Negro que, utilizando un humor negro que roza el absurdo y que no ha sido comprendido por todos, piensa que los pasajeros son negros y por ese motivo no los dejan desembarcar en ninguna parte. Este episodio nos recuerda en cierta manera a la anécdota que encontramos en *El Lazarillo de Tormes*. El negro Zaide es temido por su hijo al verle negro, ignorando que él igualmente lo es. La incoherencia que pretende transmitir Aub con la irónica intervención del Negro nos remite irremediabilmente al negro Bubu de *Tres sombreros de copa* de Mihura, que afirma ser negro porque de pequeño se cayó de una bicicleta. En el primer acto se incluye también un

⁴⁹⁸ Huerta, A. San Juan, tragedia en tres actos. La prensa. Diario ilustrado de la mañana, México. 24 de julio de 1943, recorte de prensa que se conserva en la Fundación Max Aub de Segorbe.

amor atormentado, una relación imposibilitada por la diferencia de clases, que ha sido frecuentemente tratado lo largo de la historia de la literatura. Ya desde el comienzo de la obra nos percatamos de la dificultad de su representación relacionándola directamente con *La Celestina*. En el segundo acto, la tensión alcanza el clímax. La inminencia del fin se siente llegar por grados. Carlos escapa, es aprehendido y vuelve sangrante al barco. Todo se precipita, los viajeros enloquecen y lanzan dolorosos lamentos. El tercer acto, muestra el hundimiento del barco y la huella esperpéntica de Valle-Inclán es patente. En el crítico momento, un médico salta a cubierta anunciando el nacimiento de un bebé cuando todos están a punto de morir. Recuerda al boleto premiado de lotería que encuentran al ya fallecido Max Estrella en *Luces de Bohemia* y que de estar vivo, habría solucionado todos sus problemas. Parece extinguirse toda esperanza.

A diferencia del teatro grecolatino, y como afirma Octavio Paz, la tragedia de Aub no tiene héroes. Mejor dicho, el héroe es un barco y una raza⁴⁹⁹. La fatalidad es encarnada por una sociedad estéril que ha perdido todo, menos el deseo de dormir. El rabino, en la hora final, intenta responder a la pregunta, desesperada y vanidosa: ¿para qué? (el hombre se empeña siempre en que su muerte tenga una significación especial), pero nada tiene respuesta. Finalmente, esa es la tragedia: somos carne y por la carne sufrimos y soñamos pero también somos sopro que se va y no vuelve.

Cada uno de los personajes que ha creado Max Aub, con una mezcla de realismo y poesía, ama furiosamente a esta carne que es un sopro: unos aman sus propiedades, otros sus recuerdos, un hombre a una mujer y una mujer a un hombre, los niños a sus sueños; el capitán a su barco; Carlos, el nihilista, a su desesperación; el rabino a Israel; carne, carne, sopro que va y no vuelve. Nadie oye la queja de esta carne que grita y come, que suda y se enamora, que regatea y sueña, carne que no se resigna pero que tampoco combate⁵⁰⁰.

Lo cierto es que su obra, a pesar de la ausencia de héroes y de la impureza de los personajes, más allá de los géneros es trágica. Con su diálogo eficaz y

⁴⁹⁹ Paz, O. "Reseña crítica de *San Juan*", de Max Aub. *El Hijo Pródigo*, México, nº5. 15 de agosto de 1943, p.318-319.

⁵⁰⁰ Paz, O. "Reseña crítica de *San Juan*", de Max Aub. *El Hijo Pródigo*, México, nº5. 15 de agosto de 1943, p.318-319.

su humor amargo y directo, posee un tono desgarrado y los monólogos tienen, en ocasiones, una patética belleza.

Aub ha centrado la acción en 1938, en los años del apaciguamiento, año en que se ubica la tragedia de dos pueblos: la oscura tragedia del pueblo judío y la tragedia heroica del pueblo español. De este modo, los personajes, siete⁵⁰¹, que consiguen huir del barco, vuelven sus ojos a España como el único *fuego libre* que justificaba seguir viviendo. Al final no todos sucumben, lo que deja una pequeña grieta a la esperanza.

No encontramos mejor forma de cerrar este epígrafe que reproduciendo unas hermosísimas palabras de Juan Rejano en su artículo “La tragedia San Juan”, publicado en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento literario dominical de *El Nacional*, México, 4 de septiembre de 1943, p.3-5, que reflejan a la perfección, las intenciones de Max Aub y que a pesar de ser extensa, merece la pena ser reproducida en su totalidad:

Un barco suele ser una imagen de un mundo en pequeño, con sus categorías sociales, sus jerarquías, sus pasiones y hasta sus enredos. También suele ser la imagen del hombre sujeto a vientos distintos, arrastrado por las corrientes o sumido en una calma inalterable. Cuando queremos hallar un símbolo a una vida perdida, en ruinas, decimos que es un barco a la deriva. Y al destino, a nuestro propio destino, lo calificamos muchas veces de nave, -la nave del destino- tratando de emparentarle con esa condición de cosa expuesta a la aventura, a las tempestades, a la soledad, a lo incierto. Más de una obra literaria famosa ha desarrollado su anécdota en el estrecho recinto de un barco. Y las leyendas más hermosas que nos vienen de la antigüedad tienen, en muchos casos, una estirpe marina o marinera que nos deja sabor a cosa fabulosa, es decir, imaginada, a imagen viva por donde trasciende el aliento del hombre o el clamor asordado del mundo. Quizá la imagen más certera de los calamitosos tiempos que corremos sea, también, la de un barco. Un barco casi desmantelado, movido por la angustia, seguido de los monstruos fantásticos del mar, extraviado entre las nieblas los brazos de los ciclones, condenado siempre a no ganar la costa.

e) Lenguaje

Max Aub supone un caso patológico de incontinencia literaria. Era la suya una auténtica escritura de urgencia. La necesidad de escribir sin descanso, de aprovechar cada minuto del día, nunca dejaba de atormentarlo⁵⁰². Así las cosas, es comprensible que Aub escribiera tan rápido, y que a veces hasta

⁵⁰¹ Número cabalístico y que en la tradición folklórica significa “muchos”

⁵⁰² Aub, *Diarios 1939-1952*, p.101

preferiese dictar sus obras directamente a su secretaria. Como es natural, esta prisa se nota en los textos. Se manifiesta en la energía que irradian y en la vivacidad de los diálogos, pero también en los muchos descuidos⁵⁰³ y en la estructura generalmente caótica de sus obras más largas. Aunque es verdad que pocos como Aub sabían aprovechar las elipsis, -en muchos sentidos es un maestro de la economía verbal-, es difícil evitar la impresión de que esta eficacia estilística le servía más que nada para poder escribir más, y más deprisa, como quien echa mano de la escenografía para no perder el hilo de su propio pensamiento. Más que obras acabadas, Aub parecía publicar apuntes, borradores⁵⁰⁴.

Los tiempos no estaban para finezas, había que escribir y publicar, cuanto más rápido mejor. Además, y esto es importante, el corregirse a sí mismo le sabía a falso.

Quando retoco, arreglo, añado una frase o una página, apunta en 1955, me parece que hago trampa, que miento, que traiciono lo dicho. Y sin embargo, agrega, eso es la literatura. A menos que la literatura sea una gran traición⁵⁰⁵.

Así, pues, para Aub la práctica literaria en el destierro llega a vincularse estrechamente con la noción de la *lealtad*.

La corrección de lo escrito constituye una traición de lo que él era, pensaba o sentía en el momento de la escritura. Retocar sería entonces adulterar la autenticidad del enunciado original. La reticencia ante la corrección y el rechazo de la perfección como ideal también se relaciona con una noción de la escritura como compromiso, como una entrega total de sí mismo, sin reservas. En algún momento, Aub censura a Guillén y Salinas precisamente porque se niegan a tal entrega:

⁵⁰³ “No trabajo como debiera. Me reprocho las erratas, las líneas caídas, escribo a lo que salga, de cualquier manera, igual que corrijo las pruebas” (*Diarios [1939-1972]*, p. 317.) Vid. también Javier Lluch Prats, “Propuesta para una reautorización de Max Aub: *Campo del moro* y *Las buenas intenciones*, en *Laberintos* 1 (2002), pp. 42-43.

⁵⁰⁴ Lo que Aub en 1941 observa a propósito de Paul Nizan bien podría aplicarse a su propia obra: “Toma —se le ocurre— una idea —y enseguida sus inconvenientes, sus pegas— e inventa una circunstancia o un personaje para contradecirse. Poco a poco su idea le parece más absurda y la ataca deliberadamente. Hecho de retazos, sin tiempo, sin pulir. A como sale: ¡ya lo compondrá el lector!” (*Diarios, 1939-1952*, op. cit., p. 52).

⁵⁰⁵ Aub, M. *Diarios 1939-1952*, p.103

*No dar un paso en falso. Hijos de Ortega, deshumanizados —un poco, no mucho. No mucho en nada. Parcos hasta en la obra. Los señores, un poco aparte, temiendo mancharse*⁵⁰⁶.

Pero ese miedo a *borrar* también puede ser relacionado con la “memoria de la tribu”, auténtico tesoro del desterrado y el motor de casi toda escritura exílica. En 1951, apunta Aub: *Escribo para no olvidarme*, afirmación que puede interpretarse de dos maneras. Escribe lo que recuerda para no olvidar lo vivido, escritura concebida como depósito de la memoria. Pero también escribe para no olvidarse de sí mismo, para no olvidarse de quien es, escritura concebida como fundamento de la identidad individual. Las dos interpretaciones se complementan.

Esta manía inclusoria de Aub cabe interpretarla como una especie de compasión hacia sus personajes. Borrar a un personaje, por más insignificante que parezca, significaría eliminarlo definitivamente de la memoria histórica, condenarlo a un olvido irremediable⁵⁰⁷.

A pesar de ello, Aub sabe que la literatura en cuanto arte, no existe sin la selección y el retoque, es decir, sin la falsificación y el olvido. En otros momentos llega a afirmar que escribir es traicionar. No sólo porque las palabras nunca dicen lo que quiere el autor que digan -*esa distancia es la que produce los más tormentos*-, -*saber lo que se quiere decir y no dar con la palabra: quedarse colgado*- escribe en 1941, sino porque el mismo intento de plasmar la realidad en el papel es un acto “asesino”:

*El escritor mata cuanto describe, pero hay -hubo en el momento de la creación- un auténtico paso de lo uno a lo otro. No toma hechos muertos, los mata, asesina la realidad...*⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Aub, M. Diarios 1939-1952, p. 192.

⁵⁰⁷ Como dice Julián Templado en *Campo del moro*: “Las historias... suelen escribirlas los vencedores. ... No se sabe nunca lo que se hace, ¡figúrate si podemos saber qué estamos haciendo para las entendederas de los de mañana! Sin contar con que la enorme mayoría no hace nada —haga lo que haga— porque nadie ha de acordarse no digamos del santo de su nombre sino de nada de lo que les rodea” (*Campo del moro*, p. 88-89).

⁵⁰⁸ Aub, M. Diarios 1939-1952, p. 219.

Además, en la medida en que el idioma no es propiedad individual, escribir significa aprovecharse de lo ajeno y por tanto, es otra forma de traición.

Se dice siempre lo que no se quiere decir, por emplear palabras de todos. Mostrencos. A lo sumo, escribir es aprovecharse de los demás, en bien propio. Todos vendidos, todos traidores. ¿Quién está seguro de lo que dice?⁵⁰⁹

Las circunstancias forzaron a Aub a convertirse en un cronista febril, puesto al servicio de la verdad histórica, *su* verdad. Le condenaron a ser un escritor “a chorro suelto”⁵¹⁰, a ser lo que Unamuno llamaría un autor “vivíparo”, escribiendo *a lo que salga*. Paradójicamente, sin embargo, el hecho de que Aub, preso de su patología exílica de contarle todo y rápido, escribiera a lo que saliese, constituye la gran fuerza, ética, humana, literaria e histórica, de su ingente obra.

Aub necesita contar, y al mismo tiempo es consciente de lo titánico de algo tan sencillo, cuando tras la escritura hay tanto en juego. Por ello, nunca dejará de combatir contra el lenguaje, esa “pobre herramienta”, en un intento de hacer que el lector no se distancie excesivamente del universo al que su escritura lo invita.

Con un realismo en continua y provechosa evolución, mezclará la crudeza más feroz con momentos de gran lirismo, hará convivir el lenguaje más malsonante con el conceptismo y el léxico más arcaizante, adoptará recursos narrativos y descriptivos pertenecientes al cine, la pintura, el teatro, y un largo y variopinto etcétera. Y aún así, subsiste una triste certeza que lo perseguirá hasta sus últimos días y que expresa perfectamente en uno de sus autógrafos redactados en Djelfa:

El escritor piensa siempre con la lengua, todos convierten sensaciones en palabras, ya lo dijo Nietzsche: “Las ideas son las sombras de nuestras sensaciones, siempre más sombrías, más vacías, más sencillas que aquéllas”. (¿Qué serán entonces las palabras sino sombras de sombras?)

⁵⁰⁹ Aub, M. Diarios 1939-1952 p. 201-202.

⁵¹⁰ Así lo define Sebastiaan Faber en su artículo *Escribir a chorro suelto: El miedo a borrar y otras obsesiones exílicas* Oberlin College (EE.UU.).

El escritor espera (al acecho) que salga una idea para darle con un palo en la cabeza y exponerla, cadáver. Un pensamiento es siempre algo muerto que engendra, y así de la muerte a la vida, se va viviendo y escribiendo⁵¹¹.

La acumulación de referencias documentadas puede crear una ilusión de objetividad de modo que la obra parezca reconstruir el pasado y que el espectador sienta que está contemplando aquel tiempo. Sin embargo, el mejor teatro sobre el Holocausto, como en general el mejor teatro histórico, no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo que el teatro puede ofrecer no es lo que aquella época sabía de sí misma, sino lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado. Porque en cada ahora es posible reconocer el valor de algo que hasta ayer nos pareció insignificante al contemplarlo desde un lugar en que nunca antes pudimos situarnos. Cuando eso sucede, no sólo el pasado, también el presente se transforma. Por eso, frente a un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas, enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado, hay otro en el que el pasado, indómito, amenaza la seguridad del presente. Un teatro que, en lugar de traer a escena un pasado que confirme al presente en sus tópicos, le haga incómodas preguntas. El mejor teatro histórico abre el pasado. Y, abriendo el pasado, abre el presente. Su misión es construir una experiencia de la pérdida. No saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada. No hablar por la víctima sino hacer que resuene su silencio. Son los diálogos cortos de la escena teatral y del cine los que le sirven a Max Aub para reflejar la crudeza de la realidad de la Guerra Civil y la vida en los campos de concentración. El teatro, arte de la voz humana, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido.

En épocas de intensa conmoción, el escritor debe ceñirse a la realidad porque si no peligra su arte por alejarse de la vida y se torna incapaz.

Nada más difícil y más alto para un escritor que fundir su arte con la realidad, recoger en aquel la palpación vital, hacer que sea su vibración tan amplia que encierre la multitud de

⁵¹¹ FMA-6/15, p. 113

*vibraciones que sacuden su época. Esquivar el presente es temer que el arte no logre superar el peligro de caer en el ramplón registro de los hechos*⁵¹².

Aub se muestra como un gran observador de la vida pero a veces cae en el defecto escénico de perderse en detalles y situaciones que lo alejan del tema central de la obra, como pueden ser las escenas protagonizadas por los niños en *San Juan*. El autor es un retratista que lo observa y lo expone todo sin comentarios, quizá intentando que sea el lector quien saque sus propias conclusiones, cuestión laboriosa pues a menudo, público de teatro y cine, necesitan que el dramaturgo los oriente a través de los estados de ánimo de sus personajes. Tal vez trate de que cada lector/espectador deduzca cuál hubiera sido su papel y actitud en ese barco.

Juan Chabás, amigo personal de Max ya desde sus años valencianos, y exiliado republicano después en Cuba, realiza una serie de observaciones críticas sobre la técnica dramática del dramaturgo que vemos conveniente resaltar. En *San Juan* Aub ha pretendido *dar la máxima dinamicidad a la acción y buscar en la palabra misma del diálogo, cortado, viviente, rápido, una potencia más de movimiento*⁵¹³. Ese dinamismo es conseguido no solo a través del diálogo y de la lengua literaria de Aub, tan admirada por Chabás⁵¹⁴, sino ante todo por la sucesión continua de personajes en escena, por la *contaminatio*⁵¹⁵ ya presente en las comedias de Plauto, por la consiguiente fragmentariedad de la acción y por los cambios continuos en el espacio escénico, único pero múltiple, a través de los cuales Aub ha querido desarrollar la acción dramática de su tragedia. En sus réplicas oiremos una vibración que no dejará de repercutir en los espíritus y que llegará a los días futuros. Es expresión viva de los tiempos que el poeta dramático ha tenido que atravesar

⁵¹² Angulo, E. *San Juan, tragedia*. El Socialista "Órgano del partido Socialista Obrero Español. Círculo Jaime Vera" Año III. México. Marzo 1944, p.4

⁵¹³ Chabás, J. "Los dramaturgos jóvenes. Max Aub" en *Literatura española contemporánea, 1898-1950*. La Habana, Cultural 1952 p.663 (reedición española: Madrid. Editorial Verbum, 2001, edición de Javier Pérez Bazo con la colaboración de Carmen Valcárcel, p.651.

⁵¹⁴ *La expresión en el diálogo de Max Aub es directa, concisa, entrecortada. La palabra tiene el ritmo de la acción, y cada personaje habla su propio idioma del mismo modo que tiene sus gestos singulares. Esta individualización del habla es, sin duda, uno de los valores más eficaces logrados por Aub en su literatura teatral* Juan Chabás ob.citada p.664

⁵¹⁵ Amalgama de varios dramas con el propósito de amontonar determinadas escenas efectistas.

sintiendo el dolor de sus semejantes y la impotencia de no llevarles más auxilio que su testimonio sincero y *transverberado de emoción*, porque en los días de padecimiento y privación de libertad pudo, de las maneras más inverosímiles, tomar nota de sus pensamientos y sus sentimientos⁵¹⁶.

Algunos estudiosos denominan a Aub *gladiador contra la rutina*, empujado por un soplo vigoroso y repleto de sentido humano. Sencillez, naturalidad en el pensamiento y en el diálogo de sus personajes, rigor frente al convencionalismo.

*Su obra son pedazos de vida, aguafuertes de la más honda tragedia consumada en los tiempos modernos, arrancada de la realidad a zarpazos por un sentido dramático acabado de madurar en los horrores del Vernet y de Djelfa, los dantescos campos de castigo de Francia y Argelia*⁵¹⁷.

A menudo, y como hemos venido comentando a lo largo del estudio, se sobrevalora el hecho de haber -o no-, presenciado, vivido, las escenas relatadas, quedando muchas veces anulada la mirada del que, por suerte, no *estuvo allí*. Aub, inspirado en crispaciones parecidas⁵¹⁸, relata todo un documento humano en el que no podemos evitar estremecernos de espanto cuando naufragamos con los pasajeros del San Juan.

Los estadistas callan, pero el poeta habla por ellos. A través de las frases de todas las víctimas se oye, terrible, ese silencio, que Max Aub no se atreve a romper. Como muestran sus intervenciones, en esta obra colectiva los solitarios viven con vida más verdadera que el resto: Carlos, el rabino, el capitán, el financiero, Chene, Boris. Sin embargo, los jóvenes enamorados Efraím y Raquel, son un poco fantasmales, como su misma pasión. O el grupo de comunistas que es demasiado frío y más parecen autómatas de partido que seres de carne y hueso.

⁵¹⁶ Díez-Canedo, E. *Prólogo a San Juan. Tragedia*. Ediciones Tezontle. México. 1943, p.9-10.

⁵¹⁷ Huerta, A. "San Juan, tragedia en tres actos". *La Prensa. Diario ilustrado de la mañana*, México (24 de julio de 1943), recorte de prensa que conserva la Fundación Max Aub de Segorbe.

⁵¹⁸ *La pensó en noviembre de 1940, mientras iba de camino del campo de trabajo de Djelfa (Argelia) encerrado en la bodega de un barco de carga [el Sidi Aicha]*. Soldevila, I. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Fundación Max Aub. Segorbe. 1999, p. 171

La obra de Aub es teatro. No poesía en teatro, ni teatro poético, sino teatro verdadero, sustentado en la realidad de nuestra época y animado por la imaginación. Y esta es la única forma en que la poesía puede ser teatro, dramatizándose.

San Juan es una obra intachable de procedimiento, de lenguaje, de medida de tiempo y acción, donde lo único que *falla*, son los hombres. Diríase la obra dramática en prosa de un poeta, o el poema sin rima de un dramaturgo⁵¹⁹. Muchos *preferimos lingüísticamente* a este Max Aub que habla castellano crudo y fuerte en lugar del anacronismo lingüístico o el modismo extraño de otras obras y autores. Las voces más fuertes de las letras de todos los tiempos, cantaron muy alto con la palabra cotidiana. El propio Max lo hace cuando, olvidándose de los diccionarios y gramáticas, busca la emoción en la voz de la calle, en el grito, en la interjección.

Uno de los puntos curiosos de la obra es la etimología de los nombres⁵²⁰ utilizada por Max Aub y, dado que el teatro es un lugar privilegiado del signo, todo debe ser tanteado por el *espectador*. Según el *dramatis personae*, ya sabemos que Aub divide a sus personajes en viejos, jóvenes y niños. Además de esta división primera, el autor plantea una nueva división: los portadores de un nombre hebreo, bíblico, y los que no lo tienen⁵²¹. Este grupo de personajes que tiene un nombre de origen hebreo, a menudo recoge en su etimología alguna de las características apreciables del personaje que lo porta. Ejemplo de ello sería el Rabino, Salomón, cuyo papel en la obra es mediar entre la inminente tragedia y la tradición. O la vieja Esther (estrella) que aparece en la Biblia como una mujer que se caracteriza por su fe, su valentía, su preocupación por su pueblo, su prudencia, su autodomínio, su sabiduría y su

⁵¹⁹ Millares, A. "San Juan, Tragedia" *Estampa*, México, nº233. 24 de noviembre de 1943, p.40 según consta, escrito a mano, en el recorte de prensa que se conserva en la Fundación Max Aub de Segorbe.

⁵²⁰ a pesar de que anteriormente contamos con un apartado que hace referencia a los personajes de la obra, hemos considerado más acertado incluir esta información, bajo el epígrafe *lenguaje* puesto que nos estamos refiriendo al uso de la palabra por parte del autor

⁵²¹ Debemos tener en cuenta que hay personajes sin nombre, y otros que son nombrados según el puesto que ocupan en el *San Juan*, ej. VIEJO 1 o EL JEFE MAQUINISTA.

determinación, lo que es claramente manifestado en sus intervenciones en la obra, utilizando un lenguaje sentencioso y taciturno.

*ESTHER. Éramos ricos, habíamos sido ricos. Atravesamos un pueblo, huyendo; un pueblo donde solo había muertos, perros y cuervos. (...)Y de pronto –el atardecer es muy buena hora para esto-, unos gritos terribles, unos gritos horribles a través de la ciudad. Son los judíos que chillan a muerte, los judíos...*⁵²²

Pero lo realmente extravagante es la elección de los nombres para el otro grupo de personajes. Nos hemos permitido ahondar un poco en la selección de estos, mostrando que nada en Aub supone una casualidad sino más bien una causalidad. Elige el nombre de Mine para la hija boba y embarazada de Esther. Este nombre de origen japonés identificaría a una persona introvertida, reservada y muy apegada a su familia. Durante toda la obra Mine permanece al lado de su madre, recordándole su pasado, que ella también fue violada, y el temor de que el fruto de ese vientre hinchado sea una niña y la lacra del pueblo judío vuelva a repetirse. Entre los jóvenes encontramos a Carlos, nombre de procedencia germana con el significado de “hombre libre”, y que define al primer personaje que lucha por escapar del San Juan. A sabiendas del gusto de Aub por los opuestos, la etimología se ve trastocada puesto que es devuelto al barco, apaleado. Más tarde hallamos a Leva. Su nombre puede recoger la simbología del nombre hebreo *Levan*, apreciado por ser capaz de guardar un secreto y nunca traicionar al prójimo, o más acertado a nuestro modo de ver, proveniente del verbo *levar anclas*. En contraposición al término, la función del personaje será echar el ancla, huir del barco y ancorarse en tierra, allí donde se requiere justicia. Dentro del grupo de los viejos, observamos también ejemplos cargados de ironía. Los nombres de Guedel y Weissmann son tomados del mundo de la ciencia. El primero nos remite a la figura de un médico clave durante la Primera Guerra Mundial por su trabajo en relación con los anestésicos. El segundo fue un biólogo alemán que hizo depender la evolución de las variaciones adquiridas generación tras generación. El Guedel aubiano es el vivo ejemplo de la indolencia, *anestesiado* frente a un mundo que lastima.

⁵²² Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.154

*GUEDEL. Han pasado los siglos, y estamos frente al Asia Menor. Y ni siquiera nos dejan pisar tierra. Si yo supiese nadar...*⁵²³

En la obra, Weissmann encarna uno de los más famosos tópicos relacionado con el mundo sefardí, es un judío comerciante que hace de la picaresca su *modus vivendi*. Paradójicamente, generación tras generación nada cambia, la imagen del judío mezquino y sin escrúpulos se mantiene intacta.

*WEISSMANN. Es cosa de niños: vas a una tienda y dices que puedes vender una piel – una piel la vende cualquiera-. A la tercera te fían todo lo que quieras. A la sexta, pones una tienda. Te fía el dueño del local, te fía el decorador, te fían lo fabricantes proveedores de la casa amiga donde pediste las primeras pieles. Te fía todo el mundo. Si el negocio marcha bien, pagas. Si no, no. A eso llamo yo comercio*⁵²⁴.

Boris, cuyo significado etimológico es “mente de pensamiento eficiente, que se expresa como pensador original y realizador cabal”, cumple esa misma función dentro de la tragedia. A él se deben, junto a Leva, la mayoría de los comentarios agudos y realistas de la obra. Representa la conciencia que parece faltarles a muchos, la mayoría, de los pasajeros del San Juan, como cuando ya en el acto primero afirma:

*BORIS. ¡Que nos lanzarán de nuevo al mar en ese casco viejo, a ver si, hundiéndonos, les dejamos de una vez en paz con tantos telegramas! Y si no, vuelta a Rumanía, a Hungría, a Alemania..., a Austria si preferís...*⁵²⁵

También nos encontramos con Bernheim, el banquero que trata de sobornar al Capitán para salvarse en solitario. Su nombre fue tomado de un historiador alemán que, dada su ascendencia judía, sufrió persecución durante el período nazi. Hacemos un inciso para explicar otra de las técnicas favoritas de Max Aub, que es la presentación de los personajes en binomios. Así, el banquero sería el monomio de la grotesca pareja Bernheim/Lázaro. Mientras el nombre del segundo designa “el ayudado por Dios”, el primero decide ayudarse a sí mismo, y solo a sí mismo. Otra muestra semejante la podemos observar entre el Médico y el Capitán, y cómo el primero cede a un soborno que es condenado por el segundo, etc.

⁵²³ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.118

⁵²⁴ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.134

⁵²⁵ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.117

Como hemos podido observar, concurren en la obra no solo características del teatro del Siglo de Oro como la mezcla de lo trágico y lo cómico o la referencia a temas como el honor o la religión, sino que también nos topamos con una influencia clara del teatro romántico en esta caracterización binómica de temas y personajes. Todo se resume en la oposición *individuo/sociedad*, que ya se encuentra en Rousseau. El hombre va a ser destruido por su entorno. El enfrentamiento con el orden social llevaría al protagonista romántico, y muchos de los personajes de Aub lo son -véase Carlos, Raquel o Efraín- a realizar acciones marginales, fuera de la ley o a escondidas. Así, los personajes románticos llegan a la idea del suicidio tras un proceso de observación que incluye la aplicación de la razón al entorno y al sentimiento de ese medio como algo inhóspito. El suicidio no es sólo la solución capital, es el acto máximo de afirmación de su individualidad, es una forma de manifestar ese ser dios de sí mismo⁵²⁶. Esta nueva actitud se refleja, evidentemente, en el lenguaje. Asistimos a un mayor uso de formas que aluden a la subjetividad, a la relatividad, y al yo; a la confrontación de sentimientos íntimos. José Milanés muestra así su preocupación por la lengua dramática en su "advertencia" a Brahém bën Hali (1787).

*En quanto al lenguaje poético he seguido la verosimilitud, que es el norte de las composiciones dramáticas. Sería cosa ridícula introducir [...] expresiones [...] nuevas, o desconocidas al espectador [...] (los) modos maravillosos de decir, son propios de la Poesía lírica, y no de la dramática [...] mi fin ha sido hacer hablar á los Personajes [...] de la manera que hablarían si estubiesen en España, y en nuestros tiempos[...]*⁵²⁷

Observamos el anacronismo al servicio de la verosimilitud. De esta forma, el lenguaje empleado en esta tragedia maxaubiana es el "código" literario del público. Cada personaje, incluso grupo de personajes, que aparece en la obra tiene su propio lenguaje a pesar de que todos ellos comparten la, excesiva a veces, expresividad. Sonia y Raquel muestran, en cierta manera, la mujer característica de Aub. Inconformista y rebelde, en la medida que la época y las circunstancias permiten. Se rebelan contra el conservadurismo de sus familias proclamando su individualidad.

⁵²⁶ García y Tassara. *Poesías*. Rivadeneyra, Madrid. 1872, p. 96, dice: *Yo soy mi propio Dios solo en mi cielo*. El poema se titula "El crepúsculo".

⁵²⁷ López, P. *Tragedia en cinco actos*. Alcalá. 1787, pp. 10-11.

*RAQUEL. Mis padres se convencerán, no te preocupes. Carlos..., Carlos se aguantará. ¡No sé por qué va a mandar mi hermano en mí! No seas tan pesimista. Desembarcaremos algún día.*⁵²⁸

Estas palabras van dirigidas a Efraím, cuyas intervenciones en la obra pondrán la nota lírica a un texto, a menudo, descarnadamente realista.

*EFRAÍM. Te quiero Raquel, te quiero. No sé cómo, ni cuánto, ni de qué manera. Pero te quiero. Igual te quiere mi dedo meñique, que mi frente o mis labios. Solo soy dichoso cuando pienso que me quieres. Me llenas todo; me arrancarían la piel y debajo te hallarían. Me muevo en tí. Me miras y tus ojos son para mí el zaguán del palacio soñado cuando chico. (...)*⁵²⁹

El lenguaje de los niños es lúdico aunque se ve viciado a veces por los comentarios de los mayores:

*UN NIÑO. Las mujeres siempre sois igual. Cuando os toca perder, no jugáis.*⁵³⁰

Ellos, aunque en un *estadío inocente* y como demuestra su juego inicial de piratas, metaforizan el suplicio de sus progenitores.

*ERICH. ¡A por él! ¡Cien latigazos ante toda la tripulación! (...) (...) ¡Tú! Hazle cosquillas en los pies (...)*⁵³¹

El encargado de dar buena cuenta de ese suplicio es Carlos. Con un lenguaje agresivo, enajenado a veces, encarna el verdadero drama de la obra. Es el personaje más romántico de todos, como detalla la siguiente intervención:

*CARLOS. (A su hermana Raquel) ¿No has pensado nunca en suicidarte? (...) Déjate de bobadas sentimentales. Morirse. ¿Eh? Piénsalo un momento siquiera... Ya no tener calor. Ya no oler a cuadra. Ya no esperar telegramas. No suponer ya ni prejuizar qué cochino país te permitirá pisar tierra, posar los pies en su suelo. Limosna que ya no tendrás que agradecer toda la vida. ¡Como si fuese natural que por haber nacido no tuvieras ese derecho! ¡No comer más, hermana! ¡No lavarse más! ¡No tener que afeitarse uno cada mañana! ¿No te gusta? ¿No te entusiasma? ¡No tener que aguantar más judíos! ¡Dormir, dormir, dormir! Que todo sea descanso, alivio, sueño, nada, nada...*⁵³²

⁵²⁸ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.109

⁵²⁹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.109

⁵³⁰ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.104

⁵³¹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.104-105

⁵³² Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.114

El lenguaje es absolutamente expresivo. Las oraciones exclamativas e interrogaciones retóricas colman las intervenciones de los personajes en detrimento de las oraciones enunciativas. El gusto del autor, ya manifestado en las obras comentadas anteriormente, por las palabras en desuso, por los neologismos e incluso por los términos acuñados por su propia pluma, son muchos más escasos en el drama *San Juan*. Aún así, alguno queda:

*ABRAHAM. ¡Calla, rejalgar!*⁵³³

También disminuye en su *San Juan* su característica afición a los calambures al perfilarse un lenguaje más inmediato.

*BORIS. ¡Si por lo menos callaran!...Pero dicen que sí, que ya se enterarán. Ellos a enterarse y nosotros a enterrarse. Y menos mal, si tuviésemos tierra para cavar fosas*⁵³⁴.

Al final del primer acto, asistimos a la aparición de un negro y a una forzada transcripción fonética de sus palabras, esperpentizando el rasgo de la “neutralización de /r/ y /l/ implosivas” del español de América. Aunque algunos han creído ver una broma de mal gusto en ello, no creemos que fuese la intención de Aub. Simplemente ironiza con el absurdo patético de que este personaje piense que los pasajeros del San Juan, debido al trato que reciben, son negros como él.

NEGRO. (...) Me dijeron que eran como todos. Yo no lo podía creer. Porque, si son como todos, ¿por qué no los habían de dejar desembalcal, no?

SARA. ¿Qué creía que éramos?

*NEGRO. Negros...*⁵³⁵

Además de en el lenguaje, el autor utiliza el absurdo de las situaciones para reforzar la tragedia. Vuelve a hacernos sentir que lo que asusta es la *normalidad*. De este modo asistiremos a la discusión de dos viejos por una

⁵³³ Mineral constituido por sulfuro de arsénico, de color rojo, aspecto resinoso y muy venenoso que se emplea sobre todo en pirotecnia y en curtidos de pieles. Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.146

⁵³⁴ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.118

⁵³⁵ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.128

cuchara a lo largo de dos páginas o la situación que se plantea cuando el Capitán pide ayuda ante el inminente naufragio:

OFICIAL 1º. (...) He pedido dos hombres más. ¿Es que voy a tener que bajar a buscarlos?

*SIMÓN. ¡Somos pasajeros!*⁵³⁶

Antes de dar por finalizado el apartado referido al lenguaje, debemos apuntar aunque sea mínimamente la función del Rabino⁵³⁷ en la obra al servir como *pie* a que otros personajes expresen la verdad aubiana.

RABINO. ¡Y os calláis como si todo lo que acabáis de oír fuese cierto! ¿Es que no hay ninguno de vosotros para gritar su orgullo? ¿Es que no somos más que eso? ¿No hemos llevado la levadura del saber por el mundo entero? ¿No hemos hecho por la civilización más que todos los demás juntos? ¿No empuja nuestra sangre el mundo hacia delante? ¿Quién dio con Dios sino Abraham?

*BORIS. Y por si acaso nos equivocábamos, de nuestras alforjas sacamos a Jesús y a Marx.*⁵³⁸

RABINO. ¡Os dejáis pisotear por el primer insultador que se os enfrenta! ¿Echáis en olvido todas nuestras virtudes? (...) No nos azotan por fuertes, sino por inteligentes. Si no fuera por la perseverancia, el trabajo, el sentimiento de la familia...

*BORIS. Y las persecuciones que siempre ayudan...*⁵³⁹

La de Salomón, el Rabino, será la última voz que oiremos antes del triunfo de la ceguera y el extravío, antes del silencio absoluto.

Además del repaso realizado al texto primario, no podemos dejar al margen las acotaciones, minuciosamente realistas, que orientan en todo momento al lector/espectador. Acotaciones que como en *Campo cerrado*, pasan de ser narrativas y visuales, a pequeños apuntes marginales y acústicos a medida que sobreviene la tragedia.

⁵³⁶ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.171

⁵³⁷ Conste que permite recibir un plato más de alimento que el resto de los pasajeros solo por el hecho de ser Rabino. Sus primeras intervenciones en la obra son baladías:

“RABINO. Siempre lo mismo: hacen lo que pueden.”

Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.118

“RABINO. ¿Cree usted que el Capitán habrá conseguido legumbres frescas?”

Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.121

⁵³⁸ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.145

⁵³⁹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.146

*A derecha e izquierda de la bodega corren literas superpuestas. En primer término, equipajes amontonados que sirven de asiento. En el centro de la escena una escalera móvil conduce a la cubierta. Encima de esta se levanta la superestructura del puente de mando.*⁵⁴⁰

*La tarde siguiente, ya muy anochecido. Alta mar. Tempestad. Se oye, jadeante, el luchar desacompañado de los motores, el ulular del viento, el ruido de las olas al romper contra el casco del San Juan. Todos estos ruidos se combinan mientras no digan nada en contra las acotaciones. La luz eléctrica, amarillenta y débil, disminuye muy poco a poco.*⁵⁴¹

Finalmente, el clímax:

Silencio absoluto. A los diez segundos, cae el TELÓN

Aub no deja nada al azar, durante diez segundos, en la oscuridad de un patio de butacas en silencio y acongojado, algo íntimamente *humano* se extingue con los hundidos. Diez segundos⁵⁴² intrascendentes para algunos, pero esenciales para nuestro estudio. Al menos esas víctimas han irrumpido ese tiempo en nuestra alma haciéndose visibles. Lo realmente importante será el compromiso que adquiramos tras la caída del telón⁵⁴³.

5.4 El “ensayo” aubiano.

Como ya hemos comentado anteriormente, una de las características principales de Max Aub es su capacidad para combinar géneros literarios y por ello, libros como *Manuscrito Cuervo* pueden resultar inlasificables. Plantea una estructura a base de tópicos que algunos estudiosos desean tomar por cuentos, o fábulas. En opinión de otros muchos, entre los que me incluyo, la estructura de esta obra es un conjunto de ensayos, que rezuman literatura en cada uno de sus planteamientos⁵⁴⁴.

⁵⁴⁰ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.99

⁵⁴¹ Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006, p.159

⁵⁴² Como curiosidad diremos que al introducir en Google la pregunta: *¿Qué se puede hacer en diez segundos?*, la primera entrada que aparece, nos aporta un dato revelador que nos hemos permitido introducir en nuestra disertación. *“It takes ten seconds for the fireball of one nuclear bomb to attain its maximum size and kill hundred of thousands of people within a few minutes. Thousands more will be kill by radiation with no doctors or relief agency able to intervene”* www.guerraeterna.com/que-puedes-hacer-en-10-segundos/

⁵⁴³ Lottman definía al teatro como un arte de carne y hueso que otorga a cuerpos vivos el cuidado de traducir sus lecciones. Lottman, Herbert R. *Albert Camus*, Taurus Pensamiento, Madrid. 1994, p. 350.

⁵⁴⁴ El propio Jacobo lo denomina así en “De la división de los hombres”. Aub, M. *Manuscrito Cuervo*. *Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p. 31.

Para justificar la pertenencia de *Manuscrito Cuervo* al género ensayístico, diremos que, en su definición, el ensayo exige el abandono de las categorías discursivas establecidas pero lo cierto realmente es que traza un movimiento transversal por todas ellas. El rasgo que le es inherente a este tipo de escritura reside en la adopción de una enunciación subjetiva que le otorga al texto ensayístico una unidad formal ante la multiplicidad de lo real. Le permite postularse no solo como una escritura que objetiva un determinado saber acerca del mundo, sino también como una escritura que da lugar al conocimiento de uno mismo. Este doble movimiento fundamenta al ensayo como un género literario que resiste al propósito de comunicar un saber al margen de la situación del sujeto que escribe. Con ello se despliega una escritura autorreflexiva. Como sugiere Comte, escribir un ensayo es escribir lo más cerca posible de sí mismo. Reproduce la esencial y definitiva improvisación de la vida al desplegar una escritura que se define por la apertura, la fragmentación, el dinamismo e incluso por una cierta arbitrariedad que evoca la disponibilidad infantil ante lo lúdico. Se trata de una enunciación que desestabiliza la figura del autor como origen positivo y exterior al texto y lleva a pensar en una subjetividad que se construye en el propio proceso de escritura. Los autores de ficción exploran esta forma discursiva para presentar una palabra suplementaria. *Esta, despojada de las instancias mediadoras del narrador o personaje, le permiten interrogarse acerca de las motivaciones que incitan su práctica, de las singularidades poéticas que la definen o de la peculiar inserción en el devenir histórico que asume, sea con relación a una tradición literaria específica o en el contexto de procesos culturales y sociales más amplios*⁵⁴⁵.

a) *Manuscrito Cuervo*

Manuscrito Cuervo es una obra única en la que se revelan una multitud de matices que forman la totalidad. Los recuerdos del infierno, los lamentos descarnados y las exaltaciones abruptas, la reflexión antropológica y la denuncia, pasando por el sondeo estilístico, marcan estos pequeños *tratados*

⁵⁴⁵ Olmos, A. C. "Los límites de lo legible. Ensayo y ficción". *Crítica cultural*. Vol. 4 n°1

narrados por un cuervo que sobrevuela el campo de concentración francés de Vernet d'Ariège mientras va trazando un afilado e irónico dibujo de la condición humana. Un tratado de la vida de la especie "suprema" narrado en clave crítica y humorística. Nos hallamos ante la posición del *testigo-delegativo*⁵⁴⁶.

La relación entre el sujeto y la experiencia es muy compleja. Al igual que le sucede a Primo Levi, no sabe si tendrá a alguien que quiera oír lo que tiene que contar y teme que no haya retorno posible. La dificultad de esta situación se basa en que no se trata simplemente de articular discursivamente una referencialidad, sino que el testimoniar constituye un trabajo colosal de transpolar dimensiones, de saltar realidades cuyas líneas de conexión no son del todo explícitas⁵⁴⁷.

*Contar bien significa: de manera que se sea escuchado*⁵⁴⁸.

Los testimonios son el único material de trabajo que tenemos y es valioso en la medida en que asumimos que hay muchos tipos de verdades y que muchas de ellas, se revelan en el modo en que se cuentan⁵⁴⁹.

La dificultad que se les plantea a los escritores está en tener que contar una historia increíble e invivible, pero no por ello indecible.

b) El narrador.

El sujeto de la enunciación es, a todas luces, inverosímil, es la metáfora estructuradora del conjunto, aporta una idea de "irrealidad" semejante al universo roto y agobiante en que se vive. Este recurso estilístico será utilizado por Max Aub previamente en *Enero sin nombre*, donde un haya centenaria, desde su posición al lado del camino, ve el éxodo de miles de hombres, republicanos españoles perseguidos por la aviación fascista, hacia la frontera

⁵⁴⁶ Que narra para contar la palabra de otro recuperando el habla negada por la violencia. Cohen, E. *Los narradores de Auschwitz*. Mexico Fineo y Lilmond. 2006

⁵⁴⁷ Robles, G. "Memoria y testimonio en los escritos concentracionarios de Max Aub". I *Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Octubre 2008

⁵⁴⁸ Semprún, J. *La escritura o la vida*. Fábula. Buenos Aires. 2004, p.140

⁵⁴⁹ Idea tomada de Arabella Kurtz. Coetzee, J.M y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Literatura Random House. Barcelona, 2015

francesa en el primer mes del año 1939. En este caso, en *Manuscrito Cuervo*, el narrador es un ejemplar de la especie corvina y por supuesto, como todo en Aub, está ampliamente justificado.

Es de sobra conocida la preparación cultural de Aub por lo que la elección de este narrador, no es casualidad. Este pequeño animal presenta una profunda simbología que supo aprovechar nuestro escritor al elegirlo como *alter ego* en la obra que nos ocupa.

Así, en la mitología nórdica se representa al dios Odín con un cuervo en cada hombro, *Huginn* representa el pensamiento mientras *Muninn* es la memoria. El dios envía a sus aves a recorrer el mundo para que observen lo que sucede. Mientras, él espera atormentado su regreso temiendo por su muerte. Este miedo representa la angustia de la vejez ante la pérdida de la capacidad para pensar y recordar.

En la mitología griega Apolo envió un cuervo blanco para proteger a su amada Corinis. Ella le fue infiel en un descuido del cuervo, por ello Apolo quemó al animal y sus plumas se tornaron negras. Desde entonces el ave es asociada con malas noticias. Sin embargo, entre los romanos el graznido del cuervo fue en muchas ocasiones tomado como signo de esperanza, ya que su onomatopeya repetida, “cras, cras, cras”, equivalía en latín a “mañana, mañana, mañana”.

La leyenda artúrica relata que el Rey Arturo no murió, sino que se transformó mágicamente en un cuervo. Como reza la fábula, si alguna vez desapareciesen los cuervos de la Torre de Londres, el Imperio Británico caería ante la ausencia de sus guardianes. Este mito nace en el siglo XIX, época en la que los cuervos de la torre se alimentaban de los ojos de los criminales ajusticiados por el Imperio.

En los relatos hebreos el cuervo guía al hombre en las tinieblas, es el centinela de la Luna. Noé envió dos aves en busca de tierra seca, mientras la paloma regresó llevando con ella la esperanza, el cuervo no regresó al

encontrar abundante comida. La tradición revela al cuervo como paradigma de la sabiduría y a la paloma como ejemplo del conocimiento.

También en otras mitologías como la inuit o para los indios y siberianos, el cuervo aparece como creador del mundo. Si hay algo en lo que todas las culturas coinciden es en que pocos animales poseen la inteligencia del cuervo. Contribuyen a alimentar la leyenda de este pequeño animalito factores como su dieta omnívora, la capacidad para imitar sonidos de palabras con extrema claridad, su gusto por los objetos brillantes o el hecho de que aunque malos padres sean devotos de sus ancianos a quienes procuran comida. Para los alquimistas representa la *nigredo*, la primera materia, la esencia pura. En el ocultismo se le considera el guía de los muertos al otro lado, autores como Poe lo caracterizan como profeta sin olvidarnos de que en la película *Le corbeau* de Clouzot representa además a un autor de cartas anónimas. No resulta pues arbitraria la elección de dicho “narrador”. Atendiendo a esto, parece que Max Aub no podría haber elegido un informador más adecuado.

*Antiguamente la gente creía que, cuando alguien muere, un cuervo se lleva su alma a la Tierra de los Muertos. Pero a veces sucede algo horrible, que, junto con el alma, el cuervo se lleva su profunda tristeza y el alma no puede descansar. Y a veces, sólo a veces, el cuervo puede traer de vuelta el alma para enmendar el mal*⁵⁰.

El cuervo de Aub además está dotado de identidad. Jacobo nombre de origen hebreo, uno de los patriarcas bíblicos que tuvo doce hijos con dos esposas, Lía y Raquel. Los hijos de Jacob formaron las doce tribus de Israel. La etimología de dicho nombre nos da un motivo más que avala su elección. Significa “el que sustituye”, sustituto tanto de Max Aub como de una entidad superior. Será el único de los de su especie que posee nombre puesto que el resto de ellos son nombrados con letras y números como “don Cuervo MNH512”, emulando a los concentrados.

En *Manuscrito Cuervo* la sustantividad de los hechos es indudable, todo es verdadero: el campo, las personas, los sentimientos, la situación. Y, suprema ironía, hasta el cuervo Jacobo. Si tenemos en cuenta los hechos:

⁵⁰ González, F. “El cuervo y su simbología” Suite 101.net

La escala de los sufrimientos y de las humillaciones se había alterado; la medida de la soportación del hombre se había perdido. En la escala centígrada liberal, el campo de Vernet correspondía al grado cero de la ignominia⁵⁵¹.

Sin embargo, por debajo del grado cero existía la barraca 32, conocida como la “barraca de los leprosos”. Allí se hacinaban los restos de lo que una vez había sido la vanguardia de las fuerzas revolucionarias, el orgullo de la izquierda: las Brigadas Internacionales. En 1940 durante la internación de Koestler en la barraca 32, vivían allí 150 hombres. Los acompañaba un perro alsaciano llamado “Negro” que los había seguido desde la batalla de Brihuega, y un cuervo amaestrado, Jacob, que compraran durante su paso por el campo de Gurs. Como se nos cuenta, era el único autorizado a circular libremente por el campo. Su entretenimiento favorito, antes de que Aub lo *convirtiera en escritor*, era robar piezas de ajedrez de los detenidos –solo las blancas-. Por ello y no por casualidad, *Manuscrito Cuervo* está dedicado a los que conocieron al mismísimo Jacobo, en el campo de Vernet, que no son pocos.

A través del cuervo-narrador, Aub manifiesta una doble crítica:

- a) social; demostrando la barbarie y la irracionalidad del proyecto concentracionario de los 40.
- b) estética; en cuanto que cuestiona las estrategias narrativas modernas que no sirven para dar cuenta de una experiencia límite de la historia de la humanidad.

El infierno, parece decirnos Aub, no acepta códigos narrativos normales, es necesario transformarse en una *persona ajena*. Solo la distancia interpuesta por la parodia permite la contemplación de la radicalidad del horror. Hay una marcada insistencia por evidenciar el protagonismo colectivo. El cuervo sirve para enfocar esa víctima colectiva evitando caer en una narración demasiado patética o que dedique demasiado a la compasión individual. La individualidad

⁵⁵¹ Koestler, A. *Soum of the Earth*. London. Hutchinson. 1968. Traducción de Eleanor Londero “La mimesis incierta del cuervo escritor” Publicado en *Insula*, N° Monográfico “Max Aub en el siglo XXI”, 678. Junio 2003; pp. 14-17

no cabe en este contexto porque corre el riesgo de ser confundida como una *forma de complicidad* con el mal.

A través de Jacobo, lo que se conoce, se conoce solo a partir del momento de la escritura porque lo que está en juego es el intento de una mimesis del punto más extremo de la miseria humana, donde no caben paliativos ni adjetivos. Lo que va surgiendo de la desventura del lenguaje corvino es una gramática cuyo desciframiento es ambiguo y que está sembrada de trampas, trampas que desembocan en la parodia o lo grotesco. La autenticidad que le impone Aub a *Manuscrito Cuervo*, le hace incluir en la obra el alfabeto de símbolos usado por Jacobo para dar cuenta de lo que tiene ante sus ojos, y unas pautas básicas para descifrarlo. Se trata de un alfabeto primitivo salido de la pata corvina. *El prefacio a Platón* de Havelock⁵⁵² explica cómo una vez instaurado el sistema vocálico la referencia es más concreta pero los alfabetos previos, desprovistos de vocales, resultaban ambigüos y por lo tanto, abiertos a múltiples interpretaciones. Nos hallamos pues ante una primera reelaboración del texto, y por lo tanto exégesis subjetiva. Conforme somos avisados en las primeras páginas del libro, las palabras de Jacobo, transcritas en el idioma corvino, han sido interpretadas por Abén Máximo Albarrón y J.R.Bululú. Aub no se esconde, pretende que nos sintamos, desde el comienzo, prisioneros de una interpretación que puede o no ser cierta, en nuestra mano está dilucidarlo. Además, el ojo curioso y partícipe del cuervo narrando en primera persona no traza una escritura autobiográfica sino que coloca en el centro un sujeto múltiple.

Todo lo que el ave narra es real. La mimesis nos parece incierta solo desde la perspectiva de que es el cuervo el que escribe la historia pero no en lo que atañe a los hechos narrados. No ostante, el cuervo apoya continuamente sus conclusiones en fuentes eruditas que confirman lo disparatado de sus conclusiones. El cuervo Jacobo, según W. Booth, es un narrador no fiable, un *reliable*, que suscita sospechas en el lector por su aparente conocimiento limitado de los hechos o su implicación en ellos⁵⁵³. Lo que nos lleva a la

⁵⁵² Havelock, E.A *Prefacio a Platón*. Visor. Madrid. 1994

⁵⁵³ Booth, W. *Rethoric of irony*. University of California Press. 1974

necesidad de distinguir la comunicación “ingenua” que tiene lugar entre este narrador no fiable y su narratario y la comunicación irónica que se produce entre autor implícito y lector implícito.

En la introducción a *Manuscrito Cuervo* apreciamos también una multiplicación de los circuitos comunicativos ya que el texto nos llega sometido a distintas manipulaciones. En primera instancia nos encontramos a Jacobo que nos aporta sus informaciones sobre los humanos y cuyo mensaje va dirigido a sus semejantes para ver si hay, en ese mundo, algo que pueda ayudar al universo corvino. A su vez encontramos un traductor de esta información, Aben Máximo Albarrón, que hace accesible a los humanos lo que un cuervo piensa de ellos. Es la historia de Jacobo vertida al castellano cuyo destino es la humanidad. Según Valeria Marco⁵⁵⁴, el nombre del traductor es una deformación arabizante del nombre de Max Aub, como ya lo hiciera su admirado Cervantes en *El Quijote* con Cide Hamete Benengeli. Además, la traducción literal del arabismo albarron es, “hijo del máximo viajero” o “hijo mayor del viajero”. Recordemos que creció rodeado de mujeres puesto que el trabajo de su padre como representante comercial requería sus continuas ausencias. En tercer lugar vemos como emisor a J.R.Bululú que realiza la edición del texto traducido, con su correspondiente aparato crítico, y cuyos destinatarios serían los compañeros de infortunio del editor. El manuscrito es encontrado por un personaje antiguo residente en el campo de Vernet, obvia ficcionalización de Aub, que se propone darlo a conocer y cuya recepción primigenia serían los compañeros de Vernet.

Bululú era la denominación dada en el Siglo de Oro al comediante que actuaba en solitario imitando con su voz a los distintos personajes que se encargaba de presentar. Naharro-Calderón lo conecta con la palabra “bulo”, como *discurso esencial de todo lugar de detención, donde el deseo de libertad se convierte en ficción*⁵⁵⁵. Y finalmente, tenemos el autor real que nos muestra el texto como producto y el establecimiento del destinatario como el lector real.

⁵⁵⁴ Marco, V. *Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar*. Cecilio Alonso. Actas del congreso internacional «Max Aub y el laberinto español». Ayuntamiento de Valencia. 1993, p. 559-565

⁵⁵⁵ En sus notas a la traducción francesa de *Manuscrito Cuervo* realizada por Robert Marrast *Manuscrit Corbeau, suivi de Cometiére de Djelfa*, Mare Nostrum. 1998.

Todo ello va contribuyendo al “enfriamiento” progresivo de la realidad factual cuya denuncia es el objetivo del texto. Tras el “enfriamiento” aparece la ironía: un ser irracional es el portavoz de la razón que les falta a los seres, presuntamente, racionales. Describe el naufragio de la razón, profundiza en la vejación y la muerte, sirviéndose para ello del discurso neutro propio del zoólogo que examina a una especie inferior. Utiliza una subordinación rigurosa mezclada con un léxico minucioso y exacto. El contrapunto cómico es ver cómo se indigna el cuervo al ver de qué manera consideran los humanos a sus congéneres. Esto aporta credibilidad al texto, pretensión de Max ante unos recuerdos obsesionantes, -el “realismo” de Max Aub llega incluso a describirnos el cuaderno hallado, soporte de este manuscrito-.

Esa figurada “rectitud” narrativa, esa asepsia corvina, busca la elusión emotiva, trata de anular los espacios por los cuales puedan colarse los mecanismos de identificación. Por eso recurre a un narrador ante el cual la empatía sea imposible y hasta indeseada, un cuervo, animal despreciable y vil, cuyo alimento son los cuerpos ya sin vida. Pero a la vez las anotaciones del cuervo destilan, no realismo, sino realidad. Es únicamente cuando Jacobo introduce su punto de vista cuando se quiebra la verosimilitud. La voz del cuervo media *entre facticidad que se vuelve fantástica y fantasía que respeta la facticidad*⁵⁵⁶ y es esto justamente lo que dota de fuerza al texto. Porque, lo que nos cuenta Jacobo, ¿es un disparate o, por el contrario, es la expresión cabal de un absurdo que va más allá del lenguaje?⁵⁵⁷

Toda esta *oda al absurdo* anuncia también el fracaso del discurso racional al relatar una experiencia de lógica inexistente. La pretendida objetividad queda en tela de juicio desde el momento en que el cuervo toma lo particular por general y cree que lo que ve, lejos de ser un episodio horrible y aislado, es el mundo real. Al mismo tiempo, el autor hace una crítica de la separación actual entre ciencia y humanismo puesto que él mismo es capaz de asistir impasible

⁵⁵⁶ Robles, G. “Memoria y testimonio en los escritos concentracionarios de Max Aub”. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de la Plata. 1º Congreso internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas 1-3 octubre de 2008, p.4

⁵⁵⁷ Londero, E. “La mimesis incierta de un cuervo escritor” publicado en *Ínsula*, Nº Monográfico “Max Aub en el siglo XXI”, 678.. Universidad Della Calabria. Italia. Junio 2003 p.14-17

al dolor de sus semejantes sin hacer causa común con ellos. Es lo que Valeria Marco denomina *alegoría de la imposibilidad del hombre contemporáneo de narrar experiencias radicales*⁵⁵⁸. A pesar de ello Aub confía en que el ser humano no está destruído del todo. La humanidad se ha recluso en ese *resto*, que no nos queda muy claro qué es, pero que subyace al relato pesimista del cuervo.

Transmite, de esta manera, un mensaje de paz y condena de la guerra, quizá avisándonos, a modo de premonición, de hacia dónde se dirige la especie humana. Tras la lectura de la obra lo que es evidente es que tras la apariencia inofensiva de los episodios relatados por el cuervo, se esconde la *leyenda negra* de la humanidad. Así, tras la voz de Jacobo y de su visión distorsionada fruto de una lógica aplastante, subyace la voz del escritor luchando y soñando por un mundo mejor en el que no tengan cabida las diferencias por nacimiento, raza o religión, donde el trabajo no sea una condena alienante ni el dinero un instrumento de esclavitud al servicio de unos cuantos. Es a su vez un alegato hacia la tolerancia y la libertad.

c) Estructura

Comienza la obra con un pequeño prólogo del editor ficticio J.R. Bululú donde nos cuenta el misterioso hallazgo en su maleta de un cuaderno que él no había puesto allí. El hallazgo coincide con la desaparición de Jacobo, cuervo “amaestrado” que se posaba en las tapas de las tinas de evacuaciones⁵⁵⁹, y se paseaba trasladándose del barracón A, el de los presos políticos, al B, destinado a “diversa morralla” y al C, el destinado a delincuentes comunes. En dicho prólogo utiliza el tópico literario de la *falsa modestia*, afirmando que Bululú no conoció personalmente a Jacobo -y por lo tanto ignora si miente-. De este modo justificará que este *diario de campo* parezca inacabado, que sea solo el borrador de lo que prometía el índice cuyos epígrafes muestran más información de la que luego se nos ofrece en cada texto en particular. El cuervo Jacobo solucionará estas *faltas* con frases como: *Complicaciones que*

⁵⁵⁸ Marco, V. *Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar*. Cecilio Alonso. Actas del congreso internacional «Max Aub y el laberinto español». Ayuntamiento de Valencia. 1993, p.162.

⁵⁵⁹ Max Aub estuvo destinado en Vernet a la limpieza de letrinas, actividad que compartió con José Ignacio Mantecón

procuraré explicar más adelante; con su correspondiente nota a pie de página de la mano de Bululú afirmando que *no hizo, o papeles perdidos*⁵⁶⁰. Este índice elaborado por Jacobo consta de catorce *ensayos* de variada extensión y materia, donde irá examinando el sorprendente mundo *bípedo*. El número catorce tampoco parece ser casualidad. Quizá el significado que quiso darle Jacobo fuera una referencia a las catorce palabras pronunciadas por David Lane⁵⁶¹:

*We must secure the existence of our people and a future for white children*⁵⁶².

Pero, teniendo en cuenta que Max Aub nunca perdió del todo la esperanza en el ser humano, trataremos de darle a este número una simbología más positiva. Según la Cábala catorce es el valor numérico de las transmutaciones, las metamorfosis y los cambios. Incluso los primeros médicos griegos sostenían que el decimocuarto día era decisivo en caso de fiebres pues o remitían o se agravaban de modo indetenible. Puede también hacer referencia al arcano mayor del tarot, la *templanza*, remitiéndonos al equilibrio que debe existir entre la mente inconsciente y la consciencia -que parecen estar confundidas, teniendo en cuenta las palabras de nuestro cuervo-.

Da comienzo el relato con Jacobo hablando de sí mismo como miembro de una ilustre familia corvina y tratando el tema de lo absurdo de la procedencia. Para apoyar sus argumentos, utiliza el ejemplo de un cuervo que pasa de ser español a francés, solo con volar a un lado u otro de los Pirineos. Aprovechará esta metáfora para analizar un tópico humano que considera un disparate: la continua necesidad de justificar su procedencia o de lo contrario entrar en el conjunto de gente peligrosa. Los seres humanos, como muestra de, según el cuervo, *una manía cabalística o superstición idólatra*, necesitan llevar papeles para andar por el mundo, aunque queda demostrado que no sirven para nada. Jacobo confiesa que no sabe dónde nació y que no entiende la creencia

⁵⁶⁰ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.65

⁵⁶¹ Líder supremacista blanco, miembro del Ku Klux Klan que fundó "La Orden", un grupo cuyo fin era liberar del poder judío a la raza aria y para lo que no dudaron en cometer numerosos crímenes.

⁵⁶² "Debemos asegurar la existencia de nuestra raza y un futuro para los niños blancos." Lane, D. "88 Precepts" en *Deceived, Damned & Defiant: The Revolutionary Writings of David Lane*, St. Maries: Idaho. 14 Word Press. 1999, p. 88

humana de que el lugar donde ven la luz primera es de trascendencia supina para su futuro.

En estas primeras páginas y como garantía de su veracidad, el cuervo realiza un pacto con el lector:

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-⁵⁶³.

A pesar de esto, la primera manipulación de la *verdad* nos viene suministrada por el proceso selectivo de los hechos relatados. Dice haber rechazado todos los relatos que le han parecido sospechosos a pesar de que el informador fuera merecedor de crédito. Y no solo eso sino a la vez pide perdón por la imprecisión del lenguaje. El idioma cuervo no puede expresar con exactitud un montón de palabras utilizadas por la especie observada, lo que también condiciona esa *verdad*. Estas palabras “dudosas” aparecen impresas en itálica y van a servir para ratificar en el lector la opinión de Jacobo. Sus definiciones de dichas palabras nos demostrarán que malgastamos tiempo y existencia en cosas superfluas e incomprensibles. Un ejemplo de ello sería la definición que nos da Jacobo sobre el concepto de frontera:

[...] es algo muy importante, que no existe y que, sin embargo, los hombres defienden a pluma y pico como si fuese real. Estos seres se pasan la vida matándose los unos a los otros o reuniéndose alrededor de una mesa, sin lograr entenderse, como es natural, para rectificar esas líneas inexistentes⁵⁶⁴.

Lo primero con lo que nos encontramos en la curiosa exposición corvina es la peculiar y acertada presentación que hace de la especie humana. Nos hemos permitido reproducir algunos de ellos donde podremos observar la constante de la obra aubiana. Las *ingenuas* definiciones de un cuervo revelan la auténtica condición humana:

a. Exterior y apariencia como las lombrices.

⁵⁶³ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.22

⁵⁶⁴ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.69

b. Falta de lógica en sus relaciones espirituales y el irracionalismo como base de estructura social.

c. No comprenden la organización social.

d. Falta de fuerza e iniciativa que los hace vivir en manadas, e imitan a los caracoles (por el apego a su vivienda) aunque haciendo gala de su *retraso mental*, aun necesitándolas, no las llevan a cuestras.

e. Falta de plumas, carencia de alas y pico y crecimiento de los brazos - ¿para qué?-. Para luchar contra otros, con los años, se va fomentando en ellos un sentimiento de odio entre sí⁵⁶⁵.

Estas disquisiciones nos llevan a distinguir tres tipos de hombres: los que cuentan su historia, los que no la cuentan y los que no la tienen, muestra de la importancia que alcanza la literatura en el proceso de *ser humano*. Y en páginas posteriores, usando la más ácida ironía, nos informa de la existencia de *otra clase de hombres, un poco más racional, llamados monos*⁵⁶⁶. Esta afirmación es ampliada por J.R.Bululú en su nota a pie de página apuntándonos que también existen hombres negros, cerrando la exposición con la mordaz sentencia de que *los hombres, cuanto más blancos –ellos dicen rubios-, más bárbaros y salvajes*.

Tras esta introducción, nos sitúa espacialmente a los lectores en el campo de concentración de Vernet d'Ariège y expresa con sarcasmo que los *elegidos*, los *escogidos*, tienen toda clase de facilidades para llegar a él aunque la salida no es fácil. En él, los guardias disparan sin aviso contra todo el que quiere salir o entrar. Y, como las visitas están prohibidas, disponen de todo su tiempo para el trabajo.

Es la técnica usada a lo largo de toda la obra, Jacobo usa la inversión de la lógica para darnos la versión más disparatada de la realidad lo que producirá el efecto deseado por Aub: que dicha realidad asome descarnada ante nuestros ojos. De este modo, nos habla del campo como un centro cultural: *datos debidos a la gentileza del Profesor Morales, de la Universidad de Barcelona*.

⁵⁶⁵ Por eso él millitaba en las filas del partido socialista, que pretendía batallar con palabras

⁵⁶⁶ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada 2011, p.41

*Barraca 7. Cuartel B.*⁵⁶⁷, o modifica a la conveniencia del relato el sentido de la alambrada y de los uniformes. Así la guardia llevará uniforme, como los porteros de los mejores hoteles para el servicio de los internados y las alambradas impedirán que los externos se mezclen con los escogidos.

Planteadas así las cosas, los lectores nos hemos introducido de lleno en el universo corvino y hemos comprendido las destrezas de su método. Jacobo tiene vía libre para relatarnos la cruel cotidianidad del campo, y lo hace de una manera tan *fría* que asusta aún más.

Nos introduce en las duchas de los internos, llamándole la atención que se hayan organizado una lluvia artificial y bajo ella restringuen su sucio cuerpo. Queda absorto ante la decrepitud y pequeñez del hombre cuando se hace viejo. Llega incluso a ironizar con sus cicatrices y defectos físicos, denominando la visión como *aquelarre*, haciéndole comprender por qué se visten, *son tan flacos, que pareciera como si el esqueleto quisiera salirse de tan innoble envoltura*⁵⁶⁸.

Continuando su razonado desprecio hacia los humanos, -sólo hay que observarlos para sentirlo-, ve cómo una involución el hecho de poseer cuatro extremidades valederas y sólo usar dos para andar. Sus brazos, sus manos, sólo tienen una función, corromperse, venderse por dinero o trabajar. Aprovecha Aub la tesitura para hacer una crítica abierta al progreso, posiblemente la razón del mal humano, mediante un extraordinario razonamiento:

*En lugar de deleitarse con la belleza que les rodea, regalo divino, la transforman, la empeoran, para luego intentar reproducirla, sin conseguirlo por cierto, en lo que denominan obras de arte*⁵⁶⁹.

Y a ese transformar –empeorar- la Naturaleza, en lugar de contemplarla y alabarla, es lo que dicen denominar trabajo. Es esa tremenda plaga del trabajo la que, despojando al hombre de identidad, lo asemeja a una máquina. Debido

⁵⁶⁷ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.26

⁵⁶⁸ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.39

⁵⁶⁹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.42

a él se “estropean” y necesitan médicos para ser reparados. El continuo y duro trabajo hacía concebible que con el alba, los humanos, se dividieran en enfermos y sanos. Para ponernos en situación de las tremendas condiciones, nos cuenta que la única diferencia entre el hospital y las barracas es que en el primero huele peor. Les curan si hay dinero de por medio y, si consideraban que la consulta era inmotivada, la pena eran ocho días de cárcel, que junto a la aspirina eran los medicamentos más usados.

Continúa su estudio del género humano hablándonos del dinero.

El hombre se olvidó de lo que era para estimarse por lo que vale⁵⁷⁰.

El dinero, marca las diferencias en indumentaria y alimentos. El humano se pasa la vida disputándose, matándose por poseerlo, como muestra la expresión, *cuando no se atrevieron directamente al crimen, recurrieron a la gracia del trabajo remunerado. Así se inventó la esclavitud. A modo de profecía irónica⁵⁷¹*, supone que:

Esa progresión sin remedio lleva a la humanidad hacia un fin mejor: el día en que todos los metales estén en manos de una sola persona o nación acabarán las discusiones onerosas que tanto han contribuido a la degeneración de la especie⁵⁷².

El ser humano comparte un increíble y peligroso apego, a modo de superstición o atavío totémico, a los papeles y a las armas, y los considera *instrumentos para matar sin exponerse⁵⁷³*; ancestralmente se mataba para comer, hoy, se contentan con *entrematarse*. Jacobo nos recuerda que es el hombre el único ser que mata porque sí y en su vuelo puede apreciarlo día a día. En clara relación con este tema, abordará el tema de la muerte preguntándose por qué queman las carnes, después de haberlas desinfectado con gases, en cámaras especiales, ¿a quién le dedican ahora estos sacrificios humanos? Y, a su modo de ver, la extrema cercanía con la muerte en el ser

⁵⁷⁰ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.62

⁵⁷¹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.63

⁵⁷² Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.63

⁵⁷³ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.63

humano, es simulada por estos cada vez que duermen, símil que acreditará la continua agonía que envuelve a los presos en los campos.

Son las diferencias marcadas por color, lengua y religión, las que originaron las guerras, también examinadas por Jacobo. Las ve como el estado natural de las relaciones humanas y sacará de ellas una recompensa imaginaria: parecen inventadas para ayudarse a morir.

Vuelve a desmembrar el género humano entre los que luchan por y contra el fascismo. Así, me parece interesante expresar literalmente lo que Max, escondido tras el narrador corvino quiere mostrarnos. Al final de las líneas que siguen donde en apariencia pretende ensalzar a un grupo en detrimento del otro, queda patente que a pesar de las divisiones todos son iguales.

Fascistas: racistas, no permiten que los judíos se laven o coman con los blancos.
Antifascistas: no son racistas y no permiten que los negros se laven con los blancos.
Fascistas: ponen estrella amarilla en las mangas de los judíos para identificarlos.
Antifascistas: no, bástales las caras del negro.
Fascistas: ponen a los antifascistas en los campos de concentración.
Antifascistas: ponen a los fascistas en los campos de concentración.
Fascistas: no permiten guerras.
Antifascistas: acaban con las huelgas a tiros.
Fascistas: controlan las industrias directamente.
Antifascistas: controlan las industrias indirectamente.
Fascistas: pueden vivir en países antifascistas.
Antifascistas: no pueden vivir en países fascistas ni en algunos antifascistas⁵⁷⁴.

Con esta descripción nos damos cuenta de lo que realmente desea explicarnos Aub, que el problema no es la ideología política sino que el hombre ha fracasado como tal, como ser social. No se diferencian unos de otros. Y articula un porqué:

Un astrónomo dice que aseguró que toda esta incompreensión se debe a que no viven bastante, es decir a la pequeñez casi inimaginable de sus medios de conocimiento y de aprehensión; dice que el mundo inanimado vive, que las iteras se siguen moviendo, que si tuviésemos mejores ojos veríamos que los humanos solo perciben una infinitésima parte de lo existente y que esa mediocridad pierde sus vidas⁵⁷⁵.

⁵⁷⁴ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.97

⁵⁷⁵ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.106

No solamente analiza a los fascistas o antifascistas sino que cede también unas líneas a los comunistas de los que mediante una ingeniosa metáfora nos cuenta que:

(...) *ostentan más estrellas, más medallas, más condecoraciones que nadie. Brillan*⁵⁷⁶.

Si ahondamos un poco en estas palabras de Aub descubriremos que a pesar de que *la muerte los hubiese atravesado a todos, muertos y supervivientes*⁵⁷⁷, no todos los que habitaron los campos sufrieron lo mismo. Hubo categorías. Un ejemplo de ello lo refleja el hecho de que, a diferencia de Primo Levi, Semprún no fue consciente de que el Lager encarnaba el Mal absoluto. Para sobrevivir era necesario (...) *acallar la dignidad, no apiadarse del vecino, apagar la luz de la conciencia* (...) ⁵⁷⁸: Él lo consiguió situándose del lado de los que él llamaba los *buenos* –los que luchaban dentro del Lager contra el capitalismo- y gozando de una serie de privilegios que otros no tuvieron. De hecho, cuando llegan los americanos a Buchenwald, esos prisioneros no están moribundos, ni visten ropas a rayas y aún cuentan con fuerzas para perseguir a los SS a quienes habían servido hasta entonces. Semprún llega a decirnos en su *Autobiografía de Federico Sánchez*:

(...) *Recuerdo que yo tenía veinte años y que ERA FELIZ*⁵⁷⁹.

Esta espeluznante cita unida a la ocultación de datos significativos, parecen reflejar que Semprún pudiera manipular su pasado ajustándolo al punto de vista trágico de uno de los más respetables supervivientes de los Lager, Primo Levi. Es esto lo que defrauda a Mikel Azurmendi en su artículo “Jorge Semprún leído desde Primo Levi”⁵⁸⁰ donde se plantea de nuevo la peliaguda cuestión de la calidad de los testimonios concentracionarios si vienen acompañados de una envoltura ficticia, o como en este caso falsa o tergiversada.

⁵⁷⁶ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada 2011, p.99

⁵⁷⁷ Semprún J. *La escritura o la vida*. Tusquets Editores. Barcelona. 2002, p.136

⁵⁷⁸ Levi, P. *Si esto es un hombre*. El Aleph Editores. Barcelona. 2003, p.98.

⁵⁷⁹ Semprún, J. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Planeta. Barcelona. 1977. Pág.138.

⁵⁸⁰ Artículo publicado en la revista semestral *Grand Place* nº3, 2015

Debido a que la situación de los hombres le resulta contradictoria de por sí, *por la libertad viven encerrados*⁵⁸¹, emplaza al individuo a abandonar sus sueños porque quizá de esta manera la caída sea más leve. Criticará la imaginación, los ideales... en cierto modo, los sentimientos que le hacen diferente pero que no son empleados cuando se debe. Creer en imposibles y la dificultad de que estos se cumplan les hace sentirse inferiores y origina el conflicto. Mediante un juego estilístico e irónico, nos explica esta idea:

*El que llora, mama, el que mama se vuelve traidor. Ya hemos visto a dónde conducen los mamonos: a que lloren todos, por no haber sabido morir en defensa de lo suyo*⁵⁸².

Para Jacobo, los sueños, sentimientos e imaginación son los que se *interponen* en la vida del ser humano. Les conduce a desear salir del campo y de allí no sale nadie de no ser con los “pies por delante”. Albergan recuerdos y por lo tanto sufren *-de aquí no se escapa nadie ni en sueños*⁵⁸³. Pero a su vez es lo único que los mantiene vivos, la espera de un mañana donde todo sea distinto.

Finalmente, en el ya citado viaje de lo general a lo particular el cuervo nos mostrará una serie de internos en los que se personifica todo lo comentado. Como en el resto de las obras aubianas, algunos de los personajes de los que nos habla serán reales. A otros nombres les inventará una biografía, a otras biografías les inventará un nombre y otros serán *habituales* en sus obras. Incluso uno de los nombres de un prisionero –Erwin North- hace referencia a una ciudad estadounidense en Carolina del Norte donde se libró una de las últimas batallas de la Guerra Civil. Los internos examinados al principio del capítulo están tratados con más *dignidad*, digámoslo así, que los que aparecen al final. Entre los internos de este grupo encontramos a *El Málaga* que come sus propios excrementos, *Teodoro*, un testigo de Jehová con el que se desfoga el sargento, o *Juan Gómez y Juvenal García* a los que une una supuesta solidaridad hasta el momento en que uno no está conforme, en ese momento se olvidan de ella y lo expulsan del grupo acusándolo de traidor.

⁵⁸¹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.82

⁵⁸² Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.60

⁵⁸³ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.60

El ser humano, ni siquiera se une en el sufrimiento, en el dolor. Les resulta aterrador lo que están viviendo ellos pero no pierden la oportunidad de hacer sentir lo mismo a sus “iguales”.

d) Guiños al lector

Lo que más sorprende al lector de *Manuscrito Cuervo* es la espectacular mezcla de tradición y vanguardia que podemos apreciar en el texto. Novedosamente usa el ensayo para dar explicación a una situación *inexplicable*, quedándosele pequeños los géneros utilizados hasta el momento, pero a la vez utiliza tópicos literarios ya transitados por su admirado Cervantes. El principal de ellos es el tópico caballeresco del *manuscrito encontrado* que supone una estrategia del autor para encubrir la ficcionalidad de su obra y mostrarla bajo la pretensión de autenticidad histórica. Así el autor se muestra como un simple transcriptor de los hechos, que a menudo venían cifrados en una lengua vetusta, extraña, como son en este caso los símbolos salidos de la pata de Jacobo. Lejos de “pasar de moda”, ha sido uno de los grandes recursos de los literatos a lo largo de la historia de la literatura, desde las novelas históricas románticas, aunque sin las connotaciones humorísticas que le diera Cervantes, hasta *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, *Obabakoak* de Atxaga o *El Señor de los anillos* de Tolkien. Al mostrarse como textos que no se plantearon para ver la luz, la función del descubridor y del lector del mismo equivale a la de un *receptor intruso*.

El cuervo Jacobo plantea su propósito al tomar las notas que configurarán el relato y que no es otro que estas puedan ser usadas para el aprovechamiento de su especie o *de tanto cuervo como hay por el mundo*⁵⁸⁴. Esta intención última de su cuaderno parece trasladarnos a la picaresca del Siglo de Oro. Además, como apoyo a nuestros argumentos diremos que hereda también del pícaro su nacimiento innoble: *salí de un huevo...no sé dónde...hijo de padres desconocidos*⁵⁸⁵ o su vida al margen de la sociedad: vuela de un barracón a

⁵⁸⁴ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada 2011, p.18

⁵⁸⁵ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.18

otro y se posa en las tinajas de las evacuaciones⁵⁸⁶, y avalado por el versículo 7 del capítulo VIII del *Génesis*, refleja la condición de antihéroe, de la que trata de zafarse, alegando que como bien relata el libro de Moisés, fue la paloma la que no volvió al arca⁵⁸⁷.

Jacobo comienza ensalzando su figura y la de sus semejantes en detrimento del género humano. Mediante su brillantez intelectual, su llamativo manejo de la lengua y una ironía que trastoca la lógica, consigue posicionar al lector de su lado aun pugnando con el sentimiento de pertenecer a la misma especie. La *esperpentización* de la raza humana se muestra como consecuencia del alejamiento de la *animalidad*, por su desapego a la naturaleza. Es por esto por lo que tratan de ocultar su incipiente debilidad escogiendo como emblemas de su tribu a animales superiores:

*Para los italianos un lobo, para los alemanes un águila, para los franceses un gallo, para los rusos un oso, para los españoles un león, etc*⁵⁸⁸.

Finalmente, lo que “diferenciará” al hombre del animal, y terminará de confirmar su inferioridad, será la capacidad para imaginar, concepto dicotómico y, por tanto, absolutamente aubiano.

*Nada he dejado a la fantasía –esa enemiga de la política- ni a la imaginación –esa enemiga de la cultura*⁵⁸⁹.

Esta afirmación parece un disparate teniendo en cuenta la preeminencia que el escritor da en sus obras a la ficción y a la imaginación que de hecho suponen la clave para su lectura. De esta manera nos va planteando cómo quiere que le leamos. Es decir, mediante una *lectura activa* a la que se nos anima desde el prólogo de la obra aportando una frase de P. José de Acosta en la *Historia natural y moral de las Indias* que dice:

⁵⁸⁶ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.9

⁵⁸⁷ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.36.

⁵⁸⁸ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p. 70

⁵⁸⁹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p. 22

*Realmente tienen las obras de la divina arte no sé qué primor como escondido y secreto, con que, miradas unas y otras muchas veces, causan siempre un nuevo gusto*⁵⁹⁰.

Construimos dos mundos paralelos, por un lado la visión de Jacobo y por otro la supuesta realidad, a las que separa una línea casi invisible. Hay más verdad en los equívocos corvinos que en el ojo humano. Por tanto, a pesar de que Jacobo plantea la imaginación como *el origen de la decadencia humana*⁵⁹¹, es también el sustrato sustancial al ser humano que permite su salvación.

A los cuervos sin embargo, no les hace falta imaginar, porque vuelan, otro rasgo más de su superioridad. La falta de plumaje del ser humano le impide volar y por tanto tiene que hacer uso de la imaginación⁵⁹², y lo que imaginan, lo plasman con la escritura⁵⁹³. Paréceles que si no está escrito, no vale, lo que a modo de espiral vuelve a consignarnos la obsesión humana por los papeles y nos abre el camino a otro tema, la importancia de la literatura.

A modo de cierre de este capítulo-obra de Max Aub y, concedores como somos, tras la lectura de su biografía, de su devoción literaria, en ninguna obra vemos el desdoblamiento de Aub mejor que en esta. A la perspectiva de Jacobo no se le escapan los mejores literatos del género humano. La clave, como siempre, es el porqué de la “elección”, no ya de los escritores, pues es de sobra conocida su hegemonía literaria, sino las explicaciones que los acompañan.

Del mayor escritor

*TIENEN POR TALES a Shakespeare, inglés, porque todos los hombres tienen algo de Ricardo III*⁵⁹⁴, *personaje inventado por ese señor, y a Cervantes, español, porque nadie*

⁵⁹⁰ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.9.

⁵⁹¹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.91

⁵⁹² nótese la referencia a la expresión *volar la imaginación*.

⁵⁹³ Las plumas de ave fueron el principal instrumento de escritura desde el siglo VI hasta el siglo XIX. Dependiendo de la disponibilidad y la fuerza de la pluma, así como las cualidades de la línea deseadas por el escritor, otras plumas usadas para la caligrafía incluyen las plumas de cisne, ganso, cuervo, águila, búhos o lechuzas, halcón, y pavo.

⁵⁹⁴ Hijo de Ricardo, tercer duque de York, y de Cecilia Neville. Cuenta la leyenda que era un hombre deforme, jorobado y cojo de nacimiento, obra sobre todo de una ficción realizada por Tomás Moro en su discutida obra histórica inglesa, que causó una honda impresión en Shakespeare y lo inspiró en la realización (entre 1591 y 1592) de su célebre tragedia histórica *The Life and Death of King Richard III*, inspirada en la segunda edición de las *Chronicles* (1587) de Holinshed, donde el monarca aparece reflejado como un hombre jorobado, ambicioso, cruel y sin escrúpulos.

*tiene nada de Quijote*⁵⁹⁵ personaje inventado por este señor. (Definición oída a un externo con barba)⁵⁹⁶.

A modo de resumen diremos que ante la aplastante realidad que suponen los campos de concentración el escritor decide con esta obra del todo “ficticia” sacudir las conciencias. Max Aub escoge como portador de la verdad a un ser de otra especie que caricaturiza, llegando incluso al esperpento, a la denominada *raza superior*. La obra está narrada desde una posición de superioridad que roza la prepotencia, escogiendo para explicar la estructura social humana, una imagen lúcida a todo punto:

*LOS INTERNADOS FUERON traídos aquí por una administración. Esta administración ha desaparecido, pero los hombres siguen aquí*⁵⁹⁷.

La obra capta perfectamente la fuerza expresiva del momento. Ni siquiera le haría falta asegurarnos que ha presenciado todo lo escrito y que ha tomado notas de ello para que nada se perdiese. Quizá el verdadero triunfo de *Manuscrito Cuervo* es el impacto que produce en el lector y para lo que Max Aub no hace gala de grandes artificios. Simplemente cede la realidad al ojo diáfano de un cuervo que, por el hecho mismo de serlo, no está *humanamente* contaminado. Ante un tema como este la sensibilidad del leyente se dispara, el pacto lector-testimoniante-testigo se establece automáticamente. Comenzamos la lectura dispuestos a sentir, a acompañar a nuestros personajes a través de su trágico destino e instintivamente aguardamos altas dosis de subjetividad.

e) Lenguaje

Max Aub, por boca del cuervo Jacobo, mantiene a lo largo de toda la obra un lenguaje parco, a modo de tratado zoológico. Este hecho de utilizar un lenguaje extremadamente denotativo y unívoco, un lenguaje científico que en primera instancia parece alejarnos de los sucesos, en realidad lo que hace es sumergirnos de lleno en el horror. Lo realmente aberrante es su normalización.

⁵⁹⁵ Alonso Quijano mejor conocido como "don Quijote de la Mancha, representa la lucha por los ideales sobrepasando todos los obstáculos, creyendo fuertemente que el mundo podía mejorar. Cree en el ser humano hasta que la propia realidad, en la figura de Sansón Carrasco, lo vence en la playa de Barcelona. Derrotado vuelve a casa y muere. "Vivió loco y murió cuerdo",

⁵⁹⁶ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.96

⁵⁹⁷ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.103.

Este lenguaje descarnado y la naturalidad de unos razonamientos cargados de sentido común definen la escritura aubiana y alcanzan su punto álgido en *Manuscrito Cuervo*. Un ejemplo de ello lo tenemos cuando Jacobo nos cuenta el caso de los hermanos Nicolai y Alexei Tirsanof que, *se despiertan esta mañana, el uno libre y el otro preso, debido a una nueva frontera. Maleficios de la imaginación*⁵⁹⁸.

Es incuestionable la base real e históricamente avalada de los argumentos expuestos en la obra, sin embargo, lo que realmente evidencia la realidad es el exquisito tratamiento aubiano de la ironía. Prueba de ello es la frase que nos presenta el hallazgo del manuscrito y que, jugando con la hipérbole y la remisión a los lectores, introduce la sospecha.

*(...) recuerdo de un tiempo pasado que, a lo que dicen, no ha de volver, ya que es de todos bien sabido que se acabaron las guerras y los campos de concentración*⁵⁹⁹.

Otra de las figuras literarias que cobran especial relevancia en la arenga corvina es la metáfora sarcástica, que da muestra del ingenio del autor:

*Los guardias son hombres de uniforme, con voz fuerte que se transforma naturalmente en culatazos*⁶⁰⁰.

*El encierro mejora la condición humana*⁶⁰¹.

*Estos últimos tiempos, en los que las matanzas han sido mejor organizadas*⁶⁰².

Y la paradoja que manifiesta la irracionalidad de todo:

*El primero está internado por no haberse alistado en el ejército polaco; el segundo está internado por haberse alistado en el ejército polaco*⁶⁰³.

Antes de que la guerra rompiera su mundo, Aub se hallaba cómodo en la literatura de vanguardia, de ahí que podamos notar numerosas similitudes con

⁵⁹⁸ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p. 104

⁵⁹⁹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.10

⁶⁰⁰ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.101

⁶⁰¹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.57

⁶⁰² Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.76

⁶⁰³ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.114

*el teatro del absurdo*⁶⁰⁴ de Ionesco o Beckett. Aquí, tragedia y comedia chocan en una ilustración triste de la condición humana, a diferencia del teatro existencialista cuyos personajes son los que transmiten el absurdo. Construye sus textos con datos que manifiestan lo absurdo de la existencia humana. Al escritor no le interesa narrar una historia, sino exponer una situación donde la realidad se transmite por medio de símbolos. A pesar de las apariencias, a través del humor y la mitificación se esconde una actitud muy exigente del autor hacia su obra.

Como podemos observar, el discurso abierto del narrador y el marcado carácter de oralidad dotan al texto de mayor veracidad. Realmente, la clave de los comentarios de Aub, está en las punzantes aposiciones que los acompañan. Creemos no equivocarnos cuando afirmamos que uno de los grandes protagonistas de *Manuscrito Cuervo*, es el lenguaje, usado para socavarlo y para parodiar ciertos usos sociales que se hacen de él. El automatismo lingüístico hace peligrar la comunicación y con ella, su posesor, el hombre.

*La música duerme la crítica...La música más ordinaria llámase palabra,...pretenden, incautos, explicar los sucesos por medio de sonidos*⁶⁰⁵.

El propio Jacobo nos avisa al comienzo de su testimonio de la dificultad que le plantean ciertos vocablos y por ello tratará de definirlos. Curiosamente, una vez delimitado su significado, reparamos en que su definición es más acertada que la *humana*. Nótese la dificultad que acarrearía para Max Aub la toma de estas palabras y acepciones como una *tábula rasa* siendo aquí donde puede radicar la grandeza de la obra, en ese quevedesco manejo del lenguaje, que saca a la luz verdades que parecían escondidas. Así, cuando trata de definir *zona libre*...reconoce a pie de página no saber lo que es⁶⁰⁶. Cuando nos habla de la política, lo hace como *arte de dirigir* mediante *hacer virtud de la hipocresía* y por si acaso queda alguna duda, introduce un ejemplo significativo:

⁶⁰⁴ El término fue acuñado por Martin Esslin cuando escribió "El teatro del absurdo" (1961)

⁶⁰⁵ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.88

⁶⁰⁶ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.120

-¿Quién, fulano? Es un cabrón.
Entra fulano:
-¡Querido fulano! ¡Tanto tiempo sin verte! ¿Dónde te metes?⁶⁰⁷

A menudo, en ese intento de hacer inteligible el mundo de los humanos, recurre a la perífrasis para dejarnos expresiones como *los ayudantes van vestidos de azul, de azul tierno, de azul pirineo entrevistado*⁶⁰⁸. La descripción del color del traje de los ayudantes en lugar de funcionar como el adjetivo especificativo que pretende ser, ensancha el lenguaje en busca de significados particulares.

Mediante el lenguaje Max Aub también juega con la fuerza del relato. Tras *capitulitos* de gran carga narrativa introduce otros en los que *simplemente* enreda con el idioma. De este modo vamos a encontrarnos con apartados cuyo único fin, es reestablecer relaciones entre lenguaje, naturaleza y existencia desgastadas por su rutina.

*Los animales más comúnmente usados para figurar sus mejores sentimientos son el león, el oso, el toro, el lobo, la raposa, el águila, la paloma, el elefante, el perro, el azor, la oveja, la serpiente y, aunque dejéis de volar por el asombro: el gallo y el cabrón*⁶⁰⁹.

*A la unidad se la llamó dinero...onza, ducado, doblón, florín, real, maravedí, escudo, peso, sol, dólar, águila, etc. Como se puede ver, todo el mundo está representado, en esta enumeración: pájaros, flores, tierras, astros. No podía ser de otra manera: con esta sencilla conversión, a todo se le ponía precio*⁶¹⁰.

Además de las sorprendentes líneas dedicadas a la revisión de locuciones y proverbios, su prosa es de una riqueza extrema. Fascina la elección de un léxico sugerente y ajustado al pensamiento, siendo esta otra de las formas aubianas de arrebatarse al lector.

*Tan sin cabeza andan, tan perdidos, que revuelven, trepan, machacan, desmenuzan, deshacen, maltratan cuanto alcanzan sus manos, únicamente por cansarse*⁶¹¹.

⁶⁰⁷ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.85

⁶⁰⁸ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.48

⁶⁰⁹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.56

⁶¹⁰ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.63

⁶¹¹ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.42

*Hurtan horas al sueño para romper la tierra*⁶¹².

(...) *aunque tal vez ese chuparse para adentro sea solo la exteriorización de una mayor espiritualidad*⁶¹³.

Continuando en esta misma línea del lenguaje y “cerrando el círculo”, nos encontramos con su pequeño estudio de la palabra pico. Nos muestra magistralmente, dado su excelso conocimiento del castellano, el uso de ciertas fórmulas fraseológicas que contienen dicha expresión. Para Jacobo, la palabra humana es el paliativo de su venerado pico y establece un sombrío paralelismo entre el mundo corvino y el humano. Leyendo metafóricamente descubrimos que el que mejor “habla”, *pico de oro*, trepa fácilmente, *tiene buen pico*, pero por su ambición, *picar muy alto*, muere, *hinca el pico*, *le pierde el pico*⁶¹⁴.

Muchos de los términos llevados a examen guardan una estrecha relación con el tan criticado *trabajo*, como *ocupación*, *jornal* o *negocio*. Llega a afirmar que son los *negociantes*, la casta humana más despreciable, responsables de la división social, de la esclavitud. *Penados*, *campesinos*, *albañiles*, *secretarios*, *artesanos*, *aprendices*, *pobres*, *ricos*... Jacobo no comprende estos términos, Max no los concibe.

Curiosamente, el cuervo Jacobo con su lenguaje axiomático y objetivado, obtiene lo que tanto critica, cumple la *misión igualadora* del campo y elimina matices individuales. Que en último lugar el informe del cuervo quede reducido a un montón de anotaciones, inconexas en algunos casos, muestra cómo el conocimiento científico se disuelve en fragmentos parciales, reflejando la complejidad de la experiencia concentracionaria. El científico y el novelista no pueden terminar su trabajo con los medios de que disponen: la imposibilidad de Jacobo coincide con la imposibilidad de Aub. El primero no puede abordar científicamente algo que se encuentra fuera del universo científico y el segundo no puede lograr la dimensión poética de la más impresionante barbarie de su tiempo.

⁶¹² Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.43

⁶¹³ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.64

⁶¹⁴ Aub, M. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Cuadernos del Vigía. Granada. 2011, p.45

Lo que pretende transmitirnos *Manuscrito Cuervo* es la unión del compromiso ideológico y el compromiso de la escritura. La dependencia absoluta entre lo que se dice y cómo se dice es uno de los pilares en la literatura de Aub. Es un apoyo a la lucha contra la razón puesta al servicio del mal. En esa reducción al absurdo, que esa realidad sea contemplada por un cuervo que toma como un todo, una parte, que deforma, en cierta manera la realidad, es lo que refuerza estos ridículos comportamientos.

Concluiremos nuestro pequeño estudio de *Manuscrito Cuervo* apuntando cómo Aub logra desplazar la atención suya y del lector, centrando el mensaje de su texto en un aspecto de los campos de concentración diferente del habitual. Si en los textos de autores como Primo Levi se percibe de manera agobiante el horror, la injusticia y la deshumanización del campo nazi, en *Manuscrito cuervo* sale a la luz otro aspecto, que es la sinrazón de un proyecto autodestructivo para el ser humano.

Walter Benjamin⁶¹⁵ en el ensayo donde revisa la función del narrador, atribuye la acción de narrar a la esfera de la artesanía, y no del arte. El narrar de Benjamin es un narrar auténtico que deja una huella en quien escucha el relato para que vaya contando a otros los hechos que ha escuchado. De esta manera el oyente se transforma a su vez en un narrador.

En *Manuscrito Cuervo* quien escribe no es un artista sino un antropólogo que pertenece al mundo animal. La figura más importante de la cadena es sin duda la del traductor, verdadero artesano de la palabra, que es exactamente como se definía el propio Aub. Consideraremos pues la obra aubiana como una obra de artesanía, condición necesaria según Benjamin para una narración auténtica. Acabada su lectura habremos encontrado una forma de habitar la voz que nos habla desde la página y de este modo nos descubriremos manteniendo un diálogo productivo con nosotros mismos. *Gracias* a nuestras

⁶¹⁵ Benjamin, W. (2011). *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Einaudi. Torino. 2011, p.42

fragilidades, flaquezas y puntos ciegos es como emprendemos actos de comprensión y de conocimiento⁶¹⁶.

⁶¹⁶ Conclusión que extrae Arabella Kurtz sobre la obra *Austerlitz* de Sebald en Coetzee, J.M y Kurtz, A. El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis. Traducción de Javier Calvo. Literatura Random House. Barcelona. 2015

CONCLUSIÓN

Los campos de concentración franquistas como Vernet o Djelfa, nada tuvieron que envidiar a los campos nazis. En ellos encontramos la misma jerarquización deshumanizadora planteada en los *lagers* alemanes y el mismo diálogo con la muerte, aunque en menor escala. Común es también el pacto de silencio para esconder el mundo concentracionario, de éste modo, tampoco los prisioneros eran conscientes de lo que les esperaba, lo cual evitaba rebeliones. A pesar de esto, el viaje hasta el *no-lugar* en condiciones de hacinamiento y suciedad extremas que encontramos en toda síntesis concentracionaria, les prepara para lo que les aguarda, la intensa degradación física y moral. Ejemplo de ello es que tanto los prisioneros del régimen fascista como los del régimen franquista aluden a los recuentos de presos como una señal más de vasallaje. No interesa saber el número de hacinados, pues del campo sólo se podía salir “muerto”, sino que encubría una muestra más del oprobio al que se veían diariamente sometidos. De igual manera encontramos continuas referencias al hambre como el estado natural del deportado o el trabajo sin sentido, destinado únicamente a la degradación del preso. El propósito era convertir al ser humano en objeto, destruirle física y moralmente, a lo que contribuyen tácticas como el desnudamiento público, el afeitado de cabeza o la imposición del uniforme de rayas. Todo ello acaba demostrando a la *raza de señores* que realmente lo que tienen ante sus ojos no es humano. En el campo se instala el *silencio de Dios*. En una situación como ésta, la muerte impregna cada instante en el campo y a menudo se busca como una liberación.

Ante una experiencia traumática de estas características y como muestra de que quizá no todo está perdido, los supervivientes sienten la necesidad de contar lo que han vivido, bien como *exorcismo*, bien como legado a la memoria colectiva. El testimonio matiza la verdad narrada por la Historia y exige justicia puesto que también hay una culpa moral en aquellos que callan ante estos crímenes.

Hay innumerables coincidencias en los textos de los autores que han sufrido estas rutinas aunque también hayamos divergencias importantes como el idioma y el recuerdo de España. Los prisioneros franquistas, todos, han luchado por una España distinta, libre y progresista y ahora, “arrancados” de ella, esta imagen aún sobrevive en sus retinas. Es la esperanza de volver lo que en muchas ocasiones los mantiene vivos y los aleja del *musulmán*. Pero, incluso superada la fase de silencio que acontece a muchos testigos, el trauma complica la articulación discursiva de la experiencia. El lenguaje se torna exigüo para narrar tal experiencia con la muerte y, fracturado el tiempo, las estructuras cognitivas de la víctima difícilmente mantienen el límite entre ficción y no-ficción. Sienten que la vivencia extrema a la que se han visto sometidos no les pertenece y es en ese momento cuando comienza de nuevo a reconstruirse el sujeto, contando y/o inventando. Es a través de la representación del desmoronamiento de la subjetividad –en los campos- como se construye el sujeto –en el discurso-. Cualquier narración puede ser tomada como *story* –crónica- o como *récit* –historia narrativa-. Los recuerdos no permiten que el sujeto arme con ellos un texto, de ahí que se recurra a la literatura. La ficción amplía las posibilidades para solventar las carencias de la representación de su experiencia. El *hecho* nunca nos es dado directamente sino *en y a través* de los procesos de semiosis plurales que derivan en múltiples interpretaciones.

La aporía ficción/testimonio nos remonta al enfrentamiento dialéctico aristotélico-platónico sobre el *mythos*. Desde Aristóteles, que destaca la literatura basada en el *mythos* sobre la testimonial, pues esta debía respetar la realidad fenoménica, hasta Borges que prefiere el “rigor” de la ficción al “caos” y la “monstruosidad” de la realidad, se instala un largo camino de luces y sombras. En un breve repaso a la literatura factual observamos que el “género” testimonio no se asienta ni en el sistema literario tradicional ni en la estrecha “literariedad” vanguardista y estructuralista. El testimonio introduce métodos y valores caídos en desuso, ostenta los “efectos de la realidad”. La pretendida oralidad muestra la autenticidad de la realidad representada.

Es la *discursivización* de dicha experiencia traumática, la que facilita el proceso de desarrollo, el reconocimiento del sufrimiento de los demás, la creación de un marco cognitivo que víctimas y testigos puedan manejar. Muestra la pugna de la literatura por responder a la crisis de la cultura y de la memoria que desembocará en algo nuevo: un acuerdo con el lugar de los individuos en una esfera pública en constante flujo. La realidad le ha arrancado al testigo una experiencia y desde ese momento se deja de lado la posible objetividad. Surge el arte como recurso indispensable, la huída de la horrible cotidianidad del mal y la llegada del *extrañamiento*, con la consiguiente *desautomatización* del testimonio.

El sujeto-creador se desdibuja para ceder paso al hecho, a lo narrado y al contexto histórico en que este se produce. A la vez el sujeto es más creador que nunca puesto que debe organizar un marco ficcional necesario para que el lector haga frente a la Historia y sea capaz de comprenderla. Lo que va a decir no debe ser un mero *documento* sino que debe alcanzar el nivel de *monumento*.

El campo literario no solo está constituido por autores y obras sino también por lectores. La incursión del mito en la realidad supone la quiebra del texto como convocador de un solo significado. El lector proyecta sobre el texto sus concepciones o se dispone a reconsiderarlas. Aunque el horizonte de expectativas tenga un destinatario privilegiado, también ha de ser leído por "otros". Se da la apertura de una nueva disciplina que no acepta como establecido ningún significado del texto, abierta al juego de las diferencias y no de las oposiciones, donde el lenguaje es siempre símbolo y no denotación. La complejidad del texto reside en lo "no dicho" y su emisión involucra a alguien que lo actualice.

Max Aub nos ha legado unos textos cargados de *sacudidas*, en los que apreciamos la misma necesidad imperiosa de dar testimonio que encontramos en Primo Levi, incluso comparte su aprecio por las *zonas grises*. Aub justifica el diálogo del comunista de igual modo que lo hace con el anarquista o el falangista, porque cada preso vive su propia experiencia. Ahí radica uno de los

valores de la obra aubiana, en la construcción de un amalgama de vidas que enriquece la memoria. En lo que no hallamos coincidencias de Aub con Levi es en la expresión del testimonio, mientras Levi usa el lenguaje medido y sobrio del testigo, Aub tiende más al modo de expresión de Améry, tanto en el autobiografismo como en el resentimiento mostrado en sus versos, que se materializa en insultos y expresiones de odio hacia sus opresores. No sólo son torturados por el totalitarismo sino que personalizan a sus verdugos: Wajs, en el caso de Améry, y Caboche en el caso de Aub. Ambos tienen una intención que va más allá de narrar una serie de sucesos y es que se haga justicia política y sobre todo moral. Aún así, no observamos en Max Aub la dureza que nos muestran autores como Imre Kertész que escandaliza y hierde al lector en su moral. Aub tampoco se limita a reconstruir la vida diaria de los campos como hace Kogon, sino que apela a su experiencia personal aunque a veces se desdibuje o ceda su voz al paisaje.

Comparte con Arendt la idea de la *banalización del mal* debido a su normalidad, entendiendo este término como cotidianidad. Hombres resignados, a los que se les ha restado su dignidad y que no pueden hacer otra cosa más que cerrar los ojos y tratar de llegar a mañana. Sin embargo, Max Aub, del mismo modo que Semprún, insuflará a sus textos posibilidades de futuro. No está todo perdido, muestra de ello es su continua obsesión por la toma de notas con el fin de que sus voces traspasen y derriben las alambradas.

Aub nos demuestra que la sentencia de Adorno, afortunadamente, no se ha cumplido. Se ha podido “escribir poesía después de Auschwitz”. De hecho, una de las obras elegidas para el estudio, *Diario de Djelfa*, es el ejemplo de la escritura de poesía *en* el campo de concentración. La poesía no puede desligarse de la vida. El testimonio percibe experiencias y las transcribe, el poema genera situaciones, las combina y las transfigura. El primero se caracteriza por la voluntad de realismo fehaciente, la segunda se rinde a lo íntimo y se abre a lo fantástico; se enfrenta la mimesis, al arte autónomo. El testigo participa en la sociedad a la que se dirige y el poeta la contempla desde sí mismo. Aquel prefiere la revelación de estados colectivos y éste prefiere el realce de la conciencia individual y atiende a las emociones, sentimientos y a la

posibilidad. Trascendencia ideológica frente a concentración estética. El testimonio “desfamiliariza” por su insistencia en lo cotidiano, el poema a través de lo insólito. El espacio es real en el primero e imaginario o simbólico en el segundo. El poema plantea problemas epistemológicos y formales y su meta es revelar la difícil representabilidad del mundo. Rasgos de uno y otra comparte a la perfección el *Diario de Djelfa*. El lector se apropia del testimonio con voluntad de confirmarse reconociéndose y lee el poema con anhelo de acceder a otro conocimiento. El testimonio facilita el regreso a la vida y la poesía anticipa la muerte de su narrador o bien toma la palabra en lugar de los difuntos y los inanimados. Mientras el testimonio dice lo que ve, el poema canta lo que sueña.

Reducida a su expresión más íntima y al mismo tiempo incapaz de ser reducida al silencio, la poesía surge con “la lengua que jadea y gime”, como nos sugiere Gabriela Mistral. Los versos de Aub complican su lectura hasta hacer jadear al lector, obligándole a repensar el poema, que es un obligarle a repensar el sentido, a sabiendas de que nunca serán enteramente comprendidos. Como demostró la estética de lo sublime, las experiencias ligadas a la muerte, a la supervivencia, al terror, suponen las experiencias más intensas, estéticamente hablando. La destrucción personal es la chispa que ilumina la creación estética. *Campo cerrado* supone la apertura al dolor del alma, dicho dolor aparecerá descarnado en su *Diario de Djelfa* y quedará personalizado en un grupo de judíos a la deriva en el drama *San Juan*. Finalmente, el laberinto quedará cerrado. El autor reniega del género humano y decide narrar desde la perspectiva enajenada de un cuervo en *Manuscrito Cuervo*, ejemplificando cómo es posible prescindir del “yo” en la ciencia pero no en el arte. Ya nos advertía Sábato de que la emancipación total del autor es imposible. En cuanto este se descuida, y siempre lo hace, la sombra *oscura y desgarrada* del creador se cuelga en la obra.

Demuestra en estas cuatro obras la particular forma de establecer su retrato vital. Se basa en la confianza en la ficción como medio de conocimiento y, de forma paradójica, en la interpretación de la memoria como un elemento volátil y fácil de llevar a equívocos. Hace de la suya una de las más interesantes

reacciones literarias al sufrimiento de la intolerancia, la barbarie y la marginación. Aunque no fuese exacta ni susceptible de ser empíricamente comprobada, la verdad de la ficción era la única que podía dar cuenta de la realidad. De ahí que este estudio concluya con la convicción de que es posible proponer una lectura de la obra aubiana similar a la de las crónicas. Reside en ella una voluntad de convertirse en verdad esencial capaz de hacer presente a un colectivo condenado al ostracismo y de oponer su interpretación histórica a la del franquismo. De demostrar, en definitiva, que la literatura puede hacer memoria y convertirse en un discurso histórico y ético capaz de trascender lo meramente estético.

Es decir, lo que Aub genera con su texto no es sino el cumplimiento de lo que intelectuales como Kerstéz o Semprún reclamaron: la necesidad de inventar y de evocar de forma artificiosa la realidad de los campos de concentración para poder transmitir a los lectores el verdadero drama que su existencia supuso. Aub parece querer advertir que se ha de tener cuidado con las visiones únicas sobre las cosas y que todas las interpretaciones –incluso aquellas que, como los discursos científicos, parecen revestirse de cierta legitimidad a primera vista- son susceptibles de ser cuestionadas y llegado el caso, rechazadas.

Max Aub posee un sexto sentido para ver la realidad en sus más delicados aspectos o, en su defecto, imaginarla o mezclarla hasta hacernos invisibles los límites entre realidad y ficción. Como miembro de la *literatura activa*, el recorrido por sus obras nos revelará a un artero falsificador, un perpetuo embaucador que envuelve al lector en una niebla de realismo tan densa que puede situar en el centro de ella su mentira más fantástica y que resulte creíble. Miente, inventa, pero no falsea, para crear la voz universal que espera justicia.

Transgrediendo la opinión de Rorty, filosofía y literatura armonizan de forma perfectamente afinada. La literatura testimonial, además de ser una liberación para el alma del reo, tiene unas expectativas mucho más amplias: producir conocimiento y luchar por la justicia suspendida. La literatura nos insta en el principio de empatía, resulta más fácil identificarnos con un “otro” que hacerlo

con entes abstractos. De la misma forma, remitiéndonos a la *catarsis aristotélica*, afirmaremos que a veces la ficción nos aporta más que la historia. La poesía, al mismo tiempo, nos hace partícipes de sentimientos y sensaciones que no encontramos en los documentos historiográficos y que dotan a los textos de la humanidad que a los presos se les intenta arrancar. Aventurándonos a afirmar que no existe una verdad objetiva, necesitamos las subjetivaciones de la misma para ser capaces de revivir la experiencia con el autor.

Resulta increíble pensar en la profecía *agambiana*: que lo sucedido en la más aciaga era de la Historia Moderna amenace con volver a repetirse. Pareciera que la desolación y la muerte que asoló el mundo durante el siglo XX no hayan bastado para que el ser humano abomine de sí mismo. Se intuye muy comprometida a la raza humana. Multitud de avances tecnológicos, a los que hoy llamamos progreso, se gestaron como inventos perniciosos para el propio ser humano. Comprobamos a diario nuevos estados de excepción que pasan desapercibidos a nuestros ojos, nuevos ghettos incluso a pocos kilómetros de nuestros hogares ante los que ladeamos la cabeza. Todo ello avala la teoría de Agamben en la que caracteriza a la Historia de cíclica. De ser así, el ser humano sólo estaría esperando su momento para erigirse nuevamente como el ser despiadado que ha demostrado ser, capaz de someter y aniquilar a sus semejantes con una crueldad extrema. Deberíamos estar preparados.

No podemos anticiparnos al curso de la Historia, lo que sí podemos es sentar las bases para una educación en valores, para la creación de una cultura de la memoria, sobre todo ahora que sus *salvados* se están *hundiendo* fruto del irremediable paso del tiempo.

*The one who does not remember history
is bound to live through it again.
(George Santayana)*

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, J. *Langage et littérature*. Hachette. París. 1991.
- Adorno, T. *Les fameuses années vingt*. En *Modeles Critiques*. París. 1984.
- Agamben, G. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos. Valencia. 1999.
- Agamben, G. *Estado de excepción. Homo Sacer II*. Pre-Textos. Valencia. 2003.
- Agamben, G. *The Coming Community*. Press. University of Minnesota. Minneapolis & London. 2007.
- Agamben, G. *Estado de excepción. Homo Sacer II*. Pre-Textos. Valencia. 2003.
- Agamben, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-Textos. Valencia. 2000.
- Agamben, G. *Medios sin fin*. Pre-Textos. Valencia. 2001.
- Agamben, G. *Nudités*. Rivages. París. 2009.
- Alberca, M. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2007.
- Alborg, J.L. *Hora actual de la novela española*. Taurus. Madrid. 1962.
- Aleixandre, V. "Carta a Max Aub". *Ínsula* nº155. 1959.
- Alvarado, J. "Hombre entre dos guerras" en *Cuadernos Americanos* nº2. México. 1973.
- Améry, J. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Pre-textos. Valencia. 2001.
- Angulo, E. *San Juan, tragedia*. El Socialista "Órgano del partido Socialista Obrero Español. Círculo Jaime Vera" Año III. México. Marzo 1944.
- Antelme, R. *La especie humana*. Arena Libros. Madrid. 2001.
- Aranguren, J.L. "La evolución espiritual de los españoles en la emigración" *Cuadernos Americanos*, XIV, nº 38. 1953.
- Arendt, H. *La condición humana*. Paidós. Argentina. 1993.
- Arendt, H. *Eischmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen. Argentina. 2003.
- Arendt, H. *Los orígenes del Totalitarismo*. Alianza. Madrid. 1981.
- Aub, M. *El Laberinto Mágico*. (2001). Pre-textos. Valencia. 2001.
- Aub, Max. *Campo cerrado*. Santillana, Alfaguara. Madrid. 1997.
- Aub, M. *Sobre algunos mitos fascistas*. Congreso Internacional del Centenario. Max Aub, testigo del siglo XX. Valencia. 2003.
- Aub, M. *El limpiabotas del Padre Eterno y otros cuentos ciertos: la mirada del narrador testigo*. Eloísa Nos Aldás y Javier Lluch Prats . Fundación Max Aub, Col. Biblioteca Max Aub, 16. Segorbe. 2011.
- Aub, M. *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico* (1994). Presentación de Francisco Ayala y selección y prólogo de Javier Quiñones. Alba Editorial. Barcelona. 1994.

- Aub, M. *Diario de Djelfa*. Unión Distribuidora de Ediciones. México. 1944.
- Aub, Max. *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo* J. A. Pérez Bowie (ed.). Segorbe: Fundación Max Aub-Universidad de Alcalá de Henares. 1999.
- Aub, M. *San Juan*. Renacimiento. Biblioteca del exilio. Sevilla. 2006.
- Aub, M. *Jusep Torres Campalans*. Alianza. Madrid. 1975.
- Aub, M. *Campo de los almendros, El Laberinto Mágico*. Pre-textos. Valencia. 2001
- Aub, M. *Teatro Completo*. Aguilar. México. 1968.
- Aub, M. "Al publicarse *San Juan*", en *Primer Acto*, nº 52.1964.
- Aub, M. *Diarios (1939-1972)*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Alba. Barcelona. 1998.
- Aub, M. *Conversaciones con Luis Buñuel* pról. de Federico Álvarez. Aguilar. Madrid. 1985.
- Aub, M. *Hablo como hombre*. Joaquín Mortiz. México. 1967
- Aub, M. *En un acto en contra del terror Nazifascista*. Archivo de Max Aub. 34 Prosas MT/201. Biblioteca Cosío Villegas, Colegio de México. Marzo 1943.
- Aub, M. *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Edición y estudio introductorio de Eugenia Meyer. Fundación Max Aub. Segorbe. 2001
- Auerbach, E. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE. México. 1950.
- Bacarlett, M.L. "G. Agamben, del biopoder a la comunidad que viene". *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*. Año 12 nº 24. 2010.
- Baer, A. De memoria judía a memoria universal. El Holocausto y la globalización del recuerdo [From Jewish to Universal Memory. The Holocaust and the Globalization of Remembrance], in: *Anthropos* nº. 203. 2004.
- Baer, A. "La representación del Holocausto y sus límites". *Raíces* nº 50-51. 2002.
- Bandrés, J. y Llavona, R. "La Psicología en los campos de concentración de Franco". *Psicothema*, vol.8, nº1. Universidad de Oviedo. 2003.
- Baquero, A. "Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado". Universidad de Murcia. Estudios Románicos, Vol.16-17. 2007-2008
- Bárcena, F. "El aprendizaje del dolor. Notas para una simbólica del sufrimiento humano". Universidad Complutense de Madrid.
- Barthes, R. *El susurro del lenguaje*. Paidós. Barcelona. 1987.
- Belda, Rosa María. *Coedición crítica de Versiones y subversiones en Obras Completas I*, Biblioteca Valenciana, Valencia. 2001.
- Belpolati, M. "Primo Levi, regreso a Auschwitz". *Letras Libres* nº48. 2005.
- Benjamín, W. *Tesis de Filosofía de la Historia*. Ítaca. Madrid. 1940.
- Benjamin, W. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*. Einaudi. Torino. 2011.
- Bergson, H. *Memoria y vida*. Alianza. Madrid. 1987.

- Bettelheim, B. *Sobrevivir: el Holocausto una generación después*. Editorial Crítica. Barcelona. 1981.
- Bichat, X. *Reserches physiologiques sur la vie et la mort*. Troisième Edition. París.1805.
- Blanco, M. "Jorge Semprún: 'Soy un deportado de Buchenwald'". Babelia. 2001. <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010518/02.html>.
- Blanco, M. *Teorías sobre el sujeto poético*. Universidad Nacional Del Mar del Plata. Consejo Nacional De Investigaciones Científicas y Técnicas. Mar del Plata. Argentina.
- Borowski, T. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Alba. Barcelona. 2004.
- Brioso, H. "Max Aub o la historia universal del fraude". Página de AEMIC, Revista digital *Matices*. www.matices.de/19/19kaub.htm.
- Broncano, F. "La confianza en otros y la autoridad epistemológica del testimonio". Universidad Carlos III de Madrid. 2008.
- Brunet, G. "Giorgio Agamben, lector de Hanna Arendt". *Konvergencias. Filosofía y Culturas en Diálogo*, nº 16. 2007.
- Caballé, A. *¿Una escritura intransitiva?*, Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos, Universidad de Barcelona. 1996.
- Cabanchik, SM. "Thomas Nagel: el concepto de punto de vista y la polaridad objetivo-subjetivo". *Konvergencias Filosofía y Culturas en Diálogo* nº3. Abril/mayo 2003.
- Calles, J. "Sobre algunos mitos fascistas: un texto olvidado de Max Aub". Congreso Internacional del Centenario: *Max Aub, testigo del siglo XX*. Valencia. 2003.
- Calles, J. "Un cierto Max Aub". *Espéculo* nº23. Universidad Complutense de Madrid.
- Calvino, I. *Las cosmicómicas. La memoria del mundo*. Minotauro. Buenos Aires. 1984.
- Camus, A. *La peste*. Milenium (Biblioteca El mundo) Madrid. 1999.
- Capella, M.L. "Manuscritos cuerdos o la recuperación imposible". *Proyecto Clío*. 2003.
- Carpintero, H. *Historia de la Psicología en España*. Eudema. Madrid. 1978.
- Castoriadis, C. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets. Buenos Aires. 1993.
- Caudet, F. "Mural de palabras: El laberinto mágico de Max Aub". *Letra Internacional*, 2003.
- Caudet, Francisco. "Max Aub: el principio de unidad compositiva". Universidad Autónoma de Madrid. 2000.
- Caudet, F. "Max Aub y la tradición del realismo". U.A.M. Valencia. 2003
- Caudet, F *Max Aub-Manuel Tuñón de Lara. Epistolario 1958-1973*. Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub. Valencia. 2003.
- Cervantes, M. *La Numancia*. Edición de Florencio Sevilla Arroyo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2001. (Jornada I).
- Chabás, J. "Los dramaturgos jóvenes. Max Aub" en *Literatura española contemporánea, 1898-1950*. La Habana, Cultural 1952 p.663 (reedición española: Madrid. Editorial Verbum, 2001, edición de Javier Pérez Bazo con la colaboración de Carmen Valcárcel.
- Chevalier, J y Gheerbrant, A. *Le dictionnaire des symboles*. Júpiter. París. 1995.
- Coady, C.A.J. *Testimony-A Philosophical Study*. Clarendon Press. Oxford. 1992

- Coetzee, J.M y Kurtz, A. *El buen relato. Conversaciones sobre verdad, ficción y la terapia del psicoanálisis*. Traducción de Javier Calvo. Literatura Random House. Barcelona, 2015.
- Cru, Norton. *Du témoignage*. Publicación Aaargh, Internet. 2002.
- Cuesta, J. "Memoria y fuente oral: el testimonio". Seminario Internacional sobre Memoria e Historia. 2005.
- Dahmer, H. "Holocaust – der Film und die Amnesie", *Divergencias Holocausto, el psicoanálisis, la utopía*. Münster, Westfälisches Dampfboot. Rústica. 2009
- Dahmer, H. "Antisemitismus und Xenophobie", *Divergenzen. Holocaust, Psychoanalyse, Utopia*, Münster, Westfälisches Dampfboot. Rústica. 2009.
- Del Rocío, B. "El objeto de la memoria y el olvido" *Desde el jardín de Freud*. N°4. Bogotá. 2004.
- Delbo, C. *None of us will return*. Traducción de John Guitens. Groove Press. New York. 1968.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia.1980.
- Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*. Anagrama. Barcelona. 1971.
- Degiovanni, F. "El amanuense en los campos de concentración" *Cuadernos americanos*, n° 77.1999.
- De Quinto, JM. "Informe apresurado sobre el teatro de Max Aub" *Primer Acto*, n° 52. Mayo 1964.
- Díez Cañedo, E. "Prefacio a Max Aub". *San Juan*. Tezontle. México. 1943.
- Díez-Cañedo, E. *Prólogo a San Juan. Tragedia*. Ediciones Tezontle. México. 1943.
- Diner, D. *Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz*. Frankfurt. 1988.
- D' Octavio, A. "Distorsión o negatividad: consideraciones de Rancière y Adorno sobre la comunicación en el arte". *Avatares de la comunicación y la cultura* n°4. Diciembre 2012.
- Doménech, R y Monleón, J. "Entrevista con el exiliado Max Aub en Madrid", *Primer Acto*, n° 130. Marzo 1971.
- Donaggio, E. y Guzzi, D. *A giusta distanza. Immaginare e ricordare la Shoah*. Nápoles/Roma, L'ancora del Mediterraneo. 2010
- Dulong, R. "La implicación de la sensibilidad personal en el testimonio histórico". *Revista de Antropología Social* n° 13. 2004
- Dulong, R. *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de la attestation personnelle*. EHESS. París. 1998.
- Durán, M. "Max Aub o la vocación de escritor" en *Papeles de Son Armadans*, n° 92, noviembre de 1963.
- Edelheit, A. y H. *History of de Holocaust: A Handbook and Dictionary*. Boulder, CO: Westview Press. 1994.
- Eliot, T. "Tradition and the individual talent" *The sacred wood*, London and New York. Methuen. 1986
- Ette, O. "Max Aub en su primer centenario". *Revista de Occidente*, n° 265. 2003.

- Ette, O. "Max Aub: escribir (desde) el movimiento". *Revista de Occidente* nº265. Junio 2003
- Faber, S. "Max Aub, conciencia del exilio". Oberlin College. EEUU. 2002.
- Faulkner, P. "The Social Character of Testimony". *The Journal of Philosophy* XCVII/11. 2000.
- Feierstein, D. Genocidio, administración de la muerte en la modernidad. Eduntref. Argentina. 2003.
- Feierstein, D. El genocidio como práctica social. FCE. México. 2007.
- Fenichel, O. "Das Ich und die Affekte", *Schriften 2*, Fráncfort d. M./Berlín/Viena, Ullstein, 1985
- Ferrater Mora, J. "Platón", *Diccionario de grandes filósofos*, vol. 2. Alianza. Madrid. 2005.
- Fernández, S. "El lugar de Max Aub". Babab.com. 2002.
- Ferrer, V. "El Viver que conoció Max Aub". *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palencia*, nº 1. 1997.
- Figueroa, M.B. "Memoria histórica y testimonio". Universidad Nacional de Colombia. 2007.
- Fokkema, D. e Ibsch, E. *Teorías de la literatura del s. XX*. Cátedra. Madrid. 1984.
- Foucault, M. *Genealogía del racismo*. Nordan. Montevideo. 1993.
- Foucault, M. "Qué es un autor". Seminario de 1969.
- Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI. Madrid. 1975.
- Foucault, M. *La arqueología del saber*. Gallimard. París. 1969.
- Frank, R. "La mémoire et l'histoire", en D. Woldman, (dir.), *La bouché de la vérité? La recherche historique et les sources orales*. Nº monográfico de Cahiers de l'IHTP, nº 6. 1981.
- Frankl, V. *El hombre en busca de sentido*. Herder. Barcelona. 2001.
- Fricker, E. "Against Gullibility". En Bimal Krishna Matilal; Arindam Chakrabarti eds. *Knowing from words*. Boston: Kluwer. 1994.
- Fricker, M. "Epistemic Injustice and a Role for Virtue in the Politics of Knowledge". *Metaphilosophy* 34: 1-2. 2003.
- Fricker, E. "Against Gullibility". En Bimal Krishna Matilal; Arindam Chakrabarti eds. *Knowing from words*. Boston: Kluwer. 1994.
- Galindo, A. *Política y mesianismo. Giorgio Agamben*. Biblioteca Nueva. Madrid. 2005.
- Gallo, R. *El intelectual ante el memoricidio. Vuelta* nº 253. México. 1997.
- García, A. *Localizar la memoria*. Seminario Internacional Memoria e Industria Cultural. Universidad de Sevilla. 2007.
- García, C. "Max Aub: Génesis y sentido de un teatro épico". *Revista de Literatura*. Tomo LIX, nº118. CSIC. Madrid. Julio-diciembre 1997.
- García, J. "Fabulación dramática del fabuloso Max Aub", *Ínsula*, nº 222, mayo de 1965.
- Garrido, A. *El texto narrativo*. Síntesis. Madrid. 1993.
- Gómez, A. "Un transtorno de película. Las vidas reinventadas de impostores que pretenden 'ser alguien'". *Expansión*. Madrid. 13 de mayo de 2005.
- Gómez, F. *El lenguaje literario*. Edad. Madrid. 1999.

- González, M. *Epistolario del exilio. Max Aub 1940-1972*. Segorbe. yuntamiento. 1992.
- Gordimer, N. "La costilla de Adán: ficciones y realidades". *Escribir y ser. Las conferencias Charles Eliot Norton 1994*. Península. Barcelona. 1997.
 - Gusdorf, G. "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Anthropos (La autobiografía y sus problemas teóricos)*, nº 29, 1991.
 - Havelock, E. *Prefacio a Platón*. Visor. Madrid. 1994.
 - Hinojosa, S; Martín, E. "Amical Mauthausen destituye a su presidente porque nunca estuvo en un campo nazi". *La Vanguardia*. Barcelona. 11 de mayo de 2005
 - Horkheimer, M y Adorno, T. *Dialéctica de la Ilustración Obra completa*, 3. Akal, Básica de bolsillo. Madrid. 2007
 - Horkheimer, M. *Crítica de la razón instrumental*. Trotta. Madrid. 2010
 - Huerta, A. "San Juan, tragedia en tres actos". *La Prensa. Diario ilustrado de la mañana*, México. 24 de julio de 1943.
 - Huysen, A. *En busca del futuro perdido*. FCE. México. 2002.
 - Irizarry, E. *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2000
 - Jurgenson, L. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?* Editions du Rocher. Paris. 2003.
 - Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Biblioteca Románica Hispánica, Tratados y monografías, 3. Gredos. Madrid. 1954.
 - Kemp, L. "Diálogos con Max Aub", *Estreno III*, nº2, otoño 1997.
 - Kertész, I. *Sin destino*. Acantilado. Barcelona. 2001.
 - Kertész, I. *Un instante de silencio en el paredón: el Holocausto como cultura*. Herder. Barcelona. 2009.
 - Kertész, I. *Dossier K*. Acantilado. Barcelona. 2007.
 - Kertész, I. *Yo, otro. Crónica del cambio*. Traducción de Adan Kovacsics . Acantilado. Barcelona. 2002
 - Kertész, I. *Kadish por el hijo no nacido*. El Acantilado. Barcelona. 2002.
 - Kertész, I. "Sombra larga y oscura". *Un instante de silencio en el paredón*. Herder. México. 1999.
 - Koestler, A. *Soum of the Earth*. London. Hutchinson. 1968. Traducción de Eleanor Londero "La mimesis incierta del cuervo escritor" Publicado en *Insula*, N° Monográfico "Max Aub en el siglo XXI", 678. Junio 2003.
 - LaCapra, D. *Historia en tránsito: experiencia, identidad y teoría crítica*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica.
 - LaCapra, D. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2005.
 - Lang, B. *Act and Idea in the nazi genocide*. Syracuse Unniversity Press. New York. 2003
 - Lanzmann, C. *Shoah*. Da Capo Press. Nueva York. 1995. Subtítulos en inglés por A. Whitelaw y W. Byron.

- Lapesa, R. Introducción a los estudios literarios. Cátedra. Madrid. 1974.
- Lejeune, P. *El pacto autobiográfico y otros escritos*. Megazul- Endimiión. Madrid. 1975.
- Levi, P. *Entrevistas y Conversaciones*. Península. Barcelona. 1998.
- Levi, P. *La tregua*. El Aleph. Barcelona. 1988.
- Levi, P. *Los hundidos y los salvados*. El Aleph. Barcelona. 1986.
- Levi, P. *Si esto es un hombre*. El Aleph. Barcelona. 2003.
- Levi, P. *Trilogía de Auschwitz*. Océano. Chile. 2006.
- Llorens, L. "Un realismo en movimiento. Convergencias estéticas en los inicios del Laberinto Mágico" Universitat de València.
- Llorens y Lluch-Prats. "Estudio introductorio: los relatos de *El laberinto mágico*" En Max Aub, *Obras completas*. Vol.IV-B. Relatos II. Valencia: Generalitat Valenciana y Diputació de Valencia. 2006.
- Londero, E. "La mimesis incierta de un cuervo escritor" publicado en *Ínsula*, N° Monográfico "Max Aub en el siglo XXI", 678.. Universidad Della Calabria. Italia. Junio 2003.
- Booth, W. *Rethoric of irony*. University of California Press. 1974.
- López Mateos, M. *Los Conjuntos*. México D.F. Publicaciones del Departamento de Matemáticas, Facultad de Ciencias, UNAM. 1978.
- Loureiro, A. "Los afectos de la historia", *Política y (po)ética de las imágenes de guerra* / coord. por Antonio Monegal. 2007.
- Lythgoe, E. "El desarrollo del concepto de testimonio en P. Ricoeur". Eidos. Colombia. 2008.
- Maestro, J. *El concepto de ficción en la literatura*. Publicaciones Académicas. Mirabel. Colección Gianbattista Vico. Pontevedra. 2006.
- Malgat, G. *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Fundación Max Aub y Renacimiento. Segorbe-Sevilla. 2007.
- Mamani-Macedo, P. "Max Aub y su Diario de Djelfa". Université de la Sorbone Nouvelle-Paris. 2001.
- Marco, V. *Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar*. Cecilio Alonso. Actas del congreso internacional «Max Aub y el laberinto español». Ayuntamiento de Valencia. 1993.
- Mas i Usó, P. "Lo real de la ficción: De Max Aub a Antonio Muñoz Molina". Congreso Internacional del Centenario: *Max Aub, testigo del siglo XX*. Valencia. 2003.
- Mate, R. *La herencia del olvido*. Errata Naturae. Madrid. 2008.
- Mate, R. *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Trotta. Madrid. 2003.
- Mate, R. *La herencia del olvido*. Errata Naturae. Madrid. 2008.
- Mate, R. *Memoria de Occidente: actualidad de pensadores judíos olvidados*. Anthropos. Barcelona. 1997.
- Mate, R. *Memoria de Auschwitz*. Trotta. Madrid. 2003.
- Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona. 1945.

- Millares, S. *Neruda: el fuego y la fragua. Ensayo de Literatura Comparada*. Universidad de Salamanca. 2008.
- Millares, A. "San Juan, Tragedia" *Estampa*, México, nº233. 24 de noviembre de 1943.
- Millu, L. *La fumée de Bikernau*. Le Cerf. París. 1993.
- Miret, P. "Las esperas de Max Aub". *Revista Universidad de México*. México. 1986.
- Monleón, J. *El teatro de Max Aub*. Taurus, Madrid. 1971.
- Monleón, J. "San Juan: historia de ayer, alegoría permanente", *Ínsula*, nº. 569. Mayo de 1994.
- Montiel, F. "Escribir fuera de España: la correspondencia entre Max Aub y Segundo Serrano Poncela", en *Actas 1993 (véase Alonso, 1996), vol. I*.
- Montiel, F. "Mérimeé frente a Victor Hugo: la correspondencia entre Esteban Salazar Chapela y Max Aub", en M. Aznar (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Renacimiento. Sevilla. 2006.
- Mora, M. "La risa nos salva de la oscuridad. Roberto Benigni: actor y director". *El País* 26 de mayo de 1998.
- Morey, M. "Los tejidos de la experiencia". Clase nº 5. Curso *Experiencia y Alteridad en educación*. FLACSO. 2006.
- Munté, A. "Una entrevista a Jorge Semprún: la narración de los campos de concentración en la literatura y el documental" *Trípodos* nº 16. Barcelona. 2004.
- Muñoz Molina, A. "*Destierro y destiempo de Max Aub*", discurso leído el día 16 de junio de 1996. Artes Gráficas. Madrid. 1996.
- Nietzsche, F. *La genealogía de la moral*. Alianza. Madrid. 1975.
- Nuñez, C. "Max Aub en el país del viento. Algunos poemas del denominado Ciclo de Djelfa." *Homenaje a Max Aub*, Ed. de James Valender y Gabriel Rojo, México, El Colegio de México. 2005.
- Naharro Calderón, J.M. "Max Aub y el universo concentracionario de Djelfa." *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, Nº. 1, 2006.
- Nos, E. *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia 1940-1942*. Universidad Jaume I. Castellón. 2001.
- Nos, E. "El universo concentracionario en Francia en 1939: Max Aub y Arthur Koestler". En Manuel Aznar Soler (ed.) *Las literaturas del exilio republicano español de 1939*. Bellaterra. Gexel. 2000.
- Olmos, A. "Los límites de lo legible. Ensayo y ficción". *Crítica cultural*. Vol. 4 nº1
- Origgi, G. "What does It Mean to Trust in Epistemic Authority?" Edición electrónica: <http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/docs/> / Origgi. 2005.
- Ortiz, J. "Roberto Juarroz y el espacio poético como una metafísica del sujeto". *Konvergencias literatura* Año III, nº10, mayo 2009.
- Ostrower, C. *El humor como mecanismo de defensa* [En línea]. Parte de tesis doctoral. Tel Aviv <http://web.macam98.ac.il/~ochayo/me.html>. Parte traducida al español:

<http://holocaustoenespanol.blogspot.com/2010/01/el-humorcomo-mecanismo-de-defensa-en.html>.

- Paz, O. "Reseña crítica de *San Juan*", de Max Aub. *El Hijo Pródigo*, México, nº5. 15 de agosto de 1943.
- Paz, O. "Max Aub, San Juan". *El Hijo Pródigo*, nº5. México. 1943.
- Pérez Bazo, J. Max Aub y la escritura de la memoria. Renacimiento. Sevilla. 2007.
- Pérez Bowie, J.A. "Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como rebelión" *Revista de Occidente*, nº 265. 2003.
- Pérez Mlnik, D. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*.Guadarrama. Madrid. 1957.
- Peppiaatt, M. y Bacon, F. *Anatomía de un enigma*. Gedisa. Barcelona. 1999.
- Platón. *Fedro*, Trad. E. Lledó. Biblioteca Clásica. Gredos. Madrid. 2008
- Pollack, M. *Memoria, olvido, silencio*. Ediciones Al Margen. La Plata. Argentina. 2006.
- Prats, R. "Mi correspondencia con Max Aub". *Batlia*. Diputación Provincial de Valencia. 1996.
- Quiñones, J. "Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística". Congreso Internacional del Centenario Max Aub, testigo del siglo XX. Valencia. 2003.
- Rassinier, P. *La mentira de Ulises*. Acervo. Barcelona. 1961.
- Ricoeur, P. *El discurso de la acción*. Traducción de Patricia Willson. Nueva Visión. Buenos Aires, 1988.
- Ricoeur, P. *Tiempo y narración*. Siglo XXI. México. 1996.
- Rief, D. *Contra la memoria*. Debate. 2012.
- Riffaterre, M., *Semiótica de la Poesía*. Bloomington. Indiana University Press. 1978.
- Rivadeneira, A. *El escritor y su oficio*. Grafein Ediciones. Barcelona.1997
- Robles, GM. *Memoria y testimonio en los escritos concentracionarios de Max Aub*. 1º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, La Plata. 1 al 3 de octubre de 2008. Los siglos XX y XXI.
- Rousset, D. *Les tours de notre mort II*. Hachette. París. 1993.
- Rufinelli, J. "Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad?", en *Hispanamérica*, nº28, 1990.
- Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra. Madrid. 1989.
- Sábato, E. *Antes del fin*. Seix Barral. Barcelona. 2003.
- Sáenz, P. *De ambigüedades y violaciones en el arte de narrar: la novela de Max Aub*. Actas del XII Congreso de la AIH. The George Washington University.1995.
- Saer, JJ. *El concepto de ficción*. Seix Barral. Barcelona. 2004.
- Sáinz, J. "Max Aub: El papel de una memoria desplazada". Mary Washington College. Virginia, EE.UU Congreso Internacional del Centenario: Max Aub, testigo del siglo XX. Valencia. 2003.
- Sánchez, M. A. "Biografía". Fundación Max Aub-Segorbe. Castellón. 2007.
- Sarlo, B."Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon de la lectura?" *Punto de vista* nº24. Buenos Aires, 1985.

- Sciascia, L. *La bruja y el capitán*. Tusquets. Barcelona. 1987.
- Semprún, J. *La escritura o la vida*. Tusquets Editores. Barcelona. 2002.
- Semprún, J. *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Tusquets. Barcelona. 2001.
- Semprún, J. *Autobiografía de Federico Sánchez*. Planeta. Barcelona. 1977.
- Sicot, B. Max Aub en Djelfa: Lo cierto y lo dudoso. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. LV, Núm. 2. México. 2007.
- Sicot, B. "Max Aub, poeta. Diario de Djelfa y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones". En Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements*. Université de Paris X-Nanterre, CRIIA/Publidix, París, 2003.
- Silverman, K. *The threshold of the visible world*. Routledge. New Cork, 1996.
- Shklar, JN. *The bonds of exile*. Hoffman, Stanley. Political Thought and Political Thinkers. Chicago. University of Chicago Press, 1998.
- Sklodowska, E. *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría y poética*. Peter Lang Publishing. New York. 1992.
- Sobejano, G. *Novela española de nuestro tiempo*. Prensa española. Madrid. 1952.
- Sobejano, G. "Observaciones sobre la lengua de dos novelistas de la emigración: Max Aub y Francisco Ayala". *Diálogos*, vol. 11, nº 5 (65), México. Sept.-oct.1975.
- Soberón, F. "Nietzsche, Borges y Caeiro. Lenguaje y poesía". *Espéculo* nº 32. Madrid 2006.
- Soldevila, I. *El compromiso de la imaginación: Vida y obra de Max Aub*. Biblioteca Valenciana. Valencia. 2003.
- Soldevila, I. *La obra narrativa de Max Aub*. Gredos. Madrid. 1973.
- Soldevila, I. "Vida nueva de Max Aub". *Revista de Occidente*, nº 265. 2003.
- Soldevila, I. "Max Aub y la tradición literaria española". Congreso Internacional del Centenario: Max Aub, testigo del siglo XX. Valencia. 2003.
- Souto, A. "Letras". En AA.VV., *El exilio español en México*, Salvat-FCE. México. 1982.
- Steinberg, P. *Crónicas del mundo oscuro*. Montesinos. Barcelona. 1996.
- Steiner, G. *Lenguaje y silencio*. Ed. Gedisa Mexicana. 1990.
- Steiner, G. *Gramáticas de la creación*. Siruela. Madrid. 2001.
- Sperber, D. *Le symbolisme en général*. Hermann. París. 1985.
- Sucasas, A. "Anatomía del Lager". *ISEGORÍA/23*. 2000.
- Tacca, O. *Las voces de la novela*. Gredos. Madrid. 1985.
- Thiebaut, C. *La literatura en el trabajo del daño*. Universidad Carlos III. Madrid.
- Todorov, T. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Península. Barcelona. 2002.
- Todorov, T. *Frente al límite*. Siglo XXI. Madrid. 1993.
- Tolstoi, L. *Jolstomer*. La Gaya Ciencia. Barcelona. 1979.
- Traversa, E. *La historia desgarrada*, p.31 cita a: Howe, I. *A margin of hope. An intellectual autobiography*. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva Cork, 1982.

- Tuñón de Lara, M. "Prólogo": In Max Aub. *Novelas escogidas*. Aguilar. México. 1970.
- Ugarte, M. *Max Aub y la mirada del "otro" africano*. University of Missouri-Columbia.
- Valery, P. *Monsieur Teste*. Visor. Madrid. 1999.
- [Valladares](#), M. *Estrenado con gran aplauso: teatro español, 1844-1936*. Iberoamericana editorial 2008.
- Vallejo-Nágera, A. "Biopsiquismo del Fanatismo Marxista". *Revista Española de Medicina y Cirugía de Guerra*, 3. 1938.
- Vargas Llosa, M. *La verdad de las mentiras*. Punto de lectura. México. 2009.
- Vázquez, E. "El poeta sordo que multiplicó su voz". *Letra Internacional*. 2003.
- Vicente, A. "Dualismo en el personaje dramático aubiano". Bentley Collage. AIH. Actas X. 1989.
- White, H. "The Fictions of Factual Representation". *The tropics of discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978.
- White, H. "The value if narrativity in the representation of reality". *The content of the form. Narrative discourse and historical representation*. Baltimore. 1987.
- White, H. "The Modernist Event" en *Figural Realism. Studies in the mimesis effect*. Baltimore. 1999.
- White, H. *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós. Barcelona. 2003.
- White, H. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós. Barcelona. 1992
- Wiesel, E. "The Holocaust as a Literary Inspiration", en *Dimensions of the Holocaust*. Evanston: Northwestern University Press. 1977.
- Wiesel, E. *La noche*. Ediciones El Aleph. Barcelona. 2002.
- Wiesel, E. "Dimensions of the Holocaust".Evanston: Northwestern University. 1977.
- Woolf, V. *Tres guineas*. Lumen. Barcelona. 1938.
- Young, J. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1990.
- Yúdice, G. "Testimonio and Posmodernism" en *The Real Thing*. Durham et London: Duke University Press. 1996.
- Zambrano, M. *La confesión, género literario*. Siruela. Madrid. 1995.
- Zerrouki, S. "Estructura y temática en la obra de Max Aub Diario de Djelfa". Tesis de Magister. Universidad de Argel. 2000-2001.
- Zerrouki, S. "Max Aub y el exilio español en Argelia". *Quaderns de la Mediterrania* nº2-3.
- Zerrouki, S. "Diario de Djelfa, poesía y testimonio". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* nº 26. 2009.