

# Universidad de Salamanca

Facultad de Filología

Departamento de Lengua Española

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada



TESIS DOCTORAL

## EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA

**Max Aub en el contexto europeo de la literatura  
del exilio y de los campos de concentración**

Autor: Javier Sánchez Zapatero

Director: José Antonio Pérez Bowie



Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la financiación de la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León mediante una beca FPI, otorgada en la convocatoria de 2005.



## Sumario

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS

1. INTRODUCCIÓN

2. MEMORIA E IDENTIDAD CULTURAL

3. EL DISCURSO DE LA MEMORIA

4. LA MEMORIA DEL EXILIO

5. LA MEMORIA DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

6. MAX AUB: LA MEMORIA DE UN TESTIGO

7. MAX AUB Y LA MEMORIA DEL EXILIO

8. MAX AUB Y LA MEMORIA DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

9. CONCLUSIONES

10. BIBLIOGRAFÍA

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## Índice general

AGRADECIMIENTOS	11
1. INTRODUCCIÓN	13
1.1. Bases y objetivos	15
1.2. Estructura y metodología	17
2. MEMORIA E IDENTIDAD CULTURAL	35
2.1. Concepto y naturaleza de la memoria	37
2.2. La dimensión social de la memoria	44
2.2.1. Memoria colectiva y memoria histórica	49
2.2.1.1. Los prismas epistemológicos universales	53
2.2.2. Los traumas colectivos	56
2.3. Usos –y abusos- de la memoria	59
2.4. El control social y la institucionalización del olvido	67
2.4.1. El caso alemán: negacionismo de doble dirección	71
2.4.2. El caso español: revisionismo y desequilibrio cognitivo	78
3. EL DISCURSO DE LA MEMORIA	87
3.1. La representación de la memoria	89
3.1.1. La escritura autobiográfica	94
3.1.1.1. El problema de la referencialidad	108
3.1.1.2. Entre la realidad y el artificio	113
3.1.2. La ficción autobiográfica	118
3.1.2.1. Memoria y realidad en los textos de ficción	125
3.2. La representación de la memoria traumática	132
3.2.1. El estímulo expresivo del trauma	135
3.2.2. El valor cognitivo y ético del testimonio	140
3.2.2.1. Voz alternativa	144
3.2.2.2. El testimonio como memoria ejemplar	148
3.2.3. El testimonio histórico	154
3.2.3.1. La autoridad del testigo	158

3.2.3.2. El caso de los testimonios de guerra	161
3.2.3.2.1. Testimonios de guerra en la literatura española	183
4. LA MEMORIA DEL EXILIO	195
4.1. La condición universal de exiliado	197
4.1.1. Conceptualización y clarificaciones terminológicas	212
4.2. El exilio en la historia de España	220
4.2.1. La diáspora cultural de la Guerra Civil Española	228
4.2.1.1. Recepción crítica y estado de la cuestión	236
4.3. El discurso del exilio	247
4.3.1. El exilio como generador expresivo	248
4.3.1.1. Ovidio, autor fundacional	256
4.3.2. La predisposición al testimonio	261
4.3.3. El problema de la recepción	272
4.4. La reconstrucción de la experiencia del exilio	278
4.4.1. La obsesión por el pasado	278
4.4.1.1. Reconstruir la historia desde el exilio	287
4.4.2. La incorporación al presente	291
4.4.3. La esperanza del retorno	299
5. LA MEMORIA DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN	309
5.1. Entre la universalidad y la singularidad	311
5.1.1. El marco teórico de estudios	316
5.1.2. Contemporaneidad e interculturalidad	319
5.1.2.1. El Holocausto en el contexto concentracionario	326
5.2. El corpus concentracionario	335
5.2.1. La experiencia de los campos en la literatura española	340
5.2.1.1. Recepción crítica y estado de la cuestión	348
5.3. El discurso concentracionario	356
5.3.1. La voz de los muertos	358
5.3.2. La voz de la memoria	364
5.3.3. La expresión de lo inefable	366
5.3.3.1. Decir lo indecible	368
5.3.3.2. Opciones de representación	373



5.4. La reconstrucción de la experiencia de los campos	381
5.4.1. El campo como espacio novedoso y unívoco	381
5.4.2. La aniquilación de la esencia humana	389
5.4.2.1. La creación de la especie concentracionaria	394
5.4.2.2. La animalización	401
5.4.3. La capacidad de degradación moral	407
5.4.3.1. El peso de la culpa	415
6. MAX AUB: LA MEMORIA DE UN TESTIGO	421
6.1. Escribir para no olvidar	423
6.2. El poder testimonial de la ficción	440
6.3. La responsabilidad del superviviente	459
6.4. La recepción y el estudio de la obra aubiana	464
7. MAX AUB Y LA MEMORIA DEL EXILIO	473
7.1. El paradigma del exiliado	475
7.2. La recreación del pasado	483
7.2.1. El pasado remoto	483
7.2.2. La edad dorada	487
7.2.2.1. El fin de la vida estable	503
7.2.3. El trauma de la guerra	531
7.2.3.1. La desconfianza en la memoria autobiográfica	533
7.2.3.2. La suma de memorias individuales	541
7.2.3.3. La memoria de los derrotados	547
7.3. La interpretación del presente	561
7.3.1. La situación del colectivo exiliado	569
7.3.1.1. El anquilosamiento	584
7.3.1.2. La lucha política desde el exilio	588
7.3.2. La sociedad de acogida	592
7.4. La realidad española: deseo, utopía y frustración	601
7.4.1. La España inventada	603
7.4.1.1. La vuelta del exiliado	604
7.4.2. La España deseada	607
7.4.3. La España real	610
7.5. Aub y la tradición de la literatura del exilio	615

8. MAX AUB Y LA MEMORIA DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN	621
8.1. La experiencia concentracionaria	623
8.2. La escritura de la memoria	628
8.3. El discurso concentracionario de Aub	639
8.3.1. La universalidad de la experiencia individual	652
8.3.2. El artificio como forma de expresar lo inefable	657
8.4. La reconstrucción de la experiencia de Aub en los campos	673
8.4.1. El campo como espacio hostil y degradante	674
8.4.2. Procesos de deshumanización	689
8.4.3. La dimensión ética del campo de concentración	696
8.5. Aub y la tradición de la literatura concentracionaria	706
9. CONCLUSIONES	711
10. BIBLIOGRAFÍA	721
10.1. Textos teóricos	723
10.2. Fuentes documentales	757

## Agradecimientos

Incluir un apartado de agradecimientos en un trabajo de investigación parece haberse convertido ya en tópico, de forma que parece incompleto el estudio que no presenta en su parte inicial un listado de personas a las que dar las gracias por su colaboración e implicación. Quizá por eso haya quien piense que estas páginas son un mero compromiso, o una forma de respetar esa ley no escrita que parece regir sobre toda tesis doctoral. Nada más lejos de la realidad. Dedicar unas líneas a quienes me han ayudado en los años de proceso de composición de este trabajo supone, al menos, dos cosas. Por un lado, es un acto de reconocimiento y sinceridad, pues sin ellos, sin sus ánimos y consejos, ninguno de los párrafos que forman esta investigación hubiera podido ser compuesto. Por otro, es una forma de demostrar una de las hipótesis de este estudio. Y es que del mismo que la literatura puede servir para “hacer memoria” y mantener vivo en las sociedades el recuerdo de sucesos pasados, esta página quiere dejar constancia de todos los que han prestado su apoyo y colaboración en la confección de esta tesis. Dentro de algún tiempo, cuando nadie repare en un trabajo que, a buen seguro, pronto quedará superado por nuevas investigaciones, estas líneas seguirán dando testimonio de la implicación y sabiduría de José Antonio Pérez Bowie, guía e inspirador del proyecto; del apoyo de mis compañeros del departamento de Lengua Española de la Universidad de Salamanca –y, de forma muy especial, de Luis Santos Río y María José Rodríguez Sánchez de León-; de la ayuda brindada por María José Calpe y todo el equipo de la Fundación Max Aub; de los consejos de Francisco Javier Frutos Esteban, Manuel González de la Aleja y Javier Quiñones; de la colaboración y las palabras de ánimo de Àlex Martín Escribà; del cariño de mi madre y mis hermanos; y, de forma muy especial, del aliento, ayuda y, claro está, infinita paciencia de María Marcos Ramos.

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

# 1. Introducción

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## 1. Introducción

### 1.1. Bases y objetivos

El 22 de febrero de 1942, pocas horas antes de ingerir un cóctel de sustancias tóxicas que acabaría para siempre con su vida en la ciudad brasileña de Petrópolis, escribía Stefan Zweig sentirse “con las fuerzas agotadas por los largos años de peregrinar sin patria”. Incapaz de afrontar el nuevo proyecto vital al que le condenó la intolerancia nazi, de la que huyó en 1939 rumbo al exilio por temor a que sus orígenes judíos y su siempre comprometido espíritu liberal le convirtieran en blanco de sus iras, y entristecido por la destrucción del que durante más de seis décadas fue su hogar por culpa de las ansias expansionistas de Hitler, el escritor austriaco decidió suicidarse y dar así por terminada su intensa existencia. Como no podía ser de otra forma en quien hizo de la literatura su forma de vida, llegando a ser uno de los más populares escritores centroeuropeos de la primera mitad del siglo XX, dejó como póstumo legado, además de la breve nota de despedida en la que confesaba no tener ánimos suficientes para seguir adelante, un bellissimo texto autobiográfico titulado *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Esbozaba en él Zweig un recorrido vital que se iniciaba en la placidez de un infancia que ni podía imaginar los horrores que la historia le iba a deparar y terminaba abruptamente en el momento en el que decidía guardar sus pertenencias en una maleta y dejar su Austria natal rumbo a Inglaterra tras saber de la invasión alemana de Polonia y, con ello, del inevitable inicio de la guerra. Estaba convencido el autor al empuñar su pluma de que nada iba a quedar del mundo que le vio nacer, y de que era necesario que aquellos que crecieron en él ofrecieran su testimonio para que las generaciones futuras supieran cómo la

placidez, la seguridad y la confianza en el ser humano que caracterizaron los primeros años del siglo XX fueron brutalmente sustituidas por el clima de violencia y odio que trajeron consigo las sucesivas guerras mundiales. Con su evocación no sólo quería el autor dar rienda suelta a su nostalgia y hacer que su pasado, tan añorado como imposible de repetirse, pudiese ser conocido por quienes le leyeran en el futuro, sino que también intentaba que la expulsión de la historia a la que le había sometido el nazismo quedara mitigada, pues quien vive en los libros existe para siempre.

Dos años después, en un convulsionado este de Europa dominado por las trincheras y los alambres de espino, el adolescente judío Elie Wiesel fue capturado junto a su familia por los nazis y trasladado al campo de exterminio de Auschwitz, donde vio morir a su madre y a su hermana menor. Más tarde fue deportado a Buchenwald, donde falleció su padre. A pesar de las extremas y miserables condiciones que hubo de soportar –marcadas por la violencia, el hambre, el frío, las duras jornadas de trabajo y las continuas vejaciones a las que fue sometido por sus captores–, logró sobrevivir y, tras la intervención de las tropas aliadas, pudo ser liberado e iniciar así una nueva vida. Wiesel jamás olvidó las aberraciones cometidas por los nazis y la convivencia diaria con la muerte que supuso su paso por los campos de concentración. De hecho, una vez reintegrado en la sociedad, sintió la necesidad de contar su testimonio como prisionero. La escritura adquirió desde entonces para él un carácter regenerador, dando sentido a una experiencia límite marcada por el sufrimiento extremo. Consciente de que sólo con la divulgación del horror vivido a las nuevas generaciones se podría llegar a evitar su repetición en el futuro, el autor narró sus vivencias en *La noche*, un texto descarnado y brutal en el que se relata el clima de violencia cotidiana al que habían de enfrentarse los prisioneros y el continuo proceso de deshumanización al que fueron sometidos. Y es que los campos de concentración no sólo tenían el exterminio físico como fin, sino que también perseguían la aniquilación mental. Transportados en vagones de animales, desposeídos de cualquier rasgo



personal, marcados como el ganado, golpeados por sistema y continuamente humillados, los presos fueron tratados con tal falta de dignidad que Wiesel llegó a plantearse si lo vivido había sido real o había pertenecido a un mal sueño. Así, resulta sintomático que *La noche* termine con las reflexiones del autor tras observar su rostro en un espejo. “Un cadáver me contemplaba, su mirada en mis ojos no me abandona jamás”, afirma en esas últimas líneas, poniendo de manifiesto tanto su conversión en un ser alejado de la vida, cercano a la muerte, como la imposibilidad de olvidar lo vivido en Auschwitz y Buchenwald.

Los casos de Zweig y Wiesel evidencian cómo recordar parece haberse convertido en una de las obsesiones de las sociedades contemporáneas, hasta el punto de que no resulta descabellado referirse a la actual como la “era de la memoria”. Después de un siglo en el que la aplicación de la violencia ha alcanzado unos niveles de intensidad y dramatismo inusitados, la necesidad de “no olvidar” parece haberse convertido en una de las consignas para evitar la repetición de ejercicios de barbarie e intolerancia como el exilio, las guerras o los campos de concentración. La memoria se ha dotado así de una ejemplaridad que le ha hecho susceptible de mostrar los errores pretéritos y de, consecuentemente, convertirse en magisterio destinado a no olvidarlos, adquiriendo una dimensión dual por la que no sólo permite recordar, sino también ser recordado a quien la ejecuta.

Iniciativas como la aprobación de la Ley de Memoria Histórica en el Parlamento español no hacen sino confirmar una tendencia de la que son hitos fundamentales la creación de archivos y centros documentales, la continua conmemoración de onomásticas o la difusión de textos autobiográficos, cuya actualidad no esconde que las relaciones entre la escritura y la memoria han de situarse en una remota tradición. Desde los orígenes de la cultura letrada, se ha explicado la interacción entre ambos conceptos aludiendo, por un lado, a cómo la interpretación de la experiencia que supone el recuerdo podía convertirse en generador expresivo y, por otro,

a cómo la transmisión escrita ayuda a perpetuar determinados aspectos del pasado. Así, la literatura puede “hacer memoria”, al ser capaz de convertirse en un discurso portador de valores que trasciendan lo meramente estético y que ayuden a configurar la visión que las sociedades tienen de sí mismas, pudiendo ser leída como documento o crónica de un acontecimiento concreto. Bajo esta concepción subyace la creencia de que el presente no es simplemente la consecuencia lógica y la evolución del pasado, sino que, más bien, el pasado se construye a través de los filtros que sobre su percepción crea el presente.

La historia está repleta de casos que demuestran cómo los relatos históricos, y la visión de las épocas pretéritas que conllevan, pueden ser deformados. Piénsese, por ejemplo, en cómo en las antiguas civilizaciones egipcias los faraones tendían a borrar y condenar con ello al olvido los logros de sus antecesores o en cómo los conquistadores de América exterminaron prácticamente cualquier rastro de las culturas precolombinas para presentarse como representantes de la única forma de civilización válida. Sin embargo, fue el siglo XX el periodo en el que de forma más elocuente se constató la capacidad del hombre de controlar a su antojo la memoria. Buena muestra de ello son la quema de libros en la Alemania nazi, el retoque fotográfico para eliminar de las imágenes a los enemigos –o a quienes se tenía por tales- de la U.R.S.S., la reforma de la toponimia urbana llevada a cabo por el franquismo y, en general, la voluntad de los estados totalitarios de aniquilar cualquier tipo de voz disidente que cuestionase los mensajes oficiales.

Ante este férreo control, destinado a crear una determinada imagen del pasado que se perpetúe y sea comunicada a las futuras generaciones, la literatura puede convertirse en un discurso alternativo capaz de transmitir una interpretación de la historia diferente a la que se quiere imponer y de dar voz a aquellos a los que se pretende callar. El testimonio de los derrotados de las guerras, los exiliados, los supervivientes de los campos de concentración y todos los grupos humanos susceptibles de ser englobados en el colectivo de

“víctimas de la historia” puede llegar a ser así un instrumento destinado a hacer perdurar experiencias y acontecimientos que sólo con el relato de quien las ha sufrido pueden adquirir el estatuto de realidad. Al mismo tiempo, es capaz de dar voz y hacer presente en la historia a quien ha sido obligado a salir de ella. Sabemos del horror que supuso Auschwitz gracias a las palabras de supervivientes como Wiesel, pues sólo ellos están en condiciones de oponer la fuerza de su verdad y su sufrimiento al mensaje oficial que durante años llegó a rebosar el colmo de la hipocresía al intentar negar su existencia. Del mismo modo, sólo a través de lo que cuentan quienes, como Zweig, conocieron el desgarró, la soledad y la violencia que, como expulsión y prohibición, lleva aparejados el exilio es posible trascender la exclusión de la historia a la que parecían condenados. Precisamente porque se les intentó borrar de la historia y eliminar todo rastro de su legado son más valiosas sus palabras, pues con ellas demuestran no sólo que siguen vivos, sino que lo seguirán estando mientras alguien se interese por su testimonio.

La importancia del relato de los tradicionalmente olvidados y marginados de la historia como elemento capaz de evitar la manipulación y el desconocimiento fue gráficamente expuesta en el discurso inaugural del I Encuentro de Centros de Memoria Histórica, celebrado en Salamanca en noviembre de 2008, por Juan Gelman, quien sufrió en su propia carne la violencia y la intolerancia, que le obligó a exiliarse y a sufrir el asesinato de familiares por culpa del régimen dictatorial de Videla. Recordaba el poeta argentino cómo en 1987 asistió al proceso por el que se juzgaba por crímenes contra la humanidad a Klaus Barbie, “El Carnicero”, jefe de la Gestapo en la ciudad francesa de Lyon durante los últimos años de la II Guerra Mundial. Responsable de enviar a los campos de concentración germanos a más de 7.000 personas, de asesinar a alrededor de 5.000 y de torturar casi a 15.000, Barbie afirmó en el juicio no recordar ninguno de los cargos por los que se le imputaba. Ante los reproches de algunas de sus víctimas, presentes en la sala para testificar contra él, replicó: “Yo no me

acuerdo de nada; si se acuerdan ustedes, el problema es de ustedes”. “Efectivamente, recordar es un problema nuestro”, concluía Gelman el relato de lo sucedido en aquel juicio. Y es que, si durante años personajes como Barbie controlaron a su antojo la memoria de las sociedades, ocultando sucesos, silenciando voces y configurando una visión del pasado ajustada a sus deseos y necesidades, es ahora que su poder es inexistente cuando se hace imprescindible que aquellos que fueron condenados al ostracismo más absoluto aporten sus relatos de lo sucedido, para que el manto de mentira y deformación que cayó sobre ellos sea definitivamente eliminado.

*El compromiso de la memoria: un análisis comparatista* se plantea como un acercamiento a los textos de aquellos que suman a su condición de testigo la de víctima, y, claro está, la de superviviente, que es al fin y al cabo la que les permite relatar lo vivido. El estudio no sólo intenta demostrar cómo la imagen del pasado no puede ser completa hasta que las sociedades dispongan de la versión de quienes fueron durante mucho tiempo excluidos de ellas, sino que, en la medida en que está enmarcado en el ámbito de la Teoría de la Literatura, también pretende aclarar algunas cuestiones relacionadas con la forma de construir y percibir los testimonios personales. Interesa desentrañar, por ejemplo, cómo es posible dar cuenta de las complejidades de la realidad a través de un instrumento limitado y finito como es el lenguaje o de qué forma quienes escriben basándose en sus vivencias son capaces de organizar y dar sentido a elementos inconexos y aparentemente caóticos como los recuerdos, que se agolpan en la mente humana como fogonazos imposibles de estructurar. Asimismo, es tema prioritario al abordar el estudio sobre el testimonio plantearse cuáles son sus relaciones con la ficción y determinar si también a través de discursos tradicionalmente identificados con la invención como el novelesco se puede desarrollar una función cognitiva que ayude a conocer más sobre nuestro pasado.

Se ha considerado pertinente centrar el foco analítico de la investigación en la experiencia del exilio y los campos de concentración.

Además de las evidentes vinculaciones que presentan en su condición de sucesos marcados por la intolerancia, la violencia y el odio al diferente, ambos aparecen relacionados por haber sido parte del paisaje que caracterizó al mundo durante la primera mitad del siglo XX, en la que el poder totalitario expulsó de su hogar a millones de personas y condenó a vivir entre alambradas a otras tantas.

El estudio de los testimonios de las víctimas del exilio y de los campos de concentración –estrictamente autobiográficos en ocasiones, tamizados por la creación ficcional en otros- intenta acentuar las analogías formales, temáticas y pragmáticas que presentan las obras generadas por semejantes experiencias. Teniendo en cuenta que todas ellas parten de la voluntad de sus autores de liberarse de los traumas vividos –pues la literatura, como ya defendió Aristóteles, puede tener una función catártica- y de dar cuenta de un suceso de la historia que se tiende a ignorar, conectan la dimensión personal de la peripecia vital de sus autores con la universal de la sociedad a la que quieren transmitir lo sucedido. Son, por tanto, ejemplos que demuestran cómo la literatura puede ayudar a recordar y cómo a través del relato de una experiencia individual la humanidad puede comprender más sobre sí misma y sobre los acontecimientos por ella provocados. No en vano, como han demostrado los creadores de la “microhistoria”, la transmisión de una vida individual puede ser la mejor forma para comprender el funcionamiento de una época o una sociedad determinadas.

Con el análisis de las tradiciones de la literatura del exilio y de la literatura concentracionaria, dos hipótesis intentan ser confirmadas. Por un lado, se trata de demostrar si es posible identificar esos contextos como requisitos históricos previos a la escritura para comprobar con ello si se puede establecer un modelo al que se ajusten todas las obras escritas bajo el condicionamiento de la situación personal de sus autores. Por otro lado, se intenta estudiar de qué forma los autores han utilizado sus vivencias para tratar con ellas de inculcar a las sociedades la consigna de “no olvidar” y si,

por tanto, es pertinente concebir la literatura como un elemento al servicio de la configuración de las memorias colectiva e histórica de las sociedades. Con ello, se pretende dotar al tan manido término de “literatura comprometida” de una concepción que logre identificarlo con la mera exposición de la experiencia vital. De ahí que en el título de la investigación se haga referencia al “compromiso de la memoria” –expresión que nace con una no escondida voluntad de homenaje a la obra del recientemente fallecido Ignacio Soldevila Durante *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, punto de referencia ineludible en la gestación de esta tesis-, cuya esencia residiría en la intención de mantener la fidelidad respecto a la realidad vivida sin que ello suponga necesariamente elaborar un discurso basado en la referencialidad, pues, en ocasiones, la ficción puede convertirse en una “mentira de verdades” capaz de transmitir de forma fehaciente y eficaz lo vivido.

Como complemento, y con el fin de comprobar la vigencia y efectividad de las conclusiones del estudio comparatista, se ha considerado oportuno incluir un estudio de caso referido a Max Aub, uno de los intelectuales españoles que sufrió los rigores del exilio y los campos de concentración. A través del análisis de las obras narrativas con las que el autor se propuso dar cuenta de los sufrimientos padecidos se intenta encuadrar su producción en la tradición intercultural de los testigos del drama que azotó Europa durante las décadas de 1930 y 1940 y, de forma más específica, en la de los autores españoles que tuvieron que abandonar el país tras la resolución de la Guerra Civil. “No puedo callar lo que vi para escribir lo que imagino”, afirmaba Aub en sus *Diarios*, poniendo con ello de manifiesto la obligación que se autoimpuso de dar cuenta de todo lo que había vivido en el desgraciado periplo que, entre 1936 y 1942, le hizo ser testigo de las guerras española y mundial, de la brutalidad y la intolerancia de los campos de concentración franceses y de la soledad del exilio al que partió embarcado en el “Serpa Pinto” en 1942. “Escribo para no olvidar”, señaló en otra ocasión, evidenciando así que su literatura era una forma de no dejar caer en el olvido

los actos de violencia que presenció y padeció, y, al mismo tiempo, de intentar superar el ostracismo al que fue sometido por los poderes franquistas que motivaron su salida del país y su traumático pulular desde 1939.

Además de establecer un diálogo entre la obra aubiana y la de otras víctimas de la historia reciente –Zweig y Wiesel entre ellas-, el análisis de caso centra su interés tanto en la forma en la que se vinculan la experiencia vital y la obra del autor como en las concepciones estéticas que sustentan su producción literaria, basadas, grosso modo, en la paradoja de confiar más en la ficción como medio de transmisión de su pasado que en su propia memoria.

Los fundamentos teóricos de la investigación, por tanto, trascienden los límites convencionales de los estudios literarios y, lejos de ceñirse a la dimensión estética de los textos, abogan por un análisis en el que se tengan en cuenta sus implicaciones cognitivas y éticas. Los testimonios de los supervivientes del exilio y los campos de concentración informan al lector sobre determinados acontecimientos históricos, detallando las sensaciones que sufren quienes los experimentan, y, al mismo tiempo, se convierten en documentos contra la intolerancia y la violencia. Con tal premisa, el estudio adopta como base una concepción alejada de criterios inmanentistas y que, lejos de considerar que la literatura es un fin en sí mismo, asume que para que una obra adquiriera su significado completo es necesario tener en cuenta su relación con los condicionamientos sociales y biográficos que moldearon su escritura y con la tradición intercultural a la que pertenece. Se ha de admitir, por tanto, la importancia de la condición de testigo y víctima en el momento de la creación, aunque teniendo siempre presente el riesgo de defender que la mera existencia de un contexto determinado provoca un tipo concreto de escritura. Sublimar la importancia de las estructuras sociales a la hora de analizar las creaciones artísticas podría llevar al estudio literario a una visión excesivamente reductora que abordara el análisis de los textos como el de cualquier otro producto ideológico, sin tener en cuenta sus elementos

específicamente artísticos. De ahí que no se pretenda con esta investigación adoptar como válidas posturas ya superadas por la crítica literaria como las del determinismo marxista ni, en consecuencia, justificar la existencia de un proceso creativo exclusivamente a partir del entorno en el que se produce, sino, más bien, conocer en profundidad las reacciones y elaboraciones que ese contexto provoca en la propia escritura. Para ello, se ha considerado necesario analizar no sólo qué supone para un autor haber vivido la experiencia del exilio o una temporada en un campo de concentración, sino también de qué forma a lo largo de la historia se han ido configurando las relaciones entre esos contextos y los testimonios que han generado. En el caso de los campos de concentración, ese análisis es obligatoriamente contemporáneo, pues fue a partir de 1900 cuando la terrible realidad que suponían se consolidó, instalándose en diversos espacios y culturas. Al hablar del exilio, en cambio, el estudio implica un recorrido histórico que, desde el caso fundacional de Ovidio, se detiene en los principales hitos que en su recreación se han ido produciendo.

El carácter universal y multiseccular de los dos fenómenos obliga a integrar el estudio aquí planteado en el marco del comparatismo. Al trascender los criterios de nacionalidad y lenguaje habitualmente utilizados, se presenta un corpus diacrónico e intercultural en el que tienen cabida autores de diversas procedencias y culturas. El consciente alejamiento de los prismas convencionales permite esbozar un modelo de estudio supranacional susceptible de recoger las principales similitudes entre los diversos autores y de borrar todas las limitaciones de carácter ideológico o localista.

Para justificar la pertinencia de un trabajo de estas características, parece necesario hacer referencia a varias cuestiones. Una de ellas es, indudablemente, su plena actualidad. Durante los últimos años, los términos “memoria colectiva” y, sobre todo, “memoria histórica” parecen haberse adueñado del debate social y político y, aunque su continua aplicación no ha conllevado, como hubiera sido deseable, una explicación detallada y científica



capaz de transmitir a la ciudadanía sus procesos de configuración, sí parece haberse despertado el interés de la sociedad y, claro está, el de la comunidad científica. También a la hora de valorar el aspecto novedoso que toda tesis doctoral ha de mantener parece oportuno referirse al carácter multidisciplinar de la investigación, que combina las aportaciones de la Teoría de la Literatura, la Literatura Comparada, la Crítica Literaria y la Historia de la Literatura con las de la Filosofía, la Psicología o la Historia. Con semejante crisol se intenta aportar una nueva y heterogénea mirada sobre una serie de textos cuyo análisis no puede limitarse a las valoraciones estéticas.

La decisión de escoger la obra de Max Aub como objeto de estudio del análisis de caso no ha estado motivada tanto por la falta de tradición investigadora –pues es abundante el material bibliográfico existente sobre la producción del autor- como por el hecho de que la mayoría de los estudios que se han venido realizando en los últimos años presentan un carácter parcial y especializado, ocupándose de aspectos particulares de sus textos y relaciones literarias. De ahí que también pueda entenderse este trabajo como un intento de compendio, al recoger las aportaciones científicas que sobre la vida y la obra del autor se han venido realizando en los últimos años y establecer con ellas un marco de estudios en el que la literatura de Aub dialogue con la de otros intelectuales con los que le une su condición de víctima de la historia. Es innegable, además, que entre los criterios que decantaron la elección del autor pesaron los relacionados con la admiración ética y estética sentida hacia quien fue definido por Antonio Muñoz Molina en su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua como un “héroe civil e íntimo de la palabra escrita capaz de ofrecer coraje en la rebelión y consuelo en la melancolía”. Teniendo presente ese interés por una de las más atractivas figuras de la literatura española del siglo XX, se ha de entender este estudio como un eslabón más dentro del proyecto investigador iniciado en el año 2005 con la realización del trabajo de grado *Memoria y literatura: La producción narrativa de Max Aub en el exilio (1939-1972)* y complementado en los últimos años con

trabajos como “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”, “El exilio como generador expresivo: análisis teórico y comparatista”, “La recreación del pasado en la literatura del exilio: Max Aub y *La calle de Valverde*”, “El discurso de lo inefable: la representación del horror en la literatura concentracionaria” o “Los relatos de Max Aub en el contexto de la literatura concentracionaria”, cuyas conclusiones, ya publicadas en revistas especializadas y volúmenes de actas, o preparadas para hacerlo durante los próximos meses, han sido de gran utilidad para la elaboración de esta tesis.

## 1.2. Estructura y metodología

Para estructurar los objetivos y temas de estudio, la investigación se ha dividido en tres grandes bloques. El primero de ellos, de carácter introductorio y meramente descriptivo, se encarga de analizar de qué forma se configura la dimensión social de la memoria en las sociedades y cómo puede la literatura participar en ese proceso. Tomando como base teórica estudios como los de Maurice Halbwachs sobre la dimensión social del recuerdo, los de Tzvetan Todorov sobre los “usos y abusos” de la memoria o los de Walter Benjamin sobre la construcción del pasado, se intenta analizar de qué forma se pueden imponer en las sociedades –sobre todo en aquellas que han pasado por sucesos traumáticos caracterizados por el enfrentamiento bipolar- determinadas visiones de la historia y cómo la literatura puede tener un valor de resistencia destinado a su cuestionamiento, matización o negación. Dos casos prácticos permiten exponer el control social de la memoria y la institucionalización del olvido, así como la importancia que adquieren las voces de las víctimas y los excluidos de la historia, que, dotadas de lo que estudiosos como Alain Finkielkraut han denominado “imperativo moral”, se convierten una de las únicas formas posibles de oposición al mensaje oficial. El primero de ellos, referido a lo sucedido en Alemania durante la dominación nazi y la posterior reconstrucción del país, reflexiona sobre cómo, del mismo modo que el gobierno hitleriano intentó imponer una visión del pasado que justificase sus deseos anexionistas y ocultó sistemáticamente las pruebas de la masacre que estaba llevando a cabo por toda Europa, negando la existencia de los campos de concentración y de las ejecuciones masivas, después del final de la II Guerra Mundial un manto de silencio se instaló sobre la destrucción sufrida por las ciudades alemanas durante los bombardeos de los aliados. El segundo de los casos expuesto tiene como centro de estudio lo sucedido en España durante la dictadura de Franco, en la que se omitió cualquier referencia al gobierno republicano que

le precedió que no incluyese una explícita condena a su labor. Así, se borraron todas las huellas que el anterior régimen dejó en el país –llegando al extremo de, por ejemplo, expulsar del cuerpo de funcionarios a todos quienes hubieran accedido a él entre 1931 y 1939-, con lo que se condenó al silencio a los simpatizantes republicanos que hubieron de exiliarse, alejados del proyecto colectivo nacional y, en el caso de los escritores, imposibilitados de acceder al canon y de ser difundidos en el país en el que hasta entonces habían transmitido sus creaciones.

El bloque inicial de la investigación se completa con un repaso de las relaciones de los conceptos de memoria y literatura, para el que se ha considerado pertinente revisar las últimas aportaciones que sobre la cuestión ha hecho la teoría crítica autobiográfica, representada en el caso español por teóricos como José María Pozuelo Yvancos, José N. Romera Castillo o Anna Caballé. Lo que se pretende con semejante análisis es estudiar de qué forma se pueden representar las vivencias y desterrar la idea de que sólo los textos referenciales están legitimados para relatar lo experimentado. Se aboga en estas páginas por un concepto de escritura autobiográfica que, en la línea de lo defendido en los últimos años por autores como Nora Catelli o Manuel Alberca –creadores, respectivamente, de las denominaciones “espacio autobiográfico” y “pacto ambiguo”-, no tenga necesariamente que equipararse con el tradicional discurso caracterizado por la identificación entre autor, narrador y personaje y el sometimiento al criterio de veracidad. Más importante que ser fiel a lo vivido es intentar serlo, con lo que la sinceridad y la predisposición de no engañar al lector se convierten en únicos requisitos a la hora de plantear la escritura sobre las propias vivencias. No se ha de olvidar que la autobiografía no implica el relato de una vida, sino, más bien, el relato de la percepción y la interpretación de una vida. Por eso la mentira que implica la ficción puede ser también una forma de referirse a la verdad de la realidad experimentada. Incluso puede haber ocasiones en las que la voluntad artística sea un medio más adecuado que el relato aséptico y

pretendidamente veraz para transmitir determinadas vivencias como las derivadas de acontecimientos como la guerra, el exilio o la estancia en un campo de concentración. Frente al fracaso del lenguaje convencional, limitado por la finitud de la conceptualización humana, para expresar la inefabilidad el artificio se convierte, paradójicamente, en el mejor transmisor, quizá en el único capaz de superar los problemas de representación de unas realidades cuyos niveles de violencia, horror o sufrimiento han sido tan inusitados como intensos. No parece haber mejor alternativa que el arte para transmitir que el miedo de la guerra, la nostalgia del exilio o el hambre de los campos son diferentes a los experimentados en la vida convencional.

Además de indagar en las relaciones entre realidad y la ficción –y, sobre todo, en la capacidad de la segunda para dar cuenta de la primera–, se quiere investigar cómo puede la literatura convertirse en una forma de memoria ejemplar capaz de hacer llegar a las sociedades interpretaciones de la historia diferentes, dando cabida a los habitualmente silenciados y haciendo presentes a quienes se ha pretendido excluir. Para ello no sólo se analiza la capacidad del testimonio literario de convertirse en una alternativa capaz de cuestionar la interpretación oficial, sino que también se repasan algunas de las teorías que durante las últimas décadas han otorgado a los escritores e intelectuales el rol de autoridad capaz de ejercer su magisterio sobre la sociedad. El estudio de la obra testimonial de los autores pacifistas de la I Guerra Mundial y de la Guerra de Marruecos que, a modo de coda, culmina este primer apartado permite ejemplificar de forma práctica, partiendo del análisis textual y el comentario crítico, la importancia de la condición de testigo y víctima para generar un discurso responsable en el que recordar lo sucedido es sinónimo de deber moral. Asimismo, sirve para comprobar cómo el relato de las experiencias propias no tiene por qué ceñirse siempre a los modelos de escritura referencial, sino que la ficción, en ocasiones, puede ser un vehículo de transmisión de lo sucedido tan válido como la autobiografía.

Establecida la base teórica, el segundo bloque repasa dos contextos determinados en los que la literatura trasciende su dimensión estética y se dota de nuevos valores. El objetivo de esta parte de la investigación es determinar cómo afecta a un individuo ser testigo y víctima del exilio y los campos de concentración, situaciones universales susceptibles de generar reacciones análogas. Tanto el estudio del exilio como el de los campos de concentración se presentan bajo el mismo esquema. Se intenta, en primer lugar, ahondar en su esencia, desentrañando su universalidad y observando qué consecuencias generan en quienes los sufren. En segundo lugar, y teniendo como fundamento en todo momento el análisis de los textos de los supervivientes, se pretende desarrollar una base teórica susceptible de convertirse en modelo de estudio supranacional. La omnipresencia histórica de ambos fenómenos permite analizar la repetición diacrónica de una serie de procesos y circunstancias análogos en todos los individuos que pasaron por ellos y, de modo más concreto, en las respuestas literarias que generan, obligando así a integrar las obras de los supervivientes en un nuevo contexto epistemológico que, sin excluir otros, permita abordar desde el prisma de la Literatura Comparada su análisis. No en vano, como han defendido eminentes comparatistas como Claudio Guillén, la existencia de un marco conceptual socio-histórico común puede ser la base para abordar el estudio de elementos literarios de carácter supranacional. Diferenciados por elementos lingüísticos y culturales, así como por su localización espacial y temporal, los textos de los exiliados y los supervivientes del horror concentracionario exigen un análisis comparado y, por tanto, global para poder ser comprendidos en su totalidad. La pertinencia de este enfoque viene demostrada por la tendencia actual de la Teoría de la Literatura de potenciar análisis que, profundizando en las diversas manifestaciones del hecho literario, prescindan de reduccionismos lingüísticos.

El corpus utilizado para elaborar semejante estudio ha sido heterogéneo y variado, intentando con ello potenciar el carácter universal e

intercultural. No obstante, en el análisis de la literatura del exilio se han privilegiado las aportaciones de los representantes del éxodo republicano español, por la evidente integración en él de Max Aub. La obra de Francisco Ayala, Esteban Salazar Chapela, Arturo Barea, Ramón J. Sender o Paulino Masip se pone así en contacto con la de otros escritores con los que les une el haber sido forzosamente alejados de su patria como los alemanes Lion Feuchtwanger y Klaus Mann, el austriaco Stefan Zweig, el ruso Vladimir Nabokov o, fuera del contexto europeo, el uruguayo Mario Benedetti. Análogo planteamiento se ha seguido para elaborar el estudio de la literatura concentracionaria, en el que el testimonio de supervivientes españoles que, como Manuel Andújar, Agustí Bartra o Eulalio Ferrer, compartieron con Aub la experiencia de los campos de internamiento franceses se integra en un ingente conjunto supranacional en el que destacan los nombres de Primo Levi, Jorge Semprún, Elie Wiesel, Paul Steinberg, Margarete Buber-Neumann, Varlam Shalámov o Alexandr Solszhenitsyn. Con el fin de solventar los problemas derivados de disponer de un corpus internacional que da cabida a autores de diversas nacionalidades y tradiciones lingüísticas, se ha optado por utilizar, siempre que ha sido posible, ediciones en español. Cuando se han manejado textos en lengua extranjera, se ha tomado la decisión de traducir al español todas las citas de los trabajos para facilitar así la comprensión y dotar de agilidad a la lectura.

Además de detectar las analogías temáticas, formales y pragmáticas, interesa a la hora de plantear este análisis examinar de qué forma los textos de quienes han sido víctimas de la exclusión que implican el exilio y la experiencia concentracionaria trascienden el mero carácter estético para convertirse en discursos portadores de valores cognitivos y éticos. Subyace al testimonio de los supervivientes la voluntad de transformar su versión del pasado en un modo de lucha contra la interpretación que de la historia han realizado precisamente quienes les condenaron a la violencia que supone tanto la expulsión de la patria como el encierro en los campos. Al mismo tiempo, es el

de estos textos un ejercicio de memoria ejemplar susceptible de convertirse en magisterio para las futuras generaciones, que pueden encontrar en ellos una advertencia para que los errores pretéritos no se vuelvan a repetir. De ahí que pueda vincularse el modelo de estudio propuesto en estas páginas con el practicado por aquellos teóricos –F. R. Leavis entre ellos- que, en una variante neoplatónica, admiten que la literatura puede ser un medio a través del que transmitir valores morales capaces de perpetuarse en la sociedad. La lucha contra la barbarie, la intolerancia frente a la deformación histórica o la capacidad de hacer presentes a quienes murieron sin apenas dejar rastro se convierten en elementos centrales de un mensaje que, partiendo de la propia experiencia, aboga por dotarse de un sentido universal.

Para justificar la pertinencia de las conclusiones del análisis comparatista, el estudio de caso se ha centrado en la obra de Max Aub para comprobar hasta qué punto las anómalas circunstancias que hubo de soportar en su vida influyeron en su forma de enfrentarse a la escritura, vincular las relaciones existentes entre su experiencia –marcada por la guerra, el exilio y el paso por los campos de concentración franceses- y su producción, y, sobre todo, constatar de qué forma puede integrarse en la tradición desarrollada en los capítulos anteriores. Se ha optado por analizar sólo las obras que formaron el ciclo narrativo de *El laberinto mágico*, así como otras que, en opinión de críticos como Francisco Caudet, podrían ser incluidas en él sin problemas, como *Las buenas intenciones*, *La calle de Valverde*, *Jusep Torres Campalans*, *La gallina ciega* o el discurso que el autor escribió al imaginar su jamás realizado ingreso en la Academia de la Lengua Española. Siendo conscientes de que el número de obras seleccionadas podría haber sido mayor, con lo que podría haberse dado cabida a, por ejemplo, *Diario de Djelfa*, *El rapto de Europa* o *San Juan*, se ha decidido no incluir obras poéticas ni teatrales para dotar así de mayor unidad y sentido al estudio. Al igual que en los capítulos anteriores, el texto ha sido la base del análisis, que ha tomado como punto de partida las características a través de las que la obra de Aub denota su condición de exiliado y



superviviente de los campos y vertebrada su concepción de compromiso, sustentada, fundamentalmente, en la fidelidad a los valores que provocaron el inicio de su vida peregrina, en la exposición de todo lo experimentado a través de una literatura que, paradójicamente, nace de la frustración del autor ante la inaprensabilidad del mundo que le rodea y en el mantenimiento de una postura imparcial que hace del suyo un discurso capaz de trascender las circunstancias en que fue creado para convertirse en un ejercicio de memoria ejemplar susceptible de ser leído por generaciones diferentes a la suya.

En el intento de ofrecer nuevas perspectivas sobre la obra aubiana –en cuyo estudio, evidentemente, no se ha sido ajeno a las aportaciones de Ignacio Soldevila Durante, Manuel Aznar Soler, Francisco Caudet, José Antonio Pérez Bowie, Sebastián Faber o Javier Lluch, puntos de referencia básicos en su corpus bibliográfico-, se ha considerado pertinente incluir en la investigación documentación obtenida en la Fundación Max Aub, fundamentalmente fragmentos de cartas, manuscritos, anotaciones y entrevistas personales. Para referirse en el cuerpo de la investigación a los documentos consultados en la fundación se ha utilizado un doble modelo de citación basado, por un lado, en la sección del catálogo en la que se encontraban guardados y, por otro, en el sistema numérico empleado por los trabajadores de la fundación para archivarlos. De este modo, las referencias FMA-AMA y FMA-ADV informan de si el documento en cuestión forma parte del Archivo Max Aub o de los fondos del Archivo de la Diputación de Valencia que se custodian en la fundación, mientras que la serie numérica que les acompaña sirve para localizar su exacta ubicación. Así, por ejemplo, la referencia “FMA-AMA, Caja 3, 2, 4” remite al legajo catalogado como número 4 dentro de la carpeta 2 de la caja 3 del Archivo Max Aub de la fundación, en el que se guardan cartas, anotaciones personales, artículos periodísticos, referencias y manuscritos del autor.

El sistema de citación empleado para el resto de referencias corresponde a una de las variantes del formato MLA, concretamente la que

introduce una coma entre el autor y el año de publicación de la obra. No obstante, la bibliografía sigue las normas de documentación de la Universidad de Harvard, situando el año de la publicación entre paréntesis detrás del nombre del responsable del título en cuestión. Con ello se ha tratado de hacer más sencilla la localización de referencias, para lo que también se ha optado por dividir la bibliografía en “textos teóricos” y “fuentes documentales”. En el listado sólo se ha incluido el año de publicación de la obra manejada para la elaboración de este trabajo, no indicando la fecha original de publicación en aquellos casos que fuera diferente a la de la edición manejada.

## 2. Memoria e identidad cultural

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## 2. Memoria e identidad cultural

### 2.1. Concepto y naturaleza de la memoria

La memoria es la facultad mental que poseen los seres humanos de conservar acontecimientos del pasado producidos en su presencia y relacionarlos con experiencias y situaciones nuevas con las que guardan algún tipo de semejanza<sup>1</sup>. Fenómeno psíquico de extrema complejidad, su actividad depende de las conexiones entre la capacidad sensorial, el tejido nervioso y el sistema conceptual de los seres humanos. El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua la define, en una de sus múltiples acepciones, como la “potencia del alma por medio de la cual se retiene y se recuerda el pasado”, mientras que teóricos de la Psicología como Amos Funkenstein (1989: 6) afirman que es “la materialización del recuerdo, acto mental y absolutamente personal”, poniendo de manifiesto la diferencia existente entre el recuerdo – elemento psíquico- y la memoria –función mental-. También Alan Radley (1990: 63) ha expuesto esta distinción al señalar que es “la facultad por la que la mente-cerebro [sic] codifica, almacena y recupera información”.

Los últimos estudios psicológicos y biológicos sobre la memoria han evidenciado sus diferentes variantes<sup>2</sup>, y actualmente es común en la teoría

---

<sup>1</sup> Entre los objetivos de este estudio, limitado a los ámbitos filológico y cultural, no se encuentra el de definir desde un punto de vista biológico –ni filosófico o psicológico- el complejo concepto de “memoria”. Por ello, durante este capítulo se indicarán tan sólo algunas nociones básicas sobre su naturaleza, suficientes para explicar sus relaciones con la literatura.

<sup>2</sup> Durante los últimos años, las investigaciones sobre la memoria se han multiplicado gracias a la convergencia de intereses y programas de investigación de varias ramas científicas que habitualmente habían trabajado sin poner en común sus esfuerzos y avances: la Psicología Cognitiva, la Neuropsicología y la Neurología. Su colaboración ha facilitado incluso el desarrollo de una nueva disciplina científica, la Neurociencia Cognitiva, cuya mera existencia, como ha señalado José María Ruiz-Vargas (2004: 185) “significa un cambio de paradigma”. A pesar de los avances que los nuevos prismas teóricos y metodológicos han conllevado, han de ser afrontados todavía retos de suma importancia como los que se refieren

sobre el tema distinguir entre la memoria que funciona a corto plazo –también denominada operativa-, la que trabaja a medio plazo y la que lo hace a largo plazo<sup>3</sup>, que incluiría sistemas memorísticos procedimentales, de representación perceptiva, semánticos y episódicos. La configuración del pasado personal se basa fundamentalmente en la activación de los dos últimos subtipos de memoria citados, como ha explicado José María Ruiz-Vargas (2004: 187):

La memoria semántica es el sistema encargado de la adquisición, retención y utilización de conocimientos del mundo en el sistema más amplio, esto es, hechos y conceptos. La memoria episódica haría lo propio con la información relativa a los sucesos personales y a los eventos de nuestro pasado que han ocurrido en un momento y en un lugar específico.

La combinación de ambos sistemas memorísticos permite al individuo ubicar recuerdos de lo experimentado en determinadas coordenadas espacio-temporales que remiten al lugar y al momento en que tales vivencias se produjeron y darles sentido a través de su continua relación con el resto de percepciones para configurar un modelo cognitivo del mundo. De esta interacción surgiría la “memoria autobiográfica”, entendida como el recuerdo de episodios de la vida de uno mismo. Al estar condicionada por los recuerdos y por la particular interpretación que de ellos se hace a través del sistema semántico, la creación de este modelo no hace sino poner de manifiesto el carácter personal y determinante en la configuración humana de la memoria.

---

a las causas exactas y la forma de prevención –o incluso cura- de la enfermedad del Alzheimer o a la determinación de por qué se producen en los individuos ciertos procesos de olvido en apariencia incomprensibles.

<sup>3</sup> El primer tipo de memoria implica “que el mensaje transportado hasta el área de proyección apenas sea tenido en cuenta, y en escasa duración se pierda sin dejar huella”, el segundo “que el mensaje estimular permanezca más tiempo y en sus rastros engramáticos pueda ser objeto de una ulterior recuperación” y el tercero “que el mensaje, ya por su intensidad, repetición, contexto, características especiales del canal por donde transcurre, etc., quede en la zona central del analizador correspondiente, y sea posteriormente trasladado a otra zona central en la que se alojará por un tiempo, cuya duración puede extenderse en su máxima duración a toda la vida” (Pérez Pérez, 1992: 31). Desde el punto de vista biológico –o, más exactamente, bioquímico-, se explica el proceso de retención de información que implica el recuerdo a través de la acción en el cerebro de una serie de células que realizan un doble proceso de síntesis –de ácido ribonucleico y de un tipo especial de proteínas, denominado “mnemoproteínas”- que permite el almacenamiento de información en la zona del hipocampo.

El literato y sociólogo Francisco Ayala (*apud* Juliá, 2006a: 10) ha insistido en esta singularidad al afirmar que “nadie recuerda, ni puede recordar lo sucedido fuera del ámbito de su propia existencia”. Tradicionalmente, esta visión individual ha sido la que ha imperado en las discusiones teóricas y en los estudios que sobre el tema se han venido produciendo desde la Antigüedad. En algunos casos, el análisis de la memoria ha sido la base sobre la que han sustentado diversas corrientes filosóficas sus estudios antropológicos. De hecho, a lo largo de la historia pensadores como Platón (1986, 24-142) han vinculado la capacidad memorística a la identidad humana. Basada en la naturaleza dual del hombre y en el carácter inmortal e ideal de una de esas dos partes –el alma-, la teoría platónica se demostraba, entre otros argumentos, a través de la existencia de la memoria. Para el filósofo griego, el recuerdo suponía un conocimiento anterior, por lo que la memoria demostraría que el alma ha existido anteriormente, “ya que es capaz de acordarse de cosas que no ha podido conocer en vida: tiene idea del bien, de lo justo, de lo santo y de la esencia de todas las cosas, y lo sabe porque lo recuerda” (*apud* Del Rey Morató, 2005: 236). La concepción de los sistemas memorísticos como elementos cognoscitivos continúa vigente, no sólo por la activa participación del recuerdo en los procesos de aprendizaje, sino también por la forma en la que contribuye a que los seres humanos activen su comprensión del contexto que les rodea. No en vano, la memoria permite reconocer e interpretar el mundo.

Partiendo de diferentes presupuestos, John Locke (1982: 492) llegó en *Ensayo sobre el entendimiento humano* a similares conclusiones que las de Platón, al defender que la esencia del sujeto procedía de su capacidad de “autoconciencia” y que, por tanto, poder reconocerse en el pasado equivalía a tener noción de sí mismo y configurarse como un yo diferente al resto:

Desde el momento en que un ser inteligente puede repetir la idea de alguna noción pasada con la misma conciencia que de ella tuvo en un

principio y con la misma conciencia que tiene de cualquier acción presente, desde ese mismo momento ese ser es un yo personal.

Agustín García-Calvo (1993: 39-42) ha advertido de la aparente paradoja que se deriva del hecho de que la memoria pueda erigirse en elemento al servicio de la configuración de la identidad humana. Resulta contradictorio que el ser humano tome conciencia de sí mismo y de la continuidad de su propia existencia a través del recuerdo, que se caracteriza precisamente por su carácter parcelado, sucesivo y discontinuo. Semejante singularidad ha sido explicada por García Calvo afirmando que hay dos tipos diferenciados de memoria. Por un lado, existe lo que se podría denominar como “memoria fragmentaria”, formada por los episodios de la propia existencia que permanecen en los sistemas cerebrales encargados del almacenamiento de recuerdos y que, en consecuencia, es recuperable y fácilmente identificable. Por otro, a ella se contraponen la “memoria esencial”, caracterizada por su carácter continuo e inconsciente, así como por permitir al sujeto reconocerse a sí mismo como la misma persona en todas las situaciones por las que pasa. La memoria esencial, consecuentemente, otorga sentido a la memoria fragmentaria.

La memoria sería vista así como la “conciencia retrospectiva de quien ahora piensa que es el mismo que pensó en otro momento del pasado” (Cruz, 2005: 34) –o como “el fundamento de toda identidad continua” (Caballé 1997: 7)- y permitiría categorizar las relaciones de los seres humanos con las coordenadas temporales. Henri Bergson incidió en esta última idea al señalar que la memoria constituía la esencia de la conciencia personal al permitir representar la continuidad evolutiva de un individuo. A pesar de las objeciones que la crítica filosófica presenta a esta concepción de la memoria al servicio de la configuración personal –algunas tan evidentes como las que plantean cuál es la identidad de quienes han perdido su capacidad memorística por enfermedad



o accidente<sup>4</sup>-, la teoría lockeana permite comprender la dimensión personal del acto del recuerdo, su naturaleza específicamente humana y, sobre todo, su importancia como factor al servicio de la configuración de la personalidad. Como ha señalado Tzvetan Todorov (2000: 26), “el yo presente es una escena en la cual intervienen como personajes activos un yo arcaico (...) y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros”.

La interacción entre los conceptos de pasado y presente motivó la creación del término “presente vivo” por parte de Paul Ricoeur (1983). Caracterizado por su ambigüedad y vaguedad cronológica, el presente vivo sería el tiempo en que los hombres son conscientes de vivir, marcado por la relación con el pasado y con el futuro a través del recuerdo y la expectativa. Incluiría, en consecuencia, tanto el pasado reciente como el futuro inminente.

La memoria contribuye activamente a la constitución del hombre como ser histórico, puesto que, al asegurar la continuidad de su identidad, le permite acumular las vivencias donde se enlazan las dimensiones temporales, dotando con ello a la existencia de sentido histórico:

La memoria tiene una función decisiva en todo hecho de experiencia (...), dada su multiplicidad operativa como contenido vivencial, como “presentificación” del tiempo, como función recuperadora mediante el recuerdo o discriminadora mediante el olvido, como reordenación continua de las representaciones de la mente y, en fin, como suministradora de pautas para la acción (Aróstegui, 2004: 156).

La consideración de memoria como “presente mirando al pasado” está en la reflexión filosófica que sobre el tema del tiempo realizó San Agustín (2007) en *Confesiones*. Para el pensador cristiano, el tiempo sólo podía existir en

---

<sup>4</sup> Hay más críticas a esta teoría que concibe la identidad humana como la capacidad de reconocerse a sí mismo como el mismo elemento vivo en diferentes contextos espaciales y temporales, como, por ejemplo, la que se interroga acerca de qué ocurriría en el hipotético caso de que el cerebro de un individuo fuese clonado y transplantado a otra persona. Sin embargo, tal como ha detectado Manuel Cruz (2005: 31-57) siguiendo las teorías de Derek Parfit (2004: 125-180), el principal problema para aceptar esta interpretación basada en el binomio identidad-memoria reside en el hecho de que no hay garantía alguna que asegure que un individuo conserva la misma identidad personal a lo largo de toda su vida.

el interior del alma humana, pues fuera de ella su existencia resultaba imposible de demostrar: el pasado ya no existe, el futuro aún no es y el presente no es sino un continuo dejar de ser. Sólo en el espíritu humano se manifestaban las tres dimensiones temporales, siendo el presente dirigido hacia el futuro la expectativa, el presente dirigido hacia el presente la percepción inmediata y el presente dirigido hacia el pasado la memoria.

Al hacer presente el pasado a través de la permanencia del recuerdo, la memoria ha de mantener forzosamente una estrecha relación con la noción de experiencia. Sin embargo, su interacción está basada en la interpretación, no en la reproducción, por lo que cuando se recuerda no se evoca tal como fue, sino que se realiza una acción mental de carácter plural –pues se estructura y cobra sentido gracias a la actividad social- y selectivo. Como se ha explicado, no todos los recuerdos operan a largo plazo, por lo que, en ocasiones, debemos ejercitar nuestra actividad mental para evocarlos. La capacidad de los seres humanos para recuperar y hacer consciente lo almacenado previamente en el cerebro pone de manifiesto que la memoria puede dividirse también en implícita –que opera independientemente de la conciencia- y explícita, para cuya evocación es necesario poner en marcha mecanismos de reconocimiento, rememoración o aprendizaje –o, más exactamente, “reaprendizaje”-. Semejantes operaciones no hacen sino evidenciar la fragilidad de la memoria, vulnerable al error y, con ello, susceptible de sufrir conscientes o inconscientes procesos de falsificación:

La memoria es contradictoria, como nosotros. Nunca está quieta. Con nosotros, cambia. A medida que van pasando los años, y los años nos van cambiando, va cambiando también nuestro recuerdo de lo vivido, lo visto y lo escuchado. Y a menudo ocurre que ponemos en la memoria lo que en ella queremos encontrar (Galeano, 1997: 18).

Con la memoria se hace actual lo que fue pasado, lo que implica que quien recuerda se reinterpreta a sí mismo en un proceso progresivo y cambiante que no parece tener límite, pues todo presente deviene en pasado:

La memoria va construyendo una sustancia que le es propia y que, en cierto modo, es distinta de los instantes de los que se nutre la vida consciente, constituyendo el contenido la permanencia temporal de una esencia que pervive latente y fluye subterránea bajo la conciencia, presta a reaparecer y modificarse al hilo de una llamada de los sentidos o de las emociones (Cordón, 1997: 113).

Del mismo modo, que la memoria se puede recuperar también confirma la evidencia de que todo recuerdo conlleva un olvido y que, de hecho, sin olvido no puede haber memoria. Así lo pone de manifiesto Jorge Luis Borges en su cuento *Funes, el memorioso*, en el que el protagonista, dotado de una extraña capacidad que le permite evocar con precisión absolutamente todo lo vivido, es incapaz de estructurar coherentemente la información que posee en su mente al no poder diferenciar lo importante de lo nimio, lo esencial de lo insignificante.

## 2.2. La dimensión social de la memoria

Desde hace unos años, se han popularizado términos como “memoria histórica” o “memoria colectiva” para referirse a las actuaciones políticas encaminadas a la recuperación de acontecimientos del pasado olvidados o voluntariamente ignorados en determinados contextos y situaciones históricas. En algunas sociedades occidentales parece vivirse un auténtico “culto a la memoria” –o, en palabras del filósofo francés Jacques Derrida (1997: 10), “mal de archivo”<sup>5</sup>–, desarrollado a través de la creación de museos, archivos y centros documentales, la difusión de textos testimoniales o la continua conmemoración de onomásticas<sup>6</sup>. Incluso ha habido quien se ha referido al periodo actual como el de la “saturación de la memoria” (Robin, 2003: 25). Del mismo modo, los estudios sobre la memoria han aumentado, pasando de primar su carácter de fenómeno psíquico y, por tanto, estrictamente individual, a tener una consideración del recuerdo –y del olvido– como construcciones sociales y culturales. Por eso las principales aportaciones al tema ya no proceden del ámbito de la Psicología, sino de los de la Sociología y los Estudios Culturales.

Según Carme Molinero (2006: 219), hay dos factores que explican la eclosión de la producción científica que se está produciendo durante los últimos años. El primero de ellos haría referencia a la “pérdida de puntos de referencia [que] ha contribuido a que los individuos busquen en el pasado pilares de apoyo para la afirmación de su identidad”. Por otra parte, el segundo estaría relacionado con las terribles convulsiones sufridas por las

---

<sup>5</sup> En el siglo XIX, Nietzsche (*apud* Bacarlett, 2006: 61) ya advirtió del “exceso de sentido histórico que afecta al presente”.

<sup>6</sup> Todorov (2000: 18-24) ha llamado la atención sobre el paradójico hecho de que sea precisamente en las sociedades occidentales, constituidas desde la Ilustración sobre la deslegitimación de la memoria y la sublimación de los valores utópicos del futuro, donde se haya producido este fenómeno. Análoga opinión ha mantenido Manuel Cruz (2005: 214), para quien “resulta atinado afirmar que lo que parece haber entrado en una profunda crisis es algo que bien se pudiera llamar la pasión por el futuro”.

sociedades contemporáneas durante el siglo XX, todavía no asimiladas en su totalidad y, por tanto, generadoras aún de diversas interpretaciones y controvertidos debates. Para Norberto Mínguez (2006: 80), en cambio, el hecho de que “las sociedades contemporáneas estén fascinadas y a menudo obsesionadas con la memoria” se debe “al vértigo de la vida moderna y la omnipresencia de los medios de comunicación, cuyo efecto combinado sería el de una cierta amnesia histórica, un predominio absoluto del presente”.

Tanto los términos “memoria histórica” y “memoria colectiva” como todas las acciones que su materialización lleva aparejada hacen referencia a una capacidad memorística que trasciende los límites del individuo y que, por tanto, tiene como sujeto a un colectivo, poniendo así en entredicho las visiones antropológicas que vinculaban la capacidad de recordar a la identidad del ser humano. La concepción de las sociedades como entes dotados de idénticas facultades y carencias que los seres humanos procede de las teorías organicistas de Emile Durkheim –expuestas en *Las reglas del método sociológico*– y es la base sobre la que su discípulo y seguidor Maurice Halbwachs sustentó su teoría sobre la dimensión plural de la memoria.

A pesar de admitir la individualidad de los recuerdos, en el sentido de que proceden de situaciones percibidas desde un punto de vista diferente y singular por un único sujeto, Halbwachs afirmaba que la memoria es siempre un acto colectivo, ya que está condicionada por marcos sociales que funcionan como puntos de referencia. Los recuerdos son siempre personales, pero sólo adquieren su significado cuando son puestos en relación con las estructuras conceptuales creadas por los miembros de una comunidad a través de la cultura, el arte, la política, los medios de comunicación o la literatura<sup>7</sup>. De ahí que el sintagma “memoria colectiva” no se refiera tanto a la capacidad de las

---

<sup>7</sup> Como ha manifestado Philippe Lejeune (*apud* Caballé, 1999: 21), “nuestra vida es singular pero no original. Está teñida con los mismos elementos, obedece a los mismos apremios que las otras, y su relato es fatalmente una variante de un modelo común”.

sociedades para recordar<sup>8</sup> como a la importancia que éstas y sus construcciones mentales comunes poseen para la configuración de la memoria individual. Quien recuerda es el sujeto, pero lo hace siempre condicionado por el contexto que le rodea. Bajo esta teoría subyace la idea de que la percepción del mundo es una construcción social, pues está basada en la adaptación de los recuerdos personales a los marcos de referencia creados por los testimonios o las interpretaciones del ayer de los otros. A pesar de que las imágenes del pasado del individuo pueden hacer referencia a lugares y momentos en los que él ha estado solo, su configuración del mundo será siempre social. En consecuencia, la memoria colectiva no sería tanto la suma de todas las memorias individuales de un grupo determinado, sino, más bien, una guía compartida de comprensión cultural o, como ha explicado José F. Colmeiro (2005: 15), “un capital social intangible”:

La memoria colectiva ha de ser entendida no de manera literal, ya que no existe materialmente esa memoria colectiva en parte alguna, sino como una entidad simbólica representativa de una comunidad. (...) Sólo en el nivel simbólico se puede hablar de una memoria colectiva, como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo.

Marie-Claire Lavabre (2006: 33) ha insistido en la relevancia del colectivo al afirmar que la memoria, entendida como producto eminentemente social que no depende sólo de la capacidad personal de recordar, se configura por la acción de los “grupos interpuestos entre el individuo y la nación” a la que pertenece. Por tanto, la memoria colectiva sería el resultado de las “interacciones entre los discursos públicos del pasado y las experiencias vividas”.

Admitir la importancia del contexto en la construcción de los propios recuerdos implica concebir la memoria como una actividad que, a pesar de

---

<sup>8</sup> Según Funkenstein (1989: 9), “del mismo modo que una nación no puede comer ni bailar, tampoco puede hablar o recordar”.

referirse al pasado, se ejecuta y se actualiza constantemente desde el tiempo presente:

Sin memoria —es decir, sin un pasado—, los individuos y los grupos no pueden ni dar sentido a su existencia presente ni tramar su futuro de forma razonable. La memoria, como la identidad, es producto de una creación activa; mediante el recuerdo y el olvido selectivos, los individuos y los grupos transforman la arbitrariedad y fragmentación de la experiencia humana en historias comprensibles en las que los acontecimientos pasados determinan por acumulación la existencia presente y proporcionan hitos para la acción futura (Boyd, 2006: 79).

El tiempo histórico en el que viva el sujeto influirá, por tanto, en la forma en la que los grupos sociales a los que se adhiera configuren los marcos culturales y cognoscitivos en los que éste ha de ubicar sus recuerdos para poder contextualizarlos y dotarlos de sentido. Así lo ha explicado Ramón Ramos (1989: 71), uno de los estudiosos que más se ha preocupado de difundir y analizar el pensamiento de Halbwachs:

La memoria informa sobre un pasado del presente, es decir, un pasado que cambia y se reescribe en función del presente —de los sucesivos presentes—. Esta redescrición o reconstrucción se opera socialmente. La razón fundamental radica en que al no ser la experiencia la de un ser práctico y comunicativamente aislado, sino la de alguien que comparte el mundo con otros, esos otros participan también en la memoria de lo ocurrido.

Los recuerdos son reconstrucciones del pasado efectuadas con la ayuda de datos tomados del presente, derivados de los intereses, creencias, problemas y cosmovisiones de la actualidad. En su configuración se produce “un proceso de resemantización del pasado por el que se mantienen las imágenes como significantes que se adaptan a diferentes significados” (Colmeiro, 2005: 17). Las percepciones individuales que constituyen la memoria interior o personal sólo cobran sentido cuando son puestas en relación con los marcos de referencia culturales y sociales del contexto al que

pertenecen. Se forma así la memoria colectiva, fenómeno sociológico híbrido en el que se mezclan los discursos públicos sobre el pasado y las experiencias individuales vividas, que, al ser común para todos los miembros de un mismo grupo, se convierte en un elemento constructor de la identidad comunitaria que ayuda al ser humano a guiarse y situarse en su contexto. Su funcionamiento e influencia para los integrantes de una colectividad se asemejarían, por tanto, al manejado por Louis Althusser en su teoría de las ideologías, explicada en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Fuertemente influido por el marxismo, este pensador defendía que las estructuras –o, más exactamente, las superestructuras- y los sistemas ideológicos imperantes en la sociedad permiten la configuración del yo a través de su integración en una realidad común compartida.

Aunque una misma situación sea percibida de forma individual y desde diferentes puntos de vista por los integrantes de un mismo grupo social, su relación como integrantes de un mismo colectivo provoca que su interpretación sea similar. Esta configuración común de las imágenes del pasado conlleva la concepción tripartita del recuerdo, que haría referencia a tres realidades diferentes: un objeto o acontecimiento ocurrido en el pasado, un sujeto que lo recuerda en su calidad de testigo y un grupo que participó en esa experiencia perceptiva. Si se admite esta triple dimensión, habría que aceptar, siguiendo las tesis de Durkheim, la imposibilidad de que un individuo se comporte del mismo modo permaneciendo aislado o estando inmerso en un grupo y, teniendo en cuenta la diversidad de colectivos sociales, la pluralidad de memorias colectivas –a la que algunos autores como Namer (1987) han denominado “memoria social”-:

La memoria es una relación intersubjetiva, elaborada en comunicación con otros y en determinado entorno social. En consecuencia, sólo existe en plural. La pluralidad de memorias conforma un campo de batalla en el que se lucha por el sentido del presente en orden a delimitar los materiales con los cuales construir el futuro (Lechner, 2002: 62).



La memoria colectiva no es una categoría estática ni aglutinadora, sino que está caracterizada por su carácter temporal –pues es susceptible de cambiar a medida que el presente modifica los marcos de referencia que la condicionan- y particular, ya que cada grupo posee la suya. La riqueza ideológica y la pluralidad interpretativa de una sociedad dependerán, por tanto, de su capacidad de crear un espacio público libre y abierto en el que pueda haber más de una fuente generadora de filtros a través de los que configurar la memoria de una colectividad. No en vano, la pluralidad de memorias se considera esencial para el buen funcionamiento de cualquier sistema político que quiera garantizar un elevado régimen de libertades, pues para su mantenimiento se necesita “la construcción de una política de la memoria que permita una representación equitativa de los sujetos involucrados [en el pasado] (...) y que facilite algún acceso a la democracia” (Rojas, 2006: 11).

### 2.2.1 Memoria colectiva y memoria histórica

La influencia del contexto a la hora de configurar la memoria individual puede llegar al extremo de crear lo que Sydney Shoemaker ha denominado “cuasirrecuerdos”, imágenes del pasado provocadas o inducidas por los demás pero en ningún caso causadas directamente por la mente del sujeto. Para ejemplificar y demostrar su existencia, Manuel Cruz (2005: 41) ha señalado que “a todos nos costaría (...) distinguir fielmente qué nos fue contado y qué recordamos efectivamente de buena parte de los episodios de nuestra primera infancia”. Maurice Halbwachs (2004: 48) fue consciente de la aparente anomalía producida por el hecho de que el ser humano pudiera tener recuerdos de algo que no había vivido ni percibido nunca de forma directa:

[Algunos de] los recuerdos que creemos haber conservado e identificado, cuya identidad nos parece fuera de toda duda, están todos ellos forjados casi enteramente sobre falsos reconocimientos, a partir de los testimonios y los discursos.

Si se admite la posibilidad de generación de una dimensión memorística a través del influjo del entorno, se habrá de afirmar necesariamente que la dimensión social de la memoria se compone de, al menos, dos elementos. El primero de ellos haría referencia, tal y como se ha venido exponiendo hasta ahora, a la capacidad de los grupos para crear marcos de referencia a través de los que interpretar el pasado vivido común y recibiría el nombre de “memoria colectiva”. El segundo, en cambio, estaría basado en la rememoración de un tiempo histórico no vivido por la colectividad –y, por tanto, conocido por ésta gracias a testimonios, documentos o mitos- y se denominaría “memoria histórica”. Pierre Nora (*apud* Lavabre, 2006: 40) ha defendido este carácter dual al señalar que la memoria de los grupos humanos “es el conjunto de recuerdos, conscientes o no, de una experiencia vivida y/o mitificada por una colectividad viviente, de cuya identidad el pasado forma parte integrante”.

Al contrario que el concepto de “memoria colectiva”, plenamente admitido y consolidado en los estudios psicológicos, sociológicos, filosóficos e históricos, el sintagma “memoria histórica” plantea algunos errores terminológicos que impiden su plena aceptación por la comunidad científica. Tales objeciones, sin embargo, no han sido obstáculo para que su uso se haya extendido durante los últimos años en la sociedad. Medios de comunicación, políticos y representantes culturales hablan continuamente de “memoria histórica”, refiriéndose con ello a las actividades encaminadas a abordar la interpretación de un pasado no protagonizado por ellos a través de los nuevos datos obtenidos en el presente.

La principal razón del rechazo del uso de “memoria histórica” a la hora de referirse a la dimensión social del recuerdo reside en la vehemencia con la que Maurice Halbwachs, referente ineludible en los estudios sobre Sociología

y Antropología Social, renegó del término por considerarlo ambiguo e inductor al error epistemológico. El autor francés, de hecho, llegó a considerar su utilización un oxímoron, al defender que agrupaba dos palabras de significados contrarios, puesto que la memoria es un elemento subjetivo dependiente de una visión individual y la historia pretende ser un relato histórico y universal compuesto por un agente que no necesariamente vivió aquello que cuenta. Para Halbwachs, el término “memoria colectiva” es válido para referirse tanto a los recuerdos que parten de la experiencia y la percepción como a aquéllos que proceden de la mitificación en el grupo de elementos del pasado. En el fondo, la existencia de ambas realidades no hace sino reforzar sus tesis sobre la dimensión social de la memoria, pues ponen de manifiesto cómo la relación entre individuos y grupos es tan estrecha que los recuerdos de los primeros pueden quedar diluidos del tal forma en los segundos que lleguen a confundirse. Por eso los recuerdos no se basan tanto en la capacidad racional como en la social.

Algunos pensadores realizan una crítica más dura al término de “memoria histórica” y, además de poner en duda su validez epistemológica, niegan la existencia de la realidad a la que hace referencia, argumentado que no se puede dar el estatuto de “memoria” a un fenómeno que no está basado en la experiencia del sujeto. Toda memoria, incluso la colectiva, parte de un recuerdo –es decir, de una percepción individual-, por lo que no puede considerarse como tal a una realidad que, por su dimensión histórica, se basa en un conocimiento indirecto, y no vivido, del pasado. Como ha defendido Francisco Ayala (*apud* Juliá, 2006a: 10), “no se puede recuperar como memoria algo que no se ha vivido ni, por lo tanto, perdido, ya que, del mismo modo que sólo se puede conocer lo que se ignoraba, sólo se puede recordar lo experimentado”. En semejantes términos se han expresado historiadores como Santos Juliá (2006a: 8-10), quien ha negado validez al concepto al considerar que la reconstrucción histórica que plantea jamás puede ser memoria porque está basada en los recuerdos de otros. Para estos autores, lo

que se encubre bajo el término “memoria histórica” no es más que el intento de las sociedades actuales de modificar la interpretación del pasado a través de actitudes revisionistas y, por tanto, sería más correcto utilizar para su denominación la expresión “política de la memoria”<sup>9</sup>. Lo que plantean es, por tanto, que la intención que subyace a la actual preocupación por el pasado no busca tanto entenderlo como transformar su representación. Así lo ha expuesto Marie-Claire Lavabre (2006: 37) al afirmar que cuando hoy se utiliza el término “se habla de los usos sociales y políticos de la historia, de la utilidad e inconvenientes de la historia”.

Admitir la validez de la memoria histórica como elemento al servicio de la configuración de las sociedades –y aceptar su uso terminológico en el ámbito científico- implica afrontar el estudio de la dimensión social de la memoria teniendo en cuenta que ésta no sólo incluye el recuerdo homogéneo de los recuerdos vividos, sino también la transmisión a nuevas generaciones de elementos del pasado no experimentados directamente por ellos. De este modo surgiría lo que Sylvia Molloy (1989: 253) ha denominado como “recuerdo de recuerdos”. Al ser un saber transmitido de generación en generación, la memoria histórica implica que los receptores del mensaje sean capaces de hacer objeto de sus recuerdos acontecimientos que ellos no experimentaron pero sí conocieron por el relato de otros. Así, se forma de conmemoraciones de un pasado no vivido formado por fechas, datos y personajes históricos.

La cultura y el arte –y, en concreto, la literatura- pueden tener un papel predominante, en primer lugar, en la creación de la memoria colectiva –al servir de guía orientadora de su comunidad de recepción para la interpretación

---

<sup>9</sup> Según Santos Juliá (2006: 11), “lo llamamos memoria porque estamos habituados a pensar las sociedades como entes dotados de idénticas facultades y carencias que los individuos, por comodidad y porque se refiere a un pasado vivido por gentes con las que creemos mantener algún tipo de relación. Es enternecedor escuchar a algún convencido de la eternidad de la nación [española] expresarse en primera persona del plural cuando se refiere a hechos del pasado: cuando nos invadieron los árabes, por ejemplo, o cuando descubrimos América, un tipo de afirmaciones que tiene el mismo sentido que decir que una sociedad está enferma de desmemoria o de amnesia”.

del mundo percibido- y, en segundo lugar, en la transmisión de una imagen del pasado que sirva para la configuración de la memoria histórica. Por tanto, toda memoria histórica se caracterizaría por su naturaleza auto-reflexiva y, consecuentemente, incluiría siempre, aunque se active de forma individual, a la memoria colectiva.

### 2.2.1.1. Los prismas epistemológicos universales

Al suponer una perpetuación de un pasado no vivido en el presente, la memoria histórica mantiene una evidente relación con el relato histórico, del que le distingue, sin embargo, su carácter natural<sup>10</sup>. Según Halbwachs (2004: 186), la historia es esencialmente artificial, ya que “se sitúa fuera de los grupos y por encima de ellos”. La memoria es un elemento vivo, una especie de corriente de pensamiento continuo en la que se retiene la parte del pasado que aún queda vivo o que es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene, mientras que la historia es un constructo científico –deudor, por tanto, de una serie de reglas metodológicas y obligado a someterse al juicio crítico de una comunidad académica- encargado de perpetuar aquellos elementos pretéritos que ni siquiera la memoria histórica es capaz de introducir en los colectivos. Su carácter artificioso se pone de manifiesto cuando se observa la esquemática división que hace del pasado, dando a entender que, por ejemplo, las generaciones de un siglo en nada se parecen a las del siguiente:

La memoria es lo que une al grupo, es colectiva y al mismo tiempo individual. La memoria está enraizada en lo concreto mientras que la historia, en cambio, es una representación del pasado, la

---

<sup>10</sup> Dejando a un lado los continuos debates conceptuales entre las diferentes corrientes epistemológicas y de pensamiento, la historia puede ser definida –y como tal hace la RAE- como la “disciplina científica encargada de la narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados”.

reconstrucción de lo que ya no es. La historia es una producción intelectual y profana, que demanda análisis y crítica (...) En el texto histórico tiende a haber una sensación de dominio temporal que nos permite acceder al pasado dentro de una lógica lineal y de continuidad en la que los acontecimientos tienen un pasado, un desarrollo y un fin. La historia intenta hacer del pasado algo intangible y necesita clausuras con las que establecer un orden. (...) La memoria, en cambio, tiene una temporalidad no continua o secuencial (Mínguez, 2006: 83).

Aunque no es objeto de este estudio analizar las diferencias y similitudes entre ambas formas de conocimiento y transmisión del pasado – muy acertadamente estudiadas por Josefina Cuesta (2008) en los capítulos introductorios de su trabajo *La odisea de la memoria-*, sí se ha de tener en cuenta el determinante papel que la memoria acostumbra a tener en la construcción del saber histórico<sup>11</sup>. Desde el Renacimiento, cuando se produjo la invención de la imprenta de tipos móviles y se facilitó la difusión del conocimiento, la memoria escrita se ha constituido en soporte y materia prima del saber histórico. Un claro ejemplo de esta estrecha y determinante vinculación puede verse en la forma en la que se ha construido el relato histórico del descubrimiento de América. La imposición de los esquemas de referencia con los que se percibió la expedición de Cristóbal Colón, así como las posteriores de Américo Vesputio u otros navegantes, condicionó la memoria colectiva de la población europea del siglo XV y, sucesivamente, la memoria histórica y la propia construcción del saber histórico. La expansión y el dominio mundial de la cultura occidental sobre el continente americano provocaron que los mismos marcos con los que había sido percibido el viaje colombino influyeran en la construcción –reglada, sistemática, rigurosa y pretendidamente científica– de la historia hasta la popularización del término “descubrimiento”, sólo admisible desde una cosmovisión europea. Además de demostrar la importancia del productor del relato a la hora de juzgar el pasado, el caso pone

---

<sup>11</sup> De hecho, historiadores como John Lewis Gaddis piensan que los métodos de la recuperación de la memoria y de la construcción del saber histórico pueden llegar a ser idénticos.

de manifiesto cómo la influencia de los esquemas culturales y sociales en la percepción individual lleva a la creación de una memoria de dimensiones colectivas que, a su vez, determina la representación histórica:

La palabra “descubrimiento” sólo es legítima si hemos decidido previamente que la historia de la humanidad se identifica con la de Europa y que, por lo tanto, la historia de los otros continentes empieza a partir del momento en que son visitados por los europeos. A nadie se le ocurriría celebrar el descubrimiento de Inglaterra por los franceses, ni el de Francia por los ingleses, por la sencilla razón de que ninguno de estos pueblos es considerado más central que otros. Si abandonamos la perspectiva eurocentrista, no podemos hablar más de un “descubrimiento”, sino más bien, de la “invasión” de América (Todorov, 1993: 130).

Los discursos globalizadores –creados fundamentalmente por Europa y, durante los últimos siglos, Estados Unidos- han provocado la extensión de una memoria universal de efectos históricos, literarios, culturales y políticos destinada a mantener la posición de dominio de la cultura occidental sobre el resto del mundo. Edward W. Said (1996: 93), impulsor de los estudios poscoloniales y defensor de la creación de un nuevo y rupturista marco de conocimiento, ha estudiado las implicaciones de la elaboración del discurso desde los centros de poder en el ámbito de la cultura, advirtiendo de que la cultura universal está “organizada epistemológicamente como una suerte de jerarquía, con Europa y sus literaturas cristiano-latinas en el centro y en la cúspide”. Andreas Huyssen (2002) ha manifestado cómo la búsqueda de historiografías alternativas y tradiciones perdidas, así como los intentos de recuperación de la visión de los vencidos, se consolidó en la década de 1960 como consecuencia de los movimientos de liberación nacional y los procesos descolonizadores.

### 2.2.2. Los traumas colectivos

La evolución de las sociedades es abruptamente interrumpida en ocasiones por acontecimientos que, producidos en la mayoría de los casos con una gran dosis de violencia, modifican la normal continuidad de prácticamente todos los aspectos del desarrollo histórico de un pueblo. Del mismo modo que la memoria colectiva parte siempre de la memoria de cada individuo, los traumas que afectan a toda la sociedad tienen también su origen en el conflicto interior que suponen en cada una de las personas que los sufren. Basándose en las teorías freudianas, el recuerdo traumático ha sido definido como “el resultado de una experiencia catastrófica, arrolladora, que sobrepasa la fuerza psíquica e, incluso, física, de un individuo” (Dupláa, 2000: 39). Aquellos que sufren semejantes fenómenos se ven parcialmente despojados de su identidad, manteniéndose desde entonces en una constante sensación de desarraigo y crisis que altera su vida de forma tan esencial que paraliza su existencia hasta hacer de ella una realidad rota, vacía y fantasmal. Hayden White (1992: 21) ha señalado cómo el recuerdo de estos sucesos se asemeja al de ciertas neurosis y fases críticas de la personalidad, al no poder ser olvidados pero tampoco adecuadamente evocados. En la medida en que estas consecuencias no se producen sólo en la mente de un individuo, sino que repercuten en los comportamientos sociales de todo un grupo, la configuración de la memoria de éste se ve también afectada.

Los hechos traumáticos pueden estar provocados por fenómenos naturales –erupciones de volcán, terremotos, huracanes, tsunamis, etc.- o por la acción de los seres humanos. Dentro de este segundo grupo, las guerras serían el fenómeno de mayor importancia, como demuestra el hecho de que el historiador Julio Aróstegui (2006: 65) las haya definido como “la forma eminente de la ruptura histórica traumática y, en definitiva, la de mayores efectos sobre las poblaciones”. De hecho, Lavabre (2006: 31) ha manifestado que con “la noción misma de acontecimiento traumático (...) se califica la



guerra, la masacre o la experiencia de la violencia”. Consecuencias típicas de los conflictos bélicos de la historia reciente como el exilio o los campos de concentración han de ser considerados también acontecimientos traumáticos que impiden el normal desarrollo evolutivo de las sociedades.

Aróstegui (2006: 63) ha puesto de manifiesto la vinculación existente entre la memoria del siglo XX y la noción de trauma, al estar dominada por “el dolor, la represión y la tragedia”. Guerras, exilios y persecuciones han sido constantes a lo largo de la historia, pero la capacidad técnica y científica alcanzada durante las últimas décadas elevó su dramatismo y potencial destructivo<sup>12</sup>. Los enfrentamientos bélicos –nacionales e internacionales- que salpicaron la historia del siglo pasado condicionaron con su carácter dialéctico y bipolar la creación de dos grupos claramente diferenciados de vencedores y derrotados, unidos por el hecho de que la configuración de ambos estaba condicionada por un hecho traumático:

El sentido del trauma colectivo tiene contenido diverso según se contemple desde el lado de los vencedores o de los vencidos, de los herederos políticos e ideológicos de unos y otros. (...) El trauma, como ruptura fundadora, es percibido y experimentado por el conjunto social (Aróstegui, 2006: 65).

Como ha afirmado Michael Richards (2006: 174), “la memoria – colectiva e individual- es siempre inherente al cambio social” que implica todo acontecimiento traumático. De esta forma, las reacciones suelen oscilar entre la tendencia al olvido y la recurrente rememoración, tal y como ha estudiado Dupláa (2000: 42) y como más adelante se observará al analizar algunos casos paradigmáticos de hechos traumáticos del siglo XX:

Para los perdedores, la guerra [o cualquier otro acontecimiento traumático] significa una total convulsión del imaginario político e

---

<sup>12</sup> Manuel Cruz (2005: 189-191) ha señalado la paradoja que ha supuesto el hecho de que el trauma, caracterizado por ser una experiencia que trastoca a quien la sufre precisamente por –entre otras cosas- su carácter inesperado, se haya convertido en el siglo XX en una constante de la historia.

ideológico en y sobre el que se proyectaba [su] experiencia (...); pero para quienes celebran la victoria representa la oportunidad de escribir una historia acorde a sus necesidades y a los infinitos presentes desde la que se irá leyendo hasta que la memoria colectiva dé paso a la memoria histórica.

Para Santos Juliá (2006a: 11), uno de los autores que, como ya ha sido explicado, con más vehemencia reniega de la utilización del término “memoria histórica” en el debate científico, la imposición de una imagen determinada del pasado y la reescritura a la que se refiere Dupláa sobre la sociedad es, sencillamente, una “mentira histórica”:

Los nacidos en los años siguientes a la guerra civil [española] disponemos de una rica experiencia –de una verdadera memoria, puesto que forma parte de nuestra experiencia vivida- a este respecto: no tuvimos acceso más que a un gran relato de la guerra que, de buenas a primeras, sucumbió como un castillo de naipes. ¿Merecía esa costra el nombre de memoria histórica? ¿Era nuestra memoria? No, en absoluto: no era más que la imposición de una representación o redescipción del pasado construida desde el poder; no era una memoria, era una mentira; o, mejor dicho: como era la memoria de otros, era una mentira histórica para nosotros.

### 2.3. Usos –y abusos- de la memoria

Recordar implica siempre una selección que se lleva a cabo teniendo en cuenta las construcciones mentales, sociales y culturales. El carácter selectivo de la memoria implica el surgimiento del olvido, convertido así en correlato complementario y necesariamente dotado de sus mismas características colectivas. Si las estructuras sociales, políticas y culturales que rodean a un individuo condicionan su recuerdo, también influirán, consecuentemente, en sus procesos de olvido. El grupo aporta al individuo “un entorno (...) que favorece el desarrollo de imágenes específicas y un entorno persistente” (Shotter, 1990: 145), formado por instituciones o políticas culturales, que contribuye a su fosilización –que conlleva siempre, al centrarse en una serie de contenidos, la omisión de otros-, orientando en una determinada dirección los procesos cognitivos y memorísticos de los individuos. Se explica así la capacidad de determinados colectivos de manipular al resto de la población a través del control de los marcos de referencia –“mitos, tradiciones, culturas, costumbres y, en definitiva, todo lo que representa el espíritu y el pensamiento de una sociedad, una tribu o una nación” (Blanco, 1997: 71)- que condicionan la percepción del mundo de los hombres:

Cada una de nuestras sociedades reserva de manera perfectamente organizada, regulada e institucionalizada determinados espacios para recordar colectivamente acontecimientos del pasado (...) que suelen ir acompañados de rituales y simbologías. (...) La memoria colectiva sirve de envoltura a la individual (...) [y] acabará por institucionalarse y regularse transitando a lo largo de generaciones como signo de identidad de grupos, comunidades y sociedades (Blanco, 1997: 71).

A lo largo de la historia, han sido varios los casos en los que se ha expuesto este “control de la memoria”. Piénsese, por ejemplo, en cómo en el Antiguo Egipto los faraones tenían por costumbre borrar las inscripciones que

se refirieran a sus predecesores para impedir que sus contribuciones a la civilización perduraran, llegando al extremo en algunas ocasiones de colocar su nombre en determinados monumentos para intentar pasar a la historia como creadores de lo que en realidad hicieron –o mandaron hacer– otros. Similares a estos mecanismos de deformación del pasado fueron los empleados por algunos de los españoles que llegaron a América tras el descubrimiento para evangelizar a los indígenas. En 1562, por ejemplo, el franciscano Diego de Landa ordenó quemar –por el “Auto de fe de Maní”– todos los ídolos y las piedras utilizadas como altares por los sacerdotes de la península del Yucatán. En la hoguera también ardieron miles de códices con signos jeroglíficos en los que se encontraban registrados todos los aspectos de la civilización maya, cuyos más de ocho siglos de historia quedaron así sepultados en las cenizas y, con ello, en el más absoluto de los olvidos<sup>13</sup>.

En su intento por utilizar el pasado como fuente de legitimación, han sido los regímenes totalitarios del siglo XX los que más bruscamente han demostrado cómo la memoria de las sociedades es volátil y susceptible a la manipulación interesada. Según sus intereses, condicionaron todos los marcos culturales y sociales a través de los que los individuos configuran su visión del mundo y de sí mismos. Su estrategia de control de la información<sup>14</sup> a través de la que mostrar una imagen histórica que influyese en su visión en el presente se llevó a cabo a través de la creación de una memoria en la que “las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas;

---

<sup>13</sup> La conservación de la cultura maya fue posible gracias al mantenimiento clandestino de ritos ancestrales por parte de los indios y por la *Relación de las cosas del Yucatán*, un texto que recogía algunas de las características y costumbres típicas de la vida indígena y que, curiosamente, fue escrito por el propio Diego de Landa años después de organizar la incineración.

<sup>14</sup> La manipulación de imágenes fotográficas –efectuada con frecuencia, por ejemplo, en la U.R.S.S. durante el periodo estalinista, en la que se borraba sistemáticamente de los retratos oficiales a todo aquel sobre el que hubiese la más mínima sospecha de disidencia u oposición– quizá la actuación que de forma más paradigmática muestra el poder de ciertos regímenes a la hora de manipular la imagen del pasado y con ello la memoria histórica de una sociedad. El alto grado de referencialidad de la fotografía con la realidad hace que eliminar un elemento de una imagen equivalga a borrarlo de la propia vida, dejándolo así para siempre excluido de la posibilidad del recuerdo en la sociedad.

las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; [y] se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad” (Todorov, 2000: 12). Santos Juliá (2004: 139) ha explicado este proceso creador –o, más exactamente, recreator– aludiendo a la posibilidad que con él se da a que los acontecimientos del pasado puedan ser continuamente representados y reinterpretados en función de la voluntad política:

Se puede querer recordar como se puede querer olvidar. (...) Ocurre en la experiencia colectiva, cuando se quiere fijar para siempre un acontecimiento por medio de un monumento, una estatua de mármol o de bronce, inmune al paso del tiempo, o una fiesta, un desfile o, por el contrario, cuando se celebran los aniversarios de acontecimientos decisivos con el propósito de volver a ellos para reinterpretarlos y, en cierto sentido, reinventarlos<sup>15</sup>.

De este modo surgen las historias oficiales, que pretenden legitimar la posición dominante de una institución mediante la transmisión de un relato histórico que encarna y justifica su privilegiada posición, tal y como ha explicado Milan Kundera (2003: 42):

La gente grita que quiere crear un futuro mejor, pero eso no es verdad, el futuro es un vacío indiferente que no le interesa a nadie, mientras que el pasado está lleno de vida y su rostro nos excita, nos irrita, nos ofende y por eso queremos destruirlo o retocarlo. Los hombres quieren ser dueños del futuro sólo para poder cambiar el pasado. Luchan por entrar al laboratorio en el que se retocan las fotografías y se reescriben las biografías y la historia.

En los grupos convencionales que no sufren alteraciones en su desarrollo, la memoria colectiva suele dar paso a la memoria histórica sin aparentes problemas. Una generación que ha vivido una determinada época

---

<sup>15</sup> La cita de Juliá hace referencia a lo que Pierre Nora (1984: 17) ha denominado “lugares de la memoria”, definidos como lugares de conmemoración en los que el espacio recupera el tiempo y cristaliza lo que ha ocurrido en un momento histórico concreto. Según Nora, no son “lugares que recordamos, sino lugares en los que la memoria trabaja”. En España, el caso más claro de “lugar de la memoria” sería el Valle de los Caídos, forma de exaltación de la victoria franquista y, al mismo tiempo, construcción de presente eterno junto al pasado –también eternizado– del monasterio de El Escorial.

transmite los más importantes conocimientos, reflexiones y experiencias de ésta a la generación siguiente a través de diversos medios: productos culturales, discursos oficiales, materiales educativos, medios de comunicación, interacción íntima... Se forma así la memoria histórica, que no sería más, pues, que la imagen heredada de un pasado no experimentado. Sin embargo, como ya se ha expuesto, en aquellos colectivos que ven abruptamente interrumpida su evolución por la influencia de un fenómeno traumático se pueden plantear riesgos y problemas a la hora de crear el marco conceptual que permita interpretar el pasado a aquellos que no lo vivieron. El impacto de determinados hechos en la normalidad de las sociedades puede provocar diferentes actitudes, oscilantes entre el olvido y la continua rememoración, en la gestión de la memoria colectiva –y, consecuentemente, en la posterior configuración de la memoria histórica- de los grupos que lo sufren y se ven escindidos por su acción:

Los poderes públicos se han encargado profusamente durante los siglos XIX y XX de elaborar representaciones de sucesos del pasado que mantengan activo su recuerdo y su celebración como momentos que configuran el ser de la nación y legitiman el poder establecido. Metafóricamente, por tratarse de representaciones que afectan a los recuerdos vividos por los ancestros de los sujetos que las asimilan como un valor propio, a esa constelación de símbolos, creencias o mitos se la denomina memoria histórica, construida a base de huellas de ese pasado llegadas en relatos verbales, en monumentos, en la trama de las ciudades, en los nombres del viario. En la medida que un miembro de esa sociedad no haya tenido acceso a más de relato, su “memoria” se configurará de forma unitaria. Imponer “una” memoria colectiva o histórica es propio de regímenes autoritarios o de utopías totalitarias (Juliá, 2006a: 10-11).

Según Ricoeur (2004), es consecuencia de esta apropiación y configuración partidista la aparición de tres niveles dentro de la dimensión social de la memoria. Así, es posible hablar de “memoria impedida” –compuesta por los conocimientos y símbolos que no pueden llegar a la sociedad-, de “memoria manipulada” –formada por aquellos acontecimientos

del pasado cuya interpretación es voluntariamente deformada- y de “memoria obligada” –integrada por los elementos que se transmiten de forma sistemática y en ocasiones obsesiva a la ciudadanía-.

Todorov ha sido el autor que con más vehemencia ha advertido de los riesgos que pueden derivarse de la errónea gestión de la memoria, resumidos en la idea de que las actuales tendencias de interpretación del pasado se basan más en criterios éticos que estrictamente históricos –y, por tanto, cognoscitivos- y que, por extensión, se están impulsado más la conmemoración y la rememoración del pasado que su conocimiento. Para el autor franco-búlgaro, las memorias colectivas fracturadas por un trauma social sufren tal desequilibrio que, una vez finalizada la situación de excepción que lo produce al mantener fuera del imaginario conceptual una determinada interpretación de la historia, intentan preponderar de tal modo la voz silenciada que terminan por reconstruir el pasado exclusivamente a partir de su experiencia. En la medida en que se trata de víctimas, su recuerdo no sólo se hace visible y público para configurar su identidad colectiva, sino que también pretende desagrar los sufrimientos pasados con acciones orientadas a servir a sus intereses de grupo o legitimar una determinada postura política<sup>16</sup>, olvidando con ello que, como ha dicho el poeta argentino Juan Gelman (1997), “el antónimo del olvido no sólo es la memoria, sino que también es la verdad”. Recuperar la memoria, puede implicar construir –o reconstruir- la historia, y así lo ha denunciado Santos Juliá (2006a: 9-10):

Ciertamente, no todo lo que pasa por memoria es exactamente memoria. A veces, por rutina, porque ésa es la moda o el requisito del mercado, se llama ahora memoria a lo que realmente es historia. [Los trabajos que se presentan como “recuperación de la memoria”] son vistos como una especie de elixir para trocar el olvido por la memoria. No la ignorancia por el conocimiento, sino el olvido por la memoria, que son cosas diferentes, pues de una carencia de

---

<sup>16</sup> De ahí que Todorov (2000: 45) haya denunciado, en una actitud un tanto arriesgada y radical, la tendencia de ciertos colectivos a presentarse como víctimas para poder obtener así ciertos beneficios sociales y políticos: “Nadie quiere ser una víctima, [pero] en cambio, todos quieren haberlo sido sin serlo más: todos aspiran al estatuto de víctima”.

conocimiento siempre puede derivarse una culpa; pero de un hueco de memoria alguien siempre es culpable. Lo que realmente se nos dice cuando se nos exige recuperar la memoria es que hemos olvidado culpablemente a los fusilados (...) Todo esto constituye un abuso de las palabras.

Se ha llamado a esta sacralización del pasado “uso literal de la memoria”, pues provoca el enjuiciamiento e interpretación del presente con valores pretéritos. La interpretación de la historia a partir de estos parámetros no contribuye a apaciguar la ruptura producida en las sociedades afectadas por fenómenos críticos y violentos, sino que, más bien, hace que el mismo desequilibrio existente en sus memorias colectivas se reproduzca, con inverso valor, en la creación de la memoria histórica<sup>17</sup>:

La naturaleza necesariamente conflictiva de las visiones y enseñanzas del pasado hace que no siempre la memoria a recuperar sea unívoca o compartida por todos. No significa esto necesariamente que la historia representada por unos u otros no sea cierta, sino, fundamentalmente, que no hay un consenso en torno a los sentidos y lecciones a extraer del pasado. Entonces, obviamente, las consignas pueden esconder una trampa: “memoria contra el olvido” o “contra el silencio” pueden encubrir lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales –cada una con sus propios olvidos- (Baer, 2006: 38).

Al perpetuar los roles de ganadores y vencedores creados en la memoria colectiva e instalarlos en la memoria histórica, el uso literal impide la necesaria reconciliación social que ha de producirse después de todo hecho traumático.

Frente a esta utilización –generadora de resentimiento, odio e ideas sacralizadas sobre el pasado-, Todorov propone un “uso ejemplar de la memoria” que permita articular para el pasado un significado global que, más

---

<sup>17</sup> La gestión de la memoria de la Guerra Civil Española, que setenta años más tarde de su inicio continúa siendo un elemento central del debate político español causante de identidades grupales y enfrentamientos parlamentarios, resulta paradigmática, como se observará más adelante, para explicar las negativas consecuencias de la configuración del presente a partir de parámetros pasados.



de allá de la concreción histórica, pueda tener validez en el presente. La memoria puede ser, según esta interpretación, un instrumento pedagógico que ayude a las nuevas generaciones a no repetir los errores ya cometidos por sus antecesores<sup>18</sup>. Lo que se pretende con el uso ejemplar es transmitir un conocimiento suficiente del pasado como para poder extraer conclusiones de él válidas para la actualidad, puesto que “para que la colectividad pueda sacar provecho de la experiencia individual, debe reconocer lo que ésta puede tener en común con otras” (Todorov, 2000: 38). El recuerdo tendría en esta aplicación de la memoria una dimensión universal, como ocurre también, por ejemplo, en los tribunales de los delitos contra la humanidad, cuya creación se basa en los mismos parámetros.

Algunos autores se han negado a la recuperación ejemplar de la memoria, al considerar que determinados traumas históricos pueden perder su singularidad y gravedad si son puestos en relación con fenómenos históricos semejantes. Gran parte del colectivo judío víctima de la política nazi se muestra contrario a la comparación de su tormento con el de aquellos que sufrieron las políticas de exterminio estalinistas, pues creen que la analogía entre ambas situaciones puede conllevar la banalización –e incluso la justificación- de los crímenes perpetrados por el gobierno hitleriano<sup>19</sup>. Para responder a estas críticas, Tzvetan Todorov (2000: 36-37) ha afirmado que la analogía entre fenómenos traumáticos debe producirse sólo a un nivel

---

<sup>18</sup> Así, por ejemplo, en el testimonio sobre su experiencia en Auschwitz, Primo Levi (2005c: 647-652) insiste constantemente en la idea de que, ante la posibilidad de que un fenómeno como el nazi se repita –pues ha ocurrido una vez, y, por tanto, nada impide que vuelva a producirse-, es necesario dejar constancia del horror que supuso para concienciar y advertir a las nuevas generaciones. Del mismo modo, en *Sin novedad en el frente*, la novela testimonial de Erich M. Remarque (2005: 85) sobre la I Guerra Mundial, se pone de manifiesto que la narración de los horrores provocados por el conflicto tendría sentido “si realmente llegara la paz, (...) algo por lo que valiera la pena haber vivido ese infierno”.

<sup>19</sup> Martin Amis, en *Koba el temible*, y Alain Finkielkraut, en *El judío imaginario y La memoria vana. Del crimen contra la humanidad*, son dos de los autores que han reclamado un análisis detallado y unívoco de los crímenes nazis y de los perpetrados por la U.R.S.S. para que no exista la posibilidad de que los delitos de unos justifiquen o resten importancia a los de otros. El autor inglés, además, se ha mostrado especialmente crítico con la tolerancia de ciertos sectores intelectuales occidentales ante los crímenes comunistas.

esquemático y abstracto, sin llegar nunca a interferir en la singularidad subjetiva que toda percepción individual de un trauma mantiene:

Para la víctima, la experiencia es forzosamente singular, y, además, la más intensa de todas. Hay cierta arrogancia de la razón, insoportable para el individuo al verse desposeído, en nombre de consideraciones que le son ajenas, de su experiencia y del sentido que le atribuía. (...) Quien dice comparación dice semejanzas y diferencias. Hablando de los crímenes del nazismo, varias comparaciones acuden a la mente, y todas ellas nos permiten –aunque en grados diferentes– avanzar en su comprensión. Algunas de sus características se repiten en el genocidio de los armenios, otras, en los campos soviéticos y, otras, en la reducción de los africanos a la esclavitud. (...) [Pero] no hay que confundir las realidades históricas: (...) comparar no significa explicar y muchos menos perdonar.

Inherente a los dos usos de la memoria descritos es el riesgo de privilegiar las memorias colectiva e histórica de tal modo que las sociedades, centradas en sus debates sobre el pasado, olviden sus problemas y retos contemporáneos, pues la denuncia de las atrocidades de épocas pretéritas no implica el mismo grado de responsabilidad, peligro ni compromiso que la de las del presente. La constante referencia mediática y cultural al pasado provoca en los individuos una “disfunción narcotizante”<sup>20</sup> que lleva a desactivar los principios de acción social organizado. Lejos de conseguir el estímulo buscado, el aluvión de informaciones sobre el pasado y sus interpretaciones puede llegar a provocar la pasividad y la ausencia de debates sobre el presente, ya que, como ha escrito el escritor francés Serge Rezvani (*apud* Todorov, 2000: 53), “la memoria de nuestros duelos nos impide prestar atención a los sufrimientos de los demás, justificando nuestros actos de ahora en nombre de los pasados sufrimientos”.

---

<sup>20</sup> El término “efecto –o disfunción– narcotizante” procede de P. F. Lazarsfeld y R. K. Merton –dos teóricos adscritos a la Mass Communication Research, una escuela de Teoría de la Comunicación norteamericana desarrollada en las décadas de 1930 y 1940–, que, en su estudio sobre el impacto de los medios de comunicación, descubrieron el fomento de la pasividad ciudadana que podía conllevar el bombardeo continuo de noticias e informaciones.

## 2.4. El control social y la institucionalización del olvido

Basada en tradiciones, rituales, mitos e imágenes fosilizadas, la memoria colectiva sirve para dotar de identidad al grupo y cohesionarlo ideológicamente mediante la transmisión de determinadas formas culturales. Al relacionar y dar continuidad a pasado y presente, puede servir de instrumento legitimador, lo que ha llegado a provocar su manipulación creando “tradiciones inventadas” (Hobsbawm, 1992: 15) a través del proceso que Juan Goytisolo (1999: 41-57) ha denominado “memoricidio”. Los grupos hegemónicos tienden a apropiarse, sobre todo cuando su llegada al poder se ha producido después de una lucha con otro bando, de los filtros que configuran la memoria colectiva para poder imponer en la sociedad una interpretación determinada del pasado, anulando en muchas ocasiones todas las visiones contrarias a la suya –las de los oprimidos, exiliados o derrotados, por ejemplo-. Eliminar una parte de la memoria colectiva conlleva siempre su sustitución por la impostura:

Una falta de memoria en el colectivo social puede dar origen a un exceso de memoria –y viceversa-, por lo que se puede dar a la vez un aparente exceso de memoria –fragmentaria, ilusoria, dividida- y una real falta de memoria compartida –vacía, falseada-, siguiendo un paradigmático proceso de inflación cuantitativa y devaluación cualitativa (Colmeiro, 2005: 17).

El monopolio de la interpretación de las memorias colectiva y traumática –y, con ello, la manipulación de las percepciones individuales- fue estudiado por Walter Benjamin (1974: 1164), para quien el control unilateral del pasado por parte de un determinado grupo social no hacía sino incrementar el desconocimiento de éste en el resto de la ciudadanía, pues “la interpretación de la realidad siempre ha dependido de los espejos que sobre

ella ponían quienes la dominaban”. Así ha sido explicada la teoría del filósofo alemán:

No siempre se conocen los hechos históricos tal y como realmente han sido, pues los vencedores se adueñaron también de los recuerdos. Esta servidumbre de la cultura ha influido poderosamente en los historiadores, casi siempre más cerca de éstos, los vencedores, que de los vencidos (López de la Vieja, 2003: 78).

También Zygmunt Bauman (1997: 54) defendió esta interpretación histórica al señalar que “el concepto de verdad en las sociedades modernas pertenece a la retórica del poder”. Su control sobre la ciudadanía, y, sobre todo, su capacidad para legitimar su interpretación de los hechos a través de la eficacia y la optimización de sus actuaciones hace de la suya la visión del pasado imperante en las sociedades:

El control del contexto, es decir, la mejora de las actuaciones realizadas contra los compañeros que constituyen ese último –sea ésta la naturaleza o los hombres- podría valer como especie de legitimación (...). El poder no es sólo la buena performatividad, también es la buena verificación y el buen veredicto. Legitima la ciencia, el derecho y la historia por medio de su eficacia, y ésta por aquéllos. Se autolegitima como parece hacerlo un sistema regulado sobre la optimización de sus actuaciones (Lyotard, 1984: 86).

La concepción de la interpretación histórica como reflejo de los intereses oficiales está presente en la obra de Niklas Luhmann (1996: 7-26), quien llegó a analizar el poder como si se tratase de un medio de comunicación dominador del contexto y los canales de difusión –y no, por tanto, de un simple emisor-, aplicando para ello las mismas técnicas de trabajo de la Teoría de la Comunicación. Las conclusiones de su estudio exponen que el control de la difusión de la información obedece al deseo del poder de manejar la sociedad y de imponer en ella conductas y formas de pensamiento en principio improbables. De ahí que en muchas ocasiones el mensaje enviado desde las instancias oficiales deforme, o directamente oculte, aspectos

esenciales de la historia. Las políticas educativas y culturales, el control del acceso a los medios de comunicación o la utilización de la simbología nacional son algunos de los recursos con los que cuenta el poder para llevar a cabo su tarea revisionista y para deformar los marcos de referencia sociales con los que los ciudadanos han de orientar sus pensamientos y recuerdos. Según Carolyn P. Boyd (2006: 80), los estados democráticos modernos “han reivindicado el derecho exclusivo a controlar el contenido de la educación histórica como forma de garantizar el consenso político y social”.

La manipulación llevada a cabo desde el poder para influir en la construcción de la memoria colectiva es especialmente peligrosa en los regímenes totalitarios, al no existir en ellos resquicio alguno para el mantenimiento de estructuras culturales diferentes a las impuestas desde los organismos oficiales. De ahí que en contextos dictatoriales o bélicos se tienda a construir una “versión oficial” diferente a la del enemigo. Recuérdese, por ejemplo, cómo para acabar con cualquier tipo de disidencia intelectual y poder inocular en la sociedad su propia interpretación de la realidad, el régimen nazi llegó al extremo de organizar hogueras públicas en las que ardían libros que mostraban posturas críticas contra el gobierno hitleriano.

La fuerza con la que el totalitarismo controla todas las estructuras sociales hace que los representantes culturales se vean obligados a tomar una de las alternativas expuestas en la teoría de “lealtad, salida y voz”. Para Albert O. Hirschmann (1977: 11-27), su creador, en una sociedad dominada por un orden político autoritario y cerrado, los intelectuales y creadores artísticos han de adoptar necesariamente una postura que va de la ciega obediencia a la salida del país pasando por la oposición, a menudo clandestina y silenciada. En función de cuál sea la situación adoptada, contribuirán con su discurso público y con su obra al mantenimiento de la visión impuesta o a la conservación de la memoria colectiva rechazada desde el poder.

La tendencia a presentar los conflictos de forma dialéctica, y a menudo bipolar<sup>21</sup>, provoca que, como ha señalado Alain Finkielkraut (1990: 9-34), aparezcan de forma muy clara dos polos opuestos: vencedores y vencidos, opresores y oprimidos, verdugos y víctimas<sup>22</sup>. El hecho de que uno de esos grupos controle de forma sistemática la información, y con ella la interpretación histórica, convierte a la memoria del otro en “imperativo moral”, pues sólo a través de ella se puede establecer una visión global de lo ocurrido. Como ha señalado Milan Kundera (2003: 10), “la lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido”<sup>23</sup>. El legendario proverbio africano que sostiene que “hasta que los leones tengan sus propios historiadores, las historias de cacería seguirán glorificando al cazador” evidencia a la perfección la obligación de toda víctima de aportar su punto de vista de la historia para impedir que éste sea deformado o, directamente, eliminado.

Teniendo en cuenta que la escritura es la forma más habitual de materialización y transmisión del recuerdo y que la memoria colectiva se nutre de diversas interpretaciones individuales del pasado, parece lógico pensar que la literatura autobiográfica y la creación de ficciones a partir de la propia

---

<sup>21</sup> Francisco José Martín (2006: 32) ha advertido de los problemas que puede conllevar interpretar los acontecimientos históricos de forma maniquea, como si sólo existieran dos extremos entre los que no cupiera posibilidad intermedia alguna. Tomando como base el caso de la Guerra Civil Española, ha afirmado que “no todo fue combate, aunque la guerra lo atravesara todo. Ni sólo hubo, al final, vencedores y vencidos, [pues] entre unos y otros hay una realidad que se nos escapa. También hubo los que huyeron de la guerra (...) y hubo también los que durante la guerra siguieron labrando los campos, propios o ajenos, casi como si nada, albergando una esperanza que no tenía nada que ver con ninguna de las dos Españas”. Así, su propuesta de análisis del pasado se basaría en que “hay que partir de la historia, de su relato, y desandar el camino de las categorías imperantes para encontrarse con esa realidad sepultada en los márgenes mismos del discurso”.

<sup>22</sup> Cada uno de estos grupos se identificaría con uno de los modelos de actuación propuestos por Hirschamnn –quien, por cierto, ideó inicialmente su teoría para el ámbito empresarial y sólo tiempo después de su creación comprendió su potencial uso como instrumento analítico para el campo político y cultural-. Dentro de los vencedores estarían quienes hubieran optado por la obediencia y en el de las víctimas o perdedores quienes, rechazando las estructuras de poder, hubieran decidido mantener una posición caracterizada por la voz o por la salida.

<sup>23</sup> Concebir la interpretación del pasado como si de una auténtica lucha se tratase es una idea recurrente en la obra de Walter Benjamin (1992: 245), para quien la constante pugna entre vencedores y vencidos por alzar su voz y dar a conocer su versión de los hechos es la principal característica de la construcción de la memoria cultural del siglo XX.

experiencia pueden servir en ocasiones de instrumento contra el olvido. Al mismo tiempo, pueden ser herramientas a favor del conocimiento, pues “en toda configuración hay una realidad sepultada” (Martín, 2006: 31) que, en ocasiones, sólo los testimonios individuales son capaces de transmitir. Pueden convertirse en la única fuente de información y, por extensión, de actuación frente a lo sucedido, ya que en determinadas ocasiones históricas “el lenguaje se considera el más válido instrumento al servicio de la acción social” (Ugarte, 1999: 20). De ahí que reflexionar sobre lo vivido trascienda en ocasiones la mera condición de capacidad y se convierta en una obligación para con la sociedad y en un compromiso con la verdad que se intenta ocultar. Según Anita Rupprecht (2002: 50), “la autobiografía puede llegar a transformarse en un elemento necesario para la cultura, la política y la memoria de una sociedad”. Así se explica que, en determinados ámbitos, ser víctima, testigo y superviviente sea suficiente legitimación para alzar la voz y contar lo vivido.

#### 2.4.1. El caso alemán: negacionismo de doble dirección

Varios ejemplos de la historia reciente sirven para ejemplificar la utilización partidista y, por tanto, manipuladora, del poder al servicio de una determinada construcción mental que favorezca la creación de una memoria colectiva, y una posterior memoria histórica, legitimadora. Uno de ellos es la política de comunicación y propaganda nazi, empeñada en negar sus maniobras de exterminio étnico y, al mismo tiempo, en buscar una justificación en el pasado histórico para sus maniobras anexionistas, discriminatorias y exaltadoras del espíritu del pueblo alemán. Y es que la conmemoración del pasado conoció un punto culminante en la Alemania nazi y en la Italia fascista, ya que su legitimación, basada en el refuerzo del orgullo nacional, se sustentaba en la revisión continua de la historia.

Como será estudiado más adelante al analizar la literatura concentracionaria<sup>24</sup>, para que los centros de exterminio se convirtieran en una realidad plenamente aceptada por la sociedad fue necesario vencer la tendencia a la incredulidad provocada por la sistemática negación de su existencia llevada a cabo por los nazis. Como pusieron de manifiesto autores como Primo Levi (2005c: 475), los propios miembros de las S.S. advertían a los prisioneros de su control sobre el discurso histórico:

De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no le creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creerá a nosotros, que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del campo seremos nosotros quien la escriba.

Este voluntario silencio resulta especialmente paradójico si se tiene en cuenta que la “solución final” que conllevaron fue una de las claves de su política<sup>25</sup>. Heinrich Luitpold Himmler –comandante de las S.S., ministro de Interior y responsable de la política de aniquilación étnica nazi- puso de manifiesto esta disonancia al señalar en los juicios de Nuremberg que los

---

<sup>24</sup> El término “concentracionario” es un galicismo, creado por David Rousset en su obra *El universo concentracionario*, frecuentemente utilizado en el discurso teórico sobre los campos de concentración.

<sup>25</sup> La falta de información y el hecho de que los campos fueran interpretados por la comunidad internacional como centros de reclutamiento de prisioneros en los que reinaba la legalidad, similares a los utilizados por otros países en contextos bélicos, provocaron la incredulidad sobre los horrores que en los *Lager* se vivieron. El afán nazi por presentar ante el resto del mundo los campos como espacios de reclusión normales y legales se puede observar en el documental *Un mortal que pasa*, realizado por Claude Lanzman –el autor de *Shoah*, uno de los más representativos filmes sobre el Holocausto-. En él se entrevista a uno de los miembros de la delegación del Comité Internacional de Cruz Roja que visitó Auschwitz en 1943, el suizo Maurice Rousset, quien afirma que en el campo era imposible “ver cualquier indicio de atrocidad”.



campos de concentración suponían una “página gloriosa de la historia que nunca ha sido escrita y que jamás lo será”<sup>26</sup>.

Se ha de tener en cuenta que la vaguedad y la brutalidad de las informaciones sobre el fenómeno concentracionario impedían la aceptación de su existencia. La sociedad conocía de la existencia de los campos de trabajo y represión que el gobierno hitleriano había puesto en funcionamiento en los años previos a la guerra gracias a novelas como *En aplicación de la ley de fugas* – compuesta por Walter Shönstedt en 1934- o *La séptima cruz* –creada por Anna Seghers en 1937 desde el exilio-<sup>27</sup> y a testimonios de presos como *Orientalburg* – escrito por Gerhart Seger en 1934-, pero era incapaz de asimilar que en suelo alemán se hubieran construido lugares dedicados al exterminio sistemático:

Las primeras noticias sobre los campos de exterminio nazis empezaron a difundirse en el año crucial de 1942. Eran noticias vagas, pero acordes entre sí: perfilaban una matanza de proporciones tan vastas, de una crueldad tan exagerada, de motivos tan intrincados, que la gente tendía a rechazarla por su propia enormidad. (...) La fuente esencial para la reconstrucción de la verdad en los campos estaba constituida por los supervivientes (...) [y] en las condiciones infrahumanas en que se mantenían es raro que pudiesen obtener una visión de conjunto de los campos (...) Se sentían dominados por un enorme edificio de violencia y de amenaza, pero no podían formarse una imagen de él porque tenían los ojos pegados al suelo por las vitales cotidianas necesidades de cada minuto (Levi: 2005c: 475, 477 y 480).

La falta de datos concretos sobre la política de exterminio nazi no sólo procede de la imposibilidad de los prisioneros de acceder a ellos, sino también de los problemas derivados de la representación de un fenómeno monstruoso

---

<sup>26</sup> La misma tendencia a la continua negación de los crímenes y la violencia existente en los campos de concentración se produjo en la Unión Soviética. A ambos casos se les puede aplicar la frase de Martin Amis (2006: 17) acerca de las políticas comunicativas totalitarias y su tendencia a la ocultación de la verdad: “Puede que a la postre haya una excusa razonable para creer en la versión [oficial]: que la versión auténtica –la verdad- era totalmente increíble”.

<sup>27</sup> En Francia, André Malraux publicó en 1935 *El tiempo del desprecio* para denunciar la represión que estaban sufriendo bajo el régimen nazi los comunistas alemanes, hacinados y torturados en campos de concentración.

y desconocido, “de tal naturaleza que escapa a la sujeción del lenguaje para describirlo o (...) representarlo” (Baer, 2006: 92). Los centros de internamiento no sólo tenían el exterminio físico como fin, sino que también perseguían la aniquilación mental. Transportados en vagones de animales, desposeídos de cualquier rasgo personal, marcados como el ganado, golpeados por sistema y continuamente humillados, los presos de los campos de concentración fueron tratados con tal falta de dignidad que muchos de los supervivientes se plantearon al intentar relatar lo vivido si el lenguaje convencional podía llegar a servir como medio de narrar sus experiencias. Primo Levi (2005a: 158) fue consciente de este problema de infabilidad, reclamando la creación de un nuevo vocabulario que pudiese expresar con todo tipo de matices las nuevas formas de horror y sufrimiento que habían implantado los nazis. En la vida cotidiana, señaló el escritor italiano, “decimos hambre, cansancio, miedo y dolor y son otras cosas: el hambre de Auschwitz no es el de quien se ha saltado una comida”. Al carecer de referentes con los que comparar su experiencia, los supervivientes que se decidieron a escribir constataron la imposibilidad de transmitir a través del lenguaje convencional la verdadera esencia del horror vivido:

Queríamos hablar, ser escuchados al fin. Nos dijeron que nuestra apariencia física era bastante elocuente por sí sola. Pero acabábamos de volver y traíamos con nosotros nuestra memoria, nuestra experiencia totalmente viva y sentíamos un deseo frenético de decirla [sic] con pelos y señales. Sin embargo, desde los primeros días, nos parecía imposible colmar la distancia que descubríamos entre el lenguaje que disponíamos y esta experiencia (...) Lo que teníamos que decir nos resultaba a nosotros mismos inimaginable (Antelme, 2001: 9).

El carácter incompleto de su testimonio se vio agravado por el hecho de que ninguno de ellos pudo ser testigo de toda la brutalidad del engranaje diabólico en el que estaban inmersos:

No había, jamás habría supervivientes de las cámaras de gas nazis. Nadie podrá decir: yo estuve allí. Se podía estar alrededor, o antes, o al lado (...). De ahí la angustia de no resultar creíble, porque no se está muerto, precisamente, porque se ha sobrevivido. De ahí el sentimiento de culpabilidad de algunos. De malestar, por lo menos. De angustiada interrogación. ¿Por qué yo, viva, vivo, en lugar de un hermano, de una hermana, tal vez de una familia entera? (Semprún, 2002a: 64).

Junto a estos obstáculos, para que la asimilación de la verdadera naturaleza de los campos en la sociedad alemana fuese efectiva hubo que superar la tendencia al silencio de muchos de los supervivientes. Víctimas de la brutal política del nacionalsocialismo, que generaba en los presos un infundado sentimiento de culpabilidad y de indignidad al relegarles a categorías inhumanas y tratarles como si de animales se tratase, muchos prisioneros fueron incapaces de articular un discurso sobre su experiencia<sup>28</sup>. Alejandro Baer (2006: 63) ha explicado esta voluntaria autocensura a través de la “teoría psicosocial del trauma”, que sostiene que “al ser enfrentados con un horror de magnitudes inéditas, (...) [los supervivientes] reaccionaron con silencio y perplejidad, reprimiendo todo recuerdo –personal o mediado– del acontecimiento”. Así se explica que sólo a partir de 1960 el Holocausto y el diabólico engranaje nazi de destrucción fueran incorporados a la memoria colectiva de la mayoría de las sociedades occidentales, gracias, fundamentalmente, a la literatura documental y a las recreaciones ficcionales de autores que habían sufrido la experiencia concentracionaria, como Elie Wiesel, Jorge Semprún, Margarete Buber-Neuman, Robert Antelme, Tadeusz Borowski o Primo Levi<sup>29</sup>. Si, como se desprende de las teorías de Maurice

---

<sup>28</sup> También influyó la propia falta de interés social, como ponen de manifiesto, por ejemplo, las dificultades que tuvo Primo Levi (2005a: 16) para encontrar a un editor interesado en su testimonio sobre su experiencia en Auschwitz. A semejantes problemas hubo de enfrentarse Gustaw Herling (2002: 12), víctima del Gulag, para publicar fuera del bloque soviético *Un mundo aparte*, libro testimonial sobre su experiencia concentracionaria. En su caso, a la falta de interés social se sumó la desconfianza de ciertos sectores intelectuales occidentales ante cualquier manifestación crítica con el ideario y la política comunista.

<sup>29</sup> Las vastas dimensiones del Holocausto judío han motivado que, habitualmente, se identifique la literatura concentracionaria con la provocada por la Shoah, que tendría en Elie Wiesel, Tadeusz Borowski o Primo Levi a algunos de sus más destacados representantes. Sin

Halbwachs, la memoria colectiva procede de la interpretación del pasado a través de los filtros que impone el presente, habrá que concluir que la consolidación de los centros de concentración en el imaginario colectivo de las sociedades se produjo tras su codificación simbólica y cultural –que ha permitido, entre otras cosas, tal y como se verá más adelante, constituir una categoría de estudio literario a partir de la experiencia de horror universal que supusieron los campos-:

La aparición de una memoria colectiva del Holocausto, más allá de la comunidad de las víctimas, ha dependido de los contextos socio-culturales y políticos que possibilitaban o dificultaban que ese recuerdo fuera evocado y vinculado a escenarios presentes (Baer, 2006: 64).

La creación de los marcos de referencia adecuados para el descubrimiento cognoscitivo de los campos de concentración no supuso la ampliación de la memoria colectiva de las sociedades, sino que eliminó de los filtros culturales que influyen en ésta toda referencia a la Alemania nazi que no supusiese una condena, imponiendo una mirada única sobre la historia germana. Casi setenta años después de la II Guerra Mundial, apenas nada se conoce de la destrucción a la que fue sometido el país alemán durante la contienda. Para explicar este olvido, se ha de tener en cuenta que las interpretaciones –tanto científicas como divulgativas- más difundidas y aceptadas del conflicto han sido llevadas a cabo por autores anglosajones, es decir, por vencedores deseosos de no manchar el honor de sus países aludiendo a aniquilaciones o a bombardeos salvajes. Además, no hay que olvidar tampoco las peculiares condiciones de la Alemania de posguerra, cuya reconstrucción obligó a los ciudadanos a mirar de forma casi exclusiva hacia el futuro, olvidando así un tiempo pasado dominado por la vergüenza por la

---

embargo, como demuestra el caso de Jorge Semprún o Robert Antelme, internados en el campo por motivos políticos, no todos los testimonios de supervivientes de campos de castigo o de exterminio nazis del siglo XX han estado vinculados al antisemitismo. Del mismo modo, y como se detallará más adelante, no toda la literatura concentracionaria se refiere al caso alemán.

actuación nazi, la humillación internacional y las derrotas militares. Se creó, pues, una sensación paradójica, en la que el pasado que condicionaba al presente alemán era, sin embargo, sistemáticamente ocultado para las nuevas generaciones, que crecían en un clima silenciado lleno de tabúes<sup>30</sup>.

W. G. Sebald ha estudiado este fenómeno, insistiendo en lo sorprendente que resulta que en la literatura germana apenas hayan surgido voces dispuestas a incorporar a la memoria cultural del país a los más de seiscientos mil civiles muertos en la contienda o a los casi ocho millones de personas que se quedaron sin hogar en el transcurso de los bombardeos<sup>31</sup>, provocando así que cuando se piensa en derrotados nunca se tenga en cuenta a la población alemana de la II Guerra Mundial. Tal y como sostiene el autor en su obra *Sobre la historia natural de la destrucción*, la explicación a esta deliberada ausencia de referencias está en la actitud cómplice que gran parte de la sociedad mantuvo con el gobierno hitleriano –no por su colaboración, sino por su despreocupación por saber qué era lo que realmente estaba ocurriendo–, ya que un pueblo que había aniquilado a millones de seres humanos parecía no estar en la misma disposición que un pueblo inocente para pedir clemencia o reconocimiento. Para Sebald (2003: 78), la anomalía del caso alemán, en el que un mismo grupo desempeñaba al mismo tiempo roles de víctima y de verdugo<sup>32</sup>, es la causa de la ausencia de voces discordantes con la interpretación oficial para poder reflejar todas las visiones del pasado:

---

<sup>30</sup> En su libro de viajes *Otoño alemán*, el autor sueco Stig Dagerman narra su experiencia como turista en la Alemania de finales de la década de 1940 y principios de 1950, poniendo de manifiesto la voluntad del pueblo germano de omitir cualquier referencia al pasado y de centrarse exclusivamente en la reconstrucción del país, devastado tras la guerra.

<sup>31</sup> El hecho de que la sociedad germana pareciese sólo dispuesta a mirar hacia el futuro y olvidarse por completo del pasado, aunque ello supusiese renunciar a la denuncia de los excesos a los que fue sometida durante ciertos momentos de la guerra, puede ser observado en el recorrido histórico sufrido por la novela de Gert Ledig *Represalia*, uno de los escasos textos en los que se narra el horror cotidiano con el que hubieron de convivir los alemanes durante los ataques aéreos de 1944. Publicada en 1956, la novela sólo encontró la incompreensión y el rechazo del público y la crítica. Hasta 1999 no volvió a ser reeditada.

<sup>32</sup> La sensación de culpabilidad de los alemanes hacía que ellos mismos se sintieran responsables de la destrucción de sus ciudades: “La mayoría de los alemanes sabe hoy (...) que provocamos claramente la destrucción de las ciudades que en otro tiempo vivíamos” (Sebald, 2003: 111).

La llamativa escasez de observaciones y comentarios al respecto se explica por la implícita imposición de un tabú, tanto más comprensible si se piensa que los alemanes, que se habían propuesto la limpieza e higienización de Europa, tenían que defenderse ahora del miedo de ser ellos mismos, en realidad, el pueblo de las ratas.

#### 2.4.2. El caso español: revisionismo y desequilibrio cognitivo

La gestión cultural y de la información llevada a cabo por la dictadura de Franco durante sus casi cuarenta años de existencia es otro de los fenómenos de la historia reciente en los que de forma más paradigmática se puede contemplar cómo los marcos de referencia contextuales que vertebran la memoria colectiva de un pueblo pueden ser manipulados y deformados para que la percepción ciudadana del pasado sea análoga a los intereses estatales. Manual de referencia para entender este proceso es el trabajo en el que Josefina Cuesta (2008) ha detallado cómo la dictadura desarrolló toda una serie de actividades ideadas con el fin de borrar el legado de la II República de la sociedad y de construir una imagen del franquismo –y de su líder, erigido en la categoría de mito- destinada a perdurar. Asimismo, en su estudio se analiza la gestión de la memoria llevada a cabo durante la democracia.

El régimen franquista “carecía en un principio de cualquier legitimación política que no fuese el derecho de conquista” (Márquez, 2006: 65), por lo que necesitaba imponer una visión de la historia que desacreditase al gobierno de la II República y a las fuerzas políticas, ideológicas y sindicales que lo sustentaban. Su justificación, por tanto, se basó desde su misma fundación en la deslegitimación del viejo Estado. Se consideraba que el gobierno republicano había alterado el desarrollo de la historia española y que el franquismo había de ser el encargado de volver a encauzarlo. De ahí el empeño de la dictadura en presentarse como heredera de los valores “tradicionales” de la patria y en justificar su presencia como portadora de la “esencia histórica” de España:

A partir de la retórica de la guerra y de los recursos de justificación ideológica del régimen hubo un intento organizado durante el periodo posbélico de difundir los valores, la imaginaria compartida y la mentalidad de las elites del bando nacional. Se recicló la enseñanza de la historia, especialmente en los libros de texto de los años cuarenta y cincuenta, planteándose analogías entre la Reconquista y las “purificaciones” de España de moros y judíos en el siglo XV. (...) La nación española y la unidad del Estado habían sido forjadas durante siglos a través de la guerra contra el contagio procedente del exterior y de la propagación de la Iglesia universal. El régimen de Franco era presentado como la recuperación del “estado misionero” austero y ascético de Felipe II en el siglo XVI (Richards, 2006: 179).

En busca de su fundamentación, el Estado dictatorial llegó a establecer, en plena Guerra Civil, una comisión de expertos, dirigida por Ramón Serrano Suñer y formada por politólogos e intelectuales, con el fin de demostrar la carencia de legitimidad de la República, argumentado que las elecciones que provocaron su constitución fueron un fraude y que sus diferentes gobiernos habían hecho dejación de poderes al caer en la “anarquía revolucionaria”<sup>33</sup>. Así, la historiografía franquista impuso la idea de que la insurrección del 18 de julio no podía ser considerada como tal, sino como un “movimiento nacional” encargado de regenerar la situación social y política del país<sup>34</sup>.

Al dar al alzamiento el carácter de “nacional”, la dictadura se apropió del concepto de “españolidad” e hizo coincidir los valores constituyentes de ese modelo con los suyos propios –ideología conservadora, moral cristiana, interpretación centralista del modelo territorial...-, descalificando al régimen republicano y relegándolo, por encima de oposiciones políticas, a la categoría de “enemigo de la patria”. La identificación entre nación e ideología hizo imposible que los simpatizantes del bando republicano pudieran ser reconocidos como miembros de pleno derecho de la sociedad y provocó que

---

<sup>33</sup> Las conclusiones de la comisión fueron recogidas en un texto de clarificador título: *Dictamen de la comisión sobre ilegitimidad de poderes actuantes en 18 de julio de 1936*.

<sup>34</sup> Buena parte de las teorías revisionistas que analizan actualmente la Guerra Civil – representadas por historiadores como Pío Moa- se nutren de esas bases teóricas y sitúan el comienzo del proceso bélico en la revolución de 1934, negando así la categoría de golpistas – y dándoles la de “instauradores del orden perdido”- a Franco y sus colaboradores.

siguieran siendo considerados enemigos incluso varias décadas después de la guerra:

En cierta manera se puede afirmar que la contienda civil no finalizó hasta 1975. El general Franco tuvo siempre presente su condición de vencedor, y jamás adoptó medidas que supusieran el perdón o la reconciliación con los derrotados. El régimen democrático que éstos habían defendido, el de la Segunda República, desapareció en 1939, y cualquier intento teórico o práctico de restaurarlo o apoyarlo mereció una represión dura y permanente durante 36 años (Castelló, 1999: 4).

El aparato cultural y propagandístico del régimen creó una retórica y una simbología míticas que vinculaba la identidad nacional a un proyecto ideológico concreto, el franquista<sup>35</sup>, y a una creencia religiosa determinada, la católica. Con el establecimiento de esta relación, todo aquel que mantuviera una postura crítica con el pensamiento dominante pasaba a ser considerado automáticamente “enemigo de la patria” o “antiespañol” y, evidentemente, quedaba excluido del proyecto colectivo nacional, asociado desde entonces a la realización del “destino histórico”, que, según la retórica franquista, no era otro que el de contribuir, como en la Reconquista o en la Contrarreforma, a la redención universal. El proceso de deslegitimación del régimen republicano y de sus representantes se aderezó con una visión de la Guerra Civil en la que el horror, el crimen y la violencia gratuita sólo tenían cabida en el bando derrotado:

Si los “rojos”, una minoría, habían sido capaces de mantener la resistencia del bando republicano por medio del terror y el crimen, su ostracismo, e incluso su destrucción, no supondrían problema alguno para la unidad española. Sobre todo teniendo en cuenta que, en la historiografía franquista, se realizaba una verdadera operación ideológica de deshumanizar al “rojo”: el “rojo” era un verdadero subhumano con apariencia humana, un ser incapaz de reconocer a su

---

<sup>35</sup> Aunque carecía de una ideología elaborada al acceder al poder, el franquismo puede definirse por su carácter nacionalcatólico, por su concepción jerárquica y autoritaria del poder y por su oposición al liberalismo, el comunismo y el republicanismo.



Dios, a su nación –como antiespañol-, o a su familia, y además estaba subordinado a poderes extranjeros (Márquez, 2006: 86).

Esa interpretación de la historia reciente, basada en un discurso sobre la violencia de la guerra y de la posguerra en el que sus acciones aparecían como la justicia absoluta y serena y las de los vencidos quedaban reducidas a crímenes aberrantes, condicionó la política cultural de todo el franquismo, que no sólo generó una serie de mitos que tenían como fin fundamentar y difundir la ideología imperante y movilizar a las masas y conseguir su adhesión al régimen, sino que condenó a todos aquellos que se consideraban sospechosos de haber mantenido o mantener una postura desafecta. La persecución de los potenciales enemigos de la dictadura fue llevada a cabo con una inusitada violencia, cuya sistemática presencia social generó un ambiente de miedo y tensión que contribuyó a la legitimación del Estado franquista. El clima de enfrentamiento surgido en 1936, necesario para poder hacer efectivo el ingreso del dictador del poder, continuó durante la dictadura, en la que entre poder y pueblo se estableció una relación de comunicación basada en la violencia<sup>36</sup>:

Durante toda la dictadura, a los vencidos se les negó no sólo la posibilidad de integrarse con plenitud en la vida del país, sino que además se les condenó a sufrir o recordar en silencio el terror del Nuevo Estado. Divididos ya sobre el pasado, los españoles fueron también condenados a confrontar un presente que se basaba más en el miedo que en la esperanza (Cazorla, 2000: 98-99).

La exclusión del enemigo del proyecto colectivo nacional, manifestada en medidas que afectaban a la vida personal y cotidiana como la depuración del cuerpo de funcionarios o la anulación de los matrimonios civiles contraídos entre 1931 y 1939, conllevó el voluntario olvido de todos sus símbolos y representaciones. A través de la enseñanza, los medios de

---

<sup>36</sup> Se pasó, por tanto, de una violencia golpista a una violencia bélica y, posteriormente, a una violencia relacional.

comunicación, los productos culturales y los elementos conmemorativos – tanto materiales como inmateriales-, se propagó una interpretación histórica desde el poder que omitía toda referencia a la República que no estuviese relacionada con su participación en la guerra. Este proceso de “diabolización” tuvo su repercusión en la toponimia urbana, como ha explicado Josefina Cuesta (2008: 147-148) al afirmar que “el callejero vio desaparecer todo rastro de personalidades democráticas; de las calles y sus nombres, pobladas en adelante por generales, fueron arrojados republicanos y socialistas”.

Algunos sociólogos han señalado que la carencia de menciones al periodo republicano durante el franquismo provocó una situación de “disonancia cognitiva” en la sociedad, sometida a un estado de tensión continuo producido por el mantenimiento simultáneo de dos cogniciones o certezas psicológicamente incompatibles (Báez, 2001: 34-35). El mismo periodo político que había provocado, por reacción y oposición, el advenimiento del régimen franquista era sistemáticamente ocultado a la ciudadanía española.

En el intento de borrar las huellas del pasado republicano se impidió la normal recepción en España de las obras artísticas y filosóficas de todos aquellos sospechosos de haber apoyado de forma activa o pasiva a la II República y también se prohibió la difusión de todos los autores, independientemente de su época y origen, considerados subversivos y contrarios a los ideales de la dictadura. Se mantuvo un férreo control sobre todas las producciones editoriales a través de la obligatoriedad de la censura previa y de la prohibición de expresar opiniones críticas con el comportamiento de las autoridades del país o los principios del Movimiento Nacional<sup>37</sup>. Los autores exiliados fueron así sistemáticamente excluidos del

---

<sup>37</sup> La censura militar impuesta a los pocos días de la sublevación en territorio nacional fue ratificada en 1938 con la promulgación de la Ley de Imprenta confeccionada por el entonces ministro Ramón Serrano Suñer. El documento legal decretaba la necesaria revisión de todos los textos antes de su difusión, así como la prohibición de publicar cualquier tipo “de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolventes”. El día 19 de marzo de 1966 apareció en el Boletín Oficial del Estado la

canon oficial y su presencia en el panorama literario de la época fue muy limitada en algunos casos e inexistente en la mayoría, puesto que su compromiso político impedía, lógicamente, el acatamiento de las directrices ideológicas que se lanzaban desde el gobierno a través del Instituto Nacional del Libro, creado en 1939 para controlar la industria editorial. Esas orientaciones estaban dirigidas, sobre todo en los primeros años de dictadura, a condenar el régimen republicano y el comportamiento de sus defensores en la guerra y a construir una imagen sublimada de España y de su historia acorde con los intereses del franquismo. La censura y la presión sobre las creaciones artísticas provocaron que muchos de los autores que permanecieron en el país tras la contienda hubieran de limitar sus temas y su capacidad crítica, viéndose así condenados a lo que se ha dado en llamar “exilio interior”.

Sólo a partir de la década de 1960 y coincidiendo con la vuelta – simplemente esporádica en ocasiones- al país de escritores como Carmen Kurtz o Francisco Ayala, algunas editoriales comenzaron a publicar obras de exiliados. El primer texto narrativo de un autor desterrado que se editó en España fue *El centro de la pista*, colección de relatos compuesta por Arturo Barea que fue publicada de forma póstuma en España por Ediciones Cid en 1960. Esta iniciativa cundió y pocos años más tarde editoriales como Seix Barral, Destino, Gredos<sup>38</sup> o Delos-Aymá lanzaron al mercado español, previo sometimiento, evidentemente, a la censura, novelas de autores exiliados. La editorial Seix Barral editó en 1961 la novela de Segundo Serrano Poncela *Un olor a crisantemo*. Destino, por su parte, publicó en la década de 1960 varias

---

nueva Ley de Prensa e Imprenta, que pronto pasó a ser conocida popularmente como “Ley Fraga”, al ser éste responsable del ministerio encargado de elaborarla. El nuevo texto legal reconocía la libertad de expresión y eliminaba la censura previa, pero ratificaba la potestad del Estado para castigar a todos aquellos que no respetasen la verdad, la moral y las leyes del Movimiento Nacional. Las limitaciones de la ley fueron reconocidas por el propio Franco, que, poco antes de su promulgación, advirtió al entonces ministro de Información y Turismo Manuel Fraga: “No seamos demasiado buenas personas... Utilicemos, como todos, los medios indirectos de control” (Preston, 1994: 897).

<sup>38</sup> Dámaso Alonso dirigió en la editorial Gredos la colección “Mis páginas mejores”, en la que se publicaron antologías –evidentemente, filtradas por la censura- de autores del exilio como Max Aub o Francisco Ayala. La colección también dedicó algunos de sus números a autores del interior, como Vicente Aleixandre o Wenceslao Fernández Flórez.

obras de Ramón J. Sender: *Crónica del alba*, *El bandido adolescente*, *Elegía del prieto Trinidad*, etc. No en vano, fue este autor –junto a los miembros de la generación del 27- uno de pocos exiliados que llegó a gozar de cierta popularidad durante la dictadura, a pesar de que su compromiso contra el régimen de Franco siempre estuvo fuera de toda duda. En 1969 ganó uno de los más afamados premios literarios del país, el convocado por la editorial Planeta, con su novela *En la vida de Ignacio Morel*.

La progresiva penetración de las producciones de los exiliados en España se vio también ayudada por el esfuerzo de las revistas literarias *Ínsula* y *Papeles de Son Armadans*, que publicaron periódicamente creaciones de autores desterrados –en ocasiones bajo pseudónimo, como en el caso de Esteban Salazar Chapela, que firmó en *Ínsula* con el nombre de Antonio Mejía- y reseñas de sus obras<sup>39</sup>. Su gesto de independencia al obviar los dictados del aparato cultural franquista y difundir textos censurados y férreamente perseguidos por la censura fue interpretado como un acto de crítica resistencia por todo el colectivo exiliado. Al dejar espacio entre sus páginas a los exiliados, no sólo fomentaron la divulgación de su producción, sino que también crearon las bases oportunas para instaurar un diálogo público entre los intelectuales que residían fuera del país y los que permanecían dentro. Para Luis García Montero (2006: 5), *Ínsula* fue “la voz de diálogo más clara y fiable de la vida cultural española de la posguerra, un referente de seriedad literaria en tiempos de silencio o mediocridad, y de comunicación honrada con los escritores del exilio en años de olvido y negación”. Se ha de tener en cuenta que, además de estas iniciativas protagonizadas por empresas españolas, editoriales francesas e hispanoamericanas publicaban obras de autores exiliados que, en muchos casos, llegaban al país de forma clandestina, permitiendo así –de forma, eso sí, muy limitada- la difusión de la cultura de la diáspora republicana.

---

<sup>39</sup> José Carlos Mainer (1998) ha explicado el proceso de introducción de las obras de los exiliados en las revistas españolas, cuestión en la que el papel de *Ínsula* y *Papeles de Son Armadans* fue paradigmático.

La memoria colectiva de la sociedad española durante el franquismo se configuró, por tanto, a través de una manipulación histórica que legitimaba una acción militar caracterizada precisamente por su ilegitimidad y de la omisión de referencias hacia una parcela determinada de la historia de España. El carácter totalitario del régimen afectó a todos los estamentos y ámbitos de la sociedad, no sólo a los oficiales, de forma que no hubo posibilidad de mantener la memoria republicana ni siquiera en la esfera privada. Ante semejante panorama, el arte, y en concreto la literatura, se convirtió en un medio a través del que mantener vigente la herencia del gobierno, la sociedad y la cultura de la II República. Excluidas de los canales de difusión nacionales, controlados por el régimen, las obras de los autores que más explícitamente habían mostrado su apoyo al gobierno depuesto por la guerra iniciada en 1936, en el exilio en la mayoría de los casos, adquirieron una dimensión comprometida que las llevó a convertirse en voz de un pueblo condenado al silencio y a la deformación histórica, en memoria de unas instituciones y una sociedad voluntariamente ignoradas y en representación de un pasado desconocido. El compromiso político que había condenado a los autores a salir de España no sólo perduró en el exilio, sino que llegó a convertirse, junto con la esperanza del regreso, en su principal sustento y alivio.

Tras el final de la dictadura de Franco, el desequilibrio cognitivo sobre el pasado reciente español continuó vigente, ya que la visión de la cultura republicana oscila desde entonces entre la tendencia al olvido –fomentada por los pactos políticos que propiciaron la transición pacífica de la dictadura a la democracia y por la costumbre de considerar cerrada la etapa de la historia de España anterior a 1975 para poder reconstruir la convivencia fracturada por la guerra y la dictadura-, la necesidad de argumentar a favor de la memoria como si de un imperativo moral se tratase –para recordar y hacer presente así la experiencia de los que nunca tuvieron voz<sup>40</sup>- y la deformación histórica. La

---

<sup>40</sup> La Ley de Memoria Histórica aprobada por el Congreso de los Diputados a finales de 2007 puede ser interpretada como una medida a favor del restablecimiento de los olvidados por

degradación que durante años se llevó a cabo sobre toda referencia a la República provocó, confirmando la habitual atracción del hombre por lo prohibido, su mitificación en determinados sectores sociales, haciendo así que ciertas formas de interpretar los acontecimientos propias del final de la dictadura cayeran en la misma visión maniquea de la historia ensayada por el franquismo. Ugarte (1999: 17) ha advertido irónicamente del peligro que tiene esta nueva subversión de la visión del pasado y de los cánones culturales institucionalizados, que parece tener como objetivo la conversión en silenciosa de una voz que, a pesar de haber mantenido durante años una privilegiada situación, necesita seguir siendo escuchada hoy para no hacer que la Guerra Civil Española y la dictadura se juzguen sesgadamente:

Francisco y compañía (...) se podrían ver como unos transgresores simbólicos por derecho propio: Max Aub en el poder cultural mientras que Franco y sus intelectuales quedan al margen.

---

parte del franquismo, tal y como se comprueba en la exposición de motivos que se incluye en su preámbulo: “Es la hora, así, de que la democracia española y las generaciones vivas que hoy disfrutan de ella honren y recuperen para siempre a todos los que directamente padecieron las injusticias y agravios producidos, por unos u otros motivos políticos o ideológicos o de creencias religiosas, en aquellos dolorosos períodos de nuestra historia. Desde luego, a quienes perdieron la vida. Con ellos, a sus familias. También a quienes perdieron su libertad, al padecer prisión, deportación, confiscación de sus bienes, trabajos forzados o internamientos en campos de concentración dentro o fuera de nuestras fronteras. También, en fin, a quienes perdieron la patria al ser empujados a un largo, desgarrador y, en tantos casos, irreversible exilio. Y, por último, a quienes en distintos momentos lucharon por la defensa de los valores democráticos, como los integrantes del Cuerpo de Carabineros, los brigadistas internacionales, los combatientes guerrilleros”. El espíritu de la memoria ejemplar propuesto por Todorov está presente en la ley, en la que se llega a afirmar que “no es tarea del legislador implantar una determinada memoria colectiva, pero sí es deber del legislador, y cometido de la ley, reparar a las víctimas, consagrar y proteger, con el máximo vigor normativo, el derecho a la memoria personal y familiar como expresión de plena ciudadanía democrática, fomentar los valores constitucionales y promover el conocimiento y la reflexión sobre nuestro pasado, para evitar que se repitan situaciones de intolerancia y violación de derechos humanos como las entonces vividas”. Para poder desarrollar estos objetivos, el texto legal plantea medidas como el reconocimiento de la nacionalidad española a los hijos y nietos de exiliados –así como a los brigadistas internacionales que participaron en la Guerra Civil–; la ilegitimidad de las condenas dictadas en el franquismo por motivos ideológicos o políticos; la ayuda a los damnificados de la guerra o la represión cuyas necesidades no hubieran sido cubiertas durante el régimen de Franco; la retirada de símbolos que exalten la sublevación militar, el triunfo en la guerra o la represión; el desarrollo de actividades destinadas a localizar y rendir tributo a los fallecidos durante la contienda o las posteriores medidas represoras cuyo paradero se desconozca, etc.

### **3. El discurso de la memoria**

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*



### **3. El discurso de la memoria**

#### **3.1. La representación de la memoria**

En la medida en que permite reconocer e interpretar lo percibido, la memoria es uno de los elementos de que dispone el ser humano para reconstruir el pasado. Al abordar las peculiaridades que presenta la escritura basada en los recuerdos, se ha de tener en cuenta que el pasado llega hasta el presente utilizando dos vías diferentes y complementarias, pues puede transmitirse tanto a través de los propios seres humanos –utilizando lo que habitualmente se denominan “marcas mnésicas”, cuyo principal representante sería el recuerdo- como a través de las huellas materiales. Para que la primera de las formas de expresión sea exitosa es necesario disponer de un sujeto capaz de clarificar, ordenar y relatar sus recuerdos. En cambio, para que la segunda sea activada en el presente no es necesario nada más que la propia existencia de los elementos –documentos, creaciones culturales, tradiciones, etc.- que remiten a tiempos pasados.

Por tanto, cuando un sujeto se dispone a comunicar sus vivencias, posee, además de su experiencia personal, las huellas materiales y las marcas mnésicas de otros individuos que han terminado por formar parte de las memorias colectivas de los diferentes grupos a los que pertenecen. De ahí que todo relato de la experiencia parta de una doble selección, pues tanto el agente creador como la sociedad en la que se integra han desarrollado sendos procesos de olvido, voluntarios e involuntarios<sup>41</sup>, que configuran la visión del pasado que se quiere dar:

---

<sup>41</sup> El olvido voluntario puede implicar un recuerdo constante, como demuestran los casos de pesadillas o visiones de traumas pasados que sufren algunas personas. Del mismo modo, el olvido deliberado de determinados pasajes en el relato de una vida puede significar su

Cualquiera puede querer recordar, mantener un recuerdo, avivarlo cuando se desvanece, rescatarlo cuando se ha perdido. Como puede también decidir olvidar, no querer acordarse más. Por experiencia individual sabemos bien que la memoria y el olvido son también facultades de la voluntad (Juliá, 2004: 139).

Además del inevitable proceso de selección, esencial no sólo al hecho de recordar, sino también al de narrar, todo acto memorístico se compone de tres estadios: establecimiento de los hechos, construcción del sentido e instrumentalización del pasado con vistas a objetivos actuales. Cuando un autor va a comunicar acontecimientos experimentados, ha de pasar ineludiblemente por estas tres fases.

La primera de ellas se encarga de decidir cuál va a ser el contenido de su relato, no sólo a través de la necesaria aparición del olvido –con el inevitable proceso de selección que implica-, sino también a través del filtro impuesto por el fin que se le quiera dar a la transmisión de los recuerdos. Como ha señalado José María Pozuelo Yvancos (2006: 32), “comienza la narración de sí mismo a ser también un fenómeno de salvación personal, frente a los otros y también frente a uno mismo”. El hecho de que el relato sobre sí mismo se esté convirtiendo en una construcción identitaria con pretensiones de ejemplaridad que ofrecer a los demás dificulta el estudio y la recepción de los textos basados en recuerdos personales, pues distorsiona notablemente el estatuto de veracidad que éstos parecen implicar. De ahí que

---

constante y obsesiva presencia en la mente. Sería, por tanto, más que una forma de olvido, un modo de autocensura. La publicación de *Pelando la cebolla*, el libro de memorias del autor alemán Günter Grass, permite ejemplificar la importancia de evaluar y analizar por qué y cómo se producen los procesos de olvido. Grass, convertido durante la segunda mitad del siglo XX en un referente ético e intelectual para buena parte de la sociedad alemana y, en menor medida, occidental, ha confesado en su obra memorística que cuando era menor de edad formó parte los comandos juveniles de las SS –Waffen SS-. La ausencia de este dato en los anteriores textos testimoniales del autor, o en sus declaraciones públicas hablando de su vida, pone de manifiesto que, a pesar de no decir nada sobre ello, no lo había olvidado. De hecho, lo que parece indicar el caso es el tormento obsesivo que tal recuerdo ha producido en la mente del autor alemán durante las últimas décadas, como el mismo Grass ha puesto de manifiesto: “Durante decenios me negué a admitir esa palabra [Waffen] y esas dos letras [SS]. Lo que había aceptado con el tonto orgullo de mis años quise ocultármelo a mí mismo después de la guerra, por la vergüenza que surgió después. No obstante, la carga subsistía y nada podía aligerarla” (López, 2006: 66).

Anna Caballé (1999: 22) haya definido al autobiográfico como “un discurso lleno de peligros, [con] demasiadas trampas en las que caer sin darse cuenta de ellas: narcisismo, autoengaño, manipulación, errores de interpretación [o] de perspectiva...”.

La segunda de las fases se correspondería con la activación de la memoria semántica en el proceso de configuración del recuerdo, pues es la que permite dotar de sentido a lo vivido a través de la continua relación tanto con el resto de experiencias personales como con lo percibido en la cotidianidad social en la que se inscribe el sujeto. Al contrario que el proceso por el que se establecen los hechos, éste no puede ser sometido a criterios de correspondencia con la realidad, como revelan, por ejemplo, quienes, siendo testigos de los mismos hechos y fieles a la verdad en su relato, dan interpretaciones diversas de lo sucedido, como ha explicado Tzvetan Todorov (2002: 149):

El establecimiento de los hechos puede ser definitivo, mientras que su significado es construido por el sujeto del discurso y puede, pues, cambiar. Una determinación de hecho es verdadera o falsa. Una interpretación de los hechos puede ser insostenible –refutable-, pero no tiene, en otro extremos, un umbral superior.

La actualización del pasado en el presente, tercero y último de los estadios de los que se compone la configuración del relato del acto memorístico, no ha de implicar un uso partidista de los recuerdos en busca de legitimaciones presentes, sino que ha de servir para hacer del recuerdo y de las vivencias pasadas elementos útiles para la actualidad, como demuestra la teoría de Todorov sobre los usos y abusos de la memoria.

Las huellas del pasado se mantienen en el presente a través de diversos discursos llevados a cabo por diferentes sujetos. De todos ellos, es el desarrollado por los testigos el que mantiene una relación más estrecha con el concepto de memoria. A través del relato de sus propios recuerdos, los individuos no sólo recuperan elementos del pasado, sino que también logran

dar sentido a su vida y desarrollar su propia personalidad, pues, como ya se expuso, el concepto de memoria aparece intrínsecamente unido al de configuración de la singularidad individual. Según Anna Caballé (1995: 82), la retrospectión permite “comprender y asimilar los comportamientos de la vida pasada”, que queda con ello dotada de unidad y sentido en el presente y permite al individuo afrontar el futuro.

Diferente a la relación de los testigos con el pasado es, por ejemplo, la de los historiadores y, en general, la de todos aquellos que intentan recuperar un pasado no vivido desde el presente. Hay en ellos una voluntad científica, tanto en el método empleado como en el carácter riguroso con el que se plantea la investigación sobre lo ocurrido. En el ámbito de la historiografía, el olvido –esencial y asumido en cualquier otro intento de aproximación a tiempos pretéritos- resulta no sólo rechazable, sino directamente inadmisibile. Sin embargo, la deslegitimación posmoderna de los relatos totalizadores y de la posibilidad de que se sometan a paradigmas de veracidad –que no implica sino una evidente desconfianza hacia el estatuto científico de la historiografía- ha provocado que los actos personales del recuerdo y los estudios históricos hayan aumentado su capacidad de interacción, como evidencia el hecho de que manifestaciones artísticas, actos cotidianos y prácticamente todos los aspectos de la vida humana pertenecientes a lo que se ha dado en llamar “microhistoria” se hayan convertido en fuentes de información básicas para los historiadores.

La posibilidad de utilizar los testimonios personales como medio de conocimiento del pasado está respaldada por el hecho de que éstos se basan en la comunicación de los actos vividos y, por tanto, tienen como una de sus principales características el predominio de la función referencial del lenguaje, a través de la que la expresión lingüística se vincula a un conjunto de elementos del mundo que, por dicha expresión, son representados y comunicados al destinatario de la misma. La forma de llevar a cabo tal representación a través de la transmisión escrita plantea, sin embargo, varios

problemas. No sólo se cuestiona cómo es posible dar cuenta de elementos tomados de la realidad a través de un medio artificial de comunicación como es el lenguaje humano, relacionado con el mundo referencial de forma arbitraria, sino que también resulta complicado explicar cómo es posible identificar al recuerdo, que no deja de ser una construcción mental, con el correlato factual en que se basa.

Paul Ricouer (1996) analizó los problemas de representación de la realidad al explicar la distancia existente entre los hechos vividos y su narración, equivalente a la diferencia entre experiencia y texto. A pesar de que los hechos que se relaten sean reales, su construcción discursiva nunca puede ser análoga a ellos. Para el autor francés, un texto nunca puede implicar una reproducción del mundo, sino tan sólo una reconstrucción, de forma que cualquier manifestación escrita jamás puede ser totalmente referencial, sino que siempre ha de partir de la autorreferencialidad, puesto que, por encima de todo, existe en la medida en que es texto. De ahí que con sus estudios el concepto de “mimesis” retome su significado primigenio aristotélico y se refiera la capacidad imitativa de la literatura, concebida así como creación artística de una nueva realidad<sup>42</sup>. Aunque pueda poseer un valor como documento, la escritura –sobre todo la escritura artística- es transfigurativa, ya que trasciende la realidad vulgar mediante el proceso de idealización que implica la presencia de un sujeto intelectual creador, pues, como ha señalado Huisman (2002: 84), “para poder ser plenamente realistas, sería necesario prescindir del autor”. De hecho, como ha demostrado José María Ruiz-Vargas (2004: 211), los propios presupuestos fundamentales de los procesos cognitivos a través de los que los individuos captan la realidad hacen imposible hablar de una reproducción fiel de la realidad:

La actuación humana no se lleva a cabo directamente sobre los objetos del mundo sino sobre representaciones mentales de los

---

<sup>42</sup> Otros autores, como Genette, utilizan la expresión “ilusión de mimesis” para referirse a los textos que intentan reconstruir la realidad y a su fracaso en su aprehensión.

mismos. Una representación mental, a su vez, es una construcción, no una copia isomórfica del objeto. Y la razón primera es que la propia percepción del mundo es una interpretación, que se realiza en el contexto acumulado en la memoria. Por tanto, la realidad de cada persona es una creación, una construcción mental donde sólo están representados los aspectos que adquieren un significado personal.

Junto al problema de la imposible representación de la realidad a través del arte y, en concreto, a través de la escritura y del lenguaje humano, existen otros aspectos que condicionan notablemente la validez referencial de los textos generados por los actos memorísticos. Uno de ellos es el hecho de que los recuerdos personales se transmiten a través de un relato con “estructura narrativa” (Ruiz-Vargas, 2004: 192) y que su transmisión implica “la narración de una vida pasada” (Masanet, 1998: 11). Como elementos mentales, los recuerdos no se corresponden más que con una serie de imágenes y sensaciones inconexas sin mayor aparente relación que la que les da pertenecer a un mismo sujeto. Sin embargo, al ser recuperados por el individuo para su transmisión a los demás, cobran una estructura que les emparenta con formas de comunicación literarias. Según Anna Caballé (1999: 22), “la vida real se halla desestructurada, carece de argumento y para explicarla, paradójicamente, hay que recurrir a la ficción, al artificio de la verosimilitud”. Aludiendo al empleo de estructuras narrativas ficcionales, se ha llegado a afirmar –y así lo han hecho estudiosos como Hayden White- que la memoria construye el sentido de la misma forma que los poetas o los novelistas. De ahí que se diga habitualmente que la escritura de sí mismo es un género fronterizo, con conexiones tanto con la historiografía como con la escritura ficcional.

### 3.1.1. La escritura autobiográfica

El cuestionamiento sobre la validez de los textos memorísticos como medios válidos para formarse una imagen fiel y certera del pasado está provocado,

entre otras cosas, por la diversidad de enfoques desde la que se han establecido las conclusiones de los estudios teóricos que sobre la autobiografía se han realizado. Tal heterogeneidad ha implicado “un desplazamiento de la concepción del hecho autobiográfico desde una inicial fidelidad absoluta a la referencialidad hasta (...) la asunción de esta escritura como una ficción más” (Eakin, 1992: 40).

Tomando como base los trabajos de James Olney, Virgilio Tortosa ha defendido la existencia de tres grandes etapas en la teoría autobiográfica, identificadas cada una de ellas con uno de los semas que forman el nombre del objeto de estudio. Así, en el primer paradigma, “la crítica se centró en el *bios*, bajo una pretensión (...) de todo escrito autobiográfico de reproducir lo más fehacientemente y con el máximo de fidelidad una vida” (Tortosa, 2001: 41). En el segundo, fue el *autos* –y por tanto la relación del texto con el sujeto creador, y no ya con el mundo- el centro de referencia. El cambio de prisma analítico y metodológico, iniciado por Georges Gusdorf, conllevó la concepción de la escritura autobiográfica como una interpretación del pasado, más que como una reconstrucción y, con ello, trasladó el núcleo de los estudios a la forma en la que la memoria reelabora los hechos y los concibe en el marco de una estructura global superior como es la vida. El tercer y último de los paradigmas, al poner énfasis en el *graphé*, acentuó el alejamiento de las nociones de referencialidad al considerar que lo esencial de la autobiografía era que en ella todo autor se crea –no se reconstruye ni se interpreta- a sí mismo. Paul De Man ha sido uno de los críticos que con más vehemencia ha defendido esta idea, argumentado que no existen diferencias entre los textos ficcionales y los autobiográficos. Y es que, como ha advertido Pozuelo Yvancos (2006: 37) al comentar su teoría, “no es el referente quien determina la figura, sino (...) que es la figuración la que determina el referente”, por lo que no hay posibilidad formal de distinguir entre la ficción y la autobiografía.

José María Pozuelo Yvancos (2006: 24) ha reducido a dos las corrientes e interpretaciones críticas desde la que se plantea el estudio de la autobiografía.

Para él, hay dos posiciones enfrentadas, oscilantes entre la postura de quienes piensan que no es sino una forma de ficcionalización, puesto que no existe una sola característica formal que permita diferenciar ambos discursos y hay en ellos, además, una voluntad de creación, y la de quienes manifiestan su negativa a considerar ficción a un texto autobiográfico por las implicaciones pragmáticas que mantiene –centradas, básicamente, en la interpretación de lo leído como real-.

Además del cambio de paradigma –del que se han ocupado en profundidad, entre otros y además de los ya citados, Loureiro (1991) o Romera Castillo (1981: 13-56)-, el estado de la cuestión de los estudios de la teoría autobiográfica<sup>43</sup> revela, al menos, otros dos problemas. Por un lado, la tradicional identificación entre lo literario y lo ficcional ha provocado que hasta mediados del siglo XX no haya existido un verdadero interés en estudiar la escritura autobiográfica desde la Lingüística o la Teoría de la Literatura y que, en consecuencia, muchos de los autores que durante las últimas décadas han abordado el estudio del tema lo hayan hecho apoyándose en las conclusiones de disciplinas tan dispares como la Historia, la Psicología, la Filosofía o el Derecho. Isabel Durán Giménez-Rico (1993: 69) ha llegado a afirmar que a partir de 1970 “se produjo una auténtica avalancha crítica que dio lugar a una total falta de unanimidad sobre lo es y lo que no es autobiografía”. Por otro lado, ha afectado al desarrollo de la teoría autobiográfica “la enorme dispersión y la variedad de las formas” (Pozuelo Yvancos, 2006: 19) que adopta todo relato sobre sí mismo. Esta heterogeneidad, que ha provocado que el “universo textual biográfico [sea] complejo y diverso” (Cordón, 1997: 110), ha sido teñida de confusión por el

---

<sup>43</sup> José Romera Castillo (1999: 35-52) hace un extenso y completo estudio de la situación de los estudios sobre la escritura autobiográfica en España en el que pueden rastrearse los principales volúmenes monográficos, artículos, actas de congresos y traducciones especializadas sobre el tema. Con los lógicos añadidos de obras de publicación posterior a su compilación –entre las que resulta obligado citar trabajos como los de Alberca (2007), Pozuelo Yvancos (2006) o Tortosa (2001), así como el volumen de actas del congreso “Autobiografía en España: un balance”, editado por Fernández y Hermsilla (2004)-, el trabajo de Romera resulta un inevitable punto de referencia para contextualizar los estudios autobiográficos en la tradición filológica hispana.



uso indiscriminado y aleatorio que de términos como autobiografía, memorias, testimonios o novelas autobiográficos se acostumbra a hacer en la industria editorial, en las reflexiones de los propios autores e incluso, en ocasiones, en los propios ámbitos académicos. De hecho, Georges May (1982: 10), uno de los principales estudiosos del tema, ha llegado a afirmar que aún no existe “una definición viable del objeto de estudio”.

Para clarificar esta diversidad, Caballé (1995: 40) ha limitado a cinco las categorías de textos autobiográficos –“autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios”-, mientras que José Romera Castillo, por su parte, ha dividido en tres grandes grupos los heterogéneos modos no ficcionales que posee un sujeto de transmitir por escrito la recuperación de su pasado a través de los recuerdos: autobiografías, memorias y diarios<sup>44</sup>. Por el hecho de dotarse de una serie de marcas formales y distintivas de carácter repetitivo, y por ser el único tipo de los tres que no se constituye como una vuelta continua al pasado, puesto que su propia estructura y su propia forma de gestación se lo prohíben, no parece haber problemas para diferenciar al diario de la autobiografía y las memorias. Las distinciones entre los dos primeros tipos textuales citados se basan en el hecho de que en la autobiografía el énfasis se pone en la intimidad, mientras que en las memorias es importante sobre todo el aspecto social: la relación de una persona con los acontecimientos de relevancia histórica que ha presenciado o con la gente a la que ha conocido. Al tener como objeto central de tratamiento la propia vida del autor, las autobiografías se diferenciarían de las memorias, en las que la vida del sujeto creador está sometida tanto a nivel temático como formal al contexto social, económico, cultural y político, elemento relevante y central del texto.

---

<sup>44</sup> Hay que distinguir entre los “diarios directos”, compuestos en los instantes posteriores al desarrollo de las vivencias que en ellos se relatan y caracterizados por su inmediatez, por su construcción a base de frases cortas –muchas veces simples anotaciones rápidas provocadas por la economía de tiempo con la que se escribe- y por su fidelidad respecto a la forma en la que ocurrieron los sucesos en él narrados, y los “diarios elaborados”, cercanos a la literatura de ficción.

Junto a estas tres categorías centrales, Romera Castillo (1993b: 11) ha detectado la presencia de otras análogas –calificadas como “menores”– como los epistolarios, la autobiografía dialogada –de la que son ejemplos las entrevistas y conversaciones–, los libros de viajes, la confesión, el poema o el ensayo autobiográfico. La inexistencia de acuerdo entre los estudiosos del tema acerca de las posibles manifestaciones de la escritura sobre sí mismo provoca que, habitualmente, las categorías que se presentan con afán clasificador jamás queden cerradas, dejando siempre abierta la posibilidad para incluir nuevas formas y permitiendo así que nuevos medios de expresión como el blog puedan ser incluidos en ellas. En ese sentido, resulta sintomático que estudiosos como Cerdón (1997: 108) o el propio Romera Castillo (1993b: 11) finalicen sus esbozos clasificatorios con la palabra “etcétera”, poniendo con ello de manifiesto la imposibilidad de poner puertas a un campo tan abierto como disperso.

Una de las razones que explican la diversidad de categorías es la variedad de criterios desde los que pueden estar establecidas las clasificaciones. Hay que tener en cuenta que, como ya se ha apuntado, la investigación sobre los textos autobiográficos no es un ámbito de estudios consolidado ni dotado de férreos puntos de referencia –aunque durante los últimos años parece haberse comenzado a cambiar esa tendencia– y que, además, cuando se habla de la escritura de uno mismo se está haciendo referencia a una realidad compleja y pluriforme susceptible de ser analizada desde diversos prismas. De la aplicación de la división tripartita del esquema semiótico de Charles Morris a la autobiografía, puede deducirse, tal y como ha hecho Darío Villanueva (1991: 101-102), que el estudio puede poner énfasis en los elementos sintácticos –es decir, en la forma en la que se utiliza y organiza el lenguaje en los textos autobiográficos–, en los semánticos –que podrían identificarse con el tema tratado y las relaciones de significado entre la forma y su referente– o en los pragmáticos –en los que cobra especial importancia la forma en la que el texto es percibido–.

Estas tres dimensiones fueron englobadas en la más famosa y citada definición de autobiografía, aportada por Philippe Lejeune (1994: 50) en un ya clásico estudio publicado en la década de 1970. Se afirma en ella que ésta es un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual, y, en particular, en la historia de su personalidad”. El propio Lejeune ha manifestado cómo en la definición –cuya aplicación, según sus propias palabras, está limitada al ámbito de la literatura europea de los dos últimos siglos- entran en juego varios elementos diferentes. Están presentes el tema tratado –vida individual, historia de una personalidad-, la situación del autor –identidad del autor, que se corresponde con una personal real, y del narrador-, la posición del narrador –identidad del narrador y del personaje principal, perspectiva retrospectiva del relato- e incluso la forma del lenguaje –relato en prosa-. Quizá por esa diversidad a la que antes se hacía referencia, la definición y los elementos que la integran plantean algunos problemas a la hora de aplicarse a las diversas variantes autobiográficas. Las memorias compartirían algunos rasgos de los señalados en la definición del teórico francés, pero, al prescindir de algunos de ellos estarían, como ha advertido Mireia Llorens (2005: 113), “flotando en los limbos de la narración no ficcional”, pues en ellas “predomina el relato de una experiencia concreta que obstruye la visión reminiscente del propio pasado”. También quedarían fuera de la definición los poemas autobiográficos –que no se escriben en prosa-, los libros de viaje, las confesiones y las crónicas –que no alcanzan una dimensión temporal retrospectiva que abarque toda la existencia- o los diarios –que no suponen una mirada hacia el pasado sino una escritura continuada y secuenciada-.

Según Lejeune, el elemento básico que conecta las autobiografías, los diarios, las memorias y el resto de formas en las que puede organizarse la escritura de sí mismo es la identidad entre narrador, autor real y personaje central, pues garantiza que quien afirma en el texto ser “yo” lo es realmente. Estudiosos como James Cox (1971) o Kart Weintraub (1978) han coincidido

con el autor francés en señalar la determinante importancia de esa correspondencia. Así, para el primero, toda autobiografía “es la narración retrospectiva de la vida de un individuo escrita por ese individuo con la intención de contar la historia verdadera de su experiencia”, mientras que para el segundo es “la narración de la vida de una persona, escrita por ella misma”.

Para establecer la identidad entre autor, narrador y personaje, hay que tener en cuenta dos aspectos, tal y como ha advertido Émile Benveniste (1971). En primer lugar, el uso de los pronombres personales, que en la medida que sólo tienen referencia real en el interior del discurso, garantizan la correspondencia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado. Y en segundo lugar, el nombre propio de la persona que firma el texto autobiográfico, que, al marcar la existencia del autor y hacerle responsable del discurso, se convierte en el nexo de unión entre lo textual y lo extratextual<sup>45</sup>.

La correspondencia entre las tres entidades queda asegurada a través del “pacto de lectura autobiográfico” que se establece desde el momento en el que el autor afirma a los lectores que la vida que va a relatar es la suya. La importancia de este contrato llevó a la creación de la categoría del “sujeto-histórico”, definido como el narrador que relata experiencias vividas por él (Bruss, 1976: 10).

Sin embargo, como ha observado Nora Catelli (1991: 60), la definición de Lejeune hace una distinción entre los diversos textos que cumplimentan el pacto autobiográfico, al separar de forma voluntaria una categoría del resto tomando como base criterios que, paradójicamente, no reconoce como fundamentales:

---

<sup>45</sup> La importancia del nombre ha provocado que Lejeune afirme que una autobiográfica jamás pueda ser anónima puesto que, al ser el nombre del autor la prueba de la correspondencia extratextual del texto, su ausencia impediría establecer correspondencia alguna entre autor, narrador y personaje. En el caso de los pseudónimos, el autor francés no observa problema alguno, puesto que es simplemente un “segundo nombre” que no modifica en absoluto la identidad del autor. La importancia que el estudioso francés –y otros como Sprinker (1991)- confieren a la firma de los textos autobiográficos viene motivada por el hecho de que la interpretan como una de las formas que tiene el lector de reconocer la existencia del autor.

Cualquier relato en prosa, en el que cual sean idénticos el narrador y el personaje –y ambos coincidan con el nombre del autor-, cuyo asunto principal sea el desarrollo de una vida y esa persona desde el pasado, forma parte de “géneros” íntimos, o menores: la memoria, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el discurso íntimo, el autorretrato o el ensayo. Y sin embargo, Lejeune separa aquel relato primero de todos ellos y lo erige en género, aun reconociendo que ciertos rasgos –tanto lingüísticos como temáticos o narratológicos- pasan de unos a otros (...) con naturalidad.

Los últimos trabajos de Lejeune –caracterizados por el afán de englobar y no dejar fuera de la clasificación ninguna categoría autobiográfica- han ampliado el espectro de pacto, comenzado así a hablar de “pacto de verdad” o “pacto referencial”, que implica que el texto es un correlato de la realidad y que, por tanto, es susceptible de ser sometido a pruebas de verificación<sup>46</sup>. De este modo, se ha matizado la definición de autobiografía, eliminando su reduccionismo al sostener que “lo esencial (...), cualesquiera que sean sus modalidades, es la extensión del discurso de verdad que se ha prometido mantener” (Lejeune, 2004: 168).

Para ejecutar el contrato que queda implícitamente firmado entre el autor y el lector en el momento en el que el segundo se acerca a la obra del primero, hay que tener en cuenta que antes ha de haberse cumplimentado un pacto previo, que no es otro que el compromiso del autor consigo mismo respecto a su identidad y a la veracidad de lo narrado. Se ha de garantizar, por tanto, que el narrador que habla de sí mismo y de lo que sucedió en el pasado se identifica con quien firma el libro –y a quien, en consecuencia, se le adjudica la autoría- y que lo que cuenta el texto es un “expediente de realidad, algo acaecido y comprobable a veces por el lector, que espera o exige el máximo de correspondencia entre el texto y la realidad nombrada por éste” (Alberca, 2007: 69). De ahí que Jean Molino (1991: 28) afirmase que el pacto

---

<sup>46</sup> Evidentemente, las nociones de “pacto autobiográfico” y “pacto referencial” remiten a la de “pacto narrativo”, con la que mantiene una relación de oposición. Si el primero es el contrato implícito que permite a los lectores percibir el contenido de su lectura como real, por el segundo éstos aceptan que lo que les va a ser relatado es una ficción artística, ligada a las convenciones y al estatuto de “verdad poética” y, por tanto, no sujeta a verificación alguna.

autobiográfico, en realidad, no era un compromiso dual sino, más bien, “una declaración unilateral”. Ahora bien, dado que el lector no puede saber cuándo se le están relatando hechos reales y cuando está activando su capacidad de fabulación –salvo que su conocimiento de la vida del autor sea riguroso y detallado-, esa declaración se convierte inevitablemente en contrato de lectura. Carlos Castilla del Pino (2004: 20) ha explicado la imposibilidad de verificar lo leído aludiendo a la dualidad del contexto en el que transcurre la vida del ser humano, formado por un “entorno biográfico” –de carácter empírico al estar compuesto por las actuaciones sociales del individuo- y por un “entorno autobiográfico” –indemostrable al tomar parte de él los deseos, sentimientos, proyectos o fantasías íntimas y, en ocasiones, inconfesables-. A diferencia de la del primero, fácilmente verificable, la existencia del segundo es indemostrable y, por tanto, dependiente de la confianza del lector en el compromiso del autor con la verdad. Así lo evidencia, por ejemplo, el papel que adquiere el olvido en los textos autobiográficos:

Un silencio, un episodio del que no se habla, que se prefiere elidir puede ser bien un simple descuido, o bien una coartada, o bien una elipsis intencionada. ¿Cómo medir la sinceridad de los silencios, de los olvidos? La cuestión es planteable, indecible, pero no se sitúa en otro lugar, diferente al de la confesión íntima, cuya sinceridad es tan planteable como la del olvido: resulta inverificable (Pozuelo Yvancos, 2004: 180).

Los elementos que orientan –sin llegar jamás a determinar- el pacto de veracidad oscilan entre lo formal –representado por el uso de la primera persona, la identidad de la tríada autor, narrador y personaje, la linealidad temporal ligada al desarrollo de una vida, los compromisos explícitos de veracidad del narrador en el texto, etc.- y lo paratextual –título de la obra, coincidencia del nombre del autor expresado en la cubierta con el del personaje que narra los acontecimientos, forma de promocionar el libro por

parte de la industria editorial<sup>47</sup> o declaraciones públicas del autor asegurando la veracidad de lo relatado-.

La asunción del pacto provoca que, a diferencia de lo que ocurre con las novelas y con los géneros ficcionales en general, el criterio de valoración no esté relacionado con la verosimilitud sino con la veracidad, puesto que quien lee un testimonio lo hace convencido de que lo que se le está contando en él es cierto –independientemente de lo que sea o no-, ya que el propio acto de lectura “genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico” (Pozuelo Yvancos, 2006: 30). Antonio Garrido Domínguez (1997: 18) ha explicado cómo el criterio diferenciador básico de estos grupos de textos residiría en su recepción:

El cruce de fronteras entre ambos mundos [ficcional y real] es posible sólo desde una perspectiva psicológica; sentimos miedo, pena, alegría, odio o derramamos lágrimas, pero el lector mantiene siempre clara la conciencia de su diferencia. Así se explica que, cuando vemos que van a matar a alguien, experimentamos sensaciones muy diversas, pero a nadie se le ocurre salir del cine o del teatro para avisar a un policía. En esto consiste el juego de la ficción: más que una suspensión de la incredulidad –como señala Coleridge- implica “fingir” –potenciar- la creencia o autosugestión.

En la medida en que el lector ha de aceptar sin cuestionamiento alguno el pacto de lectura, queda evidenciado que no hay desde el punto de vista formal ninguna característica que permita distinguir la ficción de la autobiografía. Así lo aseguraba De Man, y así lo han mantenido otros autores como Molino (1991: 134), para quien “nada distingue intrínsecamente la autobiografía de la novela (...), sólo la relación exterior con el sistema de creencias del lector”. La diferencia residiría, por lo tanto, en cómo ambos

---

<sup>47</sup> Por ejemplo, la existencia de colecciones editoriales especializadas en textos autobiográficos –como “Tiempo de memoria” de Tusquets, “Memorias” de Roca, “Memorias y testimonios” de Planeta o “Biografías y memorias” de Plaza & Janés- determina la aplicación del contrato de lectura autobiográfico. Quien lee uno de esos libros, que incluyen en la información de sus solapas y cubierta habitualmente referencias a términos como “memorias” o “testimonios”, lo hace con la seguridad de enfrentarse a un texto no ficcional en el que se le van a relatar acontecimientos pertenecientes a la vida del autor.

textos son leídos e interpretados, lo que, llevado al extremo, podría llegar a producir que lo que durante un tiempo y unos hábitos culturales fue concebido de una forma modifique su interpretación por los usos cambiantes de lectura, como ha explicado Loureiro (1993: 34) tomando como base las teorías de Bruss:

Depende en última instancia de la actitud lectorial el considerar un texto como autobiografía, pues sólo nuestras convenciones nos permiten ver autobiografías en textos que en otra época podían ser catalogadas como apologías.

De lo explicado hasta ahora parece inferirse, tal y como sostiene Lejeune (1998: 234), que “una autobiografía no es cuando alguien dice la verdad de su vida, sino cuando dice que la dice”. Manuel Alberca (2007: 67) ha incidido en esa idea al afirmar que para poder hablar de autobiografía no basta con que el autor cuente la verdad, sino que “además debe anunciar y prometer que va a contarla, declarando su compromiso al lector y pidiéndole su confianza, pues al anunciarle y prometerle que va contar la verdad (...), tácitamente solicita que le crea y que confíe en la veracidad del texto”. Según Tortosa (2001: 60), la autobiografía “no será definible por sus valores formales, sino por un elemento que reside fuera del texto (...): un contrato de lectura”, mientras que para Pozuelo Yvancos (2006: 30), una de sus características esenciales es que “no es leída como ficción”. Loureiro (1991: 8) reafirma esta tesis al defender que “la autobiografía implica un yo en el que participan tanto autor como lector, en tanto que creadores del mismo”, al tiempo que Durán Giménez-Rico (1993: 80) sostiene que lo que diferencia al autobiógrafo de otros escritores es su “intención de expresar la propia verdad”. Es decir, lo esencial no es que sea o no ficción, sino no se perciba como tal. Por eso De Man (1991: 114) ha llegado a afirmar que es “una figura de lectura y de entendimiento”. Han de ser los lectores, por tanto, los que hayan de dar credibilidad al relato de la versión del pasado y, con ello, estatuto



de autobiografía a lo leído. De ahí que autores como Alfaro (1993), Caballé (1999), Loureiro (1991) o Puertas (2003) hayan hablado de “co-autoría” para referirse a la situación de emisor y receptor.

Si la consideración de un texto como autobiográfico depende de la interpretación que de él se haga, la sinceridad del autor se convierte en un elemento de vital importancia. Y, puesto que la sinceridad no depende de quien lee sino de quien escribe, y, por tanto, no hay forma alguna de demostrar cuándo el autor dice la verdad y cuándo no en el relato de determinados aspectos de su vida privada, al receptor no le queda más alternativa que tomar por cierto lo leído para que la autobiografía tenga sentido<sup>48</sup>:

El acto confesional –performativo- y el acto asertivo-cognoscitivo –narración de los hechos- son el mismo, tienen idéntica fuente y se dan en simultaneidad. Ello implica que la valoración que hagamos del segundo se ejecute siempre en el marco del primero. Si fuese posible separarlos habríamos escindido en dos el acto narrativo y al narrador mismo: por un lado estarían los hechos de los que éste da cuenta –cuya verificación no siempre es imposible por tratarse de episodios muchas veces contrastables- y por otro lado estaría el personaje que se confiesa y del que podemos dudar. La singularidad del acto narrativo autobiográfico radica en que autor, narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad (...). Ello confiere al género un estatuto ontológico particular: no se puede “poner en cuestión” lo dicho por el narrador en tanto su estatuto es el del personaje, sin poner en cuestión a la vez al propio narrador. Ello explica que el género suscite tanto debates en el estatuto de “sinceridad” (...)[, pues] toda autobiografía viene afectada por la pregunta sobre su sinceridad en la medida en que el acto performativo y el cognoscitivo coinciden en uno solo (Pozuelo Yvancos, 2004: 179).

---

<sup>48</sup> Para Puertas (2004), el lector puede establecer lo que él denomina como “prueba de la sinceridad de una autobiografía”, consistente en comprobar si el texto se produce en el ámbito de una verdad subjetiva nutrida de intimidad, si se reconoce en él de forma autocrítica la posibilidad de error o involuntaria falsedad y si surge con una convicción ética profunda.

La cuestión de la sinceridad y la confianza en los autores se antoja especialmente determinante en el caso de los textos de los testigos que alzan su voz para intentar aportar con el relato de sus recuerdos luz e información sobre sucesos voluntariamente ignorados o deformados por las interpretaciones partidistas de la historia, puesto que su testimonio implica – en su condición de testigos y de supervivientes- un halo de legitimidad para hablar de sucesos que sólo ellos han vivido y que, por tanto, sólo ellos tienen la oportunidad de recuperar para el conocimiento de la sociedad:

En épocas de persecución y enfrentamiento, la literatura íntima, la expresión de la privacidad, no sólo pretende dejar constancia testimonial, sino que busca esos ámbitos que se hurtan al dominio público, por lo que algunas modalidades autobiográficas (...) se manifiestan como las vías más adecuadas para la expresión perentoria de un sentimiento que, siendo individual y particular, es prueba de lo que experimenta un colectivo humano (Puertas, 2003: 367).

Un reciente ejemplo producido en la vida pública española permite ejemplificar la importancia de la verdad en los textos testimoniales. Enric Marco, presidente de la asociación Amical Mathausen, que aglutinaba a supervivientes de los campos de concentración, reconoció, tras ser acusado de mentir por el historiador Benito Bermejo, que jamás había estado preso en ningún centro de internamiento nazi y que si mintió lo hizo –según él- para que su denuncia de la barbarie fuera más efectiva y pudiera difundirse más<sup>49</sup>. Aplicando la terminología de Todorov, Marco habría desarrollado hasta el descubrimiento de la mentira un uso ejemplar de la memoria, narrando la desgracia “sufrida” para evitar su repetición en conferencias, artículos

---

<sup>49</sup> Similar al caso de Marco fue el Jerzy Kosinski, cuya obra *El pájaro pintado*, en la que identificaba su existencia con la de niño judío en el tumultuoso ambiente de la II Guerra Mundial, fue cuestionada por una serie de historiadores norteamericanos que concluyeron que el autor jamás pudo vivir los sucesos narrados en la obra y que, lejos de experimentar los horrores relatados, pasó la guerra acogido en el seno de una familia católica que lo protegió y cuidó. Su texto, pues, era pura ficción, aunque jamás fue interpretado como tal. Lo mismo ocurrió con el libro de Misha Defonseca *Sobreviviendo con lobos*, pura ficción que, sin embargo, fue presentada como la historia autobiográfica de una niña judía que durante la II Guerra Mundial fue criada por lobos al verse alejada de sus padres, deportados a un campo de concentración.

periodísticos y en su libro testimonial *Memorias del infierno*<sup>50</sup>. Una vez conocida la verdad, su voz ha perdido toda su validez, pues todos quienes se sintieron conmovidos por él se sienten hoy estafados precisamente por el incumplimiento del pacto que todo testimonio lleva implícito, pues su discurso no es germen sino de una distorsión inmensa entre realidad y texto. Quien leía o escuchaba a Marco lo hacía convencido de que lo que le estaba siendo transmitido era cierto, de que en su voz estaban la verdad, la experiencia, la memoria y el sufrimiento. Sin embargo, si el discurso de Marco sobre los campos de concentración se hubiera presentando desde el principio como una ficción, nadie hubiera reparado en la exactitud de todos los datos en ella presentados. El problema, por tanto, fue que el propio Marco indujo a receptores a interpretar lo que leían como cierto. El hecho de que en el título de su obra apareciera el término “memorias”, las continuas apariciones del autor en actos públicos reafirmando lo relatado en el libro o el mantenimiento de la identidad entre autor, narrador y personaje no hacían sino reforzar el pacto de veracidad que guiaba la lectura.

Puesto que no hay ninguna categoría formal que permita diferenciar a una autobiografía de una ficción y que, salvo en casos como el de Marco, el pacto es inverificable (Del Prado, 1998: 18), puesto que hay realidades íntimas sólo conocidas por quien las ha vivido y escribe, el compromiso del autor con la verdad adquiere una relevancia determinante, con lo que se demuestra, tal y como manifestaba Molino, que, en el fondo, el contrato entre autor y lector no es sino una declaración del primero que el segundo ha de aceptar como cierta para poder interpretar el texto.

---

<sup>50</sup> De hecho, cuando su mentira fue descubierta, afirmó en declaraciones públicas recogidas por la agencia Efe y difundidas en los principales periódicos nacionales que su engaño fue mantenido porque así parecía que le “prestaban más atención y podía difundir mejor el sufrimiento de las muchas personas que pasaron por los campos de concentración”. Marco – que repitió hasta la saciedad que “no había mentado por maldad”- habría estado aprovechándose así de la especial repercusión de las víctimas a la que aludió Todorov (2000: 45).

### 3.1.1.1. El problema de la referencialidad

Los recuerdos no suelen ser exactos, “por la sencilla razón de que la memoria no registra representaciones literales de los sucesos experimentados” (Ruiz-Vargas, 2004: 211). El material de los recuerdos no está formado por copias miméticas de los acontecimientos vividos, sino, más bien, por las experiencias que tales acontecimientos produjeron. Esto se debe a varios motivos, entre los que destaca el hecho de que “las experiencias pasadas, las emociones, las expectativas y las metas actuales [o] el estado de ánimo” (Ruiz-Vargas, 2004: 211) filtran el contenido de los recuerdos que, además, en muchos casos se refieren a situaciones condicionadas por los filtros que determinan la memoria colectiva. En consecuencia, la memoria no puede ser nunca interpretada como una copia exacta o un fiel reflejo de la realidad, entre otras cosas porque la realidad como tal no existe hasta que no hay un sujeto que la percibe y, con todas sus limitaciones y sesgos, la interpreta. Estas inexactitudes, sin embargo, no suelen vulnerar el significado esencial del hecho evocado, sino que lo hacen es adaptar el relato al sistema cognitivo y conceptual de quien recuerda.

Además, se ha de tener cuenta que el recuerdo, además de implicar la existencia del olvido, no es invariable y aséptico, sino que sufre un proceso de reelaboración a medida que el sujeto del que depende evoluciona. James Olney (1991: 143) ha evidenciado la fragilidad de los recuerdos al afirmar que “hay pocas cosas más impuras que la memoria, [que] (...) deforma y transforma”. En parecidos términos se ha expresado Luis García Montero (2000: 101) identificando la capacidad reestructora del recuerdo con la del arte al manifestar que la memoria “se funde con la conciencia estética del artificio, porque también el recuerdo elabora, cambia, transforma, escribe el pasado, señala, destaca y ensombrece”.

José Antonio Cerdón (1997: 112) ha advertido de cómo buena parte de los problemas de la memoria respecto a la interpretación del tiempo vivido, a su carácter selectivo y sintético, a sus modos de enfoque y distorsión o a su

aleatoriedad a la hora de iluminar unas zonas del pasado y oscurecer otras proceden de “la pretensión inconsciente de conferir a las experiencias pasadas una estructura acorde con el sentido profundo de la vida personal”<sup>51</sup>. De ahí que los textos autobiográficos se asienten sobre una doble creencia, basada “en que existe una continuidad en el yo reducible a sus aspectos más significativos [y] que existe una discontinuidad en el tiempo que posibilita, a través del encadenamiento de momentos relevantes, la continuidad rota por las limitaciones de la memoria” (Cordón, 1997: 114). Toda reconstrucción del pasado, por tanto, implica necesariamente una deformación. Lo vivido ha de ser filtrado tanto por los sistemas mentales que configuran la capacidad de recordar como por los prismas sociales de los que depende la dimensión social de la memoria, y, además, ha de ser puesto después por escrito, teniendo en cuenta que con tal acto se ordena y organiza bajo un esquema lógico –análogo muchas veces al de planteamiento, nudo y desenlace– lo que en nuestro cerebro se funde de manera arbitraria. En consecuencia, la autobiografía no debe considerarse como un expediente de realidad, sino, más bien, como la interpretación personal de cómo ha sido percibida esa realidad. Es, por tanto, “una versión del pasado” (Fernández Prieto, 1997: 69).

Un mero repaso a varios libros de memorias pone de manifiesto este carácter maleable y esta ausencia de exactitud que, asumida por los propios autores, suele servir, a modo de *captatio benevolentiae*, de presentación del texto. Así se advierte, por ejemplo, en *Confieso que he vivido*, el libro de memorias de Pablo Neruda (1984: 5):

Estas memorias o recuerdos son intermitentes y a ratos olvidadizos porque así precisamente es la vida (...) Muchos de mis recuerdos se han desdibujado al evocarlos, han devenido en polvo como un cristal irremediabilmente herido.

---

<sup>51</sup> Anthony Giddens (1994: 93) ha definido al proceso por el que el relato de la experiencia mental de la propia vida se desarrolla bajo parámetros de coherencia “pensamiento autobiográfico”.

Vladimir Nabokov (2000: 16), por su parte, explica en el prólogo de *Habla, memoria*, cómo varios de sus familiares le reprocharon tras la primera edición del libro haber cometido fallos y errores que impedían que el texto se ciñese con exactitud a lo ocurrido en el pasado<sup>52</sup>:

En las reuniones familiares *Habla, memoria* fue sometido a juicio. Hubo comprobaciones de detalles, fechas y circunstancias, y averiguamos que en muchos casos había errado, o no había examinado con la suficiente profanidad algún recuerdo oscuro pero no insondable. Ciertos asuntos fueron descartados por mis familiares como leyendas o rumores o, cuando eran auténticos, quedó demostrado que tenían que ver con acontecimientos o periodos que no coincidían con aquellos a los que mi frágil memoria los vinculó.

También Francisco Ayala (2001: 19) fue consciente de las limitaciones –y también del carácter aleatorio– de su capacidad de evocación en las páginas iniciales de *Recuerdos y olvidos*, cuyo paradigmático título evidencia a la perfección el carácter dual de toda memoria:

Nunca he tenido yo buena memoria (...). Por eso no me resisto a atribuirle mis olvidos al socorrido recurso de la censura freudiana, tanto más no siendo yo de esas personas propensas a cerrar los ojos frente a sus interiores abismos, pues, al revés, estoy siempre dispuesto a asumir los más indigestos manjares que la vida me ofrece, y me resigno a aceptarme tal cual soy. Pero, después de todo, sigo preguntándome: ¿por qué se me escapan tantas cosas de mi pasado?, ¿por qué determinadas cosas se me escapan, mientras otras permanecen fijas de un modo indeleble?

El psiquiatra Carlos Castillo del Pino (2003: 15) incidió en las palabras preliminares de *Pretérito imperfecto*<sup>53</sup> en la diferencia entre “verdad histórica” –

---

<sup>52</sup> El propio título de la obra ya pone de manifiesto la voluntad de Nabokov de aceptar que es el suyo un texto susceptible de ser puesto en cuestión en cuanto a su estatuto de veracidad, puesto que, como ya manifestó, inherente a la memoria es tanto el olvido como el carácter subjetivo –y, en ocasiones, deformante–.

<sup>53</sup> El título que Castilla del Pino puso a la primera de las entregas de sus memorias –la segunda fue publicada como *Casa del olivo*– no sólo evidencia la imperfección de su recuerdo. En la medida en que se refiere a un tiempo verbal pretérito de aspecto imperfecto, se refiere a la reconstrucción del pasado que la obra va a desarrollar y evidencia que no ha sido aún terminada la vida que centra la obra. Puede detectarse también en el título una

documental, verificable y, por tanto, objetiva- y la “verdad esencial” a la que habían de responder las autobiografías<sup>54</sup> –que, no en vano, no son relatos de la experiencia, sino, más bien, relatos de la percepción de la experiencia-:

En la literatura del yo no hay que ser objetivo, sino veraz en lo que sentimos. En una autobiografía, el autor debe sacrificarse por la verdad de una manera que convenza al lector de lo que se dice.

Luis Buñuel (2001: 12), en la introducción de su libro de memorias *Mi último suspiro* ejemplifica de modo paradigmático el convencimiento de los autores de que su relato no es ni puede nunca ser fiel a los hechos a los que se refiere y, al mismo tiempo, su empeño en presentar como verdad lo relatado, demostrando así que los errores en la construcción del pasado son en ocasiones tan involuntarios como consustanciales al relato autobiográfico:

Como no soy historiador, no me he ayudado de notas ni de libros y, de todos modos, el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones, mis lagunas, con mis verdades y mentiras, en una palabra: mi memoria.

Por tanto, esta inexactitud de la memoria no ha de implicar que lo que cuentan los autores sea falso o que haya en ellos una voluntad de engañar a los lectores<sup>55</sup>. Lo que supone es, en primer lugar, que los recuerdos no pueden referirse exactamente a la realidad porque “han de ser compatibles (...) con las creencias y el modelo de mundo del sujeto que recuerda” (Ruiz- Vargas, 2004: 215). Y en segundo lugar, que lo que importa es que “el sujeto que recuerda acepte honesta y sinceramente sus errores y sus dudas; es decir, [que] se

---

voluntad de justificar los errores vitales e intentar hacer con la escritura un acto de autoinculpamiento al mostrar las experiencias de forma descarnada y sincera, aunque eso suponga –como supone en determinados momentos de la obra- mostrar los fallos cometidos a lo largo de la vida.

<sup>54</sup> Con el mismo sentido, Roberto Ferro (*apud* Caballé 1999: 24-25) utiliza los términos “verdad biográfica” y “verdad discursiva”.

<sup>55</sup> De hecho, de los estudios sobre la precisión de los recuerdos autobiográficos se deduce que éstos acostumbran a ser bastante exactos en lo que se refiere al significado personal del acontecimiento original y que, pese a que suelen incluir detalles erróneos, tales inexactitudes son triviales y no vulneran el significado del episodio recordado.

comprometa a decir la verdad con fidelidad y exactitud” (Ruiz- Vargas, 2004: 215), tal y como decretó Lejeune en su teoría sobre el pacto autobiográfico. Autores como Shapiro (1968: 435) han afirmado que lo esencial de la escritura autobiográfica es la intención de presentar en ella la experiencia vivida, por mucho que ésta se muestre a los lectores deformada por arreglos artísticos.

No obstante, la imposibilidad de la verificación ha llevado a determinados teóricos –provenientes, fundamentalmente, de los ámbitos deconstruccionistas y psicoanalistas- a advertir del carácter constructivo de los textos autobiográficos por su estrecha relación con la configuración de la propia personalidad. Así, frente al rol activo del “sujeto-histórico”, responsable de la creación de un relato centrado y basado en él y en sus vivencias, el “yo autobiográfico” sería un elemento pasivo, construido por el propio texto. De ahí que quienes defiendan su existencia sostengan que la autobiografía, más que regida por un criterio de testimonio documental, esté condicionada por la construcción de la identidad del sujeto creador. Eakin (1992: 60), por ejemplo, mantiene que ningún texto puede reflejar al autor, con lo que éste se construye a sí mismo “creando un yo que no puede tener existencia de otro modo”. En parecidos términos se ha expresado Paul Jay (1984), para quien todo texto –autobiográfico o ficcional- es, en el fondo, una creación dependiente del sujeto que lo idea y organiza. También José Luis Aranguren (1981: 54) ha defendido esta concepción al señalar que toda autobiografía “es heterobiografía, es biografía del yo ejecutivo escrita por el yo reflexivo”. Para autores como Roland Barthes o Jacques Derrida (*apud* Pozuelo Yvancos, 2006: 24) escribir sobre el “yo” pretérito no es sino “una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso”. De hecho, la interpretación del deconstruccionismo de la autobiografía implicaría, grosso modo, su condición de nueva lectura –y, por tanto, diferente- sobre lo vivido.



Según Darío Villanueva (1991: 108), en los relatos autobiográficos predomina, por encima de la virtualidad referencial, una “virtualidad creativa” que hace que no sean una reproducción mimética de unas experiencias vividas y condicionadas por la memoria, sino una configuración del propio yo. Sin embargo, el hecho de que este autor no observe diferencia sustancial alguna entre la autobiografía y la ficción en la forma en la que crean la realidad a la que se refieren no implica que no admita que la recepción de uno u otro discurso pueden ser radicalmente diferentes. De este modo, sería del lector la responsabilidad de tomar por real lo leído, no tanto por la detección en el personaje central de la autobiografía de rasgos que le remitan a su autor como por su forma de posicionarse ante el texto:

La autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista (Villanueva, 1993: 28).

### 3.1.1.2. Entre la realidad y el artificio

En la medida que la memoria puede centrarse en acontecimientos caracterizados por su elevado nivel de intensidad simbólica y su dificultad para ser asimilados, la reconstrucción de los acontecimientos vividos se enfrenta – además de a los problemas típicos de la representación de las imágenes mentales- a la infabilidad, al constatar el sujeto creador la incapacidad del lenguaje para expresar todo lo vivido, así como la carencia de modelos de referencia a los que aferrarse. Este problema, del que se ocupará con atención el capítulo dedicado al estudio de la literatura concentracionaria, se basa en la inexistencia de isoformismo entre la experiencia conceptualizada y el lenguaje. En una sentencia ya clásica con el paso del tiempo, Ludwig Wittgenstein

decretó que si los límites del lenguaje equivalían a los del conocimiento humano, resultaría imposible representar elementos inaprensibles para el individuo. Si las palabras corresponden a conceptos, no podrá haber lenguaje donde no haya conceptos. Piénsese, por ejemplo, en cómo los habitantes de Hiroshima dotaron de nombre a la gigantesca explosión que arrasó con la ciudad antes incluso de saber que procedía del lanzamiento de la bomba atómica. Si no lo hubiesen denominado “pikadon”<sup>56</sup>, no hubiesen podido hablar sobre él, pues ninguna de las palabras de las que disponían servía para referirse exactamente a lo sucedido. Fue necesario, por tanto, crear un neologismo para poder nombrar la nueva realidad.

Aunque la tradición mística, la teología o la poética amorosa ya habían advertido en diversos momentos de la historia de la insuficiencia del lenguaje para transmitir sensaciones y realidades, fue en el siglo XX cuando con más vehemencia se denunció el fracaso de la función denotativa, como ponen de relieve las actividades y manifestaciones artísticas de los movimientos vanguardistas. Su experimentalismo y su afán de búsqueda continua de nuevas formas de expresión se explicaban, entre otras cosas, por lo limitado del lenguaje, “construcción precaria que crea un sentido también precario, ligado a determinaciones culturales e históricas” (Oviedo, 2001: 311). De hecho, la constatación de la insuficiencia del lenguaje se ha convertido en una de las características esenciales de la estética posmoderna contemporánea, tal y como ha argumentado el filósofo francés Jean François Lyotard (2005: 25):

La estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan sólo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de

---

<sup>56</sup> “Pika” significa “luz” en japonés y “don”, “ruido”. Curiosamente, sólo utilizaron la forma “pikadon” quienes estaban más alejados del epicentro de la explosión, puesto que quienes se encontraban junto a él no escucharon el terrible ruido y, en consecuencia, se refirieron a lo sucedido como “pika”.

placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto. Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma: aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.

Gran parte de la novelística del siglo XX, de hecho, utiliza recursos como la polifonía, los recursos metaficcionales o el multiperspectivismo para intentar superar los problemas del lenguaje convencional y de las formas narrativas tradicionales para representar la realidad<sup>57</sup>, que, como ha explicado José Antonio Pérez Bowie (1999b: 210), suponen dos de las problemáticas clásicas del arte contemporáneo:

La compleja problemática a que se ve enfrentado el hombre de nuestro siglo [comprende] la crisis de identidad que desemboca en la fragmentación del sujeto, la inaprehensibilidad del mundo real que se resiste a ser comprendido como un todo unitario y sólo resulta abordable como una suma heterogénea de perspectivas subjetivas, la falacia del lenguaje que de instrumento de conocimiento deviene vehículo de confusión y engaño.

En la medida que esos recursos provocan que el mundo no se presente ante el lector como una reconstrucción efectuada e impuesta por el autor, sino que surja como una realidad múltiple que, más que aprehendida, ha de ser comprendida, su uso puede activar su valor reflexivo y cognoscitivo y, con ello, convertirse en instrumentos válidos para potenciar el uso ejemplar de la memoria. La capacidad de impacto y el grado de testimonio que un texto

---

<sup>57</sup> Ambas características se han de relacionar también con la conciencia, plenamente posmoderna y muy arraigada en la historiografía contemporánea, de que es imposible dar sentido a la historia partiendo desde un único punto de vista. De hecho, la visión posmoderna de la historia parte de la deslegitimación de los relatos totalizadores, que consideraban a su objeto de estudio como un ente global y lineal que evolucionaba impulsado por fuerzas maestras, y aboga por la construcción de un tipo de conocimiento que tenga en cuenta las manifestaciones artísticas, los actos cotidianos y todos los aspectos de la vida humana pertenecientes a lo que se ha dado en llamar “microhistoria”.

puede tener sobre los receptores aumenta y se hace más perdurable a medida que se eleva la voluntad formal y de distanciamiento de la obra. La reducción del nivel de dramatismo inherente a la pérdida de importancia de la referencialidad y a la introducción de filtros distanciadores no hace sino incrementar la capacidad de extrañamiento del texto, aumentando así sus posibilidades de perdurar en el tiempo y convertirse en testimonio de una época. Al romper el automatismo del lenguaje funcional en su constante búsqueda de nuevas formas con las que dar cuenta de la inaprensible realidad, las obras contemporáneas cobran nuevos valores con los que dar cuenta de sucesos caracterizados por su aparente “indecibilidad”.

La trascendencia que puede otorgar el artificio se debe a que, como defendía Bajtín, la actividad estética tiene una mayor capacidad de concentrar la experiencia de lo humano en comparación con cualquier otro ámbito de la actividad humana. Consecuentemente, el impacto que se puede tener sobre los receptores no se basa sólo en el contenido de lo relatado, sino también en la forma adoptada, como ha señalado Michael Ugarte (1999: 77):

Las tensiones entre lo ocurrido y lo escrito, entre el yo del texto y el yo de carne y hueso, son las mismas ambivalencias que a menudo surgen en las obras puramente literarias. Por consiguiente, resulta revelador estudiar los textos que alegan no tener ninguna importancia literaria, salvo la de contar una historia “verdadera” y, al mismo tiempo abordar más bien el significado de esa historia y no su autenticidad.

Relacionar estas reflexiones con las ya apuntadas características de la memoria para reconstruir el pasado de forma precisa y exacta implica admitir la conveniencia de utilizar recursos artísticos para hacer creíble e impactante ante los demás el contenido de la experiencia vivida por los autores. De ahí que se considere que el artificio puede convertirse en mejor transmisor de lo indecible que el lenguaje convencional aséptico. Así lo ha explicado Jorge Semprún (2002a: 140-141) en un pasaje dialogado *La escritura o la vida*, obra en la que de forma recurrente se reflexiona sobre la conveniencia de relatar lo

acaecido en los campos de concentración –experiencia que ya por sus propias características tiene mucho de inefable, como se estudiara más adelante- desde primas artísticas y no desde el carácter aséptico y objetivo que habitualmente acostumbran a tener los testimonios:

- Estábamos preguntándonos cómo habrá que contar [la experiencia de haber estado presos en el campo de Buchenwald] para que se nos comprenda. (...)

- No es ése el problema –exclama otro enseguida-. El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueran las dificultades. Sino en escuchar... ¿Estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien? (...)

- ¿Qué quiere decir “bien contadas”? –salta indignado uno- ¡Hay que decir las cosas como son, sin artificios!

Se trata de una afirmación perentoria que parece aprobar la mayoría de los futuros repatriados presentes. De los futuros narradores posibles. Entonces intervengo para decir lo que me parece una evidencia:

-Contar bien significa: de manera que se sea escuchado. No lo conseguiremos sin algo de artificio. ¡El artificio suficiente para que se vuelva arte! (...) ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando un poco la realidad, poniéndola en perspectiva? ¡Pues con un poco artificio! (...) Me imagino que habrá testimonios (...) y documentos (...) y los historiadores harán obras muy eruditas. Todo se dirá, todo constará en ellas... Todo será verdad... salvo la verdad esencial, aquella que jamás ninguna reconstrucción histórica podrá alcanzar, por perfecta y omnicomprendiva que sea (...). El otro tipo de comprensión, la verdad esencial de la experiencia, no es transmitible... O mejor dicho, sólo es transmitible mediante la escritura literaria.

La excesiva longitud de la cita queda justificada por su pertinencia y, sobre todo, por la claridad con que muestra las dos grandes posturas que habitualmente se han mantenido sobre la forma en que habían de transmitirse las experiencias vividas, tradicionalmente oscilantes entre la defensa de la fidelidad al desarrollo de los acontecimientos y la del moldeamiento de éstos a través del artificio artístico. Quienes sostienen que esta última ha de ser la posición a seguir por los testigos para hacer de su relato un ejercicio perdurable defienden la existencia de una “verdad esencial”, cuya presencia

trascendería tanto el carácter voluble e inexacto de los recuerdos como la falsedad a la que induce la voluntad formal. Volvería así a ponerse de manifiesto cómo en la representación de las propias vivencias importa más la declaración de sinceridad que la correspondencia con la realidad.

### 3.1.2. La ficción autobiográfica

Parece obvio que la proyección en el texto de las vivencias del autor, e incluso de su propia personalidad, no es privativo de un tipo particular de relatos, sobre todo si se tiene en cuenta que es imposible definir formalmente las características que habrían de tener esos relatos. Y es que las formas en las que la vida de un creador puede infiltrarse en su obra son infinitas. De hecho, como ha señalado Elisa Martínez Garrido, “todo hecho de escritura responde a una práctica existencial traducida en lenguaje” (Martínez Garrido, 1986: 272). Francisco Ayala ha incidido también en esa idea al señalar que “el literato produce a partir de su personal genio; pero este impulso propio requiere ser realizado sobre la base de unos materiales de experiencia” (Ayala, 1958: 22). Por su parte, José Romera Castilla (1981: 13) ha definido al escritor como el “signo referencial de su escritura”. La identificación entre lo escrito y lo vivido cobra especial relevancia en los denominados “relatos especulares”:

Un relato especular es un relato sobrecargado semánticamente; es decir, un relato cuyo enunciado, que soporta la reflexividad, funciona en dos niveles: como relato en sí mismo y como reflexión de otra realidad segunda que deja traslucir (...) En consecuencia, para deducir el doble sentido, para poder descifrar las identificaciones y para poder descifrar la segunda lectura, hay que reconocer la primera (Martínez Garrido, 1986: 273).

La existencia de este tipo de textos ha llevado a Nora Catelli (1991: 11) a la creación del término “espacio autobiográfico”, que no implica someter lo

leído a los antes mencionados principios de identidad y veracidad, sino, simplemente, admitir que pueden existir rastros que remitan al sujeto creador en diversos y heterogéneos textos. Así, el espacio autobiográfico sería el “lugar donde se da cabida al relato de una vida desde la mentira” y se caracterizaría por cifrar la relación entre el autor y el texto en términos de analogía. Semejante al concepto de espacio autobiográfico sería el de “pacto fantasmático”, creado por Lejeune y referido a las novelas que, al remitir a aspectos de la identidad de quien las crea y convertirse en “fantasmas” reveladores de la vida de un individuo, admiten una lectura que va más allá de la ficción.

César Nicolás (2004: 512) ha advertido del “entrecruzamiento constante” que se produce entre los textos referenciales y los ficcionales, al ser sus diferencias sólo una cuestión de intencionalidad y convenciones lectoras. Asimismo, para Francisco Javier Hernández (1999: 83) las relaciones entre la novela y la autobiografía están marcadas por “la existencia de vasos comunicantes” que las conectan e interaccionan. Mientras, Romera Castillo (1981: 13) ha afirmado que las fronteras entre ambos tipos de textos se hallan inmersas en un constante proceso de difuminación de fronteras:

La literatura intimista (...) se caracteriza, ante todo, por ser una literatura referencial del yo existencial, asumido, con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura; frente a la literatura que podríamos llamar ficticia, en la que el yo, sin referente específico, no es asumido existencialmente por nadie en concreto. Ni que decir tiene que las fronteras entre ambas no están específicamente marcadas, sino que hay zonas de intersección que, por supersuposición o ambigüedad, participan de las dos tipologías esquemáticamente propuestas.

Para ejemplificar la distinción entre lo que estrictamente se tiende a conocer como autobiografía –entendiendo por tal la amalgama de textos que generan una lectura basada en los pactos de identidad y veracidad- y la ficción que se ocupa de la propia vida del autor, Javier Del Prado, Juan Bravo Castillo

y María Dolores Picazo (1994: 217) han reservado para estos últimos el término de “escritura autobiográfica”, definido como el conjunto de “textos autorreferenciales, cuyo referente, inexistente a priori, se crea en el propio proceso de escritura”. Frente a él, según estos autores, la autobiografía en sentido estricto mantendría una recepción referencial similar a la de los discursos históricos, científicos o periodísticos.

Aunque es evidente que una novela puede incorporar contenidos autobiográficos que relacionen la peripecia de su protagonista con la de su autor y que tales contenidos pueden ser fácilmente reconocibles por un lector que conozca en profundidad la vida del escritor en cuestión, resultaría difícil aceptar una interpretación autobiográfica de un texto que no se presenta como tal. Se podría hablar de semejanza o de analogía, pero jamás de identificación. Resulta sencillo, por ejemplo, detectar en Andrés Hurtado rasgos personales y biográficos coincidentes con los de Pío Baroja, pero sería tremendamente complicado aceptar que *El árbol de la ciencia* implica una lectura autobiográfica. Lo que ponen manifiesto casos como el de la novela barojiana es que entre los dos polos que suponen el pacto autobiográfico y el pacto novelesco existen otras posibilidades de recepción que, sin suponer ni un compromiso de veracidad ni la necesidad de interpretar lo leído como factual y susceptible de ser comprobado en el mundo real, hayan de ser necesariamente ficcionales.

Manuel Alberca ha denominado a esta zona intermedia situada entre extremos “pacto ambiguo” –y, por tanto, “ficticio y verdadero simultáneamente” (1996: 180)- y a las obras que lo determinan, “novelas del yo” (2007: 61-62):

[Las novelas del yo] mantienen una relación ambigua con respecto a lo real y a lo vivido, pero los autores, al proponer el estatuto de ficción para ellas, les confieren a éstas un carácter textual (...) No es posible comprenderlas en su especificidad sin considerar las relaciones extratextuales del relato ni tener en cuenta su lado biográfico, pues



estos relatos acaban por dibujar una determinada figura del autor, y esa figura remite al individuo que reconocemos en el escritor.

Aunque son presentadas al público como novelas en su aparato paratextual, las “novelas del yo” asumen en ocasiones un principio de veracidad que hace que todo lo relatado en ellas sea una especie de expediente de realidad y que, por tanto, se refieran a hechos sucedidos e incluso susceptibles de ser comprobados por el lector. Hay, por tanto, una correspondencia entre el texto y la realidad que impide efectuar una lectura análoga a la que se ejecuta sobre los textos de ficción. Otras veces, en cambio, como ha advertido Manuela Ledesma (1999: 13), son “novelas que se leen como autobiografías y que lo parecen”. Mantienen, por tanto, “una relación ambigua con respecto a lo real y a lo vivido” (Alberca, 2007: 61)

Según Alberca (2007: 92 y ss.), existen tres tipos de “novelas del yo”: novelas autobiográficas, autobiografías ficticias y autoficciones. Las diferencias entre ellas vendrían determinadas por la combinación de dos criterios: identidad nominal y propuesta de lectura. Así, las novelas autobiográficas no implican correspondencia entre autor, narrador y personaje —sí en ocasiones entre las dos últimas instancias— y conllevan lo que se ha dado en denominar “autobiografismo escondido”, pues intentan ocultar las huellas autobiográficas en el desarrollo de un discurso ficcional. Paradigmático ejemplo de esta categoría de “novelas del yo” sería *Territorio comanche*, la obra con la que Arturo Pérez-Reverte relató la historia de Barlés, un corresponsal de televisión que se desplaza a los Balcanes para informar sobre la guerra que afectó a la antigua Yugoslavia durante los primeros años de la década de 1990. Los acontecimientos que protagoniza el personaje en la obra son coincidentes con los vividos por el autor —antiguo reportero de guerra— durante su estancia en los Balcanes, hasta el punto de que, en una entrevista radiofónica, Pérez-Reverte (1996) manifestó que “siempre y en todos los casos Barlés era Pérez-Reverte” y que en su libro “no había nada de ficción”. De este modo, las marcas autobiográficas quedaban diluidas en un texto que se presentaba a los

lectores como ficcional y que, de hecho, no respetaba el criterio básico de identidad necesario para contraer el pacto autobiográfico.

En las autobiografías ficticias tampoco se cumplimentaría el principio de identidad pero, al contrario que las anteriores, la propuesta de lectura iría encaminada hacia un “autobiografismo simulado”, ya que tienen la pretensión de que el lector tome como real un texto ficticio. Ejemplos clásicos de autobiografías noveladas serían el género picaresco o la novela de aprendizaje –sobre todo cuando se relata en primera persona y se identifica al narrador con el personaje principal de la historia-. En la medida en que cuentan el desarrollo de una vida –o, al menos, alguno de sus episodios-, que adoptan una apariencia retrospectiva, que mantienen un desarrollo temporal lineal y que aportan al personaje rasgos de la vida de su creador, se acercan voluntariamente a los modelos autobiográficos, como demuestran, por ejemplo, las primeras líneas de *David Copperfield*, la famosa novela de Charles Dickens<sup>58</sup> (1995: 11):

Si soy yo el héroe de mi propia vida o si otro cualquiera me reemplazará, lo dirán estas páginas. Para empezar mi historia desde el principio, diré que nací –según me han dicho y yo lo creo- un viernes a las doce en punto de la noche. Y, cosa curiosa, el reloj empezó a sonar y yo a gritar simultáneamente.

Las diferencias entre estas dos manifestaciones de las “novelas del yo” podrían determinarse en el hecho de que mientras la primera induce a leer como ficticios acontecimientos que acontecieron y de los fue testigo el autor, la segunda intenta hacer pasar por real –aprovechando que formalmente nada diferencia a la autobiografía de la ficción- algo que jamás sucedió. Según Alberca, la propia denominación de ambas categorías da idea de sus características, pues en ella “el sustantivo da idea precisa de la forma del relato

---

<sup>58</sup> Además de por el aspecto formal, la activación del pacto ambiguo en la lectura de la novela se genera por la declaración del autor en el prólogo de que ha enviado “a ese mundo sobrio [de la novela] parte de sí mismo” (Dickens, 1995: 8) y por las evidentes concomitancias entre su vida y la de su personaje. Como Copperfiel, Dickens también trabajó en su juventud en una fábrica etiquetando botellas en precarias condiciones y por un mísero sueldo.

y el adjetivo, que trata de matizarlo, lo contradice y revela su carácter simulado” (Alberca, 2007: 126).

Sin embargo, en el tercero de los tipos de “novelas del yo”, el nombre no aporta tanta información sobre su naturaleza. Autoficción –neologismo<sup>59</sup> creado por Serge Doubrosky en 1970<sup>60</sup>- evidencia que la categoría a la que hace referencia participa tanto de la autobiografía como de los textos ficcionales, pero no deja claro ni cuál es la naturaleza del relato ni a qué tipo de pacto de lectura está más cercano. Su característica esencial es la de presentar una identidad entre autor, narrador y personaje, pero relatar una historia cuya correspondencia con lo real y con lo vivido no es segura, con lo que cumple el principio de identidad típico de los textos autobiográficos pero no el de veracidad. Gerard Genette ha definido de forma paradigmática el carácter ambiguo de la autoficción al afirmar que es un relato que implica una advertencia del autor hacia los lectores:

Yo, autor, voy a contaros una historia cuyo protagonista soy yo, pero que nunca me ha sucedido (Genette, 1993: 70).

Es, por lo tanto, un texto que genera una recepción caracterizada por la frustración de expectativas. No en vano, descubrir que el nombre del personaje principal de un relato coincide con el del autor pone en funcionamiento de inmediato el pacto autobiográfico y darse cuenta después de que semejante descubrimiento se ha producido en el ámbito de una ficción que se presenta como tal –impidiendo con ello la activación del pacto de veracidad- provoca el desconcierto del lector. Piénsese, por ejemplo, en el caso de *Soldados de Salamina*. Desde la primera línea de la novela –“fue en

---

<sup>59</sup> A pesar de que el término –originalmente “*autofiction*”- ya ha sido plenamente aceptado en la tradición crítica en español, especialistas como el propio Alberca (1999: 55) o Kohan (2000: 122) sugirieron que hubiera sido más correcto utilizar denominaciones como “autonovela” o “novelografía”.

<sup>60</sup> El hecho de que hasta 1970 no se acuñase el neologismo no implica que la realidad textual a la que alude no existiese previamente, como demuestran casos emblemáticos como el del *Libro del Buen Amor*.

verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez-Mazas (...): yo había abandonado mi carrera de escritor” (Cercas, 2001b: 7)-, el lector parece intuir de forma implícita rastros del pacto autobiográfico, manifestados en la correspondencia entre autor, personaje y narrador y en la constatación de que el protagonista de la novela tiene la misma profesión que su creador. A medida que avanza la lectura, se confirma esa interpretación al comprobar que existe una correspondencia nominal entre autor, personaje y narrador. Sin embargo, la confusión se apodera del lector cuando detecta que el libro ha sido incluido en una colección de narrativa y cuando lee en unas declaraciones públicas que su autor afirma que “el narrador del libro dice que se llama Javier Cercas pero no soy yo” (Cercas, 2001a) y que en su obra hay tanto aspectos surgidos de la más absoluta invención como episodios autobiográficos o rigurosamente históricos.

El carácter híbrido que presenta *Soldados de Salamina* —eslabón de una cadena que parece haberse convertido en tendencia de la actual literatura española, y de la que autores como Enrique Vila-Matas, Juan José Millás o Javier Marías son paradigmáticos representantes— ejemplifica a la perfección los dos polos alrededor de los que puede situarse la autoficción. No en vano, según Alberca, bajo tal denominación pueden englobarse tanto las novelas que parezcan una autobiografía sin serlo como las novelas bajo las que se camufla un relato autobiográfico. En consecuencia, las obras autoficcionales jamás pueden ser analizadas desde un prisma exclusivamente autobiográfico, pues se correría el riesgo de tomar por verdadero lo que no es. De todos modos, sí es necesario tener en cuenta que el conocimiento de la vida del autor ha de servir al lector para “apreciar las coincidencias y divergencias, las lagunas del relato, las fantasías e imaginarios que aquél deposita en su personaje” (Alberca, 2007: 62) y asimilar que todas las referencias al mundo y a la existencia del autor se han transformado en signos literarios insertados en un relato de ficción. Lo esencial de la autoficción, por lo tanto, no es la voluntad de desautomatizar la

recepción del lector o de jugar con sus expectativas, sino aprovechar la experiencia propia y la identidad nominal para construir una ficción que, siendo ficción, mantiene en muchos casos huellas autobiográficas y referenciales.

La relevancia del pacto ambiguo, así como de las categorías de las “novelas del yo” que lo determinan, es que permite solventar algunos de los problemas típicos de la teoría autobiográfica, en especial los que se refieren a la capacidad de la ficción para dar cuenta de una experiencia vital y a la tensión entre las intenciones de sinceridad de los autores y la inexactitud de la memoria para evocar acontecimientos del pasado. Semejante al concepto propuesto por Alberca –y al de “espacio autobiográfico” de Catelli- sería el de “territorio de lo autobiográfico” que defiende Jordi Gracia (2004: 225) y que, como los anteriores, solventa con el ejercicio de sinceridad del autor los fallos e inexactitudes que en la construcción del mundo referencial se puedan cometer:

El territorio de lo autobiográfico es aquel en el que la explicación del yo la emprende el propio interesado, el mismo sujeto que trata incansablemente de explicarse a sí mismo como puede, contándose, mostrándose, ocultándose, sabiéndose incluso víctimas de las trampas que ha sorteado una vez y otra, sólo para volver a encontrárselas intactas al día siguiente. Desde este punto de vista, no importa tanto la ubicación exacta de una calle según la página del diario como la evocación literaria y la verdad moral que se obtiene de esa calle, esté o no en el sitio que el autor del diario ha dicho que está.

### 3.1.2.1. Memoria y realidad en los textos de ficción

Resulta evidente que las narraciones ficcionales pueden estar relacionadas con los recuerdos del sujeto creador. Quien fabula puede hacerlo a partir de su propia experiencia, relatando acontecimientos de los que él formó parte o construyendo un mundo ficticio basado en sus vivencias. Por eso la ficción

puede llegar a considerarse un tipo de conocimiento, acentuado por el hecho de que “el predominio de las historias particulares y de los elementos emotivos facilita la identificación de los lectores con lo que sucede en los relatos” (López de la Vieja, 2003: 67). Todo ello es posible porque la ficción se dirige al lector “como si” le hablara de la realidad y, con ello, puede convertirse en un elemento cognoscitivo en el que no se cumplen las condiciones de verdad o referencialidad:

Gracias a las convenciones literarias será posible crear el efecto de “estar en el lugar”, entender mejor los hechos, tomar actitudes más claras respecto a ciertos asuntos, etc. No es extraño, por tanto, que un relato influya, siquiera de manera indirecta, en las actitudes, en la sensibilidad y en las opiniones de sus lectores. De ahí deriva una modalidad de compromiso que llega a través de la ficción (López de la Vieja, 2003: 67-68).

Según Malva Filer (1998: 59), la novela puede ser definida “como un espacio privilegiado para la creación de visiones del pasado que completan, corrigen y se contraponen a la verdad historiográfica”. No en vano, la ficción supera a la realidad porque es capaz de añadirle la dimensión de lo potencial, pues abarca la realidad como fue y además como pudiera haber sido. Fleishman (1971: 55) aseguró, de hecho, que una de las características que había de cumplimentar la ficción histórica en su búsqueda de representación fidedigna y coherente del pasado era la de poder ser asumida por los lectores “como si realmente hubiera sucedido”. Aplicando como ejemplo el caso de las pinturas de Francisco de Goya, Susan Sontag (2005: 58) puso de manifiesto cómo el “como si” del arte y su pretensión de mostrar la realidad sin referirse exactamente a ella tal y como sucedió pueden ser válidos para dejar constancia:

Que las atrocidades perpetradas por los soldados franceses en España no hayan sucedido exactamente como se muestra –digamos que la víctima no quedara exactamente así, que no ocurriera junto a un árbol- no desacredita en absoluto *Los desastres de la guerra*. Las

imágenes de Goya son una síntesis. Su pretensión: [explicar al espectador que] sucedieron cosas como éstas.

Karlheinz Stierle (1987: 104) ha estudiado cómo los textos de ficción pueden producir una “lectura cuasipragmática” que intenta provocar en el receptor una ilusión de realidad. Esta modalidad lectora se situaría entre las dos tipologías clásicas, la pragmática y la no pragmática o ficcional, diferenciadas por la posibilidad de someterse al criterio de veracidad. A través de la lectura cuasipragmática, un texto de ficción puede ser interpretado como si fuera real, pero teniendo siempre en cuenta que, por su carácter literario, es autorreferencial y, por tanto, todo lo que en él se cuente, aunque parta de una experiencia real, existe sólo porque aparece en el papel. Su existencia, por lo tanto, sería análoga a la del “pacto ambiguo” que reclamaba Alberca, con la salvedad de que la lectura cuasipragmática no se refiere sólo a las novelas del yo, sino que a ella pueden someterse todo tipo de obras, sustentadas o no en el desarrollo de la personalidad de un individuo.

Del mismo modo que la clasificación de los textos factuales basados en los recuerdos experimentados por el sujeto creador resulta confusa y ambigua, el estudio de las relaciones entre los textos ficcionales –fundamentalmente las novelas y los relatos- y los referentes históricos presenta una serie de problemas epistemológicos y metodológicos derivados de la ya citada suspensión voluntaria de la incredulidad con que todo lector acostumbra a recibir un texto de ficción. Cabría preguntarse, en primer lugar, cómo el género novelesco, que parece identificarse exclusivamente con el carácter ficcional del texto, puede llegar a ser testimonial y cómo el lector, inmerso en un pacto narrativo que excluye toda confrontación de lo leído con lo real, puede interpretar como objetivamente cierto y verificable el contenido de una novela. Además de las aportaciones de Alberca, la teoría de Tomás Albaladejo (1986: 49-66) sobre la relación referencial del texto con un “modelo de mundo” compartido por autor y lector permite exponer algunas conclusiones sobre la problemática. Según este autor, el texto puede remitir a tres modelos

de mundo: verdadero, ficcional verosímil y ficcional inverosímil<sup>61</sup>. Si se relaciona la teoría de Albaladejo con la de Stierle, basada en la forma en la que los lectores reciben un texto, se habrá de concluir que el primero de los mundos implica una lectura pragmática, el segundo una lectura cuasipragmática –pues se dirige al lector “como si” le hablara de la realidad- y el tercero una lectura no pragmática. Así, el primero de los modelos citados sería el referente habitual de los textos historiográficos, testimoniales y periodísticos<sup>62</sup>, mientras que los otros dos, ficcionales, se identificarían con la tradicional división aristotélica de los contenidos en miméticos y no miméticos. Es decir, según Albaladejo, puede haber tres tipos de textos: los que remiten a un mundo real, los relacionados con un mundo verosímil –y, por tanto, heterocósmico- y, por último, los que tienen como referente un mundo inventado –y, por tanto, utópico y fantasioso-.

Ignacio Soldevila (2001b: 86-105) ha planteado algunas objeciones al modelo de Albaladejo y, en su introducción teórica a su manual de *Historia de la novela española*, propone una nueva clasificación para textos narrativos que remiten a un mundo real, englobados por Albaladejo en la categoría de “mundo ficcional verosímil”. Para Soldevila, dentro de ese grupo habría de distinguirse entre narraciones con referente real, narraciones que remiten de forma simultánea a mundos reales y verosímiles, narraciones que establecen relaciones de referencialidad con modelos de mundo verosímiles pero no

---

<sup>61</sup> Javier Rodríguez Pequeño (2008: 125-127) ha ampliado la clasificación de Albaladejo al introducir como variante de análisis entre los diferentes mundos posibles el criterio de mimético / no mimético, puesto que para él los textos ficcionales no miméticos no necesariamente han de ser inverosímiles, como sostiene Albaladejo, para quien toda mimesis implica verosimilitud. Así, según él, los tipos de mundos oscilarían entre cuatro categorías: no ficcional, mimético y verosímil; ficcional, mimético y verosímil; ficcional, no mimético y verosímil; y ficcional, no mimético y no verosímil. La inclusión del nuevo factor dividiría los cuatro tipos de mundos en dos grandes grupos –macromodelos-: mundo realista los dos primeros y mundo fantástico los otros dos.

<sup>62</sup> Sin embargo, como ha advertido Ignacio Soldevila Durante (2001b: 81), el hecho de que el discurso historiográfico no sea entimemático –es decir, no parta de ninguna premisa objetiva que garantice su veracidad- ha provocado que diversos pensadores contemporáneos hayan defendido su concepción de discurso ideológico sin rango científico y sin referencialidad necesaria con la realidad.



verificables y narraciones que se presentan como históricas pero que remiten a mundo imaginarios.

Para ilustrar la primera de las categorías podría hacerse mención a *La forja*, *La ruta* y *La llama* –la trilogía de novelas que Arturo Barea compuso bajo el título global de *La forja de un rebelde*–, a las que el autor siempre se refirió como rigurosamente autobiográficas –y más exactamente, y demostrando un perfecto a la vez que sorprendente, por inusitado, conocimiento de la teoría autobiográfica como “libros de memorias, por retratar más lo colectivo que lo individual” (*apud* De Villena, 2001: 2)–. Formalmente, las obras mantienen evidentes analogías con los textos autobiográficos –uso de la primera persona; identidad nominal entre autor, personaje y narrador; recurrencia a expresiones como “yo lo he visto” o “es verdad” para reforzar el compromiso de la referencialidad de lo narrado; presencia de personajes y situaciones reales y verificables, etc.–. Sin embargo, y probablemente por la importancia el aparato paratextual, que ha tendido a presentar la obra como novela –así se la denomina en la portada de la primera edición en castellano, publicada en 1951 por la editorial argentina Losada–, y por la continua inclusión de Barea en el grupo de novelistas del exilio junto a Ramón J. Sender, Max Aub o Manuel Andújar en los ámbitos académicos y científicos, tradicionalmente han sido consideradas como narraciones ficcionales, y como tal aparecen en la gran mayoría de las historias de la literatura española. Del mismo modo que la determinación para concebir un texto como autobiografía reside en última instancia en el lector, es la recepción la que marca esa interpretación novelesca. *La forja de un rebelde* es percibida por los lectores como una novela histórica o una novela testimonial, lo que explica que nadie deslegitime la lectura si topa con un dato inexacto –algo totalmente inadmisibles en una autobiografía– y, en consecuencia, que el autor quede “liberado de responsabilidad de sumisión a las pruebas de verificación” (Soldevila, 2001b: 87-88). Más allá de la exactitud referencial, por tanto, esta categoría de novelas reclamaría lo que Georg Lukács (1971: 66) definió en su ya clásico estudio

sobre narrativa histórica como “fidelidad histórica”, basada en la “reproducción literaria de las necesidades históricas, [ante las que] poco importa que algunos hechos o detalles no correspondan con la verdad histórica”. Su recepción sería análoga, pues, a la denominada por Stierle como causipragmática y a la del pacto ambiguo, en la medida que, sin implicar una lectura ficcional, tampoco mantiene todas las características de la interpretación de los textos autobiográficos.

La segunda de las categorías presentada por Soldevila se caracterizaría por tener un doble marco de referencialidad, que apuntaría, por un lado, a un mundo real y verificable, y, por otro, a uno imaginario pero construido con visos de realidad –y, por tanto, verosímil-. El modelo de novela histórica al que se adscriben el conjunto que forman los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós representaría un buen ejemplo de este tipo de obras, al presentar la trayectoria de protagonistas ficcionales en un marco formado por situaciones, lugares, personajes y contextos susceptibles de ser comprobados en el mundo real<sup>63</sup>. Este punto de partida es el que subyace en buena parte de la novelística del siglo XX, cuya concepción, según Soldevila (2001b: 89) –que cita como ejemplos a autores como Dos Passos, Malraux o Aub-, “responde a la voluntad testimonial” en muchos casos, situándose así en ocasiones en los parámetros cuasipragmáticos del pacto ambiguo y permitiendo con la lectura tener un conocimiento de una época y de la peripecia que en ella vivió el autor.

Las otras dos categorías a las que alude Soldevila se caracterizan por la imposibilidad de someter a verificación las realidades de las que se ocupan. Una de ellas acoge a relatos verosímiles pero imposibles de identificarse con modelos reales algunos. Son, pues, obras de marcado carácter simbólico que, pese a transcurrir en lugares imaginarios o sostener visiones míticas imposibles de corresponder con la realidad, pueden tener una lectura alegórica que revele

---

<sup>63</sup> Claude Edmonde Magny (*apud* Soldevila, 2001b: 90) denomina a los planos resultantes por la aplicación de este método de construcción del mundo narrativo “gradaciones de realidad”.

problemas o aporte enseñanzas sobre la sociedad a la que van dirigidas. Mientras, la última categoría engloba las narraciones que, presentándose como históricas, remiten a utopías o ucronías, con lo que son absolutamente imposibles de verificar, como evidencian textos como *En el día de hoy* –de Jesús Torbado–, que fantasea sobre qué hubiera pasado si los republicanos hubiesen ganado la guerra, o *La luz prodigiosa* –de Fernando Marías–, que tiene como hipótesis de partida la supervivencia de Federico García Lorca tras la Guerra Civil. Al presentar una realidad inexistente como real, estas novelas pueden confundir la recepción del lector, que puede llegar a tomar por cierto lo que no es más que mera invención y distorsión histórica –no en casos tan emblemáticos como los que “manipulan”<sup>64</sup> las dos novelas mencionadas, pero sí en libros como *Jusep Torres Campalans*, la obra pretendidamente biográfica que Max Aub escribió sobre un pintor que jamás existió-. Su importancia, no obstante, no reside tanto en la dimensión lúdica como en las reflexiones que sobre el acontecimiento histórico al que se refieren pueden contener y en la intrínseca relación que pueden llegar a tener con los deseos y obsesiones del autor, susceptibles de encontrar en la creación la existencia imposible de tener en la realidad. Por lo que a su recepción se refiere, lo que vienen a demostrar estas obras es la ya explicada idea de que nada distingue formalmente un texto ficcional de uno referencial, como pone de manifiesto, por ejemplo, que hubiera lectores que recibieran la publicación de la obra de Aub como una monografía artística y biográfica.

Por tanto, las cuatro categorías propuestas por Soldevila no hacen sino insistir en la idea de hibridez que caracteriza las relaciones entre la realidad y la ficción, y, con ello, en la imposibilidad de condicionar la escritura sobre las experiencias vividas a una forma concreta de relato.

---

<sup>64</sup> La divergencia histórica de la que parten las ucronías se denomina “punto Jumber”.

### 3.2. La representación de la memoria traumática

La escritura acerca de uno mismo cobra especial importancia en momentos de intensidad emocional. Así lo demuestra, por ejemplo, la evidente vinculación que existe entre la composición de textos autobiográficos y la vivencia de etapas vitales caracterizadas por el cambio, como pueden ser la adolescencia o la senectud. Experimentar determinadas situaciones como la maternidad –y, en menor medida, la paternidad-, el desamor o el duelo también parece predisponer a la creación de textos en los que queden plasmadas las vivencias de quien observa cómo todo se modifica a su alrededor. Para explicar esta relación, Tortosa (2001: 184) ha aludido a la “crisis de identidad”<sup>65</sup> que sufre todo sujeto que, como en las edades y en las fases señaladas, ha de enfrentarse a cambios físicos, responsabilidades hasta entonces desconocidas, nuevos roles sociales, etc. En parecidos términos se ha expresado Caballé (1995: 55), para quien, de hecho, la causa más frecuente de escritura autobiográfica –y en especial de diarios- se explica “bien por la crisis evolutiva del ser humano, bien por la crisis del medio en que se desenvuelve (...) y con el que colisiona”. A estas explicaciones resulta pertinente añadir la consideración de etapa clausurada y finiquitada que todo ciclo vital parece mantener del inmediatamente anterior, permitiendo con ello referirse a él como si de un todo completo se tratase y asemejarlo a la condición existencial. Especialmente perceptible es esta interpretación del tiempo vivido en las autobiografías que se escriben en los últimos años de la vida, cuando el sujeto

---

<sup>65</sup> De hecho, una de las razones por las que Tortosa (2001: 22-23) explica la proliferación de textos autobiográficos en las últimas décadas del siglo XX es la constante situación de crisis que vive el sujeto en la edad contemporánea, caracterizada por el desmoronamiento de los grandes proyectos y paradigmas colectivos, los avances científicos y médicos, los cambios introducidos por las nuevas tecnologías en los modos de comunicación, el mestizaje de las sociedades o el cada vez mayor poder de las minorías. Todo ello, según el autor, ha provocado “un cambio del entorno humano (...) diseñado por el hombre hasta el punto de que su verdadero protagonista se halla transformado por los objetos sobre los que ha actuado reiteradamente”.

creador presente tanto la cercanía de la muerte como la fragilidad de la propia existencia.

De todos los textos que forman lo que se podría denominar el “espectro autobiográfico”, es el diario íntimo el modelo que de forma más paradigmática demostraría el valor terapéutico, de fortalecimiento de la propia identidad ante el cambio y de desahogo emocional que puede implicar la escritura. Concebidos para no ser leídos por nadie más que sus propios autores<sup>66</sup>, constituyen, según ha apuntado Manuel Alberca (2000: 32), “la búsqueda o el logro de un equilibrio siempre en trance de ser alcanzado o perdido (...) y es evidente que su principal función, aunque no única, es la de intentar sostener la identidad personal que corre el riesgo de derrumbarse”. Anna Caballé (1995: 56), por su parte, ha definido la escritura del diario íntimo como un “lugar de repliegue, de confinamiento, de preservación del yo” y como un “espacio privilegiado para expresar el indefinible malestar que atenaza el ánimo”.

Además de los momentos críticos, también las experiencias traumáticas pueden convertirse en estímulos generadores de obras en las que el autor dé cuenta de lo vivido. En el ámbito de la Psicología, se considera trauma psíquico a todo choque emocional que deja huella en el subconsciente de quien lo sufre. El término –cuyo significado originario es el de “herida”– comenzó a ser utilizado de forma sistemática en el ámbito de la investigación científica en los estudios en los que Sigmund Freud analizaba los trastornos

---

<sup>66</sup> Puesto que todo texto, en su condición de mensaje comunicativo, necesita de un receptor para poder ser considerado como tal, la existencia del diario íntimo, concebido en principio para no ser leído, constituye toda una paradoja. Si es leído, pierde una de sus características esenciales, pero si no llega hasta ningún receptor, no puede considerarse que el acto de comunicación literaria se haga efectivo, pues no hay nadie que le otorgue sentido. El escritor polaco-argentino Witold Gombrowicz (2001: 69) expuso esta contradicción en un pasaje de su diario –evidentemente, ya publicado–: “¿Para quién escribo? Si es para mí mismo, ¿por qué lo mando a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué hago como si hablara conmigo mismo? ¿Hablas a ti mismo de tal manera que te oigan los demás?”. Antonio Muñoz Molina (2002: 184) ha resuelto el aparente dilema de forma expeditiva al afirmar que “miente quien dice no escribir para nadie, quien dice hacerlo solo para su solo placer o suplicio”, mientras que Philippe Lejeune (2004: 169) ha defendido el estatuto de acto de comunicación del diario aunque no sea leído por nadie al sostener que “todo diario tiene un destinatario, aunque éste sea uno mismo”.

psíquicos que podía sufrir una persona como consecuencia de un acontecimiento negativo para su evolución psicológica natural. Todo trauma, por tanto, nace de una experiencia suficientemente impactante como para dejar huella en quien la ha vivido. Es en la infancia y en la adolescencia cuando mayor puede ser su capacidad de influencia, debido a que la personalidad aún no se ha configurado por completo y a que la capacidad de enfrentarse al conflicto es menor. Teniendo en cuenta que la noción de trauma mantiene como rasgos definitorios su “singularidad única” (Todorov, 2000: 37) y su carácter inesperado y excepcional –“en la medida que lo traumático es algo con lo que nadie contaba” (Cruz, 2005: 190)-, parece lógico aceptar que son las edades en las que menor conocimiento y experiencia se posee las más proclives a sufrirlo.

El impacto generado por la emoción de participar, como víctima o como mero espectador, en un acontecimiento traumático puede tener diversas y variadas consecuencias en la memoria, pues “en ocasiones [los traumas] producen recuerdos excelentes (...) o son recuperados excesivamente (...) y, por el contrario, otras veces no se recuerdan en absoluto” (Ruiz-Vargas, 2004: 197). La tensión a la que se ven sometidos quienes están presentes en el desarrollo de un acontecimiento caracterizado por su elevado nivel de dramatismo e intensidad provoca estos desajustes e irregularidades en el proceso de formación y conservación de los recuerdos. Sin embargo, a pesar de que hay casos en los que sufrir un trauma conlleva un olvido absoluto, provocado bien por una amnesia inducida, bien por un mecanismo represivo de autodefensa, la longevidad y fidelidad son las principales características de los recuerdos de lo que puede ser considerado como “experiencias límite”<sup>67</sup>:

---

<sup>67</sup> Ruiz-Vargas (2004: 197) ha explicado de qué forma algunos de los últimos estudios bioquímicos han intentado desentrañar las razones que provocan el impacto de la situación emocional sobre la memoria: “Existen datos que apuntan la posibilidad de que las situaciones traumáticas reducen la capacidad del hipocampo para integrar –consolidar– los distintos componentes de los recuerdos emocionales en un todo coherente. Esta consolidación defectuosa produciría unos recuerdos traumáticos poco cohesionados y, consecuentemente, muy difícil de recuperar deliberadamente, lo que explicaría los casos de amnesia post-traumática y, al mismo tiempo, el que sean recuerdos cuya recuperación queda

La memoria de los testigos presenciales de los sucesos emocionalmente negativos ha demostrado ser muy precisa, sobre todo tras intervalos de retención largos –no inmediatos-. Por otro lado, los recuerdos fotográficos resultan ser muy consistentes (...), así como excepcionalmente claros, ricos en detalles y asombrosamente resistentes al olvido y al paso del tiempo. Por último, las experiencias traumáticas parecen ir asociadas a evocaciones dolorosamente vívidas que han demostrado ser muy exactas e inmunes al olvido (Ruiz-Vargas, 2004: 198).

### 3.2.1. El estímulo expresivo del trauma

En muchos casos, un acontecimiento traumático puede convertirse en hecho generador de la escritura, que puede adoptar un valor catártico<sup>68</sup> para quien lo ha sufrido. Para quien ha sido testigo de situaciones convulsas, recordar lo vivido puede convertirse en una especie de terapia con la que liberar e intentar asimilar todo lo vivido. De hecho, Jean François Chiantaretto (1995) ha llegado a afirmar que los textos autobiográficos admiten una lectura desde prismas psicoanalíticos y, como tal, pueden convertirse en elementos al servicio de la cura de un sujeto cuya identidad se muestra escindida o sometida a continuas crisis<sup>69</sup>. De todos modos, se ha de tener en cuenta que la “concepción terapéutica y liberadora” de la escritura autobiográfica no es privativa de los textos que se refieren a la vivencia de acontecimientos traumáticos. Albert Boadella (2004: 79), por ejemplo, comentó que la escritura

---

a merced de las claves situacionales (...). Por otro lado, y en segundo lugar (...), [hay] trabajos que están mostrando que las experiencias estresantes liberan en el organismo diversas sustancias, unas con efectos potenciadores sobre la memoria y otras con efectos inhibidores”.

<sup>68</sup> La interpretación de la obra literaria como elemento catártico está ya presente en la teoría aristotélica, aunque en ella se vincula de forma exclusiva la función liberadora del arte con el género de la tragedia. Superada esa identificación, el hombre interpreta la literatura como una forma de liberación y superación de elementos existenciales adversos y dolorosos, como una búsqueda de paz y armonía íntimas.

<sup>69</sup> No en vano, desde los estudios fundacionales de Freud –interesados tanto en el origen de los temas sobre los que escriben los autores como por la interpretación de la literatura como reflejo de deseos, recuerdos y traumas del pasado- ha sido la crítica psicoanalítica la que más se ha preocupado por analizar su impacto en la creación literaria y su articulación en el lenguaje.

de su libro *Memorias de un bufón* “desde el punto de vista de la sinceridad, del dolor [que le] había supuesto contar algunas cosas y de la terapia resultante, [para él] había sido extraordinariamente positiva”.

Según Angelina Muñiz-Huberman (2003: 106), el testimonio adquiere una función catártica en la medida en que permite afianzarse al individuo en absoluta soledad y sólo con la esencia de su ser:

Es la confesión un acto irrepetible, total, absoluto, directo, real, sin adornos. Es la escueta verdad y la imposibilidad del arrepentimiento. Es una huida de sí, un vaciamiento, pero es también un deseo de sostén y de apoyo, de aclaración de los hechos, de búsqueda de sentido. Representa la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra. (...) Quien se confiesa arranca de una desesperación que anhela ser curada. Quien se ha cansado de sí mismo y vaga perdido por el mundo necesita expresar su huida para conjurarla y al mismo tiempo para dejar constancia.

Quien ha sufrido una vivencia traumática siente la necesidad de narrarla a los demás para poder intentar dotarla de sentido a través de su propio relato. Los propios internados en campos de concentración han insistido en que las dos necesidades básicas que habían de cumplimentar para sobrevivir a su encierro eran comer y contar. Su relato vivencial no sólo contribuyó a asimilar lo ocurrido una vez hubo finalizado, sino que, además, ayudó a soportar las duras condiciones de vida de los espacios concentracionarios, tal y como expresó Jorge Semprún (2002b: 59-61) en una de sus obras sobre su experiencia como prisionero en el campo de Buchenwald:

Me senté al lado de aquel desconocido de mi edad. Le hablé, parecía escucharme. La hablé de la lejana noche de la llegada a Buchenwald, la noche de nuestra llegada, juntos. Aunque su capacidad de escuchar, de prestar atención, de comprender, estaba mermada, embotada, por el abandono físico y espiritual, yo quería reavivar en él la chispa de la conciencia propia, de la memoria personal. Sólo podría interesarse de nuevo por el mundo si conseguía interesarse por sí mismo, por su propia historia. Hablé durante mucho rato, él me escuchaba (...) Yo le pagaba tabaco para que él me escuchase contarle la vida. A partir



de entonces ya no hice nada más: mi vida de antes y la de Buchenwald, mezcladas, entrecruzadas. También mis sueños. Los de antes, obsesivos –“el asalto bajo el sol de los cuerpos de mujeres”- y los de Buchenwald, enfangados en la inasible y viscosa presencia de la muerte. Nadie sabrá medir objetivamente hasta qué punto esta cura fue benéfica para mí. Yo más bien tiendo a no dudarlo.

Al adquirir la escritura para los supervivientes un valor liberador, relatar lo sucedido o reflexionar sobre ello se puede convertir en uno de los pocos medios de que se dispone para intentar asimilar una experiencia marcada por un nivel de horror tan elevado como incomprensible. Como ha señalado Francisco Caudet (2000: 25), “si narrar –que es una forma, como otras muchas, de actuar- no cura el dolor, al menos lo alivia”. Max Aub (2003b: 117) fue consciente de la importancia del testimonio literario como acto consolatorio al indicar que “en la desgracia lo importante es el recuerdo, [porque] el recuerdo lo vence todo, la alegría, la desgracia”. Análoga reflexiones efectuó Primo Levi (2005a: 244), quien destacó el valor de estímulo y de liberación de la narración vivencial al afirmar que “si no hubiera vivido la temporada en Auschwitz, es probable que nunca hubiera escrito nada”. La experiencia del intelectual italiano pone de manifiesto cómo después de vivir una situación extrema la escritura se convierte en un elemento catártico y liberador, como evidencia el hecho de que muchos de los textos escritos por supervivientes de guerra, de procesos carcelarios o de cualquier tipo de acontecimientos traumáticos estén escritos por personas sin experiencia literaria alguna. El propio caso de Levi (*apud* Camon, 1996: 86-88), químico de profesión y sin obra anterior a la II Guerra Mundial, es buen ejemplo de ello:

Escribía porque sentía la necesidad de hacerlo. [Si me preguntan] que vaya más allá, que encuentre dónde nace esta necesidad, no sabría contestarles. Tenía la impresión de que el acto de escribir equivalía para mí a tenderme en el diván de Freud. Sentía una necesidad tan imperiosa de contar, que contaba a viva voz. (...) La intención de “dejar un testimonio” surgió después, escribir como una forma de liberación fue la necesidad primera.

Que la escritura puede responder al hecho de no poder quedar en silencio ante una vivencia que para poder ser asimilada necesita de la continua reflexión sobre ella lo ponen de manifiesto varios de los autores obligados durante el siglo XX a convivir con el horror, la violencia y la muerte. No sólo lo demuestran los casos hasta ahora citados, circunscritos al drama de los campos de concentración –y, en el caso de Aub, además, al de una vida peregrina marcada por la intolerancia y la incompreensión-. También lo evidencian ejemplos como el del médico Michihiko Hachiya, autor de *Diario de Hiroshima*, uno de los textos que con más rigor reconstruye, basándose en vivencias propias, lo ocurrido en la ciudad japonesa tras la explosión de la bomba atómica en 1945. Sólo después de la catástrofe se planteó Hachiya (2005: 74 y 92) la necesidad de escribir un diario, consciente no sólo de estar ante un acontecimiento novedoso y sorprendente por su inmensa capacidad de destrucción, sino también de ver sus asideros vitales tambalearse y de necesitar reflexionar sobre “una destrucción que no podía ser obra de hombres” y “un miedo nunca manifestado como hasta entonces”. La legendaria tradición de textos de memorias de combatientes –muchas veces anónimos- de conflictos bélicos es otro de los casos en los que se demuestra la capacidad de estímulo para la creación literaria que tienen los fenómenos extremos<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Diferente fue el caso de escritores como Ernest Hemingway y André Malraux, catalogados tradicionalmente como “hombres de acción”, que tenían en la guerra –y, en general, en las situaciones conflictivas- “su más potente droga literaria”, pues ambos sentían “una necesidad carnal e intelectual de ver la historia de cerca para escribir” (Tood, 2001: 282). Sus periplos vitales y sus obras literarias ejemplifican esta atracción por las “experiencias límite”. Hemingway participó en la I Guerra Mundial, combatiendo como voluntario en el frente italiano, experiencia que serviría años después de base a su novela *Adiós a las armas*, y también vivió en directo la Guerra Civil Española, a la que acudió en calidad de periodista – como haría años más tarde en la II Guerra Mundial- y de guionista del documental *La Tierra Española*. El conflicto español inspiró su obra de teatro *La quinta columna*, su relato *La mariposa y el tanque* y su celeberrima novela *Por quién doblan las campanas*. André Malraux, por su parte, vivió la liberación indochina –en la que mantuvo un importante papel como líder de opinión a través de la dirección del periódico *L'Indochine*, la revolución china –contexto histórico en el que se ambienta su novela *La condición humana*-, la Guerra Civil Española –en la que participó activamente como líder de la escuadrilla aérea “España”, cuyas vicisitudes fueron narradas en *La Esperanza* y en la película *Sierra de Teruel*- y, por último y desde la resistencia francesa, la II Guerra Mundial.

La intrínseca relación que mantienen muchas de las experiencias traumáticas apuntadas con la muerte puede explicar la vinculación con la escritura sobre uno mismo. No en vano, “tal vez sea la muerte el máximo y extremo proceso de crisis que se puede encontrar, y así es como el final de la vida, su límite, se convierte en el tema sobre el que se irá construyendo la producción autobiográfica” (Puertas, 2003: 373). Para Jean Molino (1991: 110), “la urgencia del retorno sobre sí mismo [en situaciones críticas y traumáticas] puede manifestarse (...) a causa de una crisis que le hace tomar a uno conciencia de su fragilidad y le induce a interrogarse sobre el balance y el sentido de la propia existencia”. Dado que la muerte implica el paulatino olvido de la existencia, relatar la propia vida se convierte en una forma de luchar contra ella y su poder aniquilador. Desde este punto de vista, se puede entender por qué May (1982: 60) defiende que “son muchas las autobiografías que se presentan como tentativas desesperadas de triunfar sobre el tiempo y la muerte”, como se puede comprobar observando el gran número de textos memoriales que se escriben en la senectud, cuando se toma conciencia de la inminencia e insolubilidad de la muerte. Francisco González Ledesma (2006: 10-11) ha puesto de manifiesto en las páginas preliminares de su libro de memorias *Historia de mis calles* cómo la escritura sobre uno mismo y sus vivencias puede ser una forma de lucha contra el paso del tiempo y el inevitable efecto del olvido –y, con ello, puede convertirse en una escritura que fomente el recuerdo y el conocimiento de lo que tiende a desaparecer-:

Dudas, vas por las calles, te hundes en el metro, miras los viejos árboles que conociste de niño y piensas que todos los días mueren testigos del mundo que tú has visto, y que ese mundo que tú has visto desaparecerá para siempre para ellos. Nadie lo va a recuperar. La gente que tú amaste o en la cual creíste, las mujeres a las que has visto sufrir, los héroes de los que ya nadie habla, los fantasmas que han dado sentido a tu ciudad y los amigos inocentes de las calles – incluidos los pájaros y los perros-, será como si no hubieran existido nunca. “Venga, tú puedes hacer que no existan”, te siguen diciendo (...) Al final he pensado que es verdad, (...) que todos los días muere

un pedazo de todos nosotros (...). De modo, que aquí comparezco ante ustedes para escribir mis memorias.

En ocasiones, la relación de los acontecimientos traumáticos con la muerte no reside tanto en la posibilidad de convivir con ésta y de intuir su cercanía, sino en la adquisición de una nueva identidad por parte de quien lo ha sufrido. Concebir la vivencia de un trauma con el final abrupto de un ciclo vital implica entenderlo como si de una “muerte en vida” se tratase, con lo que la existencia anterior es vista como un todo completo. Consecuentemente, la creación de una nueva identidad permite mirar desde un prisma diferente, el que constituyen la distancia y el cambio, a la antigua. Rene Käs (1988: 12-39) ha explicado que cuando un individuo sufre un trauma externo –o, como se denomina en sus trabajos, una “ruptura psíquica catastrófica”- el daño sufrido es doble, pues afecta tanto a su propio desarrollo personal como a su sentido de pertenencia grupal. De ahí que, consciente de la ruptura de la continuidad personal y social que suponen, W. G. Sebald (2003: 37) nombrase “mito de la hora cero” a los acontecimientos dramáticos.

### 3.2.2. El valor cognitivo y ético del testimonio

Las vidas de los supervivientes parecen concebidas para ser contadas, no sólo por su deseo de trascender el pasado traumático, sino también por la posibilidad de mostrar a través de la propia experiencia su versión de los hechos y asumir así como tarea vital la defensa de la memoria de un tiempo condenado al olvido o a la deformación histórica:

[Hay que] constatar la necesidad individual –que de forma instintiva surge en quien ha vivido en unas condiciones extremas- de desahogarse y contar lo que ha vivido, con la intención (...) de que se preserve la memoria de lo que ha sufrido y ello prevenga la repetición de sucesos que tienen que ver con la intolerancia, la intransigencia y el totalitarismo (Puertas, 2003: 366).

En su condición de víctimas, los autores son conscientes de que la suma de sus relatos testimoniales puede ser un instrumento al servicio de la lucha política y del cambio social al oponerse a la visión “oficial” de la Historia efectuada desde el poder. No en vano, la dimensión del trauma, como ya se ha expuesto, acostumbra a ser doble, pues no sólo afecta al desarrollo personal sino también al grupal, modificando abruptamente las estructuras de la memoria colectiva que configuran la identidad de un grupo. Por tanto, en la medida en la que algunos traumas colectivos conllevan con frecuencia una modificación absoluta en los parámetros de ordenación de la sociedad en la que se producen y, con ello, una alteración de los filtros que condicionan las estructuras sociales de la memoria, la escritura del trauma puede adquirir una función cognitiva.

Como ha expuesto López de la Vieja (2003: 106), “las experiencias del sufrimiento no forman parte de las crónicas al uso”. En consecuencia, quien ha sido testigo –y víctima- de la barbarie, de la intolerancia, de la violencia o del horror y ha comprobado cómo su dolor ha sido ignorado al mismo tiempo que la intolerancia con la que se le trató ha sido legitimada hace de su testimonio –y del relato de la verdad de los hechos que incluye- un elemento a favor del conocimiento y de la ética. Por eso, como ha evidenciado Alicia Molero (2000: 63), “en épocas de conflictividad social y política [la autobiografía] se constituye en un documento de acreditación”. La importancia del valor documental de los textos autobiográficos llevó a Ken Plummer (1989) a denominarlos “historias de vida” o “documentos personales”, equiparándolos así con otras fuentes de información sobre el pasado.

La importancia de algunos textos autobiográficos como elementos al servicio del conocimiento del pasado obliga a distinguir entre las diferentes motivaciones que pueden llevar a alguien a la lectura entre la atracción por la figura que va a hablar de sí mismo, el disfrute estético o el interés por un periodo o acontecimiento pretéritos. La primera de las razones citadas se

activaría en los casos en los que la vida del “autobiografiado” tiene algún tipo de particularidad que la distingue de las demás y la hace susceptible de ser admirada –o, al menos, de despertar curiosidad-. Los textos confesionales de San Agustín o de Santa Teresa, por ejemplo, pertenecerían a este grupo, así como toda la tradición religiosa en la que se inscriben, por cuanto presentan una vida ejemplarizante en la que los demás pueden encontrar modelos de comportamiento. Del mismo modo, cualquier autobiografía en la que se desgrane el periplo vital de una personalidad pública –conocida por su labor política, artística, deportiva, cultural, etc.- muestra la excepcionalidad de alguien que por su trayectoria y acciones ha logrado ser distinguido del resto de la sociedad. La segunda de las causas, al hacer referencia al goce estético, parece identificarse con la que motiva la lectura de las autobiografías de los escritores profesionales, en la que no sólo se busca saciar la lógica curiosidad que despiertan los personajes públicos, sino también disfrutar de los aspectos formales de la escritura<sup>71</sup>. Para Jean-Pierre Carron (2002: 25), tal disfrute no ha de implicar ninguna diferencia en la forma de recibir los datos de la vida del personaje en cuestión, por lo que “no parece concebible admitir que la autobiografía de De Gaulle revele más de sí mismo que la *Carta al padre* de Kafka”. Por último, cuando lo que induce a leer un texto autobiográfico en cualquiera de sus variantes es el deseo de conocimiento de un contexto o un suceso determinados, el autor importa sólo en la medida que ha vivido una época, ha presenciado un acontecimiento o ha pasado por una experiencia sobre la que se quiere indagar. No interesa su personalidad, ni su forma de poner por escrito los recuerdos, sino, fundamentalmente, su condición de

---

<sup>71</sup> Jordi Gracia (2004: 223) ha explicado gráficamente esta doble dimensión de la lectura de los textos autobiográficos de escritores: “¿Releemos a Pavese y el *Oficio de vivir* para recordar un poco mejor las vísperas de su suicidio? ¿Acudimos a los *Diarios* de Jünger por segunda vez para recuperar el abstruso nombre de alguno de los bichos que le gustaba cazar? Incluso, cuando regresamos al Josep Pla de *Notes disperses*, ¿lo hacemos para verificar un dato sobre una lectura o el rastro que ha dejado la visita de alguien al Mas? Es posible que muchos de los lectores regresemos a esos libros con el honesto fin de abastecernos de una información perdida u olvidada, pero me parece que no sabremos callar tampoco la verdad de un efecto estético, estrictamente literario, en la lectura de las obras citadas de esos escritores. Poco se parece la relectura de un libro para rescatar un dato a la relectura que aspira a resucitar, a revivir, el efecto de una obra literaria”.

testigo. Así ocurre, por ejemplo, en las crónicas indianas. Textos como *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* o *Naufragios* son leídos por la información que proporcionan del entonces considerado como “nuevo mundo” y por el choque cultural que produjo en quienes lo exploraron enfrentarse a una geografía tan distinta como la conocida hasta entonces, no porque al lector le interese conocer aspectos de la vida de Bernal Díaz del Castillo o de Alvar Núñez Cabeza de Vaca. Sucede lo mismo con, por ejemplo, los testimonios de quienes combatieron en la guerra, quienes sufrieron los devastadores efectos de los campos de concentración o quienes han sido víctimas de acontecimientos caracterizados por su elevado nivel simbólico, cuyo testimonio interesa en la medida en que da información sobre un suceso del que se quiere saber más.

Ahora bien, sucede que hay casos en los que confluyen el carácter público y ejemplarizante de una vida, el disfrute estético y el ansia de conocimiento sobre un determinado aspecto histórico. Y es que, durante la historia del siglo XX, son múltiples los casos de autores e intelectuales que, en su doble rol de víctimas de la violencia y la intolerancia y de portavoces ubicados en una posición de liderazgo y referencia en la sociedad, sintieron la vivencia de determinadas experiencias como un estímulo creador de doble objetivo. En primer lugar, su escritura nacía de la convicción de que no había que olvidar lo sucedido y, por tanto, había que dejar constancia del horror para poder incorporarlo a la memoria de futuras generaciones. En segundo, procedía de la obligación del escritor de no permanecer impasible ante la violencia y la injusticia –es decir, de su responsabilidad ante un pueblo que le consideraba autoridad-. Así fue manifestado, entre muchos otros, por Max Aub, al señalar irónicamente que el dictador Franco le había convertido en novelista<sup>72</sup>, obligándole a tomar partido ideológico y combatir con su literatura

---

<sup>72</sup> Hasta 1936, la principal vocación literaria de Aub fue la escénica. Las dificultades que su condición de exiliado suponían para estrenar piezas dramáticas durante su estancia en México –motivadas por la desconfianza de los empresarios del país, que no quisieron arriesgar e invertir en montajes teatrales por miedo a que el desconocimiento de Aub en la

su interpretación de la historia; por George Orwell, quien explicó que la composición de *Homenaje a Cataluña* fue provocada por la necesidad de descubrir al mundo las persecuciones que el Partido Comunista estaba realizando en el seno del bando republicano durante la Guerra Civil Española; o por Alexander Solschenizyn, cuya obra posterior a 1960 está dirigida prácticamente en su totalidad a denunciar la barbarie del régimen estalinista, que él mismo sufrió al estar recluso durante varios años en un campo de concentración.

### 3.2.2.1. Voz alternativa

Al aportar a los filtros de referencia a través de los que ésta se forma una serie de conocimientos condenados de forma voluntaria y premeditada al olvido, la experiencia individual –y, claro está, su transmisión a través de la escritura– puede convertirse en una forma de lucha contra las versiones oficiales de la historia y constituirse así como elemento al servicio de la memoria colectiva de los pueblos y como instrumento con el que luchar para evitar la repetición de la barbarie pretérita. En su estudio *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, Carlo Ginzburg (1994) expuso cómo el relato de las vidas individuales puede convertirse, de hecho, en una de las escasas formas de contrarrestar la formación de mentalidades dominantes desde el poder. Asimismo, demostró cómo, en ocasiones, la microhistoria que forma la peripecia intrahistórica de los ciudadanos anónimos puede convertirse en una “cultura subalterna y alternativa” capaz de oponerse a la establecida.

Así, por ejemplo, durante las décadas posteriores al triunfo de la Revolución Rusa, el régimen totalitario soviético desarrolló una política de férreo control mediático destinada, entre otras cosas, a exaltar los logros

---

sociedad mexicana, ignorante de su obra teatral anterior, llevase al fracaso los proyectos-, así como la obsesión memorialista del autor, provocaron que desde 1939 su producción de obras teatrales disminuyese notablemente.



revolucionarios, a silenciar el fracaso de algunas de sus políticas, a ocultar su fortísima actividad represora y a mantener la adhesión de los intelectuales que se habían sentido atraídos por los primeros cambios llevados a cabo tras los sucesos de octubre de 1917, percibidos en el mundo occidental como la materialización de todas las utopías libertarias. Una de las formas a través de las que se intentó cuestionar las versiones oficiales impuestas desde el poder fue la publicación de forma sucesiva de una serie de libros de viajes de intelectuales que pasaron de estar seducidos ante el régimen comunista a criticarlo con vehemencia después de haberlo conocido tras desplazarse hasta la U.R.S.S. y comprobar la inexactitud de muchas de las informaciones difundidas desde los círculos oficiales.

*Orient Express* –John Dos Passos-, *Retorno a la U.R.S.S.* –André Gide-, *Mi viaje a la Rusia soviética* –Fernando de los Ríos- o algunos pasajes de *El mundo de ayer. Memorias de un europeo* –Stefan Zweig- expusieron el impacto que el encuentro con la situación real de la sociedad soviética produjo en sus autores<sup>73</sup> a través del doble descubrimiento que en ellas se muestra. Por una parte, el de la geografía –rural y urbana- rusa, habitualmente idealizada, como todo el mundo oriental, por los autores occidentales y por otro, el de la ciudadanía rusa, cuya situación de desigualdad y miseria fue el germen que provocó el desengaño de los escritores que viajaron a Rusia en busca de la utopía socialista. La omnipresencia y el poder inmenso de Stalin, la creación de un complejo sistema de vigilancia policial que convertía a toda la ciudadanía en potencial sospechosa, el contraste entre la pobreza del pueblo y el lujo del que disfrutaban los gerifaltes del partido y la total falta de libertad, expresada en la persecución contra cualquier tipo de disidencia o en la imposición del realismo socialista como única forma artística válida fueron algunas de las críticas que estos escritores hicieron al régimen.

---

<sup>73</sup> André Gide (*apud* Muñoz Suay, 1982: 16), acérrimo defensor del ideario comunista hasta su viaje a la U.R.S.S., fue probablemente el autor que mostró de forma más intensa el desencanto que le produjo conocer la realidad soviética, así como su crítica hacia la forma de actuación del gobierno surgido de la revolución bolchevique: “lo que reprocho ante todo a la U.R.S.S. es el habernos dado gato por liebre”.

Además de la profunda sensación de desencanto que se produjo en sus autores al haberse entregado a la causa comunista, haber visto en ella un sustento antiburgués contrario a la moral y a la sociedad imperantes y comprobar que en su puesta en práctica incurría en muchos de los defectos propios del sistema contra el que se rebelaban, estos casos muestran cómo el testimonio de la experiencia individual puede convertirse en voz alternativa contraria a la oficial. Y es que la literatura puede “hacer justicia” al dar voz a aquellos que jamás la tuvieron, puede restituir a quienes fueron deslegitimados o puede ayudar a comprender lo que sucedió. Como ha señalado María Teresa López de la Vieja (2003: 14), al recrear, partiendo muchas veces de vivencias personales, fenómenos marcados por el daño y el sufrimiento, la literatura cobra un “valor reflexivo”. Los testimonios pueden dar voz a quien no la han tenido en la historia, y, al mismo tiempo, servir de memoria para quienes – voluntaria o involuntariamente- la han perdido.

La mera existencia del relato de las propias vivencias puede suponer así una forma de implicación que ayude a rellenar los vacíos que en la memoria colectiva, y por tanto en la identidad cultural de una sociedad, se han creado:

Las reliquias de una vida pasada, los restos de edificios, instrumentos, el contenido de los enterramientos, han sufrido la erosión de los vendavales del tiempo que han pasado por ellos; en cambio la tradición escrita, desde el momento en que se descifra y se lee, es tan espíritu puro que nos habla como si fuera actual. Por eso la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él aparecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado (Gadamer, 1977: 216).

El “uso cognitivo” de los relatos puede vertebrarse de varias formas. Como ha defendido López de la Vieja (2003), la literatura puede servir de complemento a la Filosofía Moral al proporcionarle ejemplos y casos prácticos que permitan hacer más duraderos e inteligibles sus abstractas conclusiones, creando así un “modelo de complementariedad” entre el goce estético y la

reflexión moral que, no obstante, no logra romper la autonomía que existe entre las dos disciplinas, que impide que una obra de arte pueda ser juzgada exclusivamente por criterios éticos. Todorov ha reclamado una crítica literaria que cuestione el valor moral de las obras, sobre todo cuando éstas estén basadas en fenómenos críticos para el desarrollo personal como la guerra, el exilio, la cercanía de la muerte o el paso por un campo de concentración. Según el autor franco-búlgaro, las obras no sólo han de ser juzgadas por sus valores literarios, sino también por su dimensión ética y humana. F. R. Leavis (*apud* Selden, Widdowson y Broker, 2003: 34-40) también ha puesto de manifiesto cómo las implicaciones morales e ideológicas de las obras han de ser tenidas en cuenta para su correcto análisis y valoración, al defender que las obras literarias no sólo han de ser juzgadas por su calidad estética, sino que su valía depende también de la capacidad con la que pueden llegar a sobrevivir y hacerse perdurables en ellas los valores humanos<sup>74</sup>.

En la medida que el relato de la propia experiencia puede contribuir a la formación de una memoria colectiva abierta y plural que dé cabida a diferentes interpretaciones de la realidad, la escritura autobiográfica puede suponer una acción. Con la narración de unos hechos habitualmente silenciados por los poderes se quiere dar voz a colectivos marginados y, al mismo tiempo, transmitir a la ciudadanía una versión del pasado reciente diferente a la oficial. Se asume así como tarea vital la defensa de la memoria de un tiempo condenado al olvido o a la deformación revisionista, formando una identidad grupal a través de testimonios.

Teniendo en cuenta tanto los problemas metodológicos que plantea el uso del término “compromiso”<sup>75</sup>, parece adecuado adoptar el de “literatura

---

<sup>74</sup> Ya en las nociones de teoría literaria inscritas en la obra platónica se pueden encontrar conectados el modo de juzgar las obras y los valores que en ellas se transmiten, al afirmar el filósofo griego (*apud* Wahnón, 1991: 24) que “los discursos que son objeto de una enseñanza y se pronuncian para instruir, escribiéndose realmente en el alma, sobre la justicia, la belleza y bien, son los únicos que poseen eficacia y perfección y los únicos que merecen la pena”.

<sup>75</sup> Ambiguo por el reiterado uso que de él se ha hecho en los estudios artísticos, por su uso con diferentes significados en el lenguaje cotidiano, por el sesgo ideológico que suele connotar y por la inexistencia de acuerdo sobre su definición y su aplicación en el ámbito

responsable” para referirse a estos modelos basados en el relato sincero de las propias vivencias, tal y como ha hecho Ignacio Soldevila (1999: 208):

Mal traducido, el francés “*littérature engagée*” vino lamentablemente a llamarse “literatura comprometida”, con todas las desgraciadas connotaciones que tiene el término en nuestro idioma. (...) Debiera haberse llamado “literatura responsable”. (...) Literatura comprometida es, sin duda, la que se hace al dictado u obedeciendo a las consignas de un partido, un gobierno, una iglesia o cualquier otro estamento gremializado o de clase (...) Nadie tiene que ver esa actitud servil con la de un escritor que, consciente de la importancia de su oficio, y empujado por sus creencias y por las circunstancias que la vida le impone, asume su responsabilidad, ésa que le empuja a escribir lo que siente, a testimoniar de lo que ha vivido y visto, antes que ceder al gusto de escribir lo que su libre fantasía le permitiría imaginar.

### 3.2.2.1. El testimonio como memoria ejemplar

Tradicionalmente, se ha reconocido que la literatura podía desempeñar una función pedagógica que contribuyese al correcto funcionamiento de la sociedad<sup>76</sup>. Sobre esta consideración, válida hasta para las doctrinas inmanentistas, que defendían la autonomía del arte sin dejar de reconocer que, en ocasiones y sin que ello fuera condición esencial constitutiva, la belleza podía estar relacionada con la utilidad, reside el estudio del “saber narrativo” (Aguiar e Silva: 1972, 42-108). Ciertos relatos de carácter mítico y legendario, presentes en la historia de la literatura prácticamente desde el inicio de ésta,

---

artístico –quizá provocada por la indeterminación con la que se ha traducido la palabra francesa “engagement” de la que procede-, el término “compromiso” parece haber difuminado sus contornos semánticos hasta convertirse un elemento vacío de contenido susceptible de ser usado de forma errónea y caracterizado por su indefinición.

<sup>76</sup> En la marco de la literatura española, por ejemplo, esa función estaría presente en textos fundacionales como las colecciones de cuentos del siglo XIII caracterizadas por su aspiración de ofrecer lecciones morales a los lectores. De hecho, los *exempla* contenidos en esos libros – que, en la mayoría de los casos, procedían de traducciones orientales- fueron frecuentemente utilizados por los predicadores. *Sendebat* o *Calila e Dimna* representarían algunos de estos hitos, cuya tradición y tono moralizante y didáctico fue continuada en el siglo XIV con la obra de Don Juan Manuel *El Conde Lucanor*.

están capacitados para transmitir conocimientos a sus receptores. A través de ellos, se ha contribuido a la estabilidad de las instituciones, a la creación de modelos dignos de admiración y ejemplo o a la integración de los nuevos miembros de la sociedad. La propia estructura de estos cuentos demostraba su concepción como instrumentos al servicio de un conocimiento que facilitaría la convivencia social. Su prosodia y su estructura contribuían a su sencillo aprendizaje, posterior repetición y consiguiente perduración. Su consigna parecía ser la de “no olvidar”, mantener vivo el relato para que éste pudiese desempeñar su función cognitiva y hacer partícipes de sus conocimientos a todos los miembros –incluidos los futuros<sup>77</sup>- de la sociedad, como expresó Max Aub (2002a: 49):

Posiblemente nuestra misión no vaya más allá que la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos y recoger cantares de gesta.

Esa misma consigna puede estar presente en la funcionalidad de ciertos textos autobiográficos –o ficcionales basados en las vivencias del sujeto creador-. Lo que se pretende con ellos no es ya el mantenimiento en la sociedad de un tipo de conocimiento práctico que fomente la estabilidad y el control de ésta, sino que “no se olviden” testimonios ni interpretaciones. En este caso, se entiende que la intención de recordar y hacer presentes en el discurso sobre el pasado a aquellos cuya voz fue negada por su condición de víctimas o perdedores responde a un imperativo moral<sup>78</sup>, pues la literatura estaría funcionando como si de un elemento complementario de la disciplina de la Ética se tratase al concretar, haciendo con ello más válidos y efectivos, los contenidos de sus postulados morales universales:

---

<sup>77</sup> En ese sentido, resulta elocuente que Bertold Brecht titule “A los que nazcan más tarde” uno de los poemas en los que da cuenta de la violencia y la intolerancia que le tocó vivir en Alemania durante la década de 1930.

<sup>78</sup> La concepción de la memoria como “deber ético” llevaría así aparejada la tesis de que olvidar equivale a someterse y obedecer.

La información sobre situaciones densas, moral y políticamente densas, se encuentra bastante limitada por un conjunto de elementos. Resulta especialmente problemático el conocimiento de sucesos trágicos. En tales ocasiones, la Literatura cumple una función política y moral, al aportar conocimiento indirecto sobre formas de vida y sobre experiencias límite. En estos casos, la Literatura puede ser para la Filosofía un punto de partida para buscar más información y para reflexionar sobre experiencias –reales– que no han sido accesibles por los medios estándar (...) El punto de vista individual, las experiencias de los agentes pueden ser más relevantes y enseñar bastante más al lector que el punto de vista universal, en tercera persona (López de la Vieja, 2003: 34).

Al dotar de existencia a lo hasta entonces inexistente a través de la escritura, los autores estarían cumplimentado con su obra el “uso ejemplar” de la memoria que reclamaba Todorov, adquiriendo un valor pedagógico y de advertencia. La literatura autobiográfica reconstruye experiencias concretas del pasado que pueden ser aplicadas a problemáticas del presente, dándoles con ello un sentido de universalidad y ejemplaridad. Para Gadamer (1997: 377), el proceso por el que se activa y se da utilidad al relato del pasado en el presente recibe el nombre de “fusión de horizontes” y se caracteriza por “la comprensión de la tradición abordada desde la situación presente del intérprete que se sitúa en la misma tradición, pero en una posición de distanciamiento que permite la introducción de una nueva perspectiva crítica”. Se contribuye así a la identificación del lector con quien en principio le es extraño o ajeno “de tal manera de poder sentir su sufrimiento, su infelicidad o su desgracia como propios” (Pereira y Modzelewski, 2008), pues, como dijo Elias Canetti (2005: 8), “sólo en su máxima desgracia podemos sentir a los demás hombres como a nosotros mismos”<sup>79</sup>. A través de la lectura, se puede reconfigurar la identidad propia desde la experiencia contada en el relato de otro, tal y como ha señalado Joan-Carles Mèlich (2001: 17):

---

<sup>79</sup> Semejante concepción remite a la interpretación mitridática del concepto aristotélico de catarsis, por la que se consideraba que el filósofo griego cifraba como función primordial de la literatura la presentación de la condición humana “como en un espejo brillante”.

La lectura del texto transforma una subjetividad edificada sobre el principio de la libertad y de autonomía, y la [re]forma éticamente, es decir, sobre la responsabilidad y la heteronomía, porque son éstos los principios de la subjetividad como cuidado del otro (...). Lo que el yo es lo es en relación al otro. Se puede responder al otro y del otro. La identidad humana se forja en las respuestas que se le da al otro.

Gracias a su capacidad para reconstruir experiencias y hacer al lector sentirse en el lugar del otro, la experiencia individual adquiere un valor ético universal, como han puesto de manifiesto Richard Rorty (1991: 210) –para quien sentimientos como la solidaridad surgen por “saber incluir en la esfera del ‘nosotros’ a personas inmensamente diferentes a nosotros mismo”- y Gustavo Pereira y Helena Modzelewski (2008):

A través de la literatura se accede al más básico punto en común de todos los seres humanos: nuestra condición de seres libres e iguales. Obviando el color de la piel, la religión, la posición socio-económica, la literatura llega a conmover por medio de la manifestación de lo que compartimos como humanidad: los sentimientos, la conciencia, la razón. Por tanto, la literatura tiene como característica relevante para una ética global de reconocimiento recíproco el ser capaz de posibilitar el tránsito del extrañamiento al reconocimiento, al permitir acceder a través de la imaginación a la vida de otras personas que podían haber sido nosotros mismos.

En semejantes términos se ha expresado Manuel Cruz (2005: 65), al afirmar que “si a alguna pertenencia parecemos abocados es a una pertenencia cada vez más abstracta, universal, y en todo caso será sobre esa base sobre la que habrá de establecer unos renovados vínculos fraternales [y] solidarios”. Por eso Primo Levi (1998: 65) reconoció que su obra testimonial sobre su paso por los campos de concentración “podía ser interpretada como un testimonio universal de lo que el hombre es capaz de hacer a otro hombre”<sup>80</sup>.

George Steiner (1994: 32) ha vinculado ese ideal de universalidad a la literatura que relata vidas de otros, al afirmar que “leer bien (...) es dejar

---

<sup>80</sup> Es decir, lo que la cita del superviviente italiano indica es que los hombres no sólo podían ser víctimas del horror y la barbarie, sino también causantes de ese mismo horror y esa misma barbarie.

vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos” para pasar a sentir como propias vivencias y experimentaciones de otros gracias a los procesos de identificación:

Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela, a nuestra más honda intimidad. Un gran poema, una novela clásica nos acometen; asaltan y ocupan las fortalezas de nuestra conciencia. (...) Quien haya leído *La metamorfosis* de Kafka y pueda mirarse impávido al espejo puede ser capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta.

Grosso modo, el concepto de “identificación” haría referencia a la “actitud de un receptor al sentirse representado en la manera de pensar (...) o de actuar de un personaje e imaginarse viviendo ese mismo papel” (Estébanez Calderón, 2002: 544). La teoría literaria, y en concreto la narratología, ha dedicado una extensa bibliografía a estudiar los mecanismos que operan para vertebrar las identificaciones del receptor durante el acto de lectura. De hecho, el concepto de “identificación” está presente en la historia de la reflexión crítica desde la obra aristotélica, en la que se alude a él con el nombre de “empatía”. Para el filósofo griego, el comportamiento de los otros expresado en un discurso era capaz de ser asimilado por el receptor, “pues lo que le ocurre a otros parece que le puede ocurrir a uno mismo, porque, en general, es preciso definir que cuanto se teme para uno es lo que se compadece cuando ocurre a otros” (Aristóteles, 1971: 118).

Estrechamente vinculado al concepto de “identificación” estaría el de “punto de vista”<sup>81</sup>, con el que se hace referencia a la posición –entendida como cantidad de información disponible, capacidad de distanciamiento y relación con los elementos del relato, etc.- en la que se sitúa un narrador para contar una historia. Desde el clásico trabajo de Gerard Genette *Figuras III*

---

<sup>81</sup> Procedente del inglés “*point of view*”, se ha traducido al español también como “perspectiva”, usado por autores como Mariano Baquero Goyanes, y, menos frecuentemente, como “enfoque”.



(1989), el estudio del punto de vista, al que el teórico francés aportó el término “focalización”, distingue entre la actividad del narrador que relata los hechos con la de los personajes desde cuya perspectiva los hechos son percibidos. La combinación de ambas será la que guíe y gobierne la identificación de los lectores, determinada así tanto por la visión del mundo que el autor aporta al texto, por la actitud del narrador o por la actividad de los personajes como por la injerencia afectiva que se ejecuta en el proceso de interpretación. Hans Robert Jauss (1986) detalló los modelos de identificación que, según la interacción de los factores reseñados, podían producirse en la lectura: admiración y consiguiente deseo de emulación; compasión; emoción trágica ante el sufrimiento; indiferencia o pesar, y, por último, identificación asociativa para ponerse en el papel de todos los participantes.

El Psicoanálisis ha contribuido también a desarrollar el concepto de “identificación” en la literatura, fundamentalmente gracias a las aportaciones de Jacques Lacan (1983) y a sus conclusiones sobre la analogía entre la adquisición de la propia identidad y el acto lector. Según la teoría psicoanalítica clásica, cuando un ser humano nace aún no es capaz de distinguir su identidad subjetiva de la alteridad que le rodea. A través de la denominada “fase del espejo”, producida en los primeros meses de vida, los individuos comienzan a tomar conciencia de sí mismos, siendo capaces de reconocerse y de descubrirse a sí mismos como algo diferente de los otros. Ese proceso es conocido como el de la “identificación primaria” que, complementada con las posteriores “identificaciones secundarias” –que, provenientes de crisis, traumas y deseos, llevan al individuo a identificarse en sus primeros años de vida con quienes le rodean-, conforma la personalidad del sujeto. Para Lacan, este proceso presenta diversas concomitancias con la lectura, convertida así en un dispositivo capaz de reproducir una fase determinante en la formación del yo. Del mismo modo que el ser humano al nacer tomaba conciencia de sí mismo al ver su imagen en el espejo y ser capaz de distinguir de la de los demás, el lector puede proyectar su propia identidad

en el texto a través de una operación intelectual que le lleva a verse reflejado en un yo intratextual. De hecho, para Lacan la comunicación sólo es posible y efectiva si se acepta la reversibilidad del sujeto y su posibilidad de reconocerse en el otro.

### 3.2.3. El testimonio histórico

Para dar cuenta de los acontecimientos traumáticos que han salpicado al mundo durante el siglo XX, diversos autores han defendido la existencia de un nuevo modelo de escritura autobiográfica que, susceptible de ser presentado tanto bajo alguno de las categorías que Alberca clasificó como “novelas del yo” o bajo el tradicional relato autobiográfico, tendría como principales características las de ser un discurso cuyos objetivos no se limitarían a la información de los hechos, sino que también incluirían la evocación de las sensaciones que la crueldad y el dramatismo de lo vivido provocaron en el sujeto creador. Renaud Dulong (2004: 104), uno de los autores que ha defendido la existencia de un discurso específico en los relatos testimoniales de los acontecimientos traumáticos, denomina a esta nueva tipología de textos “testimonio histórico” y la distingue de lo que él mismo llama “testimonio ordinario”:

Lo que he propuesto en llamar testimonio ordinario es lo que damos y recibimos en las relaciones ordinarias; este testimonio ordinario constituye, por ejemplo, la base del testimonio judicial en los procesos penales. La neutralidad exigida del testigo judicial obliga a que su declaración se atenga a los hechos, que evite cualquier juicio sobre las personas e incluso que se calle sus reacciones. Ahora bien, eso no es del todo lo que esperamos del testigo en una relación cotidiana. Si uno de sus prójimos le informa de que ha asistido a un terrible accidente de tráfico, usted no le pide que mencione la disposición de los cuerpos o el color de los vehículos. Por el contrario, usted espera que exprese la conmoción que sintió ante ese espectáculo, que él le haga partícipe de su emoción y él, por su parte,

espera que usted se haga eco de sus sentimientos, con un juicio moral sobre la inseguridad viaria, por ejemplo.

Más que en la clásica oposición entre subjetivismo y objetivismo –pues todo testimonio, en cuanto que parte de un sujeto, carece de una total objetividad-, la diferencia entre los dos tipos de testimonios expuestos parece estar en la inclusión en uno de ellos de un componente afectivo que busca la empatía con el público lector. Así, este texto vivencial tendría evidentes diferencias a nivel pragmático con el resto de categorías basadas en el pacto autobiográfico, pues buscaría conseguir una reacción entre los lectores:

[El] testimonio histórico es este fenómeno contemporáneo: supervivientes de las tragedias masivas publican para el gran público lo que ellos han vivido, a veces para denunciar tal o cual responsabilidad, más frecuentemente para recordar a los desaparecidos, y siempre para que los ciudadanos tomen conciencia de lo que ha pasado y se movilicen contra el regreso de la barbarie (Dulong, 2004: 98).

Los testimonios históricos tienen como objetivo convertirse en ejercicios a favor de la memoria ejemplar, intentando suscitar en los ciudadanos una reacción de impacto a través de la especificación de los horrores que sus autores han tenido que vivir. Se pretende que el infierno personal relatado se convierta en material para la reflexión de los lectores y adquiera, por tanto, dimensiones de universalidad que le hagan trascender de las coordenadas espaciales y temporales en las que se produjo y que le permitan convertirse en paradigma condenatorio aplicable a cualquier manifestación histórica similar.

Para que el testimonio histórico desarrolle este rol ejemplar y pueda hacer que quien lo lea interiorice que acontecimientos análogos no pueden volver a suceder es necesario que transmita con la máxima intensidad posible la violencia sufrida. La escritura se encuentra aquí con un doble problema. Por un lado, el hecho de que, a diferencia de las artes visuales, no dispone de la

fuerza emotiva y de la capacidad de impacto instantáneo de la imagen. Por otro, la ya mencionada existencia de determinados niveles de horror y violencia –muchos de los que fueron experimentados por primera vez a lo largo del siglo XX y de los convulsos sucesos que jalonaron su desarrollo en el mundo occidental- tan inconmensurables como desconocidos para el ser humano, incapaz de transmitir con palabras convencionales una realidad que se puede experimentar pero no conceptuar.

Jean Norton Cru (1993), excombatiente de la I Guerra Mundial, fue uno de los primeros teóricos en reclamar un análisis diferencial de los testimonios históricos. Para él, la categoría de “sujeto-histórico” no sólo hacía referencia al contrato implícito establecido entre autor y lector para narrar acontecimientos reales –o sometidos, al menos, a la percepción que el primero tuvo sobre ellos-, sino también y sobre todo a la dimensión pragmática otorgada por el rol de testigo del autor. En un trabajo centrado en las obras testimoniales sobre la guerra que asoló Europa entre 1914 y 1918 –en la que por primera vez en la historia se utilizaron armas de destrucción masiva y la población civil se convirtió en potencial objetivo de las estrategias militares de combate-, Norton Cru señaló que los únicos testimonios válidos sobre la experiencia bélica eran los de los propios combatientes. Las versiones oficiales convirtieron la información sobre el conflicto en una continua exaltación patriótica: mintieron a la opinión pública, ocultaron el verdadero –y elevadísimo- número de muertos, distorsionaron el auténtico desarrollo del conflicto, etc. De este modo, los testimonios de quienes habían participado en la guerra –y, por tanto, habían conocido de primera mano su evolución y características- se convirtieron en una de las escasas formas de resistencia ante el engaño con el que se quería someter a las sociedades. Jean Norton Cru negó cualquier tipo de validez como testimonio histórico tanto a las obras que no respondían a la verdad de lo sucedido –bien por la falta o el carácter erróneo de la información, bien por el uso de estereotipos relacionados con la experiencia bélica y su expresión artística- como a aquellas incapaces de

transmitir con exactitud las reacciones personales que provoca estar inmerso en un acontecimiento infernal como una guerra. La importancia de lo sentido al vivir una experiencia traumática llevó a Norton Cru a distinguir entre lo que él denominó el “primer testimonio”, caracterizado por su inmediatez y emanado directamente de las vivencias, y el surgido después de la reflexión. Para el autor francés, por tanto, no podría darse el mismo valor al testimonio que surge de forma espontánea con el que es reformulado o reconstruido bajo parámetros artísticos.

También Elias Canetti (2005: 8) ha insistido en esta idea, poniendo de manifiesto que en el discurso testimonial ha de prevalecer siempre la función referencial sobre la poética:

Si tuviera algún sentido averiguar qué forma de literatura es hoy en día indispensable, indispensable a un hombre que sepa y tenga los ojos bien abiertos, habría que decir: ésta (...), donde no hay una sola línea falsa.

Del mismo modo, Santos Sanz Villanueva (1977: 181-182) ha llegado a señalar como uno de los requisitos básicos de la escritura testimonial la correspondencia con la verdad de lo sucedido, sin interferencias fantasiosas ni distorsiones formales:

En la prosa narrativa de carácter testimonial llega a desaparecer todo elemento imaginativo y en ella tampoco existen intenciones estilísticas. Este tipo de literatura resulta de la necesidad inmediata de contar una serie de experiencias personales (...). Pero, en algunos casos, se trataba de una simple liberación personal.

Excesivamente radicales en algunos aspectos, como en su negativa a dar validez a cualquier obra no compuesta por un testigo, los planteamientos y las conclusiones de Norton Cru permiten, en cualquier caso, establecer un hito histórico fundamental en el análisis de las relaciones entre literatura y

acontecimientos traumáticos al reclamar la necesidad de estudiar desde prismas diferenciales la literatura escrita por testigos del resto de obras.

### 3.2.3.1. La autoridad del testigo

Si las conclusiones de Norton Cru sobre la importancia de la concisión de testigo son puestas en relación con la ya explicada necesidad de que el receptor de los textos autobiográficos admita que lo que se le está relatando es veraz, surge de manera inmediata la pregunta de por qué alguien puede aceptar que lo que está leyendo es cierto, y, por tanto, que el autor es verdaderamente el testigo que dice ser. Toda vez que se admite que no hay ningún rasgo que permita diferenciar formalmente los textos autobiográficos de los ficcionales, parece que la confianza en el compromiso del autor es el único criterio capaz de generar los pactos autobiográfico y de veracidad. La necesidad de tener que admitir lo dicho por el autor sin cuestionamientos ha llevado a Cerdón (1997: 118) a afirmar que “más importante que el argumento del pacto [de veracidad] es el de autoridad”. Más que por la apariencia de verdad que pueda tener lo relatado, los lectores toman los diferentes discursos autobiográficos como ciertos por el respeto que mantienen hacia la letra escrita, erigida en factor de confianza básica en la transmisión social del conocimiento.

La capacidad para que el relato de la propia experiencia sea tomado como verdadero y, por tanto, como referente capaz de convertirse en un ejercicio de memoria ejemplar a través del que alumbrar episodios del pasado ha sido explicado a través de diversas teorías en las que se analiza la transformación de la voz escrita en autoridad. Entre ellas, destacan las de Paul Benichou, Jürgen Habermas y Pierre Bourdieu. Según el primero, a partir del siglo XVIII y gracias al desarrollo de los medios técnicos, la ampliación del público lector por los procesos de alfabetización y culturización y la

progresiva adquisición de independencia del escritor frente al poder han provocado que sea “la literatura, con las ideas y valores que acredita en un radio social cada vez mayor, (...) responsable, en una parte nada desdeñable, del destino de la humanidad” (Benichou, 2001: 440). Desde hace tres siglos, los cambios sufridos en el rol social del escritor y, sobre todo, en su forma de relacionarse con su contexto, en especial con el público y con las fuentes de poder, han provocado no sólo el ascenso social de los hombres de letras, sino también el desarrollo de una “autoridad laica”<sup>82</sup> que, de forma progresiva, ha podido consolidarse frente a las autoridades tradicionales –eclesiástica y gubernamental-. Con el advenimiento de esa nueva autoridad, los escritores han tomado, a través de su dimensión pública y, sobre todo, a través de las repercusiones de sus obras, un importante papel en la construcción de la amalgama de discursos que forjan la memoria colectiva de los pueblos y, con ello, su particular imaginario. Especialmente interesantes han sido sus aportaciones en aquellos casos en los que su interpretación ha diferido de la impuesta desde el poder, logrando con ello dar nuevas visiones del presente y nuevos marcos de referencia para construir la memoria colectiva de las sociedades.

Habermas (2002: 177), por su parte, identificó el proceso de adquisición de autoridad de los escritores con la consolidación de la esfera pública. Para el filósofo alemán, la creación de un espacio abierto de discusión racional sobre asuntos de interés público coincide con la capacidad de quienes participan en él de “sustraerse a la influencia del Estado y [poder ser] crítico con respecto a los actos o fundamentos de éste”. La autonomía y capacidad del escritor de mostrar su disonancia con las versiones oficiales transmitidas desde el poder estaría, por lo tanto, intrínsecamente relacionada con la creación del ámbito de debate al que alude Habermas.

---

<sup>82</sup> Benichou (1981: 22-73) ha definido el proceso histórico y cultural por el que el escritor llega a la situación de prestigio y poder social e intelectual de la actualidad como la era de “búsqueda de sacerdocio laico”.

Según Pierre Bourdieu, la posibilidad de que el relato de una experiencia pueda convertirse en autoridad y, por tanto, elemento al servicio de la construcción –o el cuestionamiento– de los filtros que condicionan la memoria colectiva de las sociedades no reside tanto en el valor del propio texto centrado en los recuerdos como en el de su creador. Para explicar el reconocimiento que la sociedad puede mostrar hacia un escritor, el autor francés acuñó el término “capital simbólico”, definido como la “propiedad cualquiera que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica” (Bourdieu, 1995: 171-172). Su existencia –fundamental para explicar la teoría bourdieuana, que defiende que el espacio social se define por la coexistencia de diversos poderes que influyen, según la fuerza del capital simbólico de sus miembros, en diversos campos– pone de manifiesto que “el productor de valor de la obra de arte no es el artista, sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista” (Bourdieu, 1995: 339). Por tanto, los efectos de los textos literarios no dependen de su esencia artística o del valor de su creador, sino de la cantidad de capital simbólico de que éste disponga, que es, al fin y al cabo, la que le permite influir en uno de los campos del espacio social –en este caso, el literario e intelectual–. Para Bourdieu, el proceso por el que los escritores buscaron su independencia y autonomía respecto a los poderes públicos –consolidado en el siglo XIX a través de casos emblemáticos como el de Zola y el “caso Dreyfuss”– determinó su capacidad de poder disponer de su capital simbólico dentro de su propio campo, legitimando con ello su capacidad para revestir su testimonio de la autoridad suficiente para poder ser incorporado a la memoria de las sociedades. La progresiva adquisición de prestigio y autoridad por parte de los autores permitió que lo que antaño eran simples escritores pasaran a convertirse en intelectuales capaces de intervenir en la vida pública con unos



instrumentos que, por definición, no pertenecen al campo político sino al literario.

### 3.2.3.2. El caso de los testimonios de guerra

Uno de los primeros casos históricos en los que puede observarse la posibilidad de la literatura testimonial de convertirse en voz alternativa capaz de cuestionar y poner en entredicho las versiones oficiales de la historia es, como ha sido señalado, el de la I Guerra Mundial. La atención que produjo el acontecimiento fue inmensa, no sólo por la variedad de países e intereses a los que afectó, sino también por la ferocidad con la que se emplearon los bandos en lid, que, al hacer de la población civil potencial objetivo de sus acciones militares, produjo el doble de víctimas mortales que en todos los conflictos bélicos registrados por la historia desde 1790 hasta 1914.

En el debate social que trajo consigo la contienda se alzaron voces como la del alemán Ernest Jünger, la de la estadounidense Edith Warton o incluso la del español Vicente Blasco Ibáñez –quien, a pesar de la neutralidad de España en el conflicto, se mostró tremendamente crítico con el bando alemán en su exitosa novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, completada tras la visita del autor al frente-, decididamente partidistas y deseosas de influir en los lectores mostrando visiones idealistas y demoníacas de los respectivos bandos en combate. Para la consecución exitosa de su objetivo de incidencia en los lectores utilizaron símbolos sugestivos con los que pretendían alterar y controlar opiniones, ideas, valores e incluso acciones: maniqueísmo moral, descripción de escenas de violencia y horror provocadas siempre por el bando contrario, sublimación de las virtudes, expresión de la legitimidad y la superioridad moral, inducción al odio, exaltación del nacionalismo y, en general, emociones, sentimientos y fantasías culturales estrechamente enlazadas con las ideas de amor al hogar y a la patria. Su papel, por lo tanto,

fue el mismo que el de las maquinarias propagandísticas y mediáticas de los países a los que pertenecían.

Frente al interés particular de quienes abogaban por la victoria de uno de los bandos en combate, una serie de autores mantuvieron una defensa de ideales universales como la hermandad entre los pueblos y el consiguiente rechazo a los conflictos basados en la defensa de intereses nacionales. La multiplicidad de sus orígenes y tradiciones culturales pone de manifiesto cómo los valores que asumieron trascendieron las barreras que la guerra estaba creando entre las diferentes nacionales. Fue tal la importancia en la esfera de pensamiento mundial en la época de lo que en ciertos sectores de la crítica se ha dado en llamar “autores pacifistas” que José Díaz Fernández (*apud* Caudet, 1993: 410) llegó a tildar su producción de “nueva moral responsable del cambio de rumbo en los destinos en la sociedad humana”. Su capacidad de convertir la violencia bélica que recorría Europa en un sentimiento de fraternidad universal contrastaba con la actitud de los mensajes gubernamentales, que llamaban a las sociedades de los pueblos en liza al combate estimulando sus más bajas pasiones nacionalistas. Como expresó Stefan Zweig (2001: 304 y 320), con ello quedó demostrado la consolidación del modelo de autor autónomo, alejado de presiones particulares:

Al fin y al cabo, uno era escritor, tenía la palabra y, por lo tanto, la obligación de expresar sus convicciones, aunque sólo fuese en la medida en el que le era posible. (...) El artista comprometido [estaba] obligado a expresar sus convicciones, aunque fuera luchando contra la oposición de su propio país e incluso contra la indignación de todo el mundo beligerante. (...) Era preciso luchar contra la guerra.

Es necesario distinguir entre aquellos intelectuales para los que la guerra supuso un factor de generación expresiva y aquellos otros para los que sencillamente fue un acontecimiento ante el que exponer una actitud social determinada. En el segundo grupo habría que adscribir, por ejemplo, a Romain Rolland o a Stefan Zweig, fervorosos defensores de la paz para los

que la I Guerra Mundial no fue, sin embargo, tema ni estímulo literario. Al contrario que ellos, autores como Henri Barbusse o Erich M. Remarque estructuraron con sus obras de tema bélico –respectivamente, *El fuego. Diario de un pelotón* y *Sin novedad en el frente*- un discurso literario responsable y consciente de sus implicaciones éticas para establecer esa postura de combate reclamada por Zweig en la anterior cita. Excombatientes en ambos casos, concibieron la literatura como una función social y ejemplarizante a través de la que mostrar su rechazo a la contienda. Según Fulgencio Castañar (1992: 33), “su carácter social no les hace rechazar la categoría intrínseca que se encierra en una obra de arte, pero posponen lo estético a lo social, el arte al hombre”. Sus discursos trascienden su calidad literaria para ser condicionados por la experiencia vital y la postura moral que los condiciona, como explicó Jean Paul Sartre (2003: 243):

A los lectores, acosados sin tregua por una preocupación única, sólo podía convenirles un tema: teníamos que escribir de su guerra, de su muerte. Reintegrados bruscamente a la historia, estábamos constreñidos a hacer una literatura de historicidad.

La participación en la batalla se convirtió en el generador expresivo necesario para que los autores convirtieran su obra literaria en vehículo a través del que luchar contra la guerra. Estimulados por el imperativo moral que hacía concebir la suya como una experiencia de dimensiones universales capaz de extenderse en el tiempo, los autores participantes en combate dejaron testimonio escrito de lo vivido por ellos, convirtiendo así sus recuerdos en memoria ejemplar capaz de adquirir funcionalidad. De ahí que, por ejemplo, Erich M. Remarque (2005: 7) señalase en el prólogo de *Sin novedad en el frente* que su novela pretendía “únicamente mostrar una generación que fue destruida por la guerra, aunque escapara a las granadas”, poniendo así implícitamente de manifiesto su deseo de que en el futuro situaciones semejantes no se repitiesen. Del mismo modo, el escritor estadounidense John

Dos Passos (2006: 86) —que participó en la guerra como voluntario conduciendo ambulancias- mostró durante la contienda su intención de “encontrar algún medio de responder a la propaganda de guerra con propaganda de paz”.

Henri Barbusse (*apud* Blasco Ibáñez, 1964: 1615), por su parte, explicó en una carta enviada al novelista Vicente Blasco Ibáñez las razones de su participación en el conflicto<sup>83</sup>:

Me enganché voluntariamente en la Infantería a consecuencia de mis ideas antimilitaristas. Tuve la convicción de que debía hacer esta vez la guerra a la guerra, morir si era preciso, para que en lo futuro no surjan más guerras.

Semejante declaración de principios e intenciones no hace sino poner de manifiesto la voluntad con la que el escritor francés abordó la escritura de la novela basada en sus experiencias en el frente de batalla, publicada por entregas a partir del año 1916. Mientras permaneció en las trincheras, Barbusse fue anotando minuciosamente todo cuanto acontecía a su alrededor. Comenzó a redactar su novela meses después de su estancia en el frente, durante la temporada que hubo de convalecer en el hospital aquejado de diversas enfermedades contraídas por las penosas condiciones de salubridad que hubo de sufrir durante su periplo militar, y en todo momento fue consciente de dotar a su texto de la misma finalidad ética de su decisión de alistarse.

También Dos Passos (2006: 90) escribía a diario lo que el contexto bélico le sugería, asumiendo el valor terapéutico que la escritura puede adoptar en las circunstancias de tensión:

Yo solía tenderme en una de las literas del refugio subterráneo y llenar mi bloc de notas con la retórica típica de los veintiún años. (...)

---

<sup>83</sup> Barbusse había sido declarado inútil para el servicio militar por sufrir pleuritis y se alistó en el ejército de forma voluntaria.

Analizar las sensaciones de peligro y de miedo era mi manera de hacerlas tolerables.

Remarque combatió en el ejército alemán, mientras que Barbusse lo hizo en el francés. No fueron, sin embargo, los únicos escritores que hicieron de su experiencia bélica material literario, como evidencian los casos del ya citado Dos Passos y de sus compatriotas Ernest Hemingway, E.E. Cummings y William Faulkner –que participaron en la guerra como voluntarios de las secciones sanitarias que acompañaban a los soldados norteamericanos en los dos primeros casos y como miembro de la fuerza aérea en el tercero- o de los alemanes Ernest Glaeser y Arnold Zweig. Soldados, voluntarios o incluso miembros de la sociedad civil convertidos en meras víctimas del conflicto – como Glaeser, cuya niñez se vio truncada por la virulencia de la guerra- trascendieron su personal periplo existencial para transformarlo en un discurso antibelicista de dimensiones universales, capaz de activarse en el presente y obviar la concreción de sus dimensiones espaciales y temporales. De hecho, a los autores les interesaba recalcar la veracidad de lo narrado en sus obras y dejar claro que lo que aparece en ellas era fruto de sus propios recuerdos o de la labor documental. Su objetivo, pues, no era otro que ser capaces “de expresar (...) toda la tragedia y la horrible emoción que la acompaña” (Dos Passos, 2006: 90). Paradigmático ejemplo de esta obsesión por recrear de manera fidedigna lo que ocurría en las trincheras es el pasaje de *El fuego. Diario de un pelotón* en el que varios soldados preguntan al personaje trasunto de Barbusse, un miembro del batallón que ha expresado su voluntad de escribir sobre su participación en el conflicto, si va a utilizar palabras malsonantes y blasfemias en su relato de los hechos (Barbusse, 1927: 171-172). Más allá de la anécdota –que, por otro lado, revela el siempre latente problema de la representación de las situaciones caracterizadas por su elevado nivel de intensidad emocional, al señalar varios de los personajes participantes en el diálogo que sin la utilización de esas expresiones es imposible dar cuenta de la vivencia bélica-, el fragmento evidencia la importancia, que parece lindar

con la necesidad, de mantener fidelidad entre lo narrado y lo experimentado. También Louis-Ferdinand Céline, que luchó en las filas del ejército francés, expresó en su novela autobiográfica *Viaje al fin de la noche* la fuerza e intensidad de sus vivencias en el frente a través de la utilización de un léxico obscuro e irreverente. Para representar los horrores de la guerra, el autor francés recurrió al uso constante de puntos suspensivos, con los que parecía querer expresar la inefabilidad del fenómeno.

Esa insistencia subraya el carácter híbrido, a medio camino entre la novela y la autobiografía, de sus textos sobre la I Guerra Mundial, pues plantea la paradoja de por qué insistir en la confrontación de lo relatado con la realidad si por el pacto narrativo el lector renuncia a las pruebas de verificación y el autor al principio de sinceridad. Cabe preguntarse, por tanto, por qué el criterio de referencialidad resulta de tanta importancia para estos escritores.

La respuesta a esa interrogación parece ser doble. En primer lugar, a quienes conocieron de primera mano el horror de la I Guerra Mundial –sobre todo a aquellos que lucharon en el frente franco-alemán- les interesa que sus lectores conozcan la realidad de lo que estaba ocurriendo en las trincheras. Frente a la propaganda vertida desde los medios de comunicación, convertidos en vehículos de comunicación oficial a través de los que esconder al pueblo la verdadera situación de los ejércitos –ocultando las bajas y las derrotas de los nacionales y exagerando desmesuradamente las de los extranjeros-, sus libros se convierten en testimonio histórico susceptible de ser asumido como interpretación de los acontecimientos. Su literatura se transforma así en una forma de transmitir al pueblo la verdad de lo sucedido. O, al menos, la verdad de lo sucedido en el limitado ámbito de percepción de quienes lucharon en la guerra. En la literatura bélica de la I Guerra Mundial no existen explicaciones globales del conflicto, ni visiones cenitales que permitan dar sentido a todos los acontecimientos. Llegando a dudar de que éstas existan, lo que los autores se limitan a mostrar es la cruda realidad por ellos

vivida. Frente a las informaciones de los periódicos y a sus continuas referencias a victorias, avances militares y castigos al enemigo, las obras aquí estudiadas se limitan a mostrar la cotidianidad de la guerra, llena de polvo, sangre y sufrimiento.

En segundo lugar, la importancia de la veracidad de lo narrado reside en la autoridad de la que parece revestirse su pacifismo, como determinó Norton Cru. Haber sido víctimas del conflicto y, por tanto, concedores de toda su dimensión destructora, dota a su postura contraria a la guerra de un carácter novedoso que la distingue de toda la tradición antibelicista e internacionalista a la que se adscribe –y de la que habría antecedentes en la historia de la literatura desde prácticamente sus orígenes, como pone de manifiesto el caso de Aristófanes-, al tiempo que demuestra que su compromiso no era sino la mera expresión de su vivencia.

Concebidas como vehículos a través de las que relatar sus experiencias en la I Guerra Mundial, las obras compuestas por los testigos y víctimas de la guerra se sitúan a medio camino entre el estatuto narrativo y el autobiográfico. *Sin novedad en el frente* –Erich M. Remarque-, *Los que teníamos doce años* –Ernest Glaeser-, *El sargento Grischa* –Arnold Zweig-, *El fuego. Diario de un pelotón* –Henri Barbusse-, *Cuatro de infantería: últimos días en el frente occidental en 1918* –Ernest Johanssen-, *Tres soldados* –John Dos Passos-, *La habitación enorme* –E.E. Cummings-, *La paga de los soldados* –William Faulkner-, *Adiós a las armas* –Ernest Hemingway- y algunos fragmentos de *Viaje al fin de la noche* –Louis-Ferdinand Céline- y de *Adiós a todo eso* –Robert Graves- son los textos en los que se basan las conclusiones del análisis de este epígrafe. A pesar de sus diferencias, comparten el mantenimiento de una postura crítica contra la guerra y los intereses que llevaron a ella. Además, todas ellas muestran de qué forma los seres humanos se ven afectados por su participación en la guerra. Al tratarse de un corpus no limitado ni nacional ni culturalmente, queda evidenciado el carácter universal de su mensaje pacifista y de su interpretación de la guerra como fenómeno destructor.

A pesar de que las obras fueron editadas en colecciones de novelas, y presentadas como tal al público, los autores admiten en ellas haber sido sinceros y no contar más que los recuerdos y las sensaciones vividas en el frente –de hecho, se refieren a hechos sucedidos e incluso susceptibles de ser verificados-. Su lectura sugeriría, pues, un pacto ambiguo, reforzado en ocasiones –aunque en todos los casos; sí, por ejemplo, en *Los que teníamos doce años*, pero no en *Tres soldados*- por una explícita identificación –incluso nominal- entre el autor, el personaje y el narrador.

Al estar generadas por recuerdos individuales, lo que transmiten estas novelas es la versión de la guerra de los autores –“su” guerra, por decirlo gráficamente-. La falta de convergencia entre esa memoria personal y la memoria social implantada en las sociedades evidencia la voluntad de construir un relato que no se limite a lo meramente estético, sino que mantenga una posición ética, ideológica y política. Durante la I Guerra Mundial, como ya ha sido expuesto, los gobiernos de los países en lid desarrollaron una intensa labor propagandística destinada a infundir ánimo y confianza a sus sociedades ante el conflicto consistente en mentir sobre el desarrollo de las hostilidades, minimizar el número de bajas, exagerar sobre los daños infringidos al enemigo y, en general, obviar la destrucción que el combate estaba produciendo. Frente a esa interpretación de la historia, difundida a través de los aparatos de información estatales, de los medios de comunicación y de determinados líderes de opinión, diversos escritores van a intentar hacer de sus narraciones un instrumento capacitado para dar voz a quienes son silenciados por las versiones oficiales y para iluminar aquellos acontecimientos de los que jamás nadie se ocupara. Así, la narración gloriosa de las grandes batallas típica de la literatura bélica va a ser sustituida por el relato de la intrahistoria bélica. De hecho, lo que en ellas se va a relatar es cómo afecta a los combatientes su participación en la guerra y de qué modo la entrada en contacto con la muerte y el horror va a cambiar para siempre sus vidas. Las pequeñas tragedias que esconde un acontecimiento tan monstruoso



como la guerra, habitualmente silenciadas y omitidas de los imaginarios sociales, van a ocupar el primer plano de sus narraciones, que van a dotarse así de lo que algunos autores han denominado “carácter democrático” (Aguado, 2004: 114). Al dar recursos lingüísticos a los marginados de la historia –los soldados que sufren en las trincheras, los muertos que caen en combate, los habitantes de las ciudades bombardeadas acostumbrados a vivir con el miedo...- para que su discurso pueda hacerse oír, estas obras ayudan a la creación de una esfera pública carente de verdades únicas.

Junto a su propia experiencia, los autores disponen de una tradición de literatura bélica para vertebrar sus relatos. Si por un lado se va a prescindir de los modelos clásicos centrados en el valor y en el heroísmo, por otro se van a tomar como referente novelas como *La cartuja de Parma* –Stendhal-, *Guerra y paz* –Lev Tolstoi- o *La roja insignia del valor* –Stephen Crane-, caracterizadas por presentar en el frente a personajes jóvenes e idealistas, tan deseosos de conocer la épica de la batalla como decepcionados por no encontrar en ella nada más que caos, destrucción y muerte. Así, es sintomático que, por ejemplo, el protagonismo de las novelas pacifistas suele otorgarse a personajes jóvenes que, además de mantener similares características a las de los autores en el momento de experimentar los hechos por ellos narrados, presentan ciertas concomitancias con los modelos antiheroicos típicos de la tradición iniciada por Stendhal. No hay, sin embargo, en los personajes prototípicos de la literatura bélica del siglo XX rastro alguno de idealismo. Al contrario, son presentados como seres inertes que desconocen las razones que les han llevado hasta el frente y, con ello, a verse abocados a un horizonte de destrucción, violencia y muerte. Aplicando la teoría sobre la tipología de personajes y su utilización desarrollada por Northrop Frye (1957: 35-50), podría concluirse que en este tipo de obras se utiliza el mito del guerrero desde un “prisma irónico”. La conversión del tradicional héroe en un personaje profundamente antiheroico no hace sino poner de manifiesto la decadencia de una sociedad en trances de destrucción por la perversión de las

clases dominantes. En la literatura de la I Guerra Mundial, es frecuente que esa desorientación se acompañe de una crítica a las generaciones anteriores, responsables del conflicto:

Deberían haber sido para nosotros, jóvenes de dieciocho años, mediadores y guías que nos condujeran a la vida adulta, al mundo del trabajo, del deber, de la cultura y del progreso, hacia el porvenir. A veces nos burlábamos de ellos y les jugábamos alguna trastada, pero en el fondo teníamos fe en ellos. La misma noción de la autoridad que representaban les otorgaba a nuestros ojos mucha más perspicacia y sentido común. Pero el primero de nosotros que murió echó por los suelos esa convicción. Tuvimos que reconocer que nuestra generación era mucho más leal que la suya; no tenían más ventajas respecto a nosotros que las palabras vanas y la habilidad. El primer bombardeo nos reveló nuestro error, y con él se derrumbó la visión del mundo que nos habían enseñado.

Mientras ellos seguían escribiendo y discurseando, nosotros veíamos ambulancias y moribundos; mientras ellos proclamaban como sublime el servicio al Estado, nosotros sabíamos ya que el miedo a la muerte es mucho más intenso. Por eso no nos convertimos en rebeldes, ni en desertores ni en cobardes —ello se servían de esas expresiones con gran facilidad—; amábamos a nuestra patria tanto como ellos, y nos aprestábamos al combate con coraje; pero ahora teníamos capacidad de discernimiento, de improviso habíamos aprendido a ver y vimos que no quedaba ni rastro de su mundo (Remarque, 2005: 19).

Esta crítica, evidente también en novelas como *Tres soldados* o *El fuego. Diario de un pelotón* —en la que se llega a comparar a los soldados con “esclavos” y con “pobres muñecos engañados y embrutecidos animales domésticos” (Barbusse, 1927: 345) al servicio de unos intereses— entronca las novelas de la I Guerra Mundial con la “literatura de crisis” de principios de siglo, en la que se ponía de manifiesto el fin de las actitudes existenciales decimonónicas y se abogaba por un nuevo modelo social y cultural que destronase al anterior<sup>84</sup>. Como ha señalado José Carlos Mainer (1975: 173), “novelas como (...) *Adiós a las armas*, de Ernest Hemingway, *Tres soldados* de John Dos Passos (...)

---

<sup>84</sup> El título de la obra Robert Graves *Adiós a todo eso* ejemplifica gráficamente la ruptura generacional que muestran estas obras.

pueden dar, entre otras muchas, la tónica de desencanto, nostalgia y desamparo de una juventud”.

Mostrar a los combatientes como individuos alejados de los intereses por los que se estaba peleando en el campo de batalla permite vertebrar un discurso antibelicista basado en la artificiosidad de la guerra, que conduce hasta la lucha a muerte a jóvenes incapaces de entender el odio que han de sentir hacia su adversario. La penetración de las ideas internacionalistas en el cuerpo intelectual del primer tercio del siglo XX ayudó a desarrollar esta posición antibelicista, basada en la hermandad de los seres humanos por encima de cualquier tipo de división cultural artificial –en el caso de la guerra, la pertenencia a una determinada patria-. De ahí que en la novela testimonial de Henri Barbusse (1927: 11) se pueda leer que “dos ejércitos que combaten son un ejército que se suicida” y se insista constantemente en la igualdad de los soldados de ambos bandos:

¡Pobres semejantes, pobres desconocidos, a vosotros os toca ahora el turno! Otra vez seremos nosotros. Mañana, tal vez, veremos el cielo estallar sobre nuestras cabezas, o la tierra abrirse a nuestros pies (Barbusse, 1927: 222).

En *Sin novedad en el frente* apenas hay referencias sobre la identidad de los bandos en combate y la primera referencia nacionalista –“reconocemos los rostros crispados, los cascos planos: son franceses” (Remarque, 2005: 107)- no aparece hasta el capítulo sexto de los doce de que consta la novela. Su autor describe con minuciosidad y realismo el horror del combate, la tensa angustia de la retaguardia y las precarias condiciones en las que permanecen los soldados sin referencias localistas, lo que permite trascender su visión a todas las guerras y a todos los frentes. Se hace hincapié continuamente en estas y otras novelas de similar temática y estructura en lo indiferente que la guerra – vista como un asunto de “alta política”- resulta para los combatientes, muchas veces obreros más cercanos a la sensibilidad e intereses de los soldados del

bando contrario que a sus propios cabecillas. Por eso se insiste continuamente en la descripción de aspectos materiales como los uniformes para ejemplificar que, sin ellos, no hay diferencias entre los soldados o se identifica la guerra exclusivamente con intereses que en nada afectan a los combatientes:

Ahora quiere saber cómo empieza una guerra.  
- Generalmente porque un país ofende a otro. (...)  
- ¿Un país? No lo entiendo. Una montaña alemana no puede ofender a una montaña francesa. Ni un río, ni un bosque, ni un campo de trigo... (...)  
- Se refiere al pueblo en conjunto, es decir, al Estado. (...)  
- El Estado, el Estado... Guardia rural, policía impuestos... eso es vuestro Estado. Si vosotros tenéis algo que ver con todo eso, yo no. (...)  
- Tienes razón. Entre el Estado y la patria hay algunas diferencias (...)  
- Pero se corresponden mutuamente. No existe una patria sin Estado.  
- De acuerdo, pero piensa que la mayoría de nosotros somos gente [alemana] sencilla. Y también en Francia la mayoría son obreros, artesanos o pequeños empleados. ¿Cómo puede querer atacarnos un zapatero o un cerrajero francés? No, son únicamente los gobiernos. Antes de venir aquí, yo no había visto nunca a un francés, y a la mayoría de franceses les debe suceder lo mismo con nosotros. A ellos tampoco les han pedido su opinión (Remarque, 2005: 185-186).

Louis-Ferdinand Céline (2007: 16) ridiculizó en *Viaje al fin de la noche* los sentimientos de patriotismo a través de la reducción de las diferencias entre las diversas naciones a una aleatoria secuencia numérica:

Vamos a ir al encuentro de esos malnacidos que han invadido la patria nº 2, y les vamos a saltar los sesos. ¡Adelante! ¡Adelante! ¡A bordo hay cuanto hace falta! (...) ¡Viva la patria nº 1!

De forma análoga, subrayó el absurdo de la guerra al presentarla como un espacio irracional por el que el hombre deambula desconcertado, sin poder entender la violencia arbitraria que le rodea. Su narrador y protagonista –cuya identificación referencial con Céline es prácticamente absoluta<sup>85</sup>, aunque no

---

<sup>85</sup> Prácticamente toda la obra narrativa de Céline está basada en sus propias experiencias vitales.

exista entre autor y personaje correspondencia onomástica- revela este carácter incoherente al exhibir su perplejidad, basada en la subversión de la lógica de la relación causa / efecto ante los acontecimientos presenciados en el campo de batalla:

Había (...) dos alemanes que llevaban más de un cuarto de hora disparando. (...) Nuestro coronel tal vez supiera por qué disparaban aquellos dos; quizá los alemanes lo supiesen también, pero yo, la verdad, no. Por más que me refrescaba la memoria, no recordaba haberles hecho nada a los alemanes. Siempre había sido muy amable y educado con ellos. (...) No había quien entendiera la guerra (Céline, 2007: 18-19).

Entender la crítica que subyace al pasaje de *Viaje al fin de la noche* de la cita anterior sólo es posible si se tienen en cuenta, por un lado, la influencia del universalismo como eje de la teoría pacifista, y, por otro, la actitud vitalista que diferencia a los autores críticos con la guerra de los intelectuales que, como Ernest Jünger, la concebían como principio supremo de la vida y la cultura. Evidentemente, si se entiende la guerra como un acto valeroso por el que merece la pena incluso morir, no hay lugar para el rechazo ni el cuestionamiento.

El sentimiento internacionalista aparece reflejado en *Adiós a las armas* a través de su eje argumental: la relación sentimental de dos personajes de diferente origen<sup>86</sup> en el marco de la campaña italiana de la guerra. De forma similar, Ernest Glaeser expresó su convicción en la hermandad de todas las nacionalidades en su novela autobiográfica *Los que teníamos doce años* mostrando la amistad entre dos niños, uno francés y otro germano –elemento textual cuyo referente parece ser el propio autor, por lo que se deriva tanto del cotejo

---

<sup>86</sup> El personaje principal masculino es un teniente del ejército italiano de nacionalidad estadounidense, mientras que la protagonista femenina es escocesa. Su relación está basada en el romance que el propio Hemingway vivió con una enfermera en un hospital de campaña –al que acudió herido en las piernas, como el protagonista de la novela-.

de ciertos datos biográficos de Glaeser con los del personaje<sup>87</sup> como de la responsabilidad narradora que se le da a éste-. Además de exponer de forma gráfica el choque generacional que supuso la guerra—“¿qué me importaba a mí la guerra?, ¿qué me importaba a mí el mundo de los mayores?” (Glaeser, 1929: 154), clama el narrador en un momento del texto-, la obra muestra el impacto que sobre la población civil tuvo la I Guerra Mundial. Ambientada en la zona de la retaguardia, *Los que teníamos doce años* pone de relieve el envilecimiento que sufrió la sociedad europea, obcecada en crear barreras y diferencias entre sus diferentes miembros<sup>88</sup>, frente a la sana amistad que parece unir a los dos personajes protagonistas:

Absorto en mi amistad con Gastón, no había advertido apenas cómo había cambiado el ambiente social en el hotel. Ya no reinaba aquella mezcolanza pintoresca en que se confundían los súbditos de diferentes naciones. (...) Los huéspedes empezaban a clasificarse según los colores de la bandera de su país. Los ingleses no querían nada con los alemanes (...); los franceses se desviaban de los austriacos. (...) Todo el mundo se clasificaba e iba a ocupar la casilla que le correspondía, obedeciendo leyes misteriosas (Glaeser, 1929: 153).

Una de las palabras que con más frecuencia se ha utilizado en la tradición de la literatura bélica es “herida”. Gracias a su polisemia —entre sus acepciones figuran las de “perforación o desgarramiento en algún lugar de un

---

<sup>87</sup> La similitud más evidente es la que hace referencia a la edad del autor y del personaje en el momento en que estalló la guerra, puesta de manifiesto en el título de la obra.

<sup>88</sup> Stefan Zweig (2001: 154) reflexionó también sobre la creciente importancia de las fronteras debido a la tensión internacional generada por la I Guerra Mundial en su libro *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*: “Tal vez nada demuestra de modo más palpable la terrible caída que sufrió el mundo a partir de la Primera Guerra Mundial como la limitación de la libertad de movimientos del hombre y la reducción de su derecho a la libertad. Antes de 1914 la Tierra era de todos. Todo el mundo iba donde quería y permanecía allí el tiempo que quería. No existían permisos ni autorizaciones, me divierte la sorpresa de los jóvenes cada vez que les cuento que antes de 1914 viajé a la India y América sin pasaporte y que en realidad jamás en mi vida había visto uno. La gente subía y bajaba de los trenes sin preguntar ni ser preguntada, no tenía que rellenar ni uno del centenar de papeles que se exigen hoy en día. No existían salvoconductos ni visados ni ninguno de estos fastidios; las mismas fronteras que hoy aduaneros, policías y gendarmes han convertido en una alambrada, a causa de la desconfianza patológica de todos hacia todos, no representaban más que líneas simbólicas que se cruzaban con la misma despreocupación que el meridiano de Greenwich”.

cuerpo vivo” (DRAE), “golpe de las armas blancas al herir con ellas” (DRAE) y “aquello que aflige y atormenta el ánimo” (DRAE)-, el término ha sido empleado para expresar los daños físicos y el trauma psíquico provocados por la guerra. Junto a ese uso literal, ha existido otro de carácter metafórico con el que se pretendía expresar el brutal impacto derivado de la contemplación –y, en ocasiones, la responsabilidad en la creación- de los horrores bélicos. Quien es testigo de semejantes niveles de brutalidad y dramatismo queda marcado para el resto de su vida, como si hubiera sufrido una herida que hubiera cicatrizado en su piel haciéndose así imposible de olvidar.

El símbolo de la herida resulta de suma utilidad para comprender de qué modo presenta la guerra Ernest Glaeser. Aludiendo a su periplo vital, muestra que fue un fenómeno que determinó el devenir de varias generaciones de europeos, dejando grabada una huella indeleble en la evolución personal de todos ellos. Del mismo modo que como suceso social la I Guerra Mundial fue interpretada como un acontecimiento simbólico y crucial –lo que provocó que tras su resolución el desarrollo histórico quedara dividido en dos periodos delimitados por ella- como experiencia personal supuso un elemento traumático de tal fuerza que la hizo ser considerada una especie de “rito de iniciación” susceptible de modificar radicalmente la personalidad. En *Los que teníamos doce años*, esa interpretación cobra especial sentido gracias a la ligera vinculación que la obra mantiene con las novelas de formación. Si en éstas se narraba el proceso de desarrollo hasta la edad adulta de un personaje, en la novela de Glaeser se relataba el paso de la infancia a la madurez que sufre el niño protagonista. Lejos de ser una evolución pautada y convencional, es el suyo un rápido crecimiento en el que conceptos propios de la niñez como la inocencia o la confianza en el ser humano adulto se desmoronan con la misma velocidad con la que se ha de acostumbrar a relacionarse con experiencias como la muerte o la violencia física. Oscilante entre la incomprensión inicial y la brutalidad final –la obra concluye con la muerte en un bombardeo de la novia del protagonista, que se da cuenta así de

forma abrupta y terrible de las dimensiones dramáticas del conflicto-, la novela muestra a través del subjetivo prisma de un narrador infantil, y, por tanto, no fiable, como la guerra trastoca y pervierte todo. Al principio de la obra, el protagonista ve la contienda como algo indiferente para él y absolutamente alejado de sus preocupaciones. Es, sencillamente, uno más de los aburridos temas sobre los que conversan las personas mayores. A medida que la trama va avanzando, los efectos de la guerra comienzan a notarse en la retaguardia – falta de provisiones, enfrentamientos sociales, ataques aéreos, etc.- y los personajes han de acostumbrarse a convivir con la destrucción y con la muerte, lo que modifica su personalidad y comportamiento. Así, el autor muestra –además de la extensión de los frentes de batalla a prácticamente todos los lugares de los países en lid-, el trágico fin de la juventud de toda una generación. No en vano, Mainer (1995: 574) ha asegurado que toda literatura de guerra “adopta el tono de una confesión centrada en la conversión” y, por tanto, “es la [confesión] de una juventud inmolada y es también la inmolación”.

También el narrador homodiegético de *Sin novedad en el frente* manifiesta en una de sus reflexiones las consecuencias que para el proceso de desarrollo de los soldados ha tenido la vida militar y la cotidiana convivencia con el horror:

Hoy pasaríamos por el paisaje de nuestra juventud como viajeros. Los hechos nos han consumido, conocemos las diferencias como comerciantes y las necesidades como carniceros. Ya no somos despreocupados, somos terrible indiferentes. Estaríamos allí, pero ¿viviríamos? Estamos abandonados como niños y somos experimentados como ancianos. Somos groseros, tristes, superficiales... Creo que estamos perdidos (Remarque, 2005: 116).

Hay un pasaje de la novela de Remarque (2005: 159) que muestra de modo ejemplar la transformación personal que llevan aparejados los conflictos bélicos. El protagonista regresa a su casa aprovechando un permiso otorgado por los superiores de su batallón y, mientras observa la que durante años fue



su habitación en la casa familiar, descubre que prácticamente nada queda en él de aquel que fue antes de partir al frente. La guerra le ha convertido en un ser diferente, capacitado para observar su pasado como si fuera algo completamente ajeno a él:

Quiero sentir que pertenezco a esta casa, quiero escuchar su voz para saber, cuando vuelva al frente, que la dulce ola del regreso ahoga la guerra; ya ha quedado atrás, ya no nos carcome, no tiene más poder sobre nosotros que el puramente externo (...) De pronto surge ante mí un terrible sentimiento de extrañeza. No puedo encontrar el pasado. Me rechaza. Es inútil que implore y me esfuerce. Nada vibra. Indiferente y triste, estoy aquí sentado como un réprobo mientras el pasado me da la espalda.

Existe en toda la literatura antibelicista la consideración del conflicto como un acontecimiento determinante para la vida de los individuos<sup>89</sup> –o, según lo expuesto, una herida imposible de cicatrizar-. Así, el narrador de *Viaje al fin de la noche* señala tras su primera toma de contacto con el ambiente de muerte y barbarie de la guerra que “había quedado desvirgado” (Céline, 2007: 22). La imposibilidad de olvidar lo vivido fue expresada en *Sin novedad en el frente* en un diálogo en el que varios personajes imaginan cómo será su vida cuando regresen al hogar y dejen el frente. Mientras que uno de los personajes señala lo problemático que resultará para todos ellos adaptarse a la vida cotidiana después de la guerra, otro afirma que “dos años de disparos y bombas de mano” no pueden borrarse ni “quitarse de encima como unos calcetines” (Remarque, 2005: 85). No en vano, el anhelo del pasado, habitualmente presentado como un tiempo plácido completamente diferente al opresivo espacio bélico, es una de las constantes de este tipo de novelas.

---

<sup>89</sup> El propio Erich M. Remarque narró en su novela *El retorno* la imposibilidad de los excombatientes de adaptarse sin problemas a la vida convencional después de 1918. Tras la guerra, todo y todos habían cambiado. Su protagonista, un maestro que combatió en las trincheras, muestra cómo toda su existencia ha quedado marcada por la guerra, invalidándola para siempre, algo que se explica sintomáticamente en la falta de confianza que tiene en la labor docente que implica su trabajo. ¿Para qué educar a los niños –parece preguntarse- si la guerra va a convertirlos en seres irracionales ávidos de violencia?

Recrear el pasado permite a los autores regresar a una etapa de su vida virginal e inocente, no marcada aún por el trauma de la guerra.

En la novela testimonial de Barbusse, el carácter indeleble de la huella dejada por la experiencia bélica es reflejado por el narrador al afirmar que su trabajo cuando todos los enfrentamientos hayan terminado será “borrar este presente, y borrarlo más de lo que se piensa, como si fuera algo abominable y vergonzoso”<sup>90</sup> (Barbusse, 1927: 258). En este sentido, la vinculación de la guerra con otros acontecimientos marcados por la violencia y el dramatismo como el exilio o la estancia en un campo de concentración es absoluta. Todas son experiencias traumáticas imposibles de ser olvidadas por quien las sufre, lo que incide en la necesidad de producir un testimonio que permita asimilarlas y otorgarlas cierto sentido.

En general, en prácticamente todas las novelas estudiadas en este epígrafe se insiste en cómo la violencia generalizada, la intensidad de las batallas y la tensión de la vida en las trincheras –y en las zonas de la retaguardia amenazadas por los bombardeos- provocan la conversión de los hombres en maquinarias de destrucción:

Nos hemos convertido en animales peligrosos. No luchamos, nos defendemos contra la destrucción. No lanzamos las granadas contra los hombres, qué sabemos nosotros de eso en ese instante, la muerte nos acosa con manos y cascos, por primera vez en tres días podemos mirarla a la cara; por primera vez en tres días podemos defendernos de ella, nos posee una furia inmensa; ya no tenemos que esperar, impotentes, sobre el patíbulo; podemos destruir y matar para salvarnos (...) Si tu propio padre viniera con los de enfrente, no dudarías en lanzarle una granada al pecho (Remarque, 2005: 108).

La degradación a la que se ve sometido el ser humano se intensifica con la pérdida de individualidad que producen la vida militar y el contexto

---

<sup>90</sup> Lejos de lo que en un principio pudiera pensarse, la afirmación del narrador de *El fuego. Diario de un pelotón* no aboga por un mero olvido de lo sucedido. Al contrario, parece optar por un recuerdo constante que se convierta en “antídoto contra la guerra” (Barbusse, 1927: 332). Borrar lo sucedido no implica no acordarse de ello, sino que no vuelva a repetirse en la historia.

bélico, pues “un soldado (...) no es nada en la multitud, se encuentra como perdido, ahogado en unas gotas de sangre (...) en medio de un diluvio de hombre y cosas” (Barbusse, 1927: 33). Así, el proceso de deshumanización no hace sino denunciar el carácter inhumano de la guerra, capaz de modificar a todo aquel que se ve inmerso en ella. Además de por las lógicas consecuencias que se derivan de experimentar sensaciones de extrema intensidad como las provocadas por la guerra, la transformación viene generada por las características contextuales de los escenarios bélicos. Vivir en unas condiciones infrahumanas, más propias de animales que de personas, y en constante convivencia con la muerte, resulta degradante, como evidencia Henri Barbusse (1927: 327-328) cuando recuerda en su novela testimonial cómo en determinadas ocasiones los soldados se veían obligados a dormir junto a los cadáveres en fosas comunes. De hecho, hay en toda la literatura bélica una presencia continua y obsesiva de la muerte, manifestada tanto a nivel formal —a través del léxico utilizado— como a nivel temático —a través de las reflexiones y comportamientos ante ella de los personajes—:

A mis pies yacía la gorra de un soldado, mezclada con sus sesos. Nunca había visto un cerebro humano. De alguna manera lo había asociado siempre con un concepto poético. Uno puede bromear con un soldado malherido y felicitarlo porque lo han puesto fuera de combate. Se puede no hacer caso de un cadáver. Pero (...) [no se puede] bromear con un hombre que tarda tres horas en morir después de que le hayan volado la parte superior de la cabeza con un proyectil disparado a veinte metros de distancia (Graves, 2002: 182).

El proceso de deshumanización es expuesto en las novelas de guerra a través de varios procedimientos. Uno de ellos es el de la continua comparación de los soldados con animales y bestias por la progresiva limitación de sus preocupaciones a la satisfacción de sus necesidades primeras —“al soldado, su estómago y su digestión le resultan terreno más familiar que a cualquier otra persona” (Remarque, 2005: 15)- y por la brutal gratuidad con la que emplea la violencia. “Osos que patalean y gruñen” (Barbusse, 1927: 15),

seres que “emiten ronquidos mezclados con ruidos animales” (Graves, 2002: 181) y “comen pienso” (Barbusse, 1927: 28), “animales peligrosos” (Remarque, 2005: 108), “perros” (Céline, 2007: 20) o “bestias que van al frente” (Remarque, 2005: 130) son algunas de las expresiones que utilizan los narradores autodiegéticos para definirse.

El uso de la metáfora zoomorfa es frecuente en el léxico de todas las lenguas. Del mismo modo, reflexionar sobre el mundo y sobre el hombre partiendo de sus relaciones con el mundo animal ha sido la base de legendarios textos literarios como las fábulas o los bestiarios, pues, según Isabel Echevarría (2003), “el animal forma parte del universo imaginario y literario del hombre, le permite la interpretación (...) del sentido de su existencia”. De las diferentes identificaciones que pueden establecerse entre el orden humano y el zoológico –situadas en un amplio espectro dependiente de la metáfora estructural “las personas son animales”<sup>91</sup>–, aparecen comúnmente en la literatura bélica las que perfilan en cada persona a un animal salvaje que acostumbra a estar reprimido y que sólo determinados contextos de tensión hacen surgir –la denominación de “bestias” y “chacales” a los soldados se insertarían en este grupo– y, por otro lado, las que identifican la relación entre los seres humanos con la estructura de dominación del mundo animal –como, por ejemplo, el uso de la palabra “rebaño” para referirse a los grupos de combatientes–.

Otro de los procedimientos para mostrar la degradación que produce la guerra es la comparación entre el carácter ingenuo de los soldados que se ven obligados a participar en ella y el terrible contexto en que se ven inmersos, como se muestra en *El fuego. Diario de un pelotón*:

---

<sup>91</sup> A través de esta identificación se explica el uso de partes del cuerpo animal para la designación de humanos –“jugarse el pellejo” por “jugarse la piel”, por ejemplo–, el uso de sonidos animales para referirse a la voz humana –“rugido” suele aplicarse a la voz de los hombres enfadados– o la utilización de nombres de animales para referirse a hombres –se dice de las personas que son “linceas” por su astucia o “toros” por su fuerza–.

No soy malo (...). Tengo chicos, y en casa me emociona hasta matar a un cerdo que conozca; pero de esos tíos pincharía bien a uno, aunque estuviera metido en un armario ropero (Barbusse, 1927: 39).

Que semejante declaración de intenciones sea expresada por una voz narrativa que insiste durante todo su relato en la inocencia de todos aquellos que, independientemente del bando al que representen, se ven obligados a luchar no hace sino reforzar la feroz crítica a la capacidad destructora de la guerra que vertebra toda la novela. El hecho de que el mismo narrador que compadecía a sus oponentes y se identificaba con su sufrimiento —a los que llega a referirse como “¡pobres semejantes, pobres desconocidos!” (Barbusse, 1927: 222)- llegue a desear con tanta saña su muerte demuestra de qué forma la violencia contextual en la que se ve inmerso condiciona sus modos de actuación. Un pasaje de la novela de Remarque (2005: 194) evidencia sintomáticamente esta visión aniquiladora del fenómeno bélico. Después de atacar a un enemigo —“apuñalo con furia y siento únicamente cómo ese cuerpo se estremece y cae con todo su peso”—, el protagonista y narrador observa la agonía del soldado moribundo y, tras ser consciente de lo sucedido, se dirige a él:

Compañero, no quería matarte. Si volvieras a estar aquí, no lo haría. (...) Ahora me doy cuenta de que tú eres un hombre como yo. He pensado en tus granadas de mano, en tu bayoneta, en todas tus armas... Ahora veo a tu mujer y tu rostro, lo que tenemos en común. ¡Perdóname, compañero! ¿Cómo podías ser mi enemigo? Si tiráramos las armas y los uniformes, podrías ser mi hermano (...) Si salgo de ésta, compañero, lucharé contra todo esto que nos ha destrozado a los dos. A ti, la vida... ¿Y a mí? La vida también (Remarque, 2005: 201-203).

Tal y como demuestra el pasaje de *Sin novedad en el frente*, las experiencias de muerte, sufrimiento y deshumanización se convierten en vivencias igualadoras que trascienden cualquier diferencia derivada de la nacionalidad, la raza, la cultura o la situación económica. Por tanto, el sustrato

común del dolor es el germen de los sentimientos de hermandad pacifista que transmiten estas novelas. La guerra afecta a todos por igual. Entrar en contacto con sus miserias afecta a todos los que en ella participan, modificando para siempre sus vidas en los niveles físico, psíquico y moral.

Los procesos bélicos contemporáneos se han caracterizado, entre otras cosas, por la puesta en práctica de ofensivas ejecutadas a distancia. Gracias a los avances técnicos, durante todo el siglo XX se perfeccionaron los bombardeos aéreos, los lanzamientos de misiles o el uso de granadas de mano u otros artefactos explosivos. Su utilización se combinó con los tradicionales combates cuerpo a cuerpo, que quedaron relegados a un segundo plano y se reservaron para determinados momentos de la batalla –como el que se expone en la cita anterior-. La proliferación de los nuevos ataques conlleva cierta indiferencia moral en su ejecutor, provocada por la distancia temporal y espacial que en ellos se produce entre víctima y verdugo<sup>92</sup>. Esa indiferencia es análoga al desinterés que la gente acostumbra a tener por todo aquello que suceda fuera de los límites de su comunidad. La atención que, casi de forma innata, muestran los hombres para “saber lo que pasa más allá de la experiencia inmediata” (Gomis, 1991: 185) está condicionada por los criterios de actualidad –escasa distancia temporal- y de proximidad –escasa distancia espacial-. La Teoría de la Información acostumbra, de hecho, a señalar estos dos criterios como requisitos básicos para que un acontecimiento pueda alcanzar el rango de noticia.

La cercanía subraya la condición humana de la víctima, que en los ataques a distancia es vista con cierta abstracción, como si simplemente fuera un elemento de una estadística o un cómputo que reflejase las bajas del enemigo. Asimismo, la implicación emocional que supone ver el rostro del

---

<sup>92</sup> Ernest Jünger (1990: 276) reflexionó sobre esta nueva dimensión de las armas de destrucción empleadas a distancia en su obra *El Trabajador. Dominio y figura*: “Se posee una relación concreta con el ser humano cuando la muerte del amigo Juan o del amigo Pedro provoca un sentimiento más profundo que la noticia de que se han ahogado diez mil personas al desbordarse el río Huang-Ho. La historia del humanismo abstracto comienza, en cambio, con consideraciones como, por ejemplo, la de si matar a un enemigo concreto en París es más inmoral que matar, apretando un botón, a un desconocido mandarín en China”.

contrario, luchar con él cuerpo a cuerpo u observar sus últimas muecas antes de morir conlleva la preocupación y el sentimiento de culpa a los que se refiere el narrador de la novela de Remarque. Tales sentimientos refuerzan la idea de confusión que los soldados acostumbran a tener durante su estancia en el frente y les llevan a plantearse cuáles son las razones que les han llevado hasta allí y que les impulsan a matar a los miembros del otro bando.

### 3.2.3.2.1. Testimonios de guerra en la literatura española

*El blocao*, *Imán* y *La ruta* son tres hitos de la narrativa española que se sitúan en la tradición iniciada por diversos sectores de la intelectualidad occidental. No hay que olvidar que las novelas antibelicistas basadas en los recuerdos de excombatientes de la I Guerra Mundial tuvieron gran éxito en España. La repercusión que las novelas de Barbusse, Glaeser y, sobre todo, Remarque tuvieron fue enorme. Sólo en 1929 se publicaron nueve ediciones –de una media de 10.000 ejemplares cada una- de *Sin novedad en el frente*.

Compuestas respectivamente por José Díaz Fernández, Ramón J. Sender y Arturo Barea, las tres obras citadas recrean las experiencias de sus autores en la Guerra de Rif, originada en la década de 1920 por la sublevación de un grupo de tribus en el norte de Marruecos contra el poder colonial español. Las obras comparten el hecho de ser elaboradas por un testigo que basa su relato en sus experiencias personales con el de exponer una visión de la guerra como absurda tragedia.

Tanto Díaz Fernández como Sender expusieron en los prólogos de sus textos<sup>93</sup> la deuda que éstos tenían contraída con su vida pasada –evidente en el caso de Barea, que presentó *La ruta* como segunda parte de una trilogía autobiográfica-. Mientras que el primero afirmó que al escribir *El blocao*

---

<sup>93</sup> El prólogo de Sender apareció en la primera edición de la novela, en 1930, mientras que el de Díaz Fernández fue incorporado al texto en la segunda, publicada sólo tres meses de la primera, rápidamente agotada.

quiso convertir en “materia de arte” sus “recuerdos de la campaña marroquí” (Díaz Fernández, 1998: 32), el segundo –que también rememoró su experiencia en la Guerra del Rif en *Una hoguera en la noche* y *Cabrerizas altas*- no dudó en señalar que “la imaginación había tenido bien poco (...) que hacer”, pues “cualquiera de los doscientos mil soldados que desde 1920 o 1925 desfilaron por allá podría firmar” un libro como el suyo (Sender, 1998: 5). La insistencia del autor aragonés en dejar claro que *Imán* trataba de contar “la tragedia de Marruecos como pudo verla un soldado cualquiera” (Sender, 1998: 5) de los que junto a él permanecieron en el frente demuestra la voluntad de mostrar la peripecia vital de todos los que lucharon con él en la Guerra del Rif –y, de forma general, de los participantes en cualquier conflicto bélico-. De hecho, aunque la novela tiene un narrador autodiegético que se identifica con Sender, su protagonista es Viance, un personaje de dimensiones simbólicas en el que se vuelcan, según señaló el propio autor, características de diversos soldados a los que conoció en Marruecos. También Barea (2001b: 85) insistió en esta idea, al afirmar que “la historia [de un soldado es] la misma de todos los soldados que son movilizados y llevados por una ley al frente de batalla”.

La representación simbólica del colectivo militar no sólo parte del lógico sentimiento de hermandad que relaciona a quienes han convivido en momentos de máxima tensión y han compartido el miedo, el dolor y la angustia generados por la guerra. Surge también por la necesidad de dar voz a quienes la historia no parecía guardar más futuro que el olvido, el silencio o la deformación. En la España de la época se estaba ofreciendo una versión oficial sobre la contienda con las tropas marroquíes que distaban mucho de asemejarse a lo que estaba ocurriendo realmente, lo que llevó a los testigos de la realidad de la guerra rifeña a dar su interpretación de los hechos<sup>94</sup>. Así, Barea (2001b: 112 y 145) señaló que su narración era “parte de la tradición

---

<sup>94</sup> Antonio Carrasco, en su estudio sobre lo que él mismo ha denominado como “novela colonial hispanoafriicana”, ha mostrado cómo la mayoría del resto de novelas sobre la Guerra de Marruecos, compuestas por combatientes o por autores que recabaron documentación sobre el tema, se limitan a alabar el valor de las tropas españolas confinadas en África a través de un “tono hagiográfico” (Carrasco, 2000: 74).



nunca escrita” y que se distinguía “de los libros históricos [, que] dan lo que se llama los hechos históricos”, al tiempo que dejaba claro que la guerra que él vivió “no tenía semejanza alguna con la guerra y con el desastre que (...) [los] periódicos españoles desarrollaban ante los ojos del lector”. Díaz Fernández y Sender incidieron en la diferencia que existía entre el modelo épico con el que se identificaba a los soldados que permanecían en Marruecos y la cruda realidad con la que habían de convivir. El autor de *El blocao* afirmaba no recordar “ningún episodio heroico” (Díaz Fernández, 1998: 51) de su estancia en la guerra. Sender, por su parte, mostró la trágica ironía que suponía ensalzar como modelos a seguir a quienes vivían en condiciones infrahumanas:

Nosotros somos lo que en la prensa y las escuelas llaman héroes: llevar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes. Yo soy un héroe (Sender, 1998: 136).

La denuncia de la situación en la que permanecían los soldados en el frente es, de hecho, una de las características comunes de las tres novelas<sup>95</sup>. Se expone en ellas de forma constante la insalubridad en la que se había de vivir, insistiendo en cómo la alimentación<sup>96</sup> y la falta de higiene<sup>97</sup> de los soldados los

---

<sup>95</sup> La crítica ha considerado tradicionalmente como novelas autobiográficas a *La ruta e Imán* –a pesar de que la obra de Sender fue calificada tras su publicación como un mero reportaje sobre lo ocurrido en el Rif, probablemente por el ya reseñado contenido del prólogo de la obra y por la condición de periodista de su autor, que cuando se publicó la novela trabajaba en el diario *El Sol*. No hay, sin embargo, tanto acuerdo sobre *El blocao*. Como ha señalado Víctor Fuentes (1990: 80), “a pesar de estar rotulada como novela [la obra se publicó con el subtítulo “Novela sobre la guerra marroquí”], *El blocao*, en esa zona intermedia entre la narrativa y la poesía en que sitúa la novelística de vanguardia, más que como género literario, puede definirse como ‘comunicación del alma del artista, sensible e intuitiva, con el alma del prójimo’ (...), obra demasiado personal para que se le pretenda el valor de la objetividad”. No obstante, a lo largo de este epígrafe –por razones operativas y por el convencimiento de que, pese a sus innovaciones vanguardistas y al aparente carácter fragmentado de su trama, la obra puede ser considerada una novela autobiográfica similar a las otras dos– se utilizará el término “novela” –o, siguiendo a Alberca, “novela del yo”– para referirse a los tres títulos.

<sup>96</sup> “Te digo que comerse una rata o tragarse un par de moscas no tiene importancia para la salud. Todos los días, al tomar el café, llegan dos o tres moscas y se ponen palmas revoloteando dentro del plato. Si al tercer manotazo no se van, les busco la vuelta y de pronto, ¡plaf!, cucharazo. Las capuzo dentro, se ahogan en el café y se joden. Todo es química. Nada tiene ningún bicho que no lo tengamos ya nosotros en los tejidos en los

hacían seres más cercanos a los animales que al resto de los hombres. La progresiva similitud que los soldados adquieren con los animales, advertida también en la literatura de la I Guerra Mundial, se manifiesta en estas obras a través de expresiones que comparan a los combatientes con “rebaño de bestezuelas resignadas en el refugio de una colina” (Díaz Fernández, 1998: 36), “mulos” (Sender, 1998: 272), “puercos” (Barea, 2001b: 217), etc. La potencia de esta identificación se ve incrementada por el salvaje comportamiento al que inducía el contexto bélico en el que se encontraban, caracterizado por la paralizante abulia de la vida en las trincheras, la pérdida de valor de la vida, la constante presencia de la muerte –“olíamos a muerto, a cadáver putrefacto”, dice el narrador de *La ruta* (Barea, 2001b: 115)- y el desarrollo de acciones tan violentas como irracionales. Hay en estas obras una meditación sobre la condición humana. Al plantearse cuáles son los límites del comportamiento, así como de la capacidad de supervivencia personal a determinadas situaciones, adquieren una dimensión existencialista. Según Juan Luis Alborg (1962: 26-27), en la obra de Ramón J. Sender hay una constante preocupación por los valores humanos que le conduce a una continua angustia, similar a la de narradores como Albert Camus.

La opresión del ambiente en el que han de vivir –o, más exactamente, sobrevivir- los personajes, reflejo de la sentida por los autores y de sus compañeros de ejército, tiene como consecuencia su degradación. La guerra envejece y embrutece a sus participantes de tal modo que, inmersos en un panorama de destrucción, llegan a ser identificados con “cadáveres verticales” (Díaz Fernández, 1998: 36) y con seres “que se estupidizaban y se convertían en máquinas de comer y digerir” (Barea, 2001b: 78). Como ha señalado

---

huesos (...) Yo he bebido orines. Creo que los sargentos y los oficiales los beben con azúcar porque ha quedado bastante en el depósito de cadáveres. Están muy agrios, pero quitan la sed” (Sender, 1998: 60 y 121).

<sup>97</sup> “Blocaos, como entonces los conocíamos, eran barracas de madera, de unos seis metros de largo (...). En este reducido espacio se estacionaba una sección de compañía al mando de un sargento: veintiún hombres, aislados del resto del mundo (...). Había un olor que no sólo le saltaba a uno a las narices, sino que parecía agarrarse a la piel y a los vestidos y depositarse allí en capas como pintura. Un olor semejante al olor de la ropa sucia dejada por semanas en un rincón húmedo, sólo que cien veces peor” (Barea, 2001b: 72).

Fulgencio Castañar (1992: 143-144) en su análisis de la Guerra de Marruecos como tema narrativo, “la lenta aniquilación de la personalidad del individuo se produce casi paralela a una modificación de la apariencia física, pues al tiempo que crecen barbas y melenas hay un destrozo psíquico”.

La satisfacción de las necesidades primarias como único horizonte vital es puesta de manifiesto en *El blocao* a través de la obsesión por el sexo que parecen tener todos los soldados. El último episodio de la novela, en el que unos combatientes han de proteger el viaje hasta el frente de la esposa de un teniente, muestra, según José Esteban (1998: 20-21), “el efecto devastador de la guerra sobre quienes la sufren” al unir “en un clímax perfecto la bestialidad del soldado, el erotismo y la frustración sexual obsesionante en el blocao y en el ambiente de toda la guerra”. El episodio, que supone el final de la obra, culmina con la matanza provocada por uno de los soldados al intentar evitar la violación de la mujer a manos de sus compañeros:

Todos se abalanzaron sobre la mujer al mismo tiempo, feroces, siniestros, desorbitados, disputándose a mordiscos, a puñetazos (...) Manolo Pelayo se echó el fusil a la cata y disparó dos veces. Los alaridos de júbilo se transformaron en gritos de dolor. El grupo se deshizo y todos fueron cayendo, uno aquí y otro allá, bañados en sangre. Carmen, hollada, pisoteada, estaba muerta de un balazo en la frente (Díaz Fernández, 1998: 121-122).

Ejemplos de los daños mentales que genera el ambiente bélico, oscilante entre la paralizante monotonía de la vida en las trincheras –o, en este caso, en los blocaos- y el ansia de sangre de la actividad en el frente, son el episodio del soldado Ojeda narrado en *El blocao* o la forma en la que en *Imán* se describe a su protagonista. En el primer caso se muestra la progresiva locura de un personaje que deambula llevando entre sus brazos el cuerpo muerto de un perro al que había cogido afecto por su continuo merodear por el campamento militar<sup>98</sup>. Ojeda pasea “entre una nube de moscas, con el

---

<sup>98</sup> El perro muere por el disparo gratuito y salvaje de un jefe militar que, malhumorado, no soporta ver cómo los soldados –especialmente Ojeda- juegan con él. El pasaje presenta

cadáver (...) ya corrompido” (Díaz Fernández, 1998: 108) sin ser capaz de advertir la putrefacción de la carne animal que lleva consigo. Mientras, en el segundo caso el poder perturbador del ambiente militar sobre el individuo queda evidenciado a través del tratamiento que se da a Viance, personaje principal de la novela en el que se encarnan todos los jóvenes españoles destinados a filas en Marruecos. Su valor de representación es puesto de manifiesto en el texto en varias ocasiones, como cuando se señala que “un soldado es igual a otro y a otro” (Sender, 1998: 114) o cuando, tras hacer el protagonista un resumen de su vida al narrador, éste afirma que existirían muchas “historias parecidas” (Sender, 1998: 75) si se escuchase al resto de los miembros del ejército. Si el ejemplo de Ojeda servía para mostrar el enloquecimiento, el de Viance demuestra el proceso de aniquilación sufrido por efecto del opresivo contexto bélico. Es la suya una personalidad destruida que sólo en el odio parece encontrar un sentido a la vida. Cumplimentando la famosa sentencia que afirma que “la violencia engendra violencia”, la guerra transforma de forma radical al protagonista de *Imán* hasta hacer de él “una ruina, (...) un pelele, un tío ya exprimido” (Sender, 1998: 298):

Viance (...) no es el mismo. Es el hombre que podía ser, quizá el que fue. Pero no. Viance no fue nunca así. Ahora se inquieta por las cosas nimias y próximas y esa es una de las razones por las cuales se desconoce a veces cuando piensa en años anteriores, serenos y audaces (Sender, 1998: 49).

---

evidentes similitudes con un fragmento de la novela bélica *Los desnudos y los muertos*, compuesta por Norman Mailer tras su experiencia en las fuerzas estadounidenses de pacificación de Japón al final de la II Guerra Mundial. En él, un grupo de soldados encuentra un pajarillo herido y uno de ellos, conmovido, dedica todos sus esfuerzos a sanarlo –“Roth estaba consagrado a su pájaro (...) y todo el afecto frustado que había debido contener durante meses se volcó en el pajarito” (Mailer, 1997: 517)-. Al igual que en el episodio de *El blocao*, un superior mata al animal sin que existiera una razón justificatoria. Lejos de querer demostrar con esta comparación influencias o afinidades lectivas entre Díaz Fernández y Mailer, lo que se pretende reflejar con este análisis es la analogía de determinados relatos bélicos y su insistencia en exponer cómo la guerra genera comportamientos violentos irracionales que ahogan y corrompen la inocencia de muchos de los que participan en ella.

La descripción de la cotidianeidad de los hombres en el frente resulta casi inverosímil, a pesar de los recursos analógicos y del aséptico realismo empleado por los autores. Como ha mostrado Marcelino C. Peñuelas (1998: 9), “la aparente distorsión demencial de lo narrado, a fuerza de intensidad realista, es la misma distorsión que las cosas adquieren en la mente cuando lo horrendo alcanza los límites de la resistencia humana”. El problema no reside en que se hayan de transmitir unas experiencias susceptibles de ser inimaginables para los lectores, sino en que incluso para quienes han sido testigos de ellas y han de narrarlas resultan inconcebibles. De ahí que Ramón J. Sender (1998: 154) recurra a modelos como el del Apocalipsis, identificable pero irreal, para intentar dar cuenta de los niveles de horror y dramatismo que le tocó vivir durante su estancia en el frente rifeño:

La llanura pertenece a un planeta que no es el nuestro, un planeta muerto, aniquilado por las furias de un Apocalipsis. Silencio y muerte infinitos, sin horizontes, prolongados en el tiempo y en el espacio hasta el origen y el fin más remotos. La tierra, blanca; los arbustos, escasos y secos, llanura cruzada por mil caminos invisibles de desolación. Moros muertos, españoles despedazados.

Las dificultades para expresar a través de la escritura la experiencia de la guerra no sólo derivan de su carácter inefable, sino también de su propia complejidad. Quienes se deciden a escribir sobre sus propias vivencias en combate exponen los problemas que se les presentan a la hora de estructurar coherentemente sus recuerdos, pues, como señaló Barea (2001b: 144) en acertado símil, “lo que un soldado ve de la guerra puede compararse con lo que un actor ve de un filme en el que toma parte”:

Yo no puedo contar la historia de Melilla de julio de 1921. Estuve allí, pero no sé dónde; en alguna parte, en medio de tiros de fusil, cañonazos, rociadas de ametralladora, sudando, gritando, corriendo, durmiendo sobre piedra o sobre arena, pero sobre todo vomitando sin cesar, oliendo a cadáver, encontrando a cada nuevo paso un nuevo muerto, más horrible que todos los vistos hasta el momento antes (Barea, 2001b: 151).

De hecho, cuando José Díaz Fernández se planteó testimoniar sobre lo ocurrido durante su estancia en Marruecos a principios de la década de 1920, la primera dificultad con la que se topó fue precisamente la relativa a la elección de la forma narrativa con la que moldear sus recuerdos. Para reflejar el caótico panorama de una guerra, el autor optó en *El blocao* por “hacer una novela sin otra unidad que la atmósfera que sostiene a los episodios [en la que] el argumento clásico está sustituido por la dramática trayectoria de la guerra, así como su personaje, por su misma impersonalidad, quiere ser el soldado español” (Díaz Fernández, 1998: 31). En consecuencia, su obra es un conjunto de relatos argumentalmente inconexos pero ligados entre sí por el ambiente opresivo y embrutecedor de la contienda.

Además de denunciar las miles de bajas sufridas, se crítica en las tres obras –así como en otros textos compuestos por supervivientes de la Guerra del Rif, como *La barbarie organizada*, de Fermín Galán<sup>99</sup>- la condición de víctimas de los soldados que se vieron obligados a luchar en el opresivo y asfixiante ambiente marroquí. Según se puede leer en *El blocao*, “la guerra es una furia ciega en la que [a los soldados] no les cabe mayor responsabilidad” (Díaz Fernández, 1998: 122). Considerar a los miembros del ejército como seres inocentes corrompidos por el contexto implica una evidente crítica a las estructuras militares. En *La ruta* hay una explícita denuncia de la corrupción reinante en el ejército, mientras que en la obra de Díaz Fernández se hace hincapié en lo irracional de ciertos comportamientos castrenses. Barea denuncia cómo los responsables militares aumentaban innecesariamente las partidas de gastos de los presupuestos del ejército para poder quedarse con el dinero sobrante. También muestra cómo el robo en el cuartel era frecuente, incluso entre los propios soldados, presentando con ello la vida militar como

---

<sup>99</sup> Como en las obras estudiadas en este epígrafe, también la de Galán presenta la doble destrucción de la guerra: destrucción física, traducida en el elevado número de muertos que provoca, y destrucción psíquica, evidenciada en los daños sufridos en la personalidad del soldado como consecuencia de la disciplina militar y del ambiente bélico. De hecho, cuando el protagonista de *La barbarie organizada* regresa a España lo hace con la convicción de no ser “nada más que un despojo” (Galán, 1931: 239).

una jungla en la que supervivencia implica la falta de conciencia y compañerismo: “aquí comes o te comen” (Barea, 2001b: 65). Mientras, en *El Blocao* se narra un pasaje en el que un joven soldado imberbe es castigado por no tener bigote con el argumento de que en el cuartel “no se quieren señoras” (Díaz Fernández, 1998: 47).

La vida militar es puesta en cuestión también por la violencia que lleva aparejada y por el efecto que produce en los soldados, convertidos en el ejército en organismos inertes incapaces de sentir estímulo alguno más allá de los relacionados con la satisfacción de sus necesidades primarias y con la tensión del combate. Son seres cuya libertad individual está continuamente puesta en entredicho, al tener que integrarse en un grupo social en el que la esencia personal queda diluida al ser sometida a un intenso proceso de uniformidad. La alineación llega al extremo de acabar con la propia personalidad –“nada eres” (Sender, 2001: 32), le dicen a Viance en un diálogo de *Imán*- y hacer que la vida sólo tenga sentido inmersa en las estructuras militares. Los soldados son parte de una maquinaria y, como tal, son iguales e intercambiables. Por eso la peripecia vital de uno de ellos en el ejército puede adaptarse sin problemas a las de los demás.

A este degenerante proceso de transformación –o, más bien, aniquilación- contribuía la incomprensión que los combatientes tenían de su situación. Ni se sabía con exactitud cuáles eran las razones que les habían llevado hasta Marruecos, ni se entendía por qué habían de obrar con tanta ira contra unos individuos contra los que, en principio, no tenían animadversión alguna. Según Carrasco, Sender, Díaz Fernández y Barea “son autores que están contra el Protectorado, aunque nunca hagan referencia a ello, sino que se intuye en su amargo escrito [y] son ante todo sensibles a la situación de sufrimiento de las tropas españolas y por eso se vuelven claramente antibelicistas” (Carrasco, 2000: 77):

Los soldados españoles en Marruecos se hacían la misma pregunta. No podían evitar el intentar entender por qué se encontraban en África y por qué tenían que arriesgar sus vidas. Los habían hecho soldados a los veinte años, porque tenían veinte años; los habían destinados a un regimiento y los habían mandado a África a matar moros (Barea, 2001b: 84-85).

Esta cita de *La ruta* refleja cómo en la postura antibelicista de estas novelas existen dos niveles perfectamente delimitados. El primero de ellos haría referencia a la dimensión internacionalista que subyace a estas novelas y que identifica a sus personajes con los de las novelas pacifistas de la I Guerra Mundial<sup>100</sup>. Cuando Barea (2001b: 84) escribe que “cada soldado (...) se pregunta a sí mismo en la víspera de ir al frente ¿por qué?”, no limita el alcance de su reflexión a los soldados españoles, sino que parece englobar en el sujeto de su pregunta retórica a todos los que alguna vez en la historia se han visto obligados a tomar parte activa de una guerra. El recurso de ironizar sobre el verdadero significado del término “patria”, habitual en todo el discurso internacionalista, aparece también en las obras de estos autores, como evidencia este pasaje de *Imán*:

¿Qué habremos hecho pa [sic] que nos metan en este tiberio? En España nadie sabe lo que aquí pasa. De vez en cuando dicen los periódicos: “nuestros soldados mueren en África”, pa [sic] molestar al Gobierno, pero el pueblo y los ministros ya se han acostumbrado. ¿Bueno, y qué? Aquello está lejos, y en todo caso es la defensa de la patria. Oye tú, muchacho: ¿Sabes qué es la patria? (...) La patria no es más que las acciones del accionista (Sender, 1998: 121).

También en la obra de Díaz Fernández –autor de fuertes convicciones progresistas que llegó a ser diputado en las cortes republicanas como representante del Partido Radical-Socialista en 1931 y de Izquierda

---

<sup>100</sup> *Notas marruecas de un soldado*, la novela testimonial que compuso Ernesto Giménez Caballero sobre su experiencia en el frente rifeño, vertebró también una crítica contra la violencia y contra la política española en Marruecos. Sin embargo, no puede ser incluida de ninguna manera en el grupo de obras estudiadas en este epígrafe por su constante exaltación de sentimientos patrióticos y raciales.



Republicana en 1936- es perceptible la importancia de la teoría universalista y su cuestionamiento sobre las fronteras nacionales:

- ¿Qué es la Patria?, le preguntaba a cualquier soldado de aquellos que limpiaban su correa en un rincón.
- Yo... mi sargento, como fui tan poco tiempo a la escuela...
- Tu patria es España, hombre. Claro que si fueras alemán sería Alemania. Ya ves qué fácil... (Díaz Fernández, 1998: 81).

Junto a este nivel universal y ejemplar, existiría otro caracterizado por su carácter particular. *El blocao*, *Imán* y *La ruta* son ejemplos de literatura bélica, pero –por su condición de novelas testimoniales en las que los autores reflexionan sobre su entorno- suponen también una reflexión sobre la situación social y política de la España de la época. Incluso su origen puede interpretarse –sobre todo en los dos primeros casos, escritos y publicados casi inmediatamente después de la vuelta de sus autores de la guerra- como una lógica consecuencia a la posición de la opinión pública, pues, como señaló José Ortega y Gasset (*apud* Castañar, 1992: 144), tras el desastre colonial de 1898, “la voluntad colectiva de España, con rara e inconcebible unanimidad, adoptó la inquebrantable resolución de no entrar en empresas bélicas”. Así lo ponen también de manifiesto sucesos como los de la Semana Trágica de Barcelona de 1909 que, si bien estaba motivada por el descontento general de ciertos sectores de la sociedad con la situación política del país, tuvo como desencadenante la cuestión colonial y la marcha forzosa de miles de españoles al frente marroquí. El reflejo de la realidad española también explica que el problema del colonialismo sea de uno de los temas de discusión constantes entre los diversos personajes que aparecen en las novelas. Quizá por el hecho de haber compuesto su obra varios años más tarde de su experiencia africana y disponer por ello del tiempo y la perspectiva suficientes para valorarla<sup>101</sup>, es Arturo Barea (2001b: 85) el autor que con más insistencia trata el tema:

---

<sup>101</sup> El hecho de que Barea escribiera su novela entre 1940 y 1945, casi veinte años después de su estancia en África, explica, entre otras cosas, la importancia que da en su libro a la figura

¿Por qué tenemos que luchar contra los moros? ¿Por qué tenemos que “civilizarlos” si no quieren ser civilizados? ¿Civilizarlos a ellos, nosotros? ¿Nosotros (...) que no sabemos ni leer ni escribir? Tonterías (...) Reventamos de hambre y de miseria. El amo nos roba, y si nos quejamos, la guardia civil nos muele a palos.

Barea expone un negativo panorama de la experiencia colonial y, sobre todo, de la situación social, política y cultural de la España de la década de 1920, descrita por él como miserable, analfabeta y caciquil. Las obras de Díaz Fernández y Sender, compuestas y publicadas pocos años después de la guerra, inciden más en su papel contracultural contra los medios oficiales que proclamaban el triunfalismo de las actividades de pacificación en el norte de Marruecos que en la crítica social concreta, aunque en el caso de *El blocao* se ha llegado a identificar la alienación de sus personajes con una denuncia de lo que supone el colonialismo para la sociedad que lo sufre. Las novelas adquieren así una dimensión cognoscitiva, pues informan sobre una realidad que de otro modo sería imposible conocer –las penurias que la guerra ha causado a los soldados-, y lo hacen teniendo en cuenta que, en determinados contextos, “olvidar” es sinónimo de “someterse” y, consecuentemente, “recordar” de “deber moral”. La intención de los autores a la hora de escribir parece ser la de insistir en el horror que supuso la Guerra del Rif para que infiernos similares no puedan repetirse en el futuro. Su denuncia presenta, por tanto, un carácter universal que pretende convertirse en condena de cualquier actividad bélica.

---

de Franco, de cuya carrera militar se habla en diversos pasajes de *La ruta*. Evidentemente, sólo la historia posterior y la importancia que en ella alcanzó explican el destacado papel que le otorga el autor en su obra.

## 4. La memoria del exilio

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## **4. La memoria del exilio**

### **4.1. La condición universal de exiliado**

La sucesión de exilios es una constante de la historia universal. A pesar de que hasta el siglo XX el fenómeno no alcanzó grandes proporciones desde el punto de vista cuantitativo, sus huellas pueden rastrearse en el origen mismo de la humanidad. En todas las épocas y culturas, la intolerancia y la deslegitimación del contrario han provocado la interminable repetición del fenómeno, que desde los orígenes de la humanidad ha venido manifestándose casi como una constante de ésta. Aunque los desplazamientos migratorios son un fenómeno constatable desde las épocas más remotas, ya que el hombre sólo se hizo sedentario después de una serie de conquistas obtenidas por las comunidades itinerantes en el periodo Neolítico, la ausencia de voluntariedad en el fenómeno del exilio, dependiente siempre de fuerzas ajenas a los afectados, provoca la necesidad de definir éste como una alteración y no como una evolución normal de las sociedades.

De hecho, puede ser considerado incluso como símbolo del destino del hombre, ya que, según la creencia y la cosmogonía cristianas manifestadas en el libro del Génesis, los primeros pobladores del mundo fueron expulsados de su tierra primigenia. Asimismo, el éxodo y el mito del paraíso perdido están presentes en buena parte de los relatos que las distintas culturas han producido para explicar el origen de la vida humana. Muchas religiones orientales panteístas –budismo, taoísmo o hinduismo, por ejemplo- conciben la propia existencia como una forma de exilio, debido al paso de la unidad indiferenciada a la multiplicidad diferenciada de la naturaleza. En semejante contexto, la situación del hombre en busca de su esencia y de su verdadera

condición, la anterior a su paso por el mundo, es la del *homo viator* que ansía completar la insuficiencia ontológica en la que se encuentra a través de su fusión con el ser absoluto. Esta consideración de la vida como camino puede aplicarse a la concepción del exiliado, cuya plenitud no será alcanzada hasta su reencuentro con la patria abandonada. La imagen de la tierra funciona en el exilio como la del “Centro”, metafóricamente expresada a través de la “Tierra Prometida” o el “Hogar del Padre” en las formulaciones filosóficas y religiosas que conciben la vida como un continuo deambular en busca de una meta redentora.

Desde el caso de Sinuhé “el egipcio”, que representa, allá por el año 2000 a. C., la primera exclusión de un individuo de su comunidad registrada por la historia –o, al menos, por la leyenda<sup>102</sup>-, hasta las grandes proporciones alcanzadas por el fenómeno en el siglo XX<sup>103</sup>, la experiencia del exilio ha permanecido, más allá de los condicionamientos históricos que puntualmente la han ido provocando, unida de modo inherente al devenir socio-político de los pueblos. En la Antigüedad, se consideraba que el alejamiento de los

---

<sup>102</sup> A pesar de que la historia de Sinuhé se popularizó gracias a la novela de Mika Waltari *Sinuhé el egipcio*, la leyenda de su exilio, basada según algunos estudiosos en un hecho real, venía difundiéndose en Egipto desde la época del Imperio Medio –de 2500 a 1500 a. C.-.

<sup>103</sup> En el siglo XX, las deportaciones masivas por causas políticas hicieron adquirir al fenómeno vastas proporciones. Europa y Asia fueron, debido a la remodelación política sufrida por los dos continentes tras las guerras mundiales y a la formación de excluyentes imperios ideológicos, los principales escenarios de las migraciones forzadas. Los continuos cambios de poder producidos en Hispanoamérica, dando lugar a numerosos regímenes de corte dictatorial, causaron también el esparcimiento por el mundo de millones de sus ciudadanos. Se calcula que durante el siglo pasado los desplazamientos forzados de población afectaron a más de cincuenta millones de personas, cifra sólo comparable a la del éxodo transoceánico producido después del descubrimiento y la conquista de América. Durante la I Guerra Mundial casi diez millones de individuos tuvieron que exiliarse, mientras que en la II el número se elevó por encima de los treinta millones. El mantenimiento de regímenes totalitarios durante buena parte del siglo XX, como los comunistas en U.R.S.S. –vigente durante más de setenta años-, China y Cuba, provocó la marcha forzosa de sus países de millones de individuos, impedidos de vivir y expresarse libremente en sus países de origen. La actualidad del exilio, manifestada en las últimas décadas como consecuencia de los conflictos bélicos de los Balcanes, Oriente Medio o diversas partes de África –o el mantenimiento de alguno de los sistemas totalitarios citados anteriormente-, demuestra su condición de constante dentro del proceso evolutivo de la humanidad. Según las estimaciones efectuadas por ACNUR, la Agencia de la ONU para los refugiados, en su Informe de 2007, el número de exiliados en el mundo asciende actualmente a veinte millones.

individuos conflictivos era el medio más efectivo para preservar la paz. En la civilización griega, por ejemplo, el fenómeno estaba oficializado y poseía una importante dimensión social, tanto por lo que para la comunidad suponía la expulsión de uno de sus miembros como, fundamentalmente, porque su ejecución dependía del voto democrático de los ciudadanos. El castigo de exilio podía ser temporal –*fygé-*, con una duración media que solía rondar los diez años, o definitivo –*aeifygía-*. Son precisamente de esta época las primeras referencias literarias que existen del exilio en la cultura occidental. Su carácter es reflexivo y su creación se ha atribuido a Arístipo de Cirene, quien podría ser el autor del diálogo *A los exiliados* y del tratado *Los exiliados*. Además, la civilización griega vio nacer a Ulises, primer arquetipo, “si no del exiliado en sentido estricto, sí al menos del desterrado” (Guillén, 1995: 14). Los sentimientos del personaje homérico, cuyo alejamiento de su tierra se produce por efecto de los dioses y no de los hombres, son los mismos que los de cualquier exiliado real.

El Imperio Romano codificó la pena tomada de la Antigua Grecia y la incorporó a su corpus legal, que llegó a incluir hasta cinco variantes –*aquae et ignis interdictio, deportatio in insulam, deportatio, in insulam relegatio y relegatio uel in perpetuum uel ad tempos-*. Después de la ejecución, del encarcelamiento y de la pérdida de derechos inherentes a la condición de ciudadano romano, la del destierro era la pena más dura<sup>104</sup>.

En la época de esplendor cultural del Imperio, denominada por los romanistas Era Clásica –del siglo I a. C. al año 14 d. C.–, el exilio se convirtió en tema literario, al tiempo que se hizo patente su condicionamiento sobre la obra de los autores que lo sufren. Ovidio, en el año 8 de la era actual, fue confinado de por vida en el Este europeo –junto a la desembocadura del

---

<sup>104</sup> Con la pena de exilio se castigaba a los condenados por delitos de incesto, injurias graves, robo en templo, sublevación, posesión de libros de magia, falsificaciones, violencia atroz, incursión en falso testimonio, prevaricación, creación de sectas religiosas peligrosas, apertura de un testamento viviendo el testador, castración violenta, difamación pública, violación de tumbas, incendios, hurto de documentos, empleo de filtros amorosos, estupro cometido sobre niños, circuncisión y plagio (Guillén, 1980: 123 y ss.).

Danubio, en los límites de lo que entonces era territorio romano-, donde hubo de vivir junto a pueblos getas y sármatas. Esta traumática experiencia marcaría su existencia y su producción artística, convirtiéndose así en el prototipo de autor exiliado. En *Tristes* se desarrollan una serie de temas y motivos que con el tiempo han pasado a convertirse en tópicos de la literatura del exilio. Para Ugarte (1999: 23), “la importancia de Ovidio como un modelo de imitación literaria supone un recordatorio de que la experiencia de un individuo puede llegar a ser universal precisamente por ser específica”.

Si Ovidio supuso para la tradición literaria occidental la configuración de la figura del escritor en el exilio, las experiencias sufridas en China durante la dinastía T'ang –del siglo VII d. C. al siglo VIII d. C.- por autores como Liu Tsung-Yüan, Li Po o Tu Fu crearon el motivo del “autoexiliado”, el individuo que decide voluntariamente su marcha de una comunidad, convertido con el tiempo en arquetipo de la cultura de Oriente. Como ha señalado Claudio Guillén (1995: 50), uno de los autores que más se ha preocupado por estudiar de forma global e interdisciplinar la naturaleza del exilio, “desde tiempos antiguos se destacó el personaje legendario que se retiraba de la sociedad y demostraba que su retiro, entre montes y ríos, era fruto de la sabiduría, [y que] ocupa más espacio en las letras chinas que la temática amorosa”.

La composición de esta figura, cuyo carácter de prototipo ha traspasado los límites de la civilización oriental, se complementa con el desarrollo de toda una serie de tópicos, coincidentes con los empleados por Ovidio, para plasmar la experiencia del exilio forzado. La visión de los poetas clásicos chinos funde la nostalgia y el ansia de la tierra perdida con la creencia taoísta, tomada de la experiencia del autoexilio, de que el alejamiento de la comunidad implica un enriquecimiento personal y una forma de llegar a la esencia del saber. Las analogías existentes entre las dos culturas a la hora de tematizar el exilio demuestran, como se estudiará más adelante, la universalidad del fenómeno y la necesidad de prescindir de los puntuales



condicionamientos históricos para poder analizar de forma global sus relaciones con las manifestaciones literarias.

El carácter reiterativo del exilio a lo largo de la historia, en muy diversas y diferentes civilizaciones, prueba que no nos encontramos ante un suceso parcial que obedezca a causas coyunturales ni localistas. El fenómeno, tal y como ha defendido José Luis Abellán (2001: 59-62), ha de ser considerado como una categoría cultural y antropológica de la existencia. En términos parecidos se expresó María Zambrano (1995: 14) al afirmar que el exilio era una “dimensión esencial de la vida humana”. De ahí que muchos de los sentimientos y de las experiencias vividas por los que lo sufren, independientemente de su origen y de las causas –políticas, ideológicas o religiosas-<sup>105</sup> que provocan la marcha de su país, sean coincidentes y que la misma sensación de desgarró sea asumida por todos aquellos que se ven obligados a separarse físicamente del mundo hasta entonces considerado propio. Según Enrique de Rivas (1998: 79), el desgarró en el exilio ha de ser entendido en una doble dimensión, puesto que no sólo se impide a un individuo pertenecer a un proyecto colectivo del que se siente partícipe, sino

---

<sup>105</sup> Aunque actualmente es usual identificar el fenómeno del exilio con motivaciones ideológicas y políticas, a lo largo de la historia han sido múltiples los exilios motivados por causas religiosas. El más importante de todos ha sido la diáspora del pueblo judío, descrita ya en el Pentateuco. Entre los hitos más importantes de ésta se encuentran la dispersión por Persia, Medio Oriente y África en el siglo VI a. C., la expulsión del Imperio Romano en el año 70 d. C., la obligada marcha de España en 1492 o el éxodo desde el Este de Europa, especialmente desde Polonia, provocado por la persecución nazi en la década de 1930. Del mismo modo, musulmanes y cristianos se vieron también sometidos a la experiencia del exilio en diversos momentos de la historia. La huida a Italia de sabios y artistas bizantinos para evitar ser perseguidos por sus creencias religiosas antes de la caída de Constantinopla, en 1453, o la expulsión de los moriscos de España a principios del siglo XVII, desplazándose de forma masiva a las costas del norte de África, así lo demuestran. Asimismo, causas religiosas fueron las que instigaron las migraciones forzadas de, por ejemplo, hugonotes, luteranos o puritanos en diversos momentos de la historia. Las visiones totalizadoras y excluyentes esterilizaron las posibles coexistencias de actitudes pluralistas en las creencias, frecuentes tras la separación de los poderes eclesiásticos y estatales. Precisamente es esta intolerancia religiosa la que está detrás de la “mentalidad inquisitorial”, que, según ha explicado José Luis Abellán (2001: 31-50), induce a la aniquilación del contrario por todos los medios posibles. Según este autor, esa mentalidad habría ido desplazándose a lo largo de la historia del ámbito religioso al político, provocando la formación en la sociedad de dos sectores enfrentados que niegan sistemáticamente cualquier tipo de validez y derecho al otro.

que ese mismo proyecto también queda imposibilitado de disfrutar del concurso de ese individuo:

La memoria como factor de cohesión del exilio, en tanto que tiempo asimilado e integrado a la propia conciencia, funcionará con una elasticidad temporal espacial estructurada en sentido oposicional correlativo a la colectividad mayor de la que ha sido separada, o, para decirlo con más crudeza, amputada (...). Si grave fue para la parte amputada con consecuencias muy visibles, no lo fue menos para la parte de la que fue amputada, aunque en otra dimensión.

El exiliado es una “persona que se ve obligada a salir o a permanecer fuera de su país a raíz de un bien fundado temor a la persecución por motivos de raza, credo, nacionalidad o ideas políticas<sup>106</sup> [y que] considera que su exilio es temporal –a pesar de que pueda durar toda la vida-, deseando regresar a su patria cuando las condiciones lo permitan, pero incapaz o no dispuesto a hacerlo si persisten los factores que lo convierten en un exiliado” (Da Cunha-Giabbai, 1992: 15). También ha de considerarse como tal a todo aquel al que las circunstancias sociales y políticas de un país le impiden, por la falta de derechos y libertades, desenvolverse de forma pacífica y normal, provocando con ello su marcha.

El exiliado no sólo está obligado a vivir lejos de su país, sino que además no puede volver mientras persistan las causas que provocaron su marcha. La imposición de la partida –producida a veces de forma indirecta,

---

<sup>106</sup> Los acontecimientos producidos en el siglo XX han provocado que “exiliado” suela vincularse exclusivamente a aquel que abandona su país por motivos políticos. De hecho, el DRAE define el término en su vigésima segunda edición como “expatriado, generalmente por motivos políticos”. Fue en el Renacimiento, con las luchas por el poderío territorial, cuando el exilio comenzó a adquirir cierto sentido político. Las ciudades-estado de la península itálica fueron los primeros escenarios europeos en los que se implantó como práctica habitual la expulsión de todos aquellos ciudadanos cuya presencia fuera considerada perniciosa por las autoridades. La influencia radial que la cultura italiana tuvo sobre el resto del continente hizo que, más adelante, el fenómeno se extendiese a todos los territorios occidentales. Sin embargo, no fue hasta los procesos revolucionarios de los siglos XVII y XVIII cuando el exilio comenzó a concebirse como experiencia plenamente política, tal y como ocurre en la actualidad. A partir de esta época, y fundamentalmente durante todo el siglo XIX, fueron los revolucionarios los que con más frecuencia lo sufrieron. La deslegitimación del adversario en los enfrentamientos por el poder, así como la absoluta negación de sus ideales en un contexto de inestabilidad política caracterizado por un creciente grado de radicalización, provocó su sucesión durante este periodo.

siendo el exiliado el responsable de su alejamiento al no querer vivir en una sociedad que no le acepta tal como es- y la imposibilidad del retorno se convierten así en las características que diferencian el exilio de cualquier otro tipo de proceso migratorio.

Es, pues, alguien a quien “se ha despojado de su identidad” (Ugarte, 1999: 3) y de sus raíces, que se convertirán desde el mismo momento de su marcha en obsesivo recuerdo. Por eso la permanencia en el extranjero es considerada, aunque se perpetúe, como eventual y la vuelta a la patria perdida es motivo constante de deseo. Junto a la nostalgia y a las ansias de volver, se ha de destacar como característica común en el pensamiento de los exiliados la sensación de desgarró. Para Jacques Vernant (1953), de hecho, consultancial al exiliado es el carácter desarraigado y disminuido.

Todo exilio implica un cese en la vida que hasta entonces se ha llevado, por lo que supone, como ha señalado Vicente Llorens (1967: 36), una “alteración esencial de la vida humana” que paraliza la existencia hasta hacer de ella una realidad rota y vacía más cercana a la muerte que a la vida. La abrupta salida del país, así como la carencia de ritos protectores como el de la despedida en el momento de partir, hacen que el desasosiego y la intranquilidad llenen su vida, dividida desde la partida entre el deseo de “volver” y el temor de “no volver”.

Es el exiliado un ser que no sólo vive fuera de su espacio natural, sino que es además arrancado sin remedio de su tiempo. En palabras del escritor polaco exiliado Joseph Wittlin (*apud* Tabori, 1972: 17), “al sentirse alienado de la vida en el presente, la vida anterior se hace más intensa y tiraniza su vida interior”. El pasado se convierte así en su único punto de referencia, mitificado y deseado a través del recuerdo y transformado en constante objeto de comparación con todo lo que encuentra en su país de acogida. El tiempo presente queda anulado por completo al permanecer entre la vida anterior mitificada y la vida futura, representada por la ilusión de volver al país de origen, “ilusión tanto más idealizada cuanto mayor sea la imposibilidad de

realizarla” (Grimberg y Grimberg, 1984: 191). El recuerdo de la patria abandonada enlaza así el presente, el pasado y el futuro del exiliado.

La memoria es el único modo que tiene el exiliado de volver a su país, ya que su propia existencia se nutre de los recuerdos pasados. Esta obsesión tiene una doble cara, expresada en el opuesto dialéctico de la memoria: el olvido. El miedo a no recordar el país abandonado y también a no ser recordado en él marca el periplo vital de los exiliados, convirtiendo así en necesidad el hecho de dejar testimonio de su vida pasada, tanto por el efecto catártico que puede llegar a tener la escritura sobre sí mismo para quien vive una situación crítica como por la responsabilidad que sienten los exiliados de convertirse en portavoces de las causas provocadoras de su situación.

Con la expresión de todo lo vivido alrededor del alejamiento forzoso del país, los exiliados pueden convertir su testimonio en un ejercicio de memoria ejemplar. Y es que no ha de olvidarse que el exiliado es una víctima en sentido doble, ya que, como ha apuntado Amadeo López (*apud* Caudet, 2005: 276), ha de sufrir la violencia de la expulsión y la violencia de la prohibición:

El exiliado es arrojado “fuera”, es expulsado de su país. Es el ser desarraigado del calor del terruño, del hogar; es el ser expuesto a las intemperies de la ausencia (...). El exiliado es también un ser desterrado, que sólo lleva consigo de su antigua morada la aureola de lo prohibido. El destierro, en su esencia, es un castigo y el castigo tiende a despojar al culpable de su ciudadanía.

Relatar cómo el totalitarismo silenció a las voces disidentes y contestatarias alejándolas de las sociedades en las que habitualmente ejercían su magisterio intelectual, así como mostrar el sufrimiento vivido por quienes se ven obligados a abandonar su proyecto vital por razones ajenas a su voluntad, tiene un valor ético y pedagógico al convertirse en recordatorio de uno de los sucesos más dramáticos susceptibles de ser experimentados por el ser humano. En consecuencia, el testimonio del exilio puede convertirse, a

pesar de proceder de una experiencia personal, en un ejemplo a incorporar de forma sucesiva en las memorias colectiva e histórica de las sociedades para evitar que sucesos similares vuelvan a repetirse. Su valor como elemento al servicio de las memorias sociales se incrementa al constatar su carácter de resistencia. Quien sufre el exilio es condenado al silencio en su sociedad de origen, por lo que trascender esa voluntad de ocultamiento a través de la transmisión del recuerdo lleva a matizar –o a negar por completo en ocasiones- la interpretación oficial de los acontecimientos hecha desde las instancias oficiales –causantes de la marcha de los disidentes y convertidas desde entonces en los únicos centros capaces de ofrecer una versión histórica- y a dar voz a un colectivo condenado al desconocimiento y la oscuridad. Así, el recuerdo se convierte en sustento vital del exiliado, consciente de que sólo a través de su expresión podrá dar sentido a su situación.

Paradójicamente, la nostalgia se convierte al mismo tiempo en alivio del dolor, ya que supone una aproximación vital a la tierra ansiada y una constante esperanza de vuelta, y en impedimento para que los exiliados consigan adaptarse a la sociedad que les acoge. El lugar de llegada no es tan importante como el de partida en el exilio, que siempre es un viaje “desde”, nunca “hacia”. El permanente recuerdo del país abandonado provoca la mitificación de éste, ya que la patria es “la imagen de todos los bienes”, dejando de “corresponder a una realidad geográfica determinada para convertirse en una especie de paraíso terrenal” (Llorens, 1967: 26). En semejantes circunstancias, es lógico que se convierta en tarea difícil la aclimatación al nuevo país, que siempre parecerá peor que el abandonado. Además, hay que tener en cuenta que la adaptación puede hacer pensar a los exiliados que el regreso está más lejano. Encontrar un sitio en la nueva sociedad puede suponer acabar con la identidad –más bien, con la falta de identidad- que lleva consigo el exilio y romper así los lazos con todo el pasado. La adaptación resulta especialmente problemática para los exiliados políticos. Al vincular su vida a la lucha por la consecución de una serie de reformas, jamás llegan a sentirse integrantes de

ningún sitio más que de su propia patria, de la que se consideran desplazados hasta que finalice con éxito su labor. Para ellos, el exilio no es más que una geografía diferente a la habitual en la que desarrollar su actividad política. Resulta imposible que piensen en aclimatarse o arraigarse, ya que, al vincular su existencia a la lucha, hacerlo supondría claudicar y admitir que no tiene sentido trabajar en búsqueda del cambio que les permita regresar a su tierra.

De todos modos, es evidente que son muchos los que consiguen integrarse plenamente en el país que les acoge, olvidando en ocasiones de forma voluntaria y consciente su patria natal. La situación a la que éstos llegan ha sido denominada por Claudio Guillén (1995: 22) como “contraexilio”, ya que en ellos la experiencia del abandono de la patria no produce sensaciones de desarraigo y soledad, sino de solidaridad universal:

El ser humano (...) conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular.

Jorge Semprún (2002a: 130) ha insistido en la necesidad de trascender las barreras espaciales como única solución para sobrevivir al exilio. Si se considera al mundo entero como la única y verdadera patria, difícilmente podrá el exilio hacer mella en quien lo sufre, como señaló el autor para referirse a su propia experiencia:

Yo nunca podría volver a ninguna patria. Ya no habría patria para mí. Y no la habría nunca. O habría muchas, lo que en el fondo sería lo mismo.

Esta positiva visión estaba ya presente en la Antigüedad Helénica en las reflexiones de los filósofos estoicos, que, partiendo de una cosmovisión universal y totalizadora en la que la esencia individual del ser humano era independiente de su espacio social, no concebían el exilio como una desgracia,

sino como una experiencia enriquecedora capaz de propiciar el hermanamiento entre los hombres. También la cultura romana, a través de la obra de Plutarco, recogería este modelo capaz de concebir el exilio como un fenómeno positivo para el ser humano. Sin embargo, el desarrollo de las ideas nacionalistas propició, a partir del siglo XIX, el paulatino abandono de ese sentimiento universalizador. La proclamación de la cultura y el entorno propio como los únicos válidos, necesarios e imprescindibles para el individuo exacerbó las tensiones del exilio y exageró los sentimientos de nostalgia mitificadora de la tierra abandonada.

El énfasis en la memoria y el desgarró que habitualmente han caracterizado la visión de la experiencia no ha de ignorar que el exilio puede tener un posicionamiento beneficioso. Así lo ha manifestado, por ejemplo, Sergio Holas (2007: 3), que ha señalado que quienes lo sufren pueden, “desde ese puente en el que residen, observar dos (...) espacios, y clara y críticamente observar ambas de forma crítica e intercultural, [en] una especie de tierra de nadie, que, paradójicamente, hace posible la reflexión”. Lion Feuchtwanger (*apud* Pérez, 2008: 241), en su ensayo *Problemas del escritor en el exilio*<sup>107</sup>, afirmaba que “aunque el exilio hace a uno pequeño y miserable, también endurece y hace grande”, pues mientras se permanece lejos de la patria por razones ajenas a la voluntad “fluye[n] una cantidad ingente de temas nuevos y de ideas nuevas, [ya que se] está frente a un montón de rostros con los que nunca se habría encontrado en la patria”. Las palabras de Max Aub (FMA-AMA, Caja 5, 53, 4) asegurando que “en España (...) se han acabado los espejos y [los españoles] no se pueden ver” corroboran lo apuntado por el escritor alemán acerca de la posibilidad de concebir el exilio como un lugar donde el intercambio y la pluralidad permita una mayor capacidad de creación, diálogo y análisis, aunque no dejan de admitir que “tal vez a nosotros [los exiliados], pero en mucho menor grado, nos suceda algo por el estilo”. Además de poder constituirse en espacio de reflexión, es innegable que permanecer en el exilio

---

<sup>107</sup> El texto fue leído públicamente en una conferencia en 1943.

puede tener un efecto ventajoso al fomentar el intercambio cultural y el descubrimiento de nuevas realidades y contextos. En todo caso, tal interpretación no ha de esconder la intolerancia que esconde todo exilio, que en general acostumbra a ser considerado como un espacio dominado por la melancolía –“qué sufrimiento intolerable es el vivir fuera de la patria”, afirmaba Séneca- y la nostalgia. Piénsese al respecto cómo Alejandro Casona (FMA-AMA, Caja 4, 4) afirmaba cuando se cumplían quince años de exilio que América le había dado “mil cosas, [pero] que las cambiaría por tres: mi paisaje, mis amigos y posibilidad ambiente para los temas verdaderos que se me pudren por dentro, desplazados”.

La sublimación de la sociedad perdida afecta tanto al plano geográfico como al cronológico. Desde el exilio no sólo se sueña con la tierra dejada, sino también con un tiempo irrecuperable que se identifica con el inmediatamente anterior a los sucesos, a menudo convulsos, que produjeron la marcha del país de origen. La salida suele justificarse por la implicación en algún tipo de ideología o de forma política concreta, cuya defensa desde el extranjero va a ser asumida como proyecto vital. Uno de los exilios en los que de forma más clara se observa esta característica es el producido tras la Guerra Civil Española: hasta la consolidación de la democracia en el país permanecieron vigentes las instituciones republicanas expatriadas. La asunción como proyecto vital de la defensa de las ideologías o regímenes políticos cobra en ocasiones un sentido redentor, al aliviar el sentimiento de culpa que pueden experimentar los exiliados al recordar a los compañeros caídos en los conflictos bélicos anteriores a su marcha o a aquellos que no pudieron huir. La mitificación de la sociedad dejada convierte en tarea imposible la consecución de la plenitud con la vuelta, pues el exiliado que regresa no sólo busca un lugar geográfico, sino también una época y una forma de vida que, debido al inevitable paso del tiempo –y a que la sociedad a menudo ha sido ordenada en su ausencia con unos parámetros contrarios a los defendidos por él-, ya no existe. El recuerdo del país termina por convertirse en un sustrato cultural



abstracto que, formado por una serie de imágenes evocadoras y creencias, basa su consistencia en la lengua y en la ideología.

La implicación con el pasado no es, sin embargo, exclusiva de aquellos que tuvieron que salir del país. El denominado “exilio interior”, fenómeno también de alcance universal, agrupa a todas aquellas personas que, sin necesidad de abandonar su patria, se convierten en exiliados, añorando la vida pasada y viéndose obligados a soportar un régimen que no comparten y en el que no se les permite expresarse libremente. Como indicó el escritor uruguayo Mario Benedetti (1994: 16) al referirse a sus compatriotas durante su periodo de exilio, “todos estuvimos amputados: ellos, de la libertad; nosotros del contexto”. Más adelante se insistirá en cómo diversos estudiosos, como Paul Ilie, han identificado la situación de los exiliados del exterior con la de los del interior al considerar fundamental en la obra de los dos colectivos la falta de libertad.

La obsesión por la vuelta se convierte en motor de la vida del exiliado, que vincula todas sus esperanzas a la posibilidad de volver a pisar el suelo del país que un día se vio obligado a abandonar. En semejante situación, la consideración de la muerte se modifica sustancialmente por un doble motivo. Para cualquier persona morir supone la conclusión de un ciclo. Quienes sufren el exilio ya han visto finalizar una etapa vital, al impedirseles terminar el proyecto que habían iniciado. La consideración de la permanencia alejada del país de origen como “nueva vida” implica, por tanto, la relativización del valor de la muerte. Sin embargo, y de forma paradójica, el hecho de que el regreso a casa ocupe todo el horizonte de expectativas hace que la muerte sea también la claudicación definitiva, la aceptación de que no habrá retorno alguno. Para muchos, morir –o al menos ser enterrados- en el país de origen es una forma de volver a él. Para otros, en cambio, regresar sin que haya cesado la situación que les ha obligado al exilio supondría sucumbir a éste y asumir de forma definitiva que los ideales por los que un día se peleó carecen ya de valor.

Claudio Sánchez Albornoz (1943: 190) reclamaba desde Buenos Aires su derecho a descansar eternamente en su tierra natal:

De Ávila vengo y a ella iré un día, vivo o muerto, porque quiero dormir el sueño último junto a una vieja encina, bajo el alto ciprés de Castilla.

Para Aub (1998b: 529), en cambio, morir en España sin que hubieran cambiado las circunstancias que rodearon su marcha se antojaba impensable:

Mientras reine [sic] Franco, no morirme en España ni por casualidad. Cualquier otro lugar sería bueno.

A pesar de que el regreso es el objetivo de toda vida en el exilio, la huella de éste en todo aquel que lo sufre provoca, como señalaba Zambrano, la imposibilidad de renunciar a él. La salida del país supone un punto crucial en la vida de cualquier persona, de forma que es imposible retomar aquello que se dejó en el momento de marchar. La honda marca dejada provoca la conversión en “exiliado perpetuo” de todos aquellos obligados a dejar su patria por causas ajenas a su voluntad, tal y como señaló Adolfo Sánchez Vázquez (*apud* Carvajal y Martín, 2002: 20):

El exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado.

El hecho de vivir en una continua espera entre la traumática salida y la utópica –y, al producirse, frustrante- vuelta al país de origen hace que la vida de los exiliados se convierta en “pura expectativa, (...) absurdo vivir entre paréntesis, con el alma en un hilo” (Ayala, 1958: 44). De ahí que la incertidumbre y el carácter ambivalente sean dos de sus características básicas. La situación de quien ha de marcharse de su hogar forzosamente queda

marcada así desde el momento mismo de la salida. Perdidos sus puntos de referencia, cortado su proceso de desarrollo personal e inmerso en una continua duda sobre cuál será su futuro y sobre qué hubiera sucedido si el pasado hubiera sido diferente, los contornos de su personalidad quedan irremediablemente difuminados. El exiliado nunca abandonará su condición, pues el trauma vivido lo marca para siempre y la sensación de cambio, desgarró y duda imperante no sólo jamás cesará, sino que además dará paso a una inevitable decepción al constatar el carácter quimérico de su deseo de regresar al hogar.

Esta sensación de “exilio sin fin” se observa en numerosas obras literarias que han tratado el tema de la vuelta a casa de los expatriados, tal y como se comprobará más adelante. El “desexilio”, término creado por Benedetti para referirse al trauma del regreso, es, por tanto, una experiencia tan dura como la del exilio. El reencuentro produce un choque entre los recuerdos sublimados en el extranjero y la verdadera imagen del país que inevitablemente lleva al desencanto y a la frustración, demostrándose así el carácter paradójico y tristemente irónico del fenómeno del exilio, “enfermedad cuya cura sólo conduce a un agravamiento de los síntomas” (Ugarte, 1999: 33). Especialmente traumáticos fueron los regresos de quienes abandonaron Alemania ante la llegada al poder del nazismo o España tras la victoria del bando nacional en la guerra. Mientras que los primeros se encontraron a su vuelta con un país destrozado por los sistemáticos bombardeos a los que sometido durante la II Guerra Mundial, los segundos constataron cómo los valores de los enemigos contra los que habían combatido se habían convertido en parámetros rectores de la sociedad.

La dureza del fin de la ausencia obligada del país se acrecienta si se tiene en cuenta que todo exiliado piensa que su estancia en el extranjero es eventual y que el regreso le devolverá al mismo punto en que abandonó su vida antes de marchar. A todo destierro, pues, le acompaña un “destiempo”, ya que no se abandona sólo un territorio sino, más bien, la forma de evolución

histórica de un territorio determinado. El individuo que vuelve siempre intenta encontrar aquello que dejó en su partida, sin aceptar que el tiempo que él ha pasado en el extranjero también ha discurrido en su patria natal, que ha cambiado sin que lo haya hecho, evidentemente, la imagen mental que se tenía de ella. El conocimiento que los exiliados tienen de su país es siempre indirecto, por lo que no son capaces de adaptar los cambios que en él se produzcan a su imagen mental. Francisco Ayala (*apud* Carvajal y Martín, 2002: 92), que pasó prácticamente toda la dictadura franquista en el exilio americano, expresó así esa situación:

Yo jamás me hice ilusiones de que el exilio fuera una situación transitoria, jamás. Estaba persuadido de que era un punto terminal y [que luego vendría] otra vida, la que fuera, cada cual según sus posibilidades y talento, pero otra vida distinta. En cambio, otra gente, lo cual siempre me parecía lamentable, estaba soñando con la vuelta a un país que ya no existía. Era un sueño verdaderamente increíble.

La experiencia del exilio provoca, pues, un impacto en la vida de quien lo sufre que ni siquiera el regreso es capaz de solventar. Esa condición irrenunciable a la que se refería Zambrano ha sido expresada a través de expresiones como “exiliado en patria propia” o “muerte en vida”, frecuentemente utilizadas por aquellos que hubieron de expatriarse y fueron después incapaces de liberarse de su condición.

#### 4.1.1. Conceptualización y clarificaciones terminológicas

A menudo se identifica la figura del exiliado con la del refugiado y el desterrado. De hecho, los tres términos suelen utilizarse indistintamente en el registro común del lenguaje. Aunque desde el punto de vista legal, después de lo aprobado en la Convención de Ginebra sobre los Refugiados de 1951,

“refugiado”<sup>108</sup> es la única que puede usarse para definir jurídicamente a una persona, es innegable que las tres son figuras representativas del individuo que se ve sometido por causas ajenas a su voluntad a la separación física de su país de origen. Aparece, pues, en todas ellas la sensación de desgarramiento y pérdida de raíces, manifestada literariamente en innumerables ocasiones a través de la metáfora de la amputación y analizada concienzudamente por María Zambrano, para quien este estudio no supuso sólo un reto filosófico y antropológico, sino toda una indagación en su propia existencia, dado su periplo vital. Según esta pensadora, las diferencias entre las tres categorías proceden de la forma de la relación con los países de origen y de destino.

El refugiado es aquel que “se ve acogido más o menos amorosamente en un lugar donde se le hace hueco” (Abellán, 2001: 46), un lugar que toma por patria de forma voluntaria porque hay una serie de motivos culturales o ideológicos que así se lo permiten y que no consienten que el desgarramiento le absorba. El trauma que la marcha de la tierra de origen provoca en él es mitigado por la sensación de volver a sentir miembro de un proyecto colectivo vital<sup>109</sup>. José María Blanco White sería un representativo ejemplo de esta figura, al adoptar forma voluntaria la nacionalidad del país que le acogió, Inglaterra. Del mismo modo, el escritor ruso Vladimir Nabokov acabó por tomar la nacionalidad estadounidense tras su largo exilio en el continente americano.

---

<sup>108</sup> De acuerdo con la Convención sobre los Refugiados de Ginebra, un refugiado es toda persona que “debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a un determinado grupo social u opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad y no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera acogerse a la protección de su país; o que careciendo de nacionalidad y hallándose fuera del país de residencia habitual, no pueda o, a causa de diversos acontecimientos, no quiera regresar a él”.

<sup>109</sup> Francisco Ayala, por ejemplo, jamás concibió el exilio como una experiencia traumática. Como ha advertido Francisco Caudet (2005: 293), Ayala disfrutaba de una acomodada posición en Argentina, donde “mantenía buenas relaciones con Borges, Mallea y Victoria Ocampo, colaboraba en *La Nación* y en la revista *Sur*, tenía acceso a varias editoriales importantes [y] dictaba clases en la Universidad”. Además, desde la década de 1960 pudo volver de forma puntual a España. Teniendo en cuenta ese aparente bienestar puede entenderse –aunque no compartir– la afirmación del escritor de que “el exilio es uno de esos tantos mitos” y que “es un poco irritante que se lloriquee por la patria ausente y esas bobadas cuando los que verdaderamente podían quejarse eran los que estaban allí [en España]”.

La identificación con la patria de destino suele estar motivada por la coincidencia de los ideales por los que el exiliado hubo de huir de su país con los que se asumen como propios en el lugar de acogida. El filósofo José Gaos se sirvió de esta identidad para desarrollar la teoría de las “dos patrias”, que venía a decir que junto a la de origen, asignada sin mediación de la voluntad personal, todo hombre poseía una segunda patria, elegida libremente o aceptada por la presión de las circunstancias, tal y como ocurre en los casos de exilio. Esta teoría fue la base sobre la que Gaos (*apud* Abellán, 2001: 79) creó el término “*transterrado*” para referirse a algunos de los exiliados que, tras la Guerra Civil de 1936, se asentaron en Hispanoamérica, fundamentalmente en México<sup>110</sup>. José Luis Abellán definió el neologismo del siguiente modo:

Transterrados son aquellos que han sufrido un cambio geográfico dentro de su mismo territorio, queriéndose con él aludir a la situación espiritual de los exiliados españoles en los países hispanoamericanos, donde, aunque hayan sufrido una traslación geográfica, se hallan instalados dentro de una cultura que mantiene los mismos valores espirituales y lingüísticos.

Evidentemente, detrás de esta teoría subyace un sentido global del término “hispanidad”, aplicado a toda la cultura creada por la lengua española. Se ha de tener en cuenta que el exilio republicano supuso la recuperación de la comunicación cultural entre España y los territorios de sus antiguas colonias, rota tras el desprecio de los países hispanoamericanos a todo lo español después de su proceso de independencia. No todos quienes sufrieron el exilio estuvieron de acuerdo con el uso del término “*transterrado*”. Para Adolfo Sánchez Vázquez (1991: 72), por ejemplo, todo “exiliado se ha quedado sin tierra, porque se vio forzado a abandonarla [y,] es, sencillamente, un *desterrado*”.

El *desterrado* –segundo de los términos habitualmente utilizado como sinónimo de exiliado–, en cambio, “siente el desgarró de la patria propia como

---

<sup>110</sup> Juan Ramón Jiménez creó, con el mismo significado, el término “*conterrado*”.

una expulsión de una tierra que le pertenece tanto como él pertenece a ella” (Abellán, 2001: 48). No existe para él consuelo de ningún tipo, pues nunca se desvincula de la patria de la que ha sido arrojado. En este caso, nunca llega a haber adaptación al país de destino, pues el constante recuerdo del de origen y de las circunstancias que provocaron el alejamiento de él así lo impiden.

El exiliado asume el desgarró hasta sus últimas consecuencias y se somete a un profundo proceso de “desraizamiento” y de pérdida de referencias. Es un ser que queda fuera de cualquier proyecto vital y que queda marcado de forma indeleble por la marcha de su país, siendo el exilio, entendido como experiencia y no como lugar de destino, su única patria. De ahí que María Zambrano (1995: 13) señalara, en un artículo paradójicamente titulado “Amo mi exilio”, que el exilio había sido su “patria, o como una dimensión de una patria desconocida, pero que una vez se conoce, es irrenunciable”. Así, el exiliado pierde de forma irremediable su nacionalidad de origen, sin llegar a conseguir nunca la de acogida. El refugiado, en cambio, asume como propia la nación que le acoge, en tanto que el desterrado nunca llega a perder su adhesión a la patria de nacimiento.

La confusión de los tres términos en español viene provocada, además de por sus evidentes conexiones semánticas, por el escaso y raro uso del término “exilio”, así como de su derivado “exiliado”, hasta 1939. Según el Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico (DCECH) de Joan Corominas y José Antonio Pascual<sup>111</sup>, la palabra, procedente de la voz latina *exsilium* –“destierro”-, derivada a su vez de *exsilire* –“saltar afuera”-, reactivó su uso por influjo del término catalán *exili* y del francés *exil*, utilizados para referirse a la marcha de miles de simpatizantes republicanos durante y después de la Guerra Civil Española.

---

<sup>111</sup> El artículo del DCECH referido a “exilio” aporta la siguiente información sobre su origen etimológico: “EXILIO, derivado de salir [lat. *salire* “saltar”. 1ª doc. PMC, con el sentido de “pasar de dentro a fuera”. Exilio [Berceo, San Millán, 34; 1435, Juan de Mena; no en Covarrubias; desusado en Aut.; ant. Acade. 1936; ha vuelto a ponerse en uso por influjo del cat. *exili* y fr. *exil* desde 1939], tomado del lat. *exsilium* “destierro”, derivado de *exsilire* “saltar afuera”; exiliado [1939], del cat. *exilat* “desterrado” [galicismo corriente en lugar del correcto *exiliat*]”.

Hasta entonces, “exilio” siempre había sido empleado como sinónimo de “destierro”. De hecho, aunque figura desde el principio en las sucesivas ediciones del *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española marcado como “de raro uso”, hasta el siglo XIX el término careció de definición propia, remitiendo hasta entonces a “destierro”, definido a su vez como “pena que consiste en expulsar a una persona de lugar o territorio determinado, para que temporal o perpetuamente resida fuera de él”<sup>112</sup>.

“Destierro” es el término más usado para designar la pena de expulsión, siendo registrada su utilización en 1.216 documentos del Corpus Diacrónico del Español (CORDE) de la RAE, casi diez veces más de los que contienen “exilio”. La adquisición de la conciencia nacional gracias a las ideas románticas de principios del siglo XIX provocó la generalización de la palabra “expatriación” para referirse al castigo, que siguió utilizándose como elemento disuasorio del enfrentamiento político hasta la finalización en 1930 de la dictadura del general Primo de Rivera, como ponen de manifiesto casos como el de Miguel de Unamuno, exiliado en la isla de Fuerteventura y en el sur de Francia. Resulta irónico observar, como ha señalado Michael Ugarte (1999: 13-14), la conversión de una práctica punitiva habitual al comenzar la década de 1930 en una forma de escape anhelada, aunque no por ello menos trágica, para todos los simpatizantes del bando derrotado en la Guerra Civil.

A pesar de que hasta prácticamente la mitad del siglo XX no se entendía por “exilio” lo que se entiende actualmente, es evidente que la realidad a la que alude el término existía. Los éxodos de grupos de población acosados por la violencia o por la discriminación del poder y las expulsiones de comunidades por motivos raciales, ideológicos o religiosos se han producido en prácticamente todos los momentos de la historia. En España, donde la reiteración de exilios es una constante desde el momento en el que se

---

<sup>112</sup> El DRAE, en su vigésima segunda edición, da cuatro acepciones de la palabra “exilio”, ninguna de las cuales recoge ya el sentido punitivo: “Exilio. (Del lat. *exigens*, *-entis*) 1. m. Separación de una persona de la tierra en que vive. 2. m. Expatriación, generalmente por motivos políticos. 3. m. Efecto de estar exiliada una persona. 4. m. Lugar en que vive el exiliado”.



constituyó el Estado moderno con la unión de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla y la inmediata expulsión de los judíos, el fenómeno alcanzó vastas dimensiones durante el siglo XIX. La inestabilidad política, así como la pretensión de los dos sectores ideológicos dominantes en la época de negar cualquier tipo de validez al otro, llevaron a la sucesión de desplazamientos forzados de población, siendo los de 1814 y 1823 los más numerosos. La palabra que los designaba en aquel momento era “emigración”. La repetición de pronunciamientos e insurrecciones armadas y los consiguientes cambios de gobierno que caracterizan buena parte del siglo XIX español explican que la figura del “emigrado” se convirtiera en la época en un personaje prototípico<sup>113</sup>, tal y como ha apuntado Juan Francisco Fuentes (2002: 55):

El emigrado español es (...) una figura insoslayable del paisaje humano del siglo XIX, dentro y fuera de España, como expresión dramática de una época marcada por un sinfín de revoluciones, contrarrevoluciones y guerras civiles.

El término “emigración” fue introducido en la lengua española a través del francés –*émigré*<sup>114</sup>– y de la experiencia histórica de la Revolución Francesa. Durante los años posteriores a 1789, huyeron de Francia numerosas personas perseguidas por las autoridades revolucionarias, al tiempo que se refugiaban en el país galo simpatizantes de la Revolución –algunos de ellos españoles– expulsados de sus países de origen. Como España fue uno de los principales destinos de los franceses que huían, especialmente de los llamados “curas refractarios”, el sustantivo “emigrado” se introdujo para referirse a ellos poco después de los sucesos revolucionarios, en torno a 1790, aunque hasta 1884 no fue recogido en el *Diccionario de la Lengua*. Antonio Alcalá Galiano (2003: 346), una de las figuras intelectuales de la época que hubo de expatriarse,

---

<sup>113</sup> Uno de los cuadros costumbristas incluidos en la publicación *Los españoles pintados por sí mismos* se ocupa del tipo social del “emigrado”, lo que atestigua la importancia de éste como actor social en la época. De él se dice: “Emigrado (...) es el hombre que no puede residir en la patria bajo la protección de la ley común” (De Ochoa, 1992: 316).

<sup>114</sup> Entre las acepciones de *émigré-ée* recogidas en el Diccionario Petit-Robert se incluye aún la de “persona que se refugió fuera de Francia durante la Revolución”.

señalaba lo siguiente al evocar la palabra “emigración”, cuya consolidación en el léxico del español se vio favorecida, como ya ha sido apuntado, por el devenir de los acontecimientos políticos del siglo XIX:

La voz emigración, aplicada a los que, o desterrados o huyendo del peligro de padecer graves daños por fallos de Tribunales, o por la tiranía de los soberanos o Gobiernos, o de las turbas, se refugian en tierra extraña, es nueva, y comenzó a estar en uso para señalar con un dictado al conjunto de hombres que, de resultas o de reformas (...) o de excesos atroces, y de una persecución feroz, huyeron de su patria.

La estabilidad política que dio al país el periodo de la Restauración (1875-1885), auspiciado por Cánovas del Castillo y refrendado por el monarca Alfonso XII, y la gran corriente migratoria a América provocaron el paulatino desplazamiento semántico de “emigración” –y de todos sus derivados-, cuyo significado perdió el contenido político para pasar a referirse a un fenómeno eminentemente económico<sup>115</sup>.

Sólo a partir de la contienda bélica iniciada en 1936 se consolidó el uso del término “exiliado” –que hasta entonces sólo se aplicaba, de forma muy limitada, a aquellos que sufrían penas de destierro-, limitando ya definitivamente el uso de “emigrado” a aquellos casos en que la salida del país se produce por causas voluntarias, a menudo relacionadas con el deseo de medrar o, frecuentemente, la necesidad de subsistir. A partir de ese momento, se considera el exilio no tanto una marcha impuesta por los poderes jurídicos del país como una salida provocada por el miedo a ser perseguido y apresado por motivos políticos o por la imposibilidad de vivir en libertad y con plenos derechos.

La vinculación que existe entre el término “exilio” y la Guerra Civil es muy grande. La generalización del uso de la voz tras la resolución de ésta y la envergadura –tanto cuantitativa como cualitativa- que adquirió la diáspora de

---

<sup>115</sup> La edición de 1889 del DRAE elimina la connotación política de la definición del término, del que dice que “se aplica más bien al que toma este partido obligado por las circunstancias económicas”.

simpatizantes de la II República tras el final de la contienda han provocado la identificación en el imaginario colectivo de los españoles de “exilio” con el desplazamiento de población de 1939.

Han existido, sin embargo, otros éxodos durante la historia de España, aunque ninguno alcanzó las oceánicas dimensiones de éste. Gracias a ellos se forjaron también otras asociaciones mentales, como la de emigrado / exiliado con liberal. Ya en 1835 escribía Mariano José de Larra (2000: 310) que “por poco liberal que uno sea, o está uno en la emigración, o de vuelta a ella, o disponiéndose para otra; el liberal es el símbolo del movimiento perpetuo, es el mar con su eterno flujo y reflujo”. Es evidente, sin embargo, que no siempre es así, y que la inestabilidad política del siglo XIX obligó a todas las ideologías y formas de pensar existentes en España a sufrir la experiencia del exilio. El fenómeno del exilio se ha repetido casi sin excepciones en todos los periodos de la historia de España, en la que diferentes grupos sociales y políticos se han visto afectados por él. Sin embargo, desde que los partidarios liberales hubieron de huir de España ante el regreso de Fernando VII en 1814, el término quedó irremediabilmente marcado por su connotación liberal.

## 4.2. El exilio en España

Aunque, como ya se ha advertido, la identificación existente en España entre “exilio” y la salida masiva de simpatizantes del régimen republicano abolido por las armas en 1939 es intensa y frecuente, a lo largo de la historia del país ha habido numerosos y variados fenómenos similares, marcados por el elevado nivel de tensión, la incapacidad para aceptar la diferencia y la imposibilidad de convivir pacíficamente. Del mismo modo que en el ámbito universal, el exilio es un elemento de aparición permanente en el desarrollo de la historia y la cultura españolas.

La expulsión de los judíos en 1492, que culminó una serie de decisiones discriminatorias anteriores, supuso el primer gran éxodo de la historia de España, en la que, de todos modos, el fenómeno del exilio estaba ya plenamente configurado, como lo demuestra la existencia incluso de un modelo literario en el *Poema de Mío Cid*. La diáspora, unida al fin de la Reconquista, a la consiguiente pérdida de territorios musulmanes en la península y a la desaparición de fronteras nacionales entre los reinos de Castilla y Aragón por la unión matrimonial de sus reyes, provocó la consolidación de la unidad del país y de la constitución del Estado moderno español. Según el historiador hebreo Isidore Loeb, se vieron obligados a abandonar el país un total de 165.000 individuos –lo que representaba alrededor del 2,5% de la población española de la época–, burgueses en la mayoría de los casos, que hubieron de dispersarse por Europa. Para poder explicar la forzada marcha de la población judía se ha de tener en cuenta que el incipiente concepto de nacionalidad española se basaba en la época en la identificación entre la unidad política y la unidad religiosa. El nacimiento del Estado español se sustentó en el catolicismo, como queda demostrado con el sobrenombre de “Reyes Católicos” con el que han pasado a la historia los monarcas Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. El hecho de que la

configuración nacional se construyese sobre la base del exilio provocó, como ha señalado José Luis Abellán (2001: 17), que la expulsión “del otro” se convirtiera en constante estructural de la historia de España:

La constitución de la nacionalidad española se construyó sobre una base estructural que, al identificar unidad política y unidad religiosa, propiciaba los exilios.

Esta identificación no sólo provocaría el desarrollo de la “mentalidad inquisitorial” (Abellán, 2001: 31) que subyace al ansia de los grupos opuestos de aniquilarse, sino también la progresiva eliminación de todas las minorías religiosas. Durante el siglo XVI, y en el contexto de la Reforma protestante, los mecanismos de expulsión y exterminio de todo tipo de disidencia católica afectaron a todos aquellos acusados de desviaciones heterodoxas. A pesar de que las capitulaciones firmadas en 1492 aseguraban el respeto de su religión y sus costumbres, los moriscos que permanecieron en España tras la toma de Granada por los Reyes Católicos sufrieron también los efectos de esta política, que, planteada por las autoridades de forma maniquea y excluyente, tensó al máximo las relaciones sociales. Vicente Llorens (1976: 39) explicó así esta situación, que desembocó en la expulsión definitiva del pueblo morisco en 1609:

A principios del siglo XVII, los moriscos de los reinos de España, aunque sometidos, seguían formando un cuerpo extraño a la nación. Y como la unidad política-religiosa constituía cada vez con más fuerza el principio fundamental de la monarquía española, es comprensible que el problema no hubiera de solucionarse mediante fórmulas conciliatorias.

Alrededor de 300.000 moriscos abandonaron el país durante la primera mitad del siglo XVII. El norte de África fue el principal destino para una masa social de carácter eminentemente obrero y rural cuya marcha, unida a la de los

judíos un siglo antes, trastocó gravemente las capas sociales productivas y generadoras de riqueza.

Las tensiones político-religiosas provocaron también la expulsión, en la segunda mitad del siglo XVIII, de la orden de los jesuitas, acusados de servir a la curia romana en detrimento de las prerrogativas regias, de fomentar las doctrinas probabilísticas y de ser causantes, fomentando actos de protesta como el motín de Esquilache, de la inestabilidad social del país. De poca importancia cuantitativa –afectó a poco más de 4.000 personas- y especiales características<sup>116</sup>, el exilio jesuita afectó a importantes personalidades intelectuales de la época como Pedro de Montengón o el Padre Isla.

Al igual que ocurrió en el resto del mundo occidental, el siglo XIX fue el periodo en el que el exilio se configuró definitivamente como arma política al servicio del poder. A partir de 1808, un amplio sector de la población española intentó, en plena Guerra de la Independencia contra el ejército napoleónico, derribar las bases sobre las que se sustentaba el Antiguo Régimen para constituir un nuevo régimen liberal. La pervivencia de sectores defensores de las arcaicas estructuras a través de las que se organizaba la sociedad española, la falta de unanimidad sobre cómo desarrollar el proceso de transición de un modelo a otro y, sobre todo, la violencia política y la imposibilidad de convivir de forma pacífica con el enemigo llevó a la repetición constante del exilio en esta época, en la que afectó a afrancesados, liberales, carlistas, demócratas, republicanos... El perenne enfrentamiento político y su interpretación bipolar provocó que el concepto de nacionalidad española, que seguía en la época estrechamente unido a la religión católica, se considerara patrimonio propio por cada uno de los bandos enfrentados, apareciendo así el concepto de “las dos Españas”, cuya radicalización fue explicada por Abellán (2001: 32):

---

<sup>116</sup> El éxodo sólo afectó a hombres y fue similar al producido en la misma época en otros países como Portugal o Francia. Los afectados recibieron un subsidio estatal y su recibimiento en los territorios de acogida –los Estados Pontificios en casi todos los casos- fue muy cálido.

El enfrentamiento bélico entre “dos Españas” irreconciliables exige que el maniqueísmo se lleve a sus últimas consecuencias, con dos principios –el Bien y el Mal- luchando a muerte.

La disidencia política, como antes la religiosa, era castigada en la época con el exilio, con lo que a cada cambio de gobierno le sucedía el éxodo forzoso de un amplio sector de población. En total, se calcula que más de 200.000 personas hubieron de marcharse del país durante este periodo al ser objeto de persecuciones motivadas por causas ideológicas.

La pervivencia del conflicto entre “las dos Españas” fue uno de los desencadenantes de la contienda bélica que marcó de forma irremediable el desarrollo del siglo XX en España. Durante la década de 1930, y superada la euforia inicial con que fue recibida por amplios sectores de la población la proclamación de la II República, la existencia de dos grupos enfrentados provocó que “el rasgo más característico de España [fuera] la idea obsesiva en sus hombres y en sus círculos político-sociales más dinámicos y decisorios de apelar a las armas para dirimir las dolencias de la colectividad” (Soldevilla Oria, 2001: 39). La evolución de los acontecimientos desde 1931 hizo cobrar vida a ese esquema mental, que, a partir del inicio del conflicto bélico en 1936, se desarrolló con fuerza. De hecho, una de las razones que explican las gigantescas dimensiones<sup>117</sup> del exilio provocado por la Guerra Civil Española es la inusitada violencia manifestada por ambos bandos en las posiciones de retaguardia. La exterminación del enemigo no quedaba relegada a la batalla en los frentes, por lo que ser partidario de una ideología concreta en determinadas zonas podía convertirse en todo un riesgo. De ahí que, poco después del levantamiento militar que dio origen al conflicto, el gobierno de la República facilitara la salida del país a un buen número de intelectuales, como

---

<sup>117</sup> La siempre difícil cuantificación de los movimientos de población presenta aún más problemas en el caso del exilio de la Guerra Civil, desatendido durante mucho tiempo por la historiografía y dependiente desde el punto de vista investigador en numerosas ocasiones de cargas políticas o de intenciones ideológicas. Así, por citar sólo tres ejemplos, Manuel Tuñón de Lara cifra en 850.000 el número de españoles que hubieron de abandonar el país, Javier Rubio en 680.000 y Vicente Llorens en 550.000. En cualquier caso, parece haber unanimidad entre los investigadores en que el número no fue inferior al medio millón de personas.

José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Ramón Menéndez Pidal, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas o Gregorio Marañón<sup>118</sup>.

El progresivo avance de las tropas nacionales por el territorio español marcó tanto el desarrollo de la Guerra Civil como los flujos migratorios dependientes de ella<sup>119</sup>. Así, apenas un mes después de su inicio, la campaña de Guipúzcoa provocó el primer gran éxodo de población. La ofensiva de las tropas franquistas llevó a más de 5.000 personas a cruzar la frontera francesa e instalarse, algunos de ellos ya de forma definitiva, en el país vecino. Consuelo Soldevilla Oria (2001: 42) ha expuesto del siguiente modo la relación entre los acontecimientos bélicos y los consecuentes movimientos de población:

El avance de las tropas franquistas en las provincias Vascongadas, Santander y Asturias en el verano de 1937 origina la primera oleada migratoria que evacuará por mar hacia Francia; la caída del frente de Aragón y la posterior ocupación de Cataluña en febrero de 1939 desencadenará la siguiente y más numerosa, que seguirá el camino hacia Francia esta vez por tierra. Con la ocupación de la zona central, última en manos de la República, se produce el último flujo de salidas que desde las costas de Levante partirá por mar en dirección al norte de África.

Se adoptó desde muy pronto el nombre de “exilio republicano” para denominar los desplazamientos de población desencadenados durante y después de la guerra<sup>120</sup>. En ambos casos, se trató de emigraciones de cariz

---

<sup>118</sup> No todos ellos han de ser considerados exiliados. Ramón Menéndez Pidal y Gregorio Marañón volvieron a España en 1940, llegando incluso a ocupar algunos de los cargos desempeñados antes de la guerra. Ramón Gómez de la Serna, por su parte, y a pesar de vivir expatriado en Buenos Aires, donde murió, colaboró en periódicos españoles y mostró en ocasiones su adhesión al régimen franquista, que recibió con honores sus restos fúnebres. No había en él compromiso ideológico alguno con la República –más bien al contrario- y su paso por el exilio ha de ser considerado accidental. Pudo volver sin miedo alguno a represalias, y, de hecho, lo hizo de forma fugaz en 1949, pero decidió quedarse en el extranjero por motivos profesionales.

<sup>119</sup> La vinculación entre conflicto bélico civil y exilio en España tiene su primer precedente de carácter masivo en lo ocurrido durante la Guerra de Sucesión de principios del siglo XVIII. Después de la victoria de Felipe de Anjou, que reinaría como Felipe V, fueron expatriados aquellos que apoyaban la causa del archiduque Carlos, que incluso se mantuvieron organizados en el exilio.

<sup>120</sup> Evidentemente, algunos de los movimientos forzados de población producidos mientras se desarrollaba el conflicto bélico fueron protagonizados por simpatizantes del bando nacional



político que afectaron a todos aquellos que habían aceptado la legitimidad del régimen instaurado en 1931 y que, de una u otra forma, luchaban por defenderlo y mantenerlo. Hasta la regeneración democrática de 1978 permanecieron activas las instituciones republicanas en el exilio con el objetivo de derrocar al régimen franquista. La actividad de estas instituciones estuvo intensamente ligada a las esperanzas de los exiliados republicanos de volver a España. Después del final de la II Guerra Mundial, cuyo resultado parecía augurar un cambio en la situación de la política española, el desánimo se instaló en ellas. Como señaló Luis Araquistáin (*apud* Llorens, 1967: 21) en 1955, “las emigraciones políticas se desintegran progresivamente a medida que pasa el tiempo y crece su aislamiento dentro del mundo en que se instalan y en relación a su país de origen”. No en vano, inherente al exilio es la problemática de la lealtad hacia las instituciones o las ideas cuya defensa provocó la huida del país. Se plantea así la duda de qué sentido tiene seguir manteniéndose fiel a un proyecto colectivo que ya no existe, y hasta qué punto el exilio se convierte en una postura de resistencia simbólica que, más que abogar por un cambio, simplemente desea expresar su malestar hacia el devenir de los acontecimientos en la patria de origen:

La prolongación indefinida del exilio genera una conciencia de extraterritorialidad que en los escritores tiene su reflejo en el cuestionamiento de la propia tarea, de su utilidad en medio de la derrota y el olvido (Rodríguez, 2006: 312).

Antonio Aparicio (FMA-AMA, Caja 1, 32, 2) expresó de forma elocuente esta problemática al regresar a España a mediados de 1960 y dar por finalizado así su exilio:

Hace cuatro meses he regresado a España, traído por el convencimiento de que el exilio político ha dejado de responder a sus obligaciones hace años y que las razones políticas que justificaban el

---

que volvieron al terminar la guerra, por lo que no han de ser considerados dentro del exilio republicano. Fue la suya una situación pasajera y breve.

destierro, o sea la oposición, más aconsejan hoy retornar que permanecer lejos.

El problema de la lealtad se intensificaba al constatar los exiliados cómo aquel ideal por cuya lucha salieron del país ya nada significa para los habitantes “del interior” y cómo su drama ya a nadie parece importar, tal y como puso de manifiesto Alejandro Casona (FMA-AMA, Caja 4, 1):

Mi vida sigue su cauce, con la irremediable melancolía de pensar que el destierro es ya cosa definitiva, y el asco de ver de qué manera sucia nos abandonan los que ayer defendimos con verdadera fe.

A pesar del valor simbólico de las figuras de los intelectuales, convertidos en iconos de la diáspora, el éxodo en el que desembocó la Guerra Civil Española no sólo estuvo compuesto por políticos, funcionarios y escritores. En contraste con lo ocurrido en los desplazamientos de población forzosos anteriores, formados casi exclusivamente por grupos de una sola clase socio-cultural, el exilio republicano tuvo un carácter heterogéneo, siendo el número mayor de representantes el del proletariado. México, Argentina y Francia, los tres países que mayor número de españoles acogieron, recibieron una emigración caracterizada por su diversidad cultural y laboral. Inglaterra, donde se refugiaron figuras como Arturo Barea, Pedro Garfías o Esteban Salazar Chapela, fue, sin embargo, uno de los lugares donde la llegada de exiliados estuvo marcada por su elitismo intelectual. Similar fue el caso de Estados Unidos, en cuyo sistema universitario se integraron Pedro Salinas, Jorge Guillén o Ramón J. Sender.

El comportamiento de México con los republicanos que se vieron obligados a huir fue, sin duda, el más hospitalario de cuantos se produjeron en el contexto internacional. Lázaro Cárdenas, presidente del país, mostró durante la guerra su apoyo al gobierno de la II República en foros internacionales como el de la Sociedad de Naciones y decidió, a pesar de la oposición de determinados sectores de la clase política y la ciudadanía, admitir

al finalizar ésta a un número ilimitado de españoles. Muchos de ellos llegaron a adquirir con el tiempo, gracias a las facilidades dadas por el gobierno, la nacionalidad mexicana, convirtiéndose así el país centroamericano en “la verdadera patria de los exiliados de todo origen y condición” (Carvajal y Martín, 2002: 89).

El paulatino envilecimiento de la situación política europea, dominada por el avance de la amenaza nazi y la composición de dos bloques ideológicos opuestos y enfrentados, provocó que Hispanoamérica –unida además con España por similitudes lingüísticas y culturales- fuera el destino elegido por la gran mayoría de exiliados. A pesar de la cercanía geográfica y de las posibilidades de hacer realidad la utópica vuelta eran desde allí mayores, muchos de los que se instalaron inicialmente en Francia decidieron desplazarse hacia países americanos ante los sucesos acaecidos en el territorio galo durante la II Guerra Mundial y ante el vejatorio trato dado a los simpatizantes republicanos, confinados en muchos casos en campos de concentración. Al referirse en *La arboleda perdida* a las circunstancias que rodearon su marcha del continente, Rafael Alberti (1998: 189-190) expresaba la paupérrima situación del mundo occidental y los peligros que ésta conllevaba para los exiliados españoles, al tiempo que conectaba lo sucedido durante la Guerra Civil con el clima de violencia e intolerancia que reinó en Europa –y en todo el mundo- durante las décadas de 1930 y 1940:

Una mañana brumosa de febrero del año 1940 dejábamos el puerto de Marsella (...), camino de las orillas del río de la Plata. Los campos de concentración en Francia y África seguían llenos de nuestros soldados, de nuestras mujeres y niños, tan sólo por el crimen de haber sido los primeros combatientes, los primeros héroes en la lucha contra el fascismo internacional, que ya no sólo acababa de apuñalar a la República Española, sino que se expandía, como una lava de muerte, por todas las ciudades y campiñas del continente europeo. Recuerdo que yo escribía, al zarpar de los literales franceses camino de América, estos versos sobre mi vieja Europa: “Ahí quedas, vieja Europa, sacudida / de Norte a Sur, de Oriente hasta Occidente. / Hora de la partida. / Te abandono apagada, tristemente encendida. / Con otra luz espera volverte a hallar mi frente”. Abandonaba una

Europa a oscuras, tan sólo iluminada por el fuego de los cañones y las bombas incendiarias que llovían del cielo.

#### 4.2.1. La diáspora cultural de la Guerra Civil Española

La progresiva radicalización política de la sociedad española durante la década de 1930, causa directa del levantamiento militar que produjo la Guerra Civil iniciada en julio de 1936, provocó, además de la conversión del conflicto en un fenómeno masivo capaz de comprometer a todo aquel que hubiera hecho público su posicionamiento ideológico, la división del ambiente intelectual del país. Hasta el comienzo de la contienda, los artistas convivían en tertulias y revistas sin que la disidencia política fuera motivo de tensión alguna, como lo demuestran las nóminas de colaboradores de iniciativas editoriales como *La Gaceta Literaria* o *Revista de Occidente*, en las que escritores conservadores como Giménez Caballero o Pemán coincidían con autores progresistas. Sin embargo, la tajante bipolarización social que trajo consigo el estallido de la guerra afectó también al panorama cultural, convirtiendo la literatura en arma política concebida más como medio revolucionario que como fin estético.

No sólo se ha de recurrir a la Guerra Civil y al tenso ambiente que se vivió en España en sus años previos para explicar la progresiva importancia que cobraron los presupuestos ideológicos y sociales en el desarrollo de la producción literaria de la época, sino que hay que tener también en cuenta que la situación mundial de crisis política y económica del primer tercio del siglo XX indujo a todo el arte occidental a un cambio de orientación estética que terminara con la deshumanización inherente a la mayoría de la vanguardias y propusiese un nuevo modelo artístico basado en el compromiso de los autores con su contexto y los problemas que de éste se derivaban.

La inusitada violencia con que se desarrolló la contienda bélica no hizo sino tensar aún más la situación social del país y hacer prácticamente

imposible la convivencia de posturas enfrentadas. Instalado en el poder, el régimen franquista institucionalizó una política de exterminio físico, político y cultural que, vigente hasta la muerte del dictador en 1975, condenó a buena parte del panorama intelectual al silencio y al olvido. Derrotados, la mayoría de los artistas republicanos, y no sólo los que desempeñaron un papel destacado en la lucha, como los literatos Rafael Alberti o José Bergamín o el cartelista Josep Renau, tuvieron que iniciar una nueva vida en el exilio. En algunos casos salieron amenazados por el peligro que para sus vidas su presencia en el país podía suponer; en otros, partieron en busca de una libertad que sabían imposible en la España franquista. Algunos estaban comprometidos con una ideología, o con un partido político, otros –los más– eran sencillamente “espíritus liberales” (De Albornoz, 1977: 13). No todos, sin embargo, lograron huir, como demuestra el paradigmático caso de Miguel Hernández, obligado a penar de prisión en prisión desde el final de la guerra hasta su muerte en 1942. Andrés Trapiello (1994: 281-282) ha expuesto de forma gráfica el caótico panorama al que quedaron abocados los intelectuales españoles al terminar la batalla:

Personas que se perdían en el exilio de fuera, otros enterrados en el de adentro, los que volvían discretamente a España, o aquellos que venían para volver a irse, unos que entraban en prisión, otros que seguían luchando en el exilio con la voz y la palabra, otros silenciosos, otros silenciados... demasiadas vidas distintas que parecen brotar de ese torrente que fue la guerra.

Esta caótica situación, unida a los problemas de adaptación que los republicanos huidos tuvieron en algunos países –fundamentalmente en los europeos– y a las precarias condiciones físicas, psíquicas y económicas en que llegaron a sus lugares de acogida, motivó que, en general, la producción literaria fuese escasa en los primeros años de destierro.

El contingente de artistas e intelectuales exiliados fue numeroso. A pesar de que, como quedó señalado, la obrera fue la clase social con más

representantes, la diáspora republicana que provocó el final de la Guerra Civil se caracterizó por su importancia cualitativa y cultural:

En un cómputo provisional, [se ha] cifrado en unos 5.000 intelectuales los que se exiliaron a consecuencia de la guerra en 1939, entendiendo por intelectuales todos aquellos que pertenecen a profesiones liberales: ingenieros, arquitectos, científicos, artistas, escritores, abogados, profesores, médicos, etc.; entre ellos estaban algunos de los representantes más eminentes no sólo de la cultura española, sino de la cultura europea del siglo XX. Esto es algo que no ha ocurrido en la misma medida con otros exilios españoles (Abellán, 2001: 71).

Dentro del contingente de científicos y artistas que se decantaron en apoyo de la República, y que, consecuentemente, hubieron de abandonar España al terminar la guerra, el número de escritores fue grande. Su marcha, unida a su posterior incomunicación con el panorama intelectual nacional y al cambio radical experimentado por las estructuras culturales del país tras la victoria de Franco, trastocó aun más de lo que ya había hecho la guerra la evolución de la producción literaria del país. Miguel Delibes (2004: 101) lo ha explicado así:

Si hay un momento en el que la literatura española está contra las cuerdas y a punto de sucumbir es aquel en que se produce la masiva emigración de los intelectuales en plena guerra civil.

En términos parecidos se expresó León Felipe (1957: 161) desde su exilio mexicano, donde compuso estos versos en los que, además de exponer el trauma que supuso para la literatura nacional la marcha de muchos de sus mejores representantes, mostraba su convencimiento en la superioridad artística de la “España peregrina”<sup>121</sup> sobre la franquista:

---

<sup>121</sup> *España peregrina* fue el nombre de la revista fundada en el exilio por José Bergamín que acogió las aspiraciones literarias de muchos de los escritores desterrados.

Hay dos Españas: la del soldado y la del poeta. La de la España fratricida y la de la canción vagabunda. Hay dos Españas y una sola canción. Y ésta es la canción del poeta vagabundo:

Franco, tuya es la hacienda / la casa, / el caballo / y la pistola. / Mía es la voz antigua de la tierra. / Tú te quedas con todo y me dejas desnudo y errante por el mundo... / Mas yo te dejo mudo... ¡mudo! / y ¿cómo vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?

Max Aub (2003a: 388) insistió también, aunque no en términos tan maniqueos como los utilizados por el poeta zamorano, en la grandeza moral e intelectual de los exiliados sobre los que permanecieron en España y fueron partícipes, de forma pasiva en muchos casos, de la construcción de una memoria colectiva que falseaba la realidad y que condenaba al silencio y al olvido a la España republicana:

¿Cuántos de los millones de habitantes de Madrid saben hoy quiénes fueron Enrique Díez-Canedo o José Moreno Villa? (...) ¿Dónde están los que hoy se les pueden comparar? No en talento –debe haberlos-, no en saber –seguramente los hay- sino en dignidad que no hiciera demasiada excepción, en hombría, en naturalidad, en entrega sin más –sin miedo- a sus naturales ocupaciones.

De hecho, una de las principales preocupaciones de los escritores instalados fuera del país fue el devenir de la cultura española. Conscientes de la importancia cualitativa y cuantitativa del contingente de intelectuales y artistas obligados por las circunstancias a salir del país, y sabedores de las limitaciones que el régimen franquista impondría a la libertad de expresión para poder controlar las vías de acceso a la opinión pública, los exiliados se propusieron como tarea vital mantener activo el recuerdo de las generaciones literarias a las que pertenecieron, cuyo desarrollo se vio abruptamente tajado por el estallido de la guerra y sus posteriores consecuencias.

La creación de editoriales, revistas y, en general, foros de labor científica y divulgativa fue una de las vías utilizadas por el colectivo exiliado para estudiar y dar a conocer las obras de los autores que hubieron de

abandonar España tras los acontecimientos de 1939<sup>122</sup>. México y Francia fueron los escenarios donde con más intensidad se desarrollaron proyectos editoriales y mediáticos dirigidos a difundir la producción de los exiliados. En el primero de los casos –sede de revistas como *España peregrina*, *Sala de espera*, *Los hispanoamericanos*, *Las Españas*, *Taller* o *Romance*–, existía un entorno favorable para su recepción por la coincidencia idiomática, la tradición de estudios literarios hispánicos y la masiva presencia de compatriotas desterrados. En el segundo –cuna de, por ejemplo, *Independencia* o de la editorial *Ruedo Ibérico*– el compromiso y la capacidad de asociación de los exiliados, además de la cercanía del país –y la consiguiente posibilidad de hacer difundir en él de forma clandestina las publicaciones– hicieron posible la proliferación de revistas y boletines. Otros lugares de acogida, como Argentina o Cuba, fueron también especialmente proclives para la creación de publicaciones. En cambio, en países como Estados Unidos o Inglaterra, caracterizados por la cualificación y el alto nivel cultural del colectivo exiliado que acogieron, apenas existieron revistas creadas específicamente para la inserción y el análisis de la producción de la “España del destierro”.

Los objetivos de estas iniciativas fueron fundamentalmente dos. Por un lado, difundir, mantener y no dejar caer en el olvido la herencia intelectual y artística del colectivo republicano. Por otro, establecerse como elementos al servicio de la identidad para un grupo distinguido desde su abrupta salida de España por la desubicación. Los propios nombres de las publicaciones – *España peregrina*, *Las Españas*, *Ultramar*...– dan idea ya del carácter desarraigado del grupo al que fundamentalmente van dirigidas. Su labor, junto a las editoriales como *Ruedo Ibérico* o Joaquín Mortiz, permitió que la labor cultural de los exiliados continuase en sus lugares de acogida y que, a pesar de

---

<sup>122</sup> Es denominador común a los fenómenos de exilio el desarrollo de actividades de este tipo. Piénsese, por ejemplo, en cómo los intelectuales que huyeron de la Alemania nazi crearon órganos de expresión como *Mass und Pert*, *Das Word* o *Die Sammlung*, que, editadas respectivamente en Zurich, Moscú y Ámsterdam, reforzaron los vínculos grupales del colectivo. Además de una plataforma para la difusión de los trabajos literarios, las revistas fueron un elemento al servicio de la lucha política contra el gobierno hitleriano.



quedar ya para siempre marcada por el trauma de la guerra y del posterior y consecuente exilio, su obra pudiese ser continuada. No en vano, la mayoría de los proyectos llevados a cabo “documenta las actividades culturales de los exiliados” (Andújar y Risco, 1977: 20), logrando con ello el doble objetivo de configurar al colectivo como grupo diferenciado y, con ello, darlo a conocer en los lugares a los que se vieron obligados a acudir tras la guerra.

Se desarrolló así una especie de “contracultura” opuesta a la imperante en el interior del país, intentando con ello que la obra de los exiliados no cayese en el olvido, para que toda la comunidad de refugiados pudiera estar en contacto con ella y para que, si el final del régimen franquista se producía, la cultura creada en el exterior del país pudiera integrarse sin problemas en la del interior. Para sentar las bases de esa hipotética adaptación, fue constante en quienes tuvieron que instalarse en el extranjero la intención de estar en contacto con los intelectuales contrarios al franquismo que seguían en España, refugiados en su exilio interior. En ese contexto se entienden las iniciativas de ciertas publicaciones como *Ínsula* o *Papeles de San Armadans* de dejar su espacio a los trabajos de los desterrados.

La sola existencia de estas iniciativas supuso una forma de actuación a través de la que los exiliados pudieron dotarse una voz propia frente a la interpretación oficial que la de la historia reciente y de la cultura española estaba configurando el franquismo, que no sólo condenó a los exiliados a la dispersión sino también al ostracismo y, con ello, a la imposibilidad de estar en contacto con el interior del país.

La aparición de esta alternativa –dotada de sus particulares cánones y referentes, diferentes lógicamente a los del interior– pone de manifiesto cómo la guerra y el trauma del exilio al que se vieron condenados muchos de sus perdedores supusieron un cambio de gigantescas dimensiones en la literatura española del siglo XX, cuya normal evolución quedó abruptamente modificada:

En 1939 se vio forzada al exilio una parte considerable de la intelectualidad [española] (...). El hueco dejado por la “España peregrina” –profesores, escritores, periodistas afectos a la causa republicana- fue cubierto por el falangismo militante y por el catolicismo más reaccionario (Pedraza y Rodríguez, 2002: 349)

Dos grandes grupos generacionales<sup>123</sup> se vieron afectados por la diáspora. El mayor de ellos estaba constituido por escritores nacidos antes de fin de siglo y el otro por aquellos que nacieron entre 1900 y 1915. Santos Sanz Villanueva (1977: 116) ha explicado del siguiente modo las diferencias entre ellos:

El primero estaba formado, en su mayoría, por escritores cuya personalidad literaria ya se había formado antes de la emigración. El segundo lo integraban narradores cuya producción (...) se encontraba en sus inicios en los años inmediatos al destierro o empezó con posterioridad a éste. Con sus excepciones, claro: Barea en el primer grupo, pues su aparición como narrador es tardía; Sender en el segundo, pues ya contaba con una obra considerable y extensa al estallar la guerra. A estos dos grupos habría que añadir otro en el que participan los que, como Roberto Ruiz o José de la Colina, conocieron el exilio desde su infancia.

Desde el punto de vista artístico, la guerra tajó la evolución de tres grupos literarios cuya existencia es aceptada por prácticamente toda la crítica. Obviando la testimonial presencia en el panorama cultural de supervivientes del realismo decimonónico como Armando Palacios Valdés, sin producciones nuevas en la época debido a su decadencia física<sup>124</sup>, las generaciones literarias de 1898, 1914 y 1927<sup>125</sup> sufrieron los efectos de la guerra. La activa

---

<sup>123</sup> El término “generación” es utilizado aquí en sentido estrictamente cronológico, no literario.

<sup>124</sup> Armando Palacios Valdés murió en 1938 a los 85 años de edad.

<sup>125</sup> La crítica literaria tradicional ha fijado un canon de diez poetas –Alberti, Aleixandre, Alonso, Altolaguirre, Cernuda, Diego, García Lorca, Guillén, Prados y Salinas- como integrantes de la Generación del 27, cuando no fueron más que una parte, importantísima, de la extensa nómina de autores que revolucionaron la estética literaria durante la década de 1920 y el comienzo de la de 1930. De ahí que estudiosos como Víctor García de la Concha (1998: 10-22) aboguen por un concepto de “generación” más amplio, en el que puedan incluirse autores como Juan Chabás, José Moreno Villa, Ernestina de Champourcín o Juan José Domenchina.

participación de los miembros de esta última en el conflicto provocó que el exilio fuese el destino de muchos de sus miembros. Salvo Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, los autores del grupo poético del 27 tuvieron que huir durante o inmediatamente después de la Guerra Civil, continuando en el extranjero su obra literaria, marcada de forma indeleble por el compromiso, el desarraigo y la nostalgia de España. El profesor Ignacio Soldevila (2001b: 244) ha expresado del siguiente modo la participación de las diferentes generaciones literarias en la guerra y las consecuencias que de ella se derivaron:

Por las bajas que la avanzada edad ya va causando en la generación del 98, y la prudencia que en los mayores es usual en tiempos de grave peligro, (...) las reservas en sus posturas respecto a las facciones beligerantes no son raras entre los escritores del 98 y del 14. Más excepcionales resultan entre las generaciones más jóvenes.

Sin duda, los autores que de forma más notable sintieron el trauma de la guerra y del exilio fueron aquellos que comenzaban a desarrollar su producción literaria en los años inmediatamente anteriores a la contienda. Algunos estudiosos<sup>126</sup> han dado el nombre de generación de 1936 a este grupo de literatos, que integra a autores tan dispares –y en muchas ocasiones opuestos ideológicamente- como Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Segundo Serrano Poncela, José Herrera Petere, Manuel Andújar, Luis Felipe Vivanco, Antonio Buero Vallejo o Gabriel Celaya. Sin entrar a valorar su uniformidad como conjunto, y dejando a un lado la siempre polémica constitución de generaciones literarias por parte de la crítica, se ha de señalar como rasgo grupal esencial el impacto en su obra de la Guerra Civil. Ricardo Gullón (1959: 11) afirmó que estos escritores estaban unidos por la “solidaridad del

---

<sup>126</sup> Ricardo Gullón o Guillermo Díaz Plaja son algunos de los críticos que han defendido la existencia de esta generación, argumentado para ello, además de las coincidencias cronológicas y las experiencias comunes ya mencionadas, algunas afinidades formales y temáticas: vuelta a determinados modelos clásicos –Garcilaso y Quevedo, fundamentalmente-, predominio de temas metafísicos y religiosos, convivencia en publicaciones como *Nueva Revista* u *Hoja Literaria*...

fracaso”, mientras que Marra-López (1963: 245) explicó así la dependencia de su evolución de los sucesos históricos que se han venido apuntando:

Todos ellos estaban gestándose en esa época, y cuando podían haber comenzado a surgir, sobrevino el tremendo desgarrón de la guerra civil, con los consiguientes retrasos en su maduración y destrozos de ilusiones.

#### 4.2.1.1. Recepción crítica y estado de la cuestión

Como ya fue explicado, la política cultural vigente durante toda la dictadura franquista impidió la normal recepción en España de la literatura de los autores exiliados, condenados al silencio más absoluto en el que hasta entonces había sido su ambiente intelectual por las continuas prohibiciones a las que fueron sometidas sus obras. De ahí que Max Aub (2003a: 496-526) se expresase en estos términos cuando, en su eventual vuelta a España en 1969, se le planteaba la posibilidad de instalarse de nuevo en el país de forma definitiva:

¿Qué haría yo aquí? No he nacido para comer y beber sino para decir lo que me parece, para publicar mi opinión. Si no lo hago me muero (...) En España está permitido todo, menos escribir novelas. No puedes. No es que te lo prohíban. No es que no te prohíban publicarlas. No es que no te dejen escribirlas: no puedes escribirlas.

Este panorama cortó la interacción de los autores exiliados con el que hasta entonces había sido su público. Especialmente problemática fue esta situación para los autores de textos dramáticos, que habían de sumar a las dificultades para encontrar nuevos lectores en los países de acogida la desconfianza de los empresarios teatrales a la hora de invertir en el montaje de sus obras.

Los escritores exiliados en Hispanoamérica tuvieron menos dificultades a la hora de encontrar un nuevo ámbito de recepción para sus obras que los que se refugiaron en países europeos. La coincidencia idiomática, la tradición de estudios literarios hispánicos y la masiva presencia de compatriotas desterrados aseguraban la existencia de un público que, aunque minoritario, podía convertirse en potencial destinatario. De todos modos, a pesar de las dificultades de publicación y difusión, no hubo una ruptura total con los lectores del interior de España, pues, como ha señalado Miguel Delibes (2004: 104), ciertos sectores culturales minoritarios pudieron seguir en contacto con los libros prohibidos de los exiliados<sup>127</sup>:

La llegada a España de la obra de estos escritores [fue] siempre difícil, pero nunca imposible. Libreros, viajeros, artistas, traían y llevaban lo que se hacía dentro y fuera de España y el rumor, la comunicación de boca a oreja, hacía el resto.

Las obras de los escritores que permanecían fuera de España por motivos políticos solían llegar al país de forma clandestina a través de editoriales como la francesa Ruedo Ibérico, la argentina Santiago Rueda o la mexicana Joaquín Mortiz y sólo a partir de las décadas de 1960 y 1970 se permitió –tras la pertinente vigilancia censora– la publicación de algunas de las obras de exiliados como Francisco Ayala o Ramón J. Sender, tal y como se expuso en la parte introductoria de la investigación al hacer referencia a los procesos de control de la memoria desarrollados a cabo por el franquismo. Sin embargo, la obra de los exiliados seguía siendo, en general, desconocida para los españoles.

La progresiva recepción de la narrativa que se estaba haciendo en el extranjero por autores nacionales propició el desarrollo en España de estudios críticos como los de José Ramón Marra-López –*Narrativa española fuera de*

---

<sup>127</sup> Algunos editores aprovecharon la ausencia de los escritores exiliados y la permisividad jurídica con los delitos contra la propiedad intelectual para publicar, fundamentalmente a partir de 1960, sus obras sin su consentimiento y sin que, por tanto, fueran partícipes de los beneficios que su difusión pudiese generar.

*España-* o Rafael Conte, que prologó una antología de textos de autores exiliados –*Narraciones de la España desterrada-*. En el ámbito del hispanismo internacional, revistas como las norteamericanas *Books Abroad* o *Revista Hispánica Moderna*, la italiana *Miscelánea di Studi Hispanica* o la francesa *Esprit* publicaban de forma habitual artículos y reseñas de obras de exiliados.

Diferente era la situación de la poesía. El impacto provocado por la muerte de Federico García Lorca acrecentó el interés de los estudios literarios de todo el mundo por los poetas españoles del siglo XX, en especial por sus compañeros de generación, casi todos ellos en el extranjero. Desde 1943, su producción, y con ella la del resto de autores desterrados, venía siendo objeto de estudio en obras compiladoras, como las de Azcoaga –*Panorama de la poesía moderna española*, primera en tratar de forma conjunta la poesía del exilio y la compuesta en el interior del país-, Becco y Svaniscini –*Poetas libres de la España peregrina en América-*, Giner de los Ríos –*Las cien mejores poesías españolas del destierro-* o Morales –*Poetas en el destierro-*. La importancia de la figura de Lorca en la recepción de la poesía española del exilio y la situación de privilegio del género en lo que a atención crítica se refiere respecto a la narrativa y al teatro ha sido analizada así por Delibes (2004: 102):

La participación de Federico García Lorca en la difusión de la poesía española de este tiempo no puede igualarse con ninguna otra. Lorca murió pero su obra se hizo más grande. (...) En la novela faltó un Lorca. Una víctima que concitara la atención del mundo.

Los de Marra-López y Conte supusieron los primeros acercamientos teóricos de forma monográfica a un panorama narrativo cuya recepción hasta ese momento en España había basculado entre la mitificación y el olvido. Ya en el prólogo de su obra advertía Conte (1970: 9) del “peligro de la desmesura” a la hora de juzgar una literatura “que no va a resultar la panacea de los males de nuestra literatura del interior”. La sublimación de la obra exiliada, que no muestra sino la habitual atracción del hombre por lo

prohibido, fue explicada del siguiente modo por Max Aub (2003a: 296), que se refería así a un encuentro con universitarios españoles en su eventual vuelta al país en 1969:

Acudieron al panal al conjuro del exilio. No tenían la menor idea de quién era. (...) Esperaban que echara víboras contra el régimen y su sumo Artífice [sic].

En el estudio de José Ramón Marra-López, publicado en 1963 tras superar múltiples impedimentos de las autoridades responsables de la censura, que no consintieron que en el título de la obra hubiera referencia política alguna, se exponen un conciso panorama de la situación de la literatura española antes de la guerra, un análisis del trauma que supuso el exilio en la vida y en la obra de los escritores que lo sufrieron y, por último, una serie de estudios monográficos de los más representativos narradores instalados en el extranjero por motivos ideológicos. De indudable valor testimonial por su carácter pionero<sup>128</sup>, el trabajo, cuyo campo de estudio queda limitado cronológicamente por el año 1961, debería haber sido actualizado para poder ofrecer un panorama globalizador de la obra de los autores tratados. Pese a ofrecer interesantes conclusiones, la investigación quedó lastrada por los problemas de su autor para obtener en los fondos bibliográficos nacionales la información necesaria para tratar la cuestión de la literatura de los exiliados, tal y como ha observado Ignacio Soldevila (2001b: 321, n. 148):

Salido de España en 1956, dedicado a la enseñanza universitaria y a la investigación de la literatura española, [tenía] a mi disposición las bibliotecas de Norteamérica y la ambiciosa intención de estudiar, como Marra-López, la literatura del exilio y el tema de la guerra civil. (...) [Reuní] más datos en tres meses en la *Library of Congress* de Washington y en correspondencia con exiliados como Max Aub, Manuel Andújar, Antonio Sánchez Barbudo o Francisco Ayala que

---

<sup>128</sup> Francisco Ayala (2001: 257) llegó a tildar la aparición del volumen de José Ramón Marra-López en 1963 de “acontecimiento nacional”. El libro fue definido por el autor granadino como “valiente (...) y acertado en lo fundamental” (Aub y Ayala, 2001: 100).

Marra-López desde el profundo pozo interior de España durante años de esfuerzo.

Gracias a los efectos de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, durante la década de 1970 aparecieron en el panorama crítico español varios ensayos, a menudo incluidos en revistas especializadas como *Triunfo* o *Cuadernos para el diálogo*, que se ocupaban de la situación de la literatura –y en concreto de la novelística– del exilio. Del mismo modo, se publicaron en España libros como *La España ausente*, en el que varios autores analizaban las consecuencias de la diáspora provocada por la Guerra Civil en los ámbitos políticos, científicos y artísticos. Francisco Umbral fue el encargado de estudiar la situación de la literatura española del exilio en el breve apartado “Los escritores ausentes”, en el que repasaba de forma somera la producción de los principales autores desterrados incurriendo, no obstante, en varios errores de apreciación, adjudicando a Arturo Barea, por ejemplo, una producción literaria anterior a la guerra inexistente.

Los manuales de literatura española de posguerra publicados durante la dictadura franquista apenas hacían mención a la situación de la narrativa de los autores exiliados, como puede observarse en los textos de Brown –*Historia de la literatura española del siglo XX*–, Domingo –*La novela española del siglo XX*–, De Nora –*La novela española contemporánea*–, Sobejano –*Novela española de nuestro tiempo*– o Torrente Ballester –*Panorama de la literatura española contemporánea*–. Algunos, como el de Martínez Cachero –*Historia de la novela entre 1936 y 1975*–, García Viñó –*Novela española actual*– o Spires –*La novela española de posguerra*– llegaron incluso a ignorarla por completo, poniendo así de manifiesto su escasa representación dentro del panorama intelectual de la España franquista. Los estudios que tangencialmente trataban el tema de la literatura del exilio solían estar centrados en las figuras de Ayala, Aub y Sender, contribuyendo con ello al desequilibrio cognoscitivo de la obra de los autores desterrados que continúa vigente. Mientras los tres escritores citados, y otros, como los miembros del grupo poético del 27, han sido objeto de numerosos estudios,



autores como Paulino Masip, Esteban Salazar Chapela, Juan Chabás o César M. Arconada permanecen aún en el más oscuro anonimato. Lógicamente, los textos de crítica literaria que se publicaban en el extranjero, algunos de ellos obra de escritores exiliados –como, por ejemplo, *Discurso de la novela española contemporánea*, de Max Aub o *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, de Juan Chabás-, sí intentaban ofrecer un panorama global de la literatura española. La dispersión inherente al exilio y la consiguiente imposibilidad de recopilar información mermaban, sin embargo, su capacidad integradora.

Tanto las investigaciones publicadas antes de la muerte del dictador como las aparecidas en la época democrática presentan una doble tendencia a la hora de estudiar y situar las obras de los autores exiliados dentro del contexto general de la literatura española. La más habitual es la de establecer un apartado independiente para los novelistas del exilio, tal y como hicieron Sobejano, Nora, Brown o, de forma más reciente, los autores del volumen de *Historia y Crítica de la Literatura Española* que se ocupa de la obras producidas entre 1939 y 1980. Existen, sin embargo, algunos estudios, como los de Soldevila Durante –*La novela española desde 1936 e Historia de la novela española (1936-2000)*-, que incluyen la producción de los exiliados dentro del más amplio panorama de la literatura española de posguerra sin hacer distinción alguna. Incluso hay especialistas que, como Paul Ilie, la estudian desde un marco epistemológico diferente, junto a los escritores del “exilio interior”. Evidentemente, la óptica desde la que se elabore el análisis influirá de forma notable en las conclusiones que se obtengan. Por eso se antoja necesario siempre que se separe el estudio de esta literatura del resto de la producción nacional justificar la discriminación a través del carácter específico que crea en los autores la experiencia del exilio o de las diferentes condiciones de producción en las que se encontraban respecto a los que residían de forma habitual en España<sup>129</sup>. Una clasificación sólo basada en el criterio de la

---

<sup>129</sup> Análogos problemas a los del caso español ha tenido la investigación sobre la obra de los autores alemanes exiliados tras la llegada al poder de los nazis. Según Ana Pérez (2008: 31),

situación geográfica plantearía numerosos problemas para ubicar correctamente a aquellos autores que, por causas diferentes al exilio, no residan en su país de origen.

Todo lo aquí apuntado hasta ahora lleva a hablar de la inexistencia de una tradición crítica que haya estudiado de forma sistemática y desde un punto de vista ponderado la literatura del exilio, a pesar de hitos como el que supuso la publicación en 1977 del monumental e imprescindible trabajo monográfico sobre el exilio republicano que, dirigido por José Luis Abellán, analizaba la diáspora de 1939 y sus consecuencias desde puntos de vista políticos, sociales y culturales<sup>130</sup>. No sólo se necesita recuperar la memoria cultural de muchos de los escritores que se vieron obligados a abandonar España tras la Guerra Civil, sino que se considera imprescindible establecer una visión panorámica y equilibrada de su importancia para la literatura española. La prohibición que durante años pesó sobre estos autores provocó la mitificación de su obra, así como la instauración en plena democracia de un sistema crítico en el que a menudo importaban más los criterios éticos que los estéticos. De ahí que en ocasiones se tienda a sublimar la obra de los exiliados por el mero hecho de serlo al tiempo que se relega al olvido la de autores como Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero o Rafael Sánchez Mazas por su adscripción política durante los años de la dictadura.

Junto a esta óptica mitificadora convive una visión que condena a la literatura del exilio a no salir del silencio que ya sufrió durante los casi cuarenta años de dictadura franquista. Fomentada por los pactos políticos que propiciaron la transición pacífica de la dictadura a la democracia y por la

---

“ya en 1934-1945 se suscitó la cuestión de si esta literatura, por el hecho de estar en el exilio, era o debía ser sustancialmente distinta de la que los hechos mismos autores habían escrito en los años anteriores durante la República de Weimar. ¿Se trataba de una literatura que se encontraba circunstancialmente en el extranjero, pero que por lo demás podía continuar, y quizás continuaba, las mismas tendencias existentes de la subida de Hitler al poder? ¿O era una literatura que asumía una responsabilidad moral y política ante lo que estaba ocurriendo y hacía suyo el compromiso de reflejarlo en las obras?”.

<sup>130</sup> El volumen IV de la obra tenía como objeto el análisis de la situación cultural de la “España peregrina”. Aurora de Albornoz se encargó del estudio de la poesía del exilio, mientras que Santos Sanz Villanueva y Ricardo Doménech se ocuparon, respectivamente, de la narrativa y el teatro.

tendencia a considerar clausurada la etapa de la historia de España anterior a 1975 para poder reconstruir la convivencia fracturada por la guerra y la dictadura, esta actitud ha sido analizada así por José María Naharro-Calderón (1998b: 63):

El énfasis discursivo ha versado sobre la necesidad de poner tierra de por medio con todo fenómeno asociado con la Guerra Civil, el exilio, el franquismo o su oposición por lo que se ha seguido levantando el espejismo de un revisionismo histórico que plantea el postfranquismo como una ruptura interna y autónoma con todo lo que invoque las fantasmas del pasado.

El desconocimiento de la obra de los exiliados es especialmente preocupante en el ámbito académico, tal y como ha denunciado Josefa Báez. Exceptuando los casos de autores como Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Ramón J. Sender, Arturo Barea, Francisco Ayala o Max Aub<sup>131</sup>, definitivamente instalados, aunque todavía en condición de “transgresores” en determinados sectores, en el canon de la literatura española del siglo XX, los planes de estudios, incluso los universitarios, omiten prácticamente cualquier referencia al exilio, con lo que las generaciones más jóvenes no logran incorporarlo a la tradición cultural del siglo pasado. Báez (2001: 72) ha explicado la situación y sus consecuencias, exponiendo cómo aún no se han producido las circunstancias oportunas y deseadas para que la literatura del exilio republicano español pase a formar parte de los filtros que configuran la dimensión social de la memoria de las sociedades:

El proceso [de olvido] se perpetúa y la población sigue desconociendo la obra de los escritores exiliados, a los que no se garantiza igualdad de condiciones para incorporarse a la historia común de nuestra literatura. Se habla de autores con menor o mayor calidad literaria; se acepta, en el caso de los que permanecieron, su posible mediocridad, la que no se le permite a los que salieron. Detrás

---

<sup>131</sup> La pertenencia al grupo poético del 27 ha ayudado notablemente a la difusión de la obra de Cernuda, Salinas y Guillén. En el caso de Barea y Sender, contribuyeron las adaptaciones televisiva y cinematográfica de sus obras *La forja de un rebelde* y *Crónica del alba*.

de los tres o cuatro nombres mayores, desaparece toda una pléyade; unos más populares que otros –gracias a la adaptación de algunas de sus novelas para los medios audiovisuales (Barea, Andújar)-. ¿Cuál ha sido el tiempo y el espacio, en unas coordenadas de acercamiento social, dedicados a nombres como José Ramón Arana, Luis Amado Blanco, Tomás Ballesta, Virgilio Botella Pastor, Segundo Serrano Poncela, Paulino Masip, Esteban Salazar Chapela, Magda Cartreño, Luis Carnés, Isabel de Palencia...? (...) Se les deja fuera de la historia y la cadena se deshace. ¿Puede y quiere la sociedad española actual seguir prescindiendo de ellos y de una obra escrita en la esperanza de formar parte de un mismo chorro cultural?

Para intentar paliar esta situación, un grupo de investigación dependiente de la Universitat Autònoma de Barcelona creó en 1994 el GEXEL –Grupo de estudios del exilio literario- con el propósito de recuperar y estudiar la obra de los escritores que huyeron de España después de la Guerra Civil<sup>132</sup>. El GEXEL, cuya labor ya ha sido plasmada en la celebración de varias reuniones científicas y en la publicación de inéditos y estudios de autores exiliados, justificaba así su existencia en su Manifiesto Fundacional<sup>133</sup>:

El mejor homenaje a un escritor, vivo o muerto, consiste en leerlo, tarea particularmente difícil en el caso del exilio. Porque, al margen de aquellos autores cuya obra ha sido total o parcialmente recuperada, una gran parte de nuestros escritores exiliados nos son aún hoy inaccesibles, ya que muchos de sus libros no figuran en bibliotecas públicas, catálogos editoriales o librerías. En suma, que la mayoría de nuestros escritores exiliados, a quienes la política del franquismo condenó al silencio y al olvido, siguen siendo escritores ignorados.

Parecidas palabras a las de los miembros del GEXEL utilizó Antonio Muñoz Molina (Aub y Muñoz Molina, 2004: 87) para referirse a que no es

---

<sup>132</sup> Desde universidades de todo el mundo se han llevado a cabo medidas destinadas al estudio del exilio republicano español. La creación de la Cátedra del Exilio en la Universidad Autónoma de México –en colaboración con la Universidad de Alcalá de Henares y la Universidad Carlos III-, o los trabajos del Centre for the Study of Hispanic Exile de la Universidad de Birmingham son buenos ejemplos de esa preocupación académica y científica por el exilio español.

<sup>133</sup> El manifiesto Fundacional del GEXEL se puede consultar en la página web <http://seneca.uab.es/filespanyola/investigacion/gexel/Ge-xel-Text1.htm>. En esa misma dirección se puede consultar la bibliografía del grupo, así como un resumen de sus principales actividades a lo largo de los últimos años.

posible “que la cultura española pueda lograr su verdadera plenitud si no recobra la tradición abolida en 1939, la herencia intelectual y cívica” que representan los autores exiliados

Junto a la creación de este grupo, iniciativas como REDER –Red de Estudios y Difusión del Exilio Republicano-, AEMIC –Asociación para el Estudio del Exilio y las Migraciones Ibéricas-, trabajos de investigadores como Francisco Caudet –especialmente destacable para acercarse al estudio de la diáspora republicana es su obra *El exilio republicano de 1939-*, Manuel Aznar Soler, José Antonio Pérez Bowie, Francisca Montiel, José Carlos Mainer, José María Naharro-Calderón, Dolores Fernández, Javier Lluch, Javier Quiñones o Eloísa Nos, que han desarrollado una ingente labor divulgadora desde los ámbitos académicos nacionales, o labores como la desarrollada por la editorial Renacimiento –que creó en 2003 la colección “Biblioteca del exilio” para publicar obras de desterrados- intentan establecer, alentadas por el interés social en la recuperación de la memoria histórica, las bases sobre las que se pueda construir un marco epistemológico adecuado para la recepción de estos autores. Con la misma intención han sido creadas varias fundaciones, como las que llevan el nombre de Max Aub, María Zambrano o Francisco Ayala. Además de mantener el legado bibliográfico, manuscrito y documental de estos escritores, las fundaciones desarrollan una importante labor de promoción de la lectura y la investigación.

Estos trabajos de recuperación de la obra exiliada han provocado que actualmente sean muy pocos los casos de autores cuya obra no está a disposición del público y de los investigadores<sup>134</sup>. De todos modos, si bien es cierto que durante los últimos años el corpus de sus obras ha sido ampliado considerablemente y que, de forma paulatina, su nombre ha ido

---

<sup>134</sup> Al proceso de recuperación de la figura de los exiliados también ha contribuido la labor de diversos narradores –como Jordi Soler, Andrés Trapiello o Almudena Grandes, responsables de *Los rojos de ultramar*, *Días y noches* y *El corazón helado*- que han hecho del éxodo republicano tema de alguna de sus novelas.

reestableciéndose en los ámbitos académicos<sup>135</sup>, siendo objeto de numerosos trabajos de investigación y edición, también lo es, no obstante, que el silencio y la distorsión que marcó su recepción durante la dictadura han provocado la alteración del canon literario de tal modo que parece difícil, más de treinta años después del final de la dictadura, plantear una lectura normalizada de sus textos.

La recuperación de la memoria histórica se plantea como un proceso de obtención de lerdad, pues se intenta con ella matizar y cuestionar las manipulaciones en las que se ha incurrido en el relato de la historia reciente. En el ámbito literario, difícilmente podrá alcanzarse el objetivo de obtener un conocimiento profundo y complejo de lo sucedido en España durante la segunda mitad del pasado siglo sin el aporte de la obra de los exiliados. Por encima de su valoración estética, la mejor recompensa que cualquier escritor puede recibir es la de ser leído. Sólo poniendo los medios para que eso sea posible, y para que esa lectura sea la mejor de las posibles, se podrá contar con una generación literaria que, ausente durante décadas de bibliotecas públicas, librerías y catálogos editoriales, no merece seguir, treinta años después del final de la dictadura, clamando en medio de la nada.

---

<sup>135</sup> En el currículo de enseñanzas obligatorias de la Educación Secundaria Obligatoria, después de las últimas reformas educativas, uno de los contenidos mínimos enmarcado en el estudio de la Literatura Española del siglo XX es el de la literatura del exilio.

### 4.3. El discurso del exilio

Dentro de la nómina de individuos que han padecido la experiencia del exilio el número de escritores es elevado. Los casos de Ovidio, Séneca, Dante, Voltaire, Víctor Hugo, Unamuno, Brecht, Mann, Nabokov, Zweig, Sender, Cernuda, Aub, Benedetti, Cabrera Infante o Gelman representan tan sólo algunos ejemplos ilustrativos que ponen de manifiesto la vehemencia con la que el fenómeno ha sido sufrido por los hombres de letras. La indisoluble vinculación que para muchos intelectuales existe entre ética y estética provoca la adquisición de compromisos humanos, sociales y políticos que, en épocas de intolerancia y pensamiento único, pueden llevar al exilio.

La progresiva consolidación de una esfera de debate público en las sociedades occidentales a partir del siglo XVIII, motivada por la gestación de una masa lectora burguesa, provocó que los escritores adquiriesen una función social en la sociedad y que sus opiniones formaran parte del espacio público. La producción literaria pasó a configurar así, tanto por lo dicho como por lo callado, el posicionamiento de sus creadores ante la realidad social. La palabra del intelectual comenzó a ser temida por el poder, al convertirse en una potencial amenaza para él. De hecho, durante el siglo XIX los casos de escritores obligados a abandonar su patria fueron múltiples, evidenciando con ello la conversión de su figura pública en “conciencia y guía de una sociedad en la que se tambalean las instituciones portadoras de valores” (Guillén, 1995: 140). Los ejemplos de Madame de Staël, que hubo de huir de Francia a principios de siglo por su oposición a la política napoleónica; Aleksandr Sergeevic Pushkin, expulsado de la Rusia zarista por su entusiasmo en la defensa de las ideas liberales; los miembros de la Generación de Mayo argentina, obligados a permanecer fuera del país durante la dictadura de Rosas; o el Duque de Rivas y José María Blanco White, dos de los muchos españoles

que sufrieron durante el convulso siglo la experiencia del exilio, así lo demuestran.

El compromiso ético del intelectual no sólo perdura en el exilio, sino que llega a convertirse, junto con la esperanza del regreso, en su principal sustento y alivio. Los escritores exiliados asumen como tarea vital la defensa de la memoria de un tiempo condenado al olvido o a la deformación revisionista en los países que hubieron de dejar. Es la suya por tanto, una escritura que nace de la memoria y su doble concepción, como recuerdo de aquello que hubieron de dejar y como recordatorio de aquello que sucedió y que no ha de volver a pasar. Cumpliendo con el ya mencionado imperativo moral propio de víctimas y derrotados, los escritores exiliados se convierten en testigos históricos privilegiados que han de hacer de su voz un elemento pedagógico y moral al servicio de las sociedades. Angelina Muñiz-Huberman (1998: 31) ha señalado que la activación de la memoria ejemplar ha de ser una de las claves de la escritura de los exiliados, al señalar que todo escritor en el exilio ha de “aspirar a una universalidad convincente al trasvasar su situación personal” y “organizar unas estructuras válidas para distintos ámbitos: escribirá para sí, para los otros exiliados y para quienes no son exiliados”.

#### 4.3.1. El exilio como generador expresivo

La omnipresencia histórica del fenómeno del exilio permite analizar la repetición diacrónica de una serie de procesos y circunstancias análogos en todos los individuos que lo sufren y, de modo más concreto, en las respuestas literarias de los escritores, lo que ha llevado a algunos autores a señalar que existe “algo universal en la literatura del exilio” (Ugarte, 1999: 22). La similitud de las reacciones literarias de quienes sufren por el abandono forzoso de su territorio de origen vendría producido, según afirmó José Ramón Marra-



López (1963: 56), por el hecho de que “la causa de la emigración<sup>136</sup> [de los autores] ha sido tan importante en su existencia –y generalmente en la del país- que es ya una obsesión, un *leitmotiv* en su vida y en su obra, un condicionamiento difícil de superar”. La pertinencia de enfocar de forma conjunta y global el estudio de las obras de los escritores exiliados residiría, por lo tanto, en las similares circunstancias del contexto de cada uno de ellos y, por extensión, en la forma en que éstas influyen en su proceso creativo. De ahí que no se pretenda con esta investigación justificar la existencia de un proceso creativo exclusivamente a partir del entorno en el que se produce, sino, más bien, conocer en profundidad las reacciones y elaboraciones que el contexto que genera el exilio provoca en la propia escritura y, sobre todo, en la capacidad de ésta para convertirse en memoria ejemplar al servicio de los filtros gnoseológicos de las sociedades. Como “ser en el mundo”, el creador no puede obviar los condicionamientos que se le imponen, sobre todo cuando éstos proceden de situaciones marcadas por un elevado nivel de dramatismo, tensión y sufrimiento. Sebastián Faber (2003: 11) ha explicado de forma elocuente la tensión existente entre las lógicas influencias que la experiencia del exilio genera en la literatura y los evidentes peligros que puede conllevar englobar bajo un mismo epígrafe a autores sólo conectados por su condición de desterrados:

Es verdad que hablar sin más de una “literatura del exilio” es sumamente problemático. La influencia del destierro en la producción textual es indudable, pero esta constatación no quita la dificultad de determinar con precisión el carácter de esta influencia. Tampoco es evidente que, en términos generales, existe una literatura exílica que pueda identificarse como tal, por ejemplo, en base a una serie de rasgos formales o temáticos. ¿Cómo meter en un mismo saco a Vladimir Nabokov, Thomas Mann, Max Aub y Francisco Ayala? La tarea de definir a la literatura exílica como una categoría en sí, además de ser ingente e inútil, parece condenada al fracaso. Tiene mucho más

---

<sup>136</sup> Marra-López publicó su estudio sobre la literatura de los exiliados españoles en pleno franquismo, en el año 1963, lo que explica el carácter eufemístico de su título –*Narrativa española fuera de España*– y el continuo uso del término “emigración” por el más correcto y adecuado de “exilio” para sortear los férreos controles censores.

sentido suponer que existen tantas escrituras exílicas como escritores exiliados. Ello no nos impide, sin embargo, insistir en que el destierro afecta a la actividad literaria, y que suele hacerlo profundamente. Del mismo modo que el destierro desnaturaliza la vida, acaba por desnaturalizar la producción textual, haciéndola irreal y precaria, condenándola a una anormalidad irremediable.

La clarividencia con la que Faber reflexiona sobre la siempre problemáticas relaciones entre el exilio y la creación literaria de los escritores que lo sufren justifica la amplitud de la cita, que apunta dos cuestiones especialmente interesantes. Es reseñable, por un lado, la forma en la que el autor rechaza la constitución de una categoría genérica denominada “literatura del exilio” para defender la existencia de “tantas escrituras exílicas como escritores exiliados”. Obviamente, no todas las experiencias de destierro son iguales, ni para todos los autores significa lo mismo perder el contacto con su patria de destino y verse privado de libertad para volver a la tierra de sus raíces. Aunque es cierto que, como ha detectado Vernant (1953: 13), todo exilio implica “aislamiento e inestabilidad”, también lo es que existen diferentes gradaciones dentro de lo que se podría denominar como la “escala del daño” que puede generar estar involuntariamente alejado del contexto conocido. El propio Faber (2003: 11 y 12) fue consciente de ello al exponer cómo la reacción al exilio ha oscilado históricamente entre la depresión, el silencio, la abundante actividad e incluso el suicidio. Por otro lado, la cita reseñada sirve para confirmar que, por su carácter traumático y por la forma en la que afecta al desarrollo de la personalidad de un individuo, no se puede ignorar la influencia de la condición de exiliado a la hora de juzgar una obra literaria determinada. De ahí que sea inadecuado clasificar de forma unitaria y global bajo el mismo epígrafe a todos los autores y que se antoje más correcto considerar a la hora de estudiar sus producciones artísticas que fueron exiliados y que, como tales, su existencia y su literatura quedaron endeblemente marcadas.

No obstante, la vigencia de ciertos postulados inmanentistas en el ámbito de la teoría literaria, así como la tradicional imposición de los criterios lingüísticos y de los derivados de la cultura nacional como referentes exclusivos a la hora de juzgar y organizar el estudio literario, ha provocado que este planteamiento sea recibido con reticencias en diversos ámbitos académicos e investigadores. El propio Michael Ugarte (1999: 21), uno de los estudiosos que con más vehemencia han defendido la necesidad de plantear un análisis diferenciado de la literatura del exilio por las especiales circunstancias en qué se encuentran sus creadores, ha advertido de forma gráfica de los problemas que puede conllevar el hecho de basarse en criterios contextuales –relacionados en este caso con la situación personal y los condicionamientos que éstos generan en los autores- para abordar el análisis de productos artísticos:

La misma frase “teoría de la literatura del exilio” parece insólita; como si uno pudiera concebir la teoría de un tipo particular de literatura sólo en función de las circunstancias políticas en las que se produce. Lo único a lo que podemos aspirar es a extraer características de ese tipo de literatura. Algunos críticos literarios rechazarían totalmente la noción de una categoría literaria basada en la condición del autor. Nos plantearían la siguiente pregunta: “¿podría formularse una teoría de textos cuyos autores fueran enfermos de cáncer?”.

La ausencia de una postura común en la literatura a la hora de enfocar las investigaciones sobre literatura del exilio provoca la heterogeneidad formal y metodológica de los estudios sobre el tema, localistas e individuales en su mayoría. Así, en algunos manuales los autores del exilio se estudian de forma independiente, mientras que en otros se subordinan al panorama literario general de su país de origen. Del mismo modo, la propia concepción del término “exilio” implica un punto de partida analítico diferente. Para Paul Ilie, por ejemplo, la noción de exilio no tiene tanto que ver con la separación física como con el sentimiento de ser y permanecer excluido del proyecto vital

colectivo que se impulsa desde las estructuras estatales<sup>137</sup>. Desde esa perspectiva, el exilio sería una sensación mental independiente de las circunstancias socio-históricas personales, por lo que el estudio de los autores pertenecientes al “exilio interior” habría de llevarse a cabo desde la misma óptica que el de los que abandonan el país. Según este autor, el exilio no se define por sí mismo sino por la relación dialéctica que mantiene con el “no-exilio”, es decir, con el grupo de poder responsable del destino de un colectivo. De ahí que para Ilie (1982: 25) el exilio sea simplemente “un concepto o situación por la que se pasa” y que a cualquiera puede afectar, pues no tiene tanto que ver con el desplazamiento, el viaje y la distancia como con la sensación de sentirse apartado del resto de la sociedad.

Dejando a un lado las discusiones teóricas, y a la espera de un definitivo estudio que permita solventar algunas de las dudas que todo acercamiento a obras producidas en el exilio suscita, parece evidente, tal y como se ha intentado demostrar hasta ahora, que la experiencia del exilio modifica de forma sustancial a quien la sufre y, consecuentemente, también a los escritores. Marra-López sostiene, como base teórica de su investigación sobre los autores que salieron de España después de 1939, que ser exiliado marca de forma indeleble la obra y la condición personal. Michael Ugarte (1999), Gustavo Pérez Firmat (1986), George Steiner (1977), Henry H. Remak (1960) o Terry Eagleton (1970) son algunos de los autores que coinciden con Marra en anteponer el condicionamiento universal de la vivencia del exilio a la producción artística de éste<sup>138</sup>. No obstante, esta interpretación no implica que los entornos sociológicos determinen la creación de un tipo determinado de literatura. No se puede afirmar que la obra de los autores exiliados se explique exclusivamente por sus condiciones de gestación. La importancia del contexto

---

<sup>137</sup> Aunque Ilie (1982: 15-48) vincule a la pérdida de ese proyecto común conceptos como el desarraigo, la nostalgia o la crítica, su visión parece negar al elemento geográfico la importancia que la temática de los autores exiliados le conceden. Su noción identificaría al exilio, más que con el destierro, con el “destiempo”.

<sup>138</sup> Lo hacen, sin embargo, desde diferentes puntos de vista. Así, por ejemplo, Pérez Firmat (1986) insiste en la relación de la literatura del exilio con el concepto de frontera, mientras que Remak (1960) pone el acento en la condición de “víctima de la historia” de los exiliados.

procede de su capacidad de generación de respuestas creativas y temas comunes que impiden que la obra adquiera su significado completo sin considerar su relación con el medio social, histórico y político.

De hecho, desde la primigenia confesión de Ovidio<sup>139</sup>, han sido muchos los autores que a lo largo de la historia han reconocido que su paso por el destierro ha influido en sus creaciones. Si el exilio configura la obra de los escritores que lo sufren y su experiencia tiene carácter universal, a pesar de las particularidades impuestas por los determinantes sociales e históricos propios de cada época y de cada individuo, parece lógico concluir que han de existir analogías entre los textos de los autores exiliados. Todos han sufrido la misma experiencia traumática, susceptible de ser demostrada incluso científicamente (Grimberg y Grimberg, 1984: 190), por lo que sus reacciones ante ella son comunes. Al ser víctimas de una experiencia eminente personal, por cuanto afecta a las entretelas de la propia personalidad y es, por tanto, susceptible de ser asimilada de diferentes formas, los exiliados no forman grupos homogéneos, pero “está claro que fuera del contacto directo con la sociedad (...), van a permanecer aferrados a unos temas que les son propios y que conforman las coordenadas básicas de su universo narrativo” (Pedraza y Rodríguez, 2002: 358). Resulta innegable que en la literatura universal hay una serie de respuestas expresivas análogas vinculadas a la experiencia del exilio desde sus primeras manifestaciones artísticas:

No existen pruebas que avalen que los autores rusos, alemanes, incluso los húngaros y polacos hubieran leído y asimilado la literatura de los emigrantes intelectuales españoles en el exilio, pero esto no descarta el potencial que representa el que todo partieran de un punto de partida común. (...) Todos comparten un ámbito histórico común (Ugarte, 1999: 38).

---

<sup>139</sup> “La poesía nace hilvanada por alma serena; pero mi existencia se ha nublado por súbitos males” (Ovidio, 1992: 78).

Esteban Salazar Chapela (*apud* Montiel Rayo, 2001: 19), periodista y escritor exiliado en Londres después de la Guerra Civil Española, manifestó así su coincidencia con esta visión diferenciada de la literatura del exilio:

Hay una literatura de destierro, no ya sólo porque esta literatura esté escrita fuera, sino porque lleva en sí algo que sólo el destierro puede dar: un desdoblamiento de la visión del escritor producido por el mismo tajo que ha sufrido su vida, un continuo zigzag mental y sentimental de cabeza y de corazón, entre su ayer y su hoy.

También Francisco Ayala (1958: 22-23) expresó su convencimiento de que el trauma que produce el exilio no podía ignorarse a la hora de valorar la obra de los autores exiliados<sup>140</sup>:

El literato produce a partir de su personal genio; pero este impulso propio requiere ser realizado sobre la base de unos materiales de experiencia con los que se relacionará no sólo el contenido concreto de su obra, y no sólo el grado de su logro estético, sino incluso la posibilidad misma –posibilidad espiritual, tanto como material- de ejecutarla. (...) Distinto al nuestro [al de los autores exiliados] es el caso normal del escritor que por particular decisión se expatría, toma distancia, corre mundo, vive aparte y luego, al volver, se encuentra con que han mudado las cosas y, enseguida, al reflexionar sobre sí mismo, descubre que él también ha sufrido entre tanto mutaciones (...). No hay en esto anomalía ni daño.

La cita del autor granadino hace referencia a los autores que, por su propia voluntad y sin perder por ello la posibilidad de regresar cuando deseen a su patria de origen, deciden vivir la experiencia del “autoexilio”. Samuel Beckett, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, Juan Goytisolo o James Joyce – que hizo de la necesidad de huir del opresivo entorno habitual para lograr la plena realización el tema de su novela *Retrato del artista adolescente*- son algunos de los escritores que, buscando la inspiración creativa o la liberación de los

---

<sup>140</sup> La opinión de Francisco Ayala sobre el condicionamiento del exilio ha variado a lo largo del tiempo. El autor ha complementado reflexiones como la citada con otras en las que sostiene que la condición de exiliado es inherente a todo creador, imposibilitado de forma constante por las circunstancias a desarrollar su labor intelectual con libertad, por lo que de nada sirve agrupar de modo independiente a los autores obligados a abandonar su país.

orígenes para intentar trascender los modos literarios nacionales, abandonaron su país. La asfixia socio-política y la imposibilidad de alcanzar un desarrollo pleno en un ambiente opresor suelen estar en la base del “autoexilio”, pero, tal y como señala Ayala, la posibilidad de elección de los que optan por la marcha voluntaria marca la diferencia con los que se ven obligados a abandonar su país.

Desde el destierro de Ovidio, del que se hablará más adelante por ser la primera ocasión en que la vivencia personal del exilio genera una obra literaria de temas y motivos que con el tiempo pasarán a ser, como la propia experiencia, universales, autores de diferentes épocas, culturas y condicionamientos vitales han utilizado las mismas referencias para quejarse y lamentarse por sus circunstancias personales. No en vano, tal y como han hecho autores como Abellán o Zambrano, al fenómeno se le ha otorgado una naturaleza categórica. Esa repetición a lo largo de la historia de la literatura ha llevado a Claudio Guillén (1995: 87), sin embargo, a desestimar la importancia del exilio como generador literario y a reducir su relación con la literatura a un conjunto de elementos estéticos:

La tematización del exilio había hecho posible el descubrimiento del sentido en profundidad. No sólo un hombre sino todos los hombres –ya desde Ovidio, que se identificó con la figura de Ulises- pueden verse reflejados por vía del mito, del símbolo, del nudo apretado de significaciones que ata la obra literaria. El exilio pasa a ser, más que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona. Lo fundamental no es que nos hallamos ante una ficción o un hecho histórico, sino el que una suerte de experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura.

Este autor considera que la conversión en tópico del tema del exilio provoca que no necesariamente haya de estar exiliado aquel que recurre a las formas y a los motivos de la obra ovidiana en el destierro. Michael Ugarte (1999: 12) ha refutado con dureza la opinión de Guillén, ya que “distorsiona la idea del exilio como una condición histórica previa a la escritura” y la

convierte en “algo tan insignificante como una anécdota, a pesar de sus resonancias políticas, [ya que] para quien ha sido en realidad víctima de un ostracismo político, étnico o racial, reducir el exilio a un cuento o una parábola es de una hostilidad sin límites”. Por tanto, lo que para Ugarte es esencial en los exiliados –y, al mismo tiempo, determinante para generar análogas respuestas literarias- es su condición de “sujetos-históricos” de un tiempo determinado marcado por su elevado nivel de dramatismo y sufrimiento. Bajo la interpretación de Ugarte parecen subyacer las palabras vertidas por Feuchtwanger (*apud* Pérez, 2008: 238-239) en su ya citado ensayo *Problemas del escritor en el exilio*, en el que rechazaba la consideración del exilio como mera circunstancia vital y abogaba por una visión que lo concibiese como generador esencial de la obra literaria:

No podía creer que la obra de Ovidio, de Li-Po, de Dante, de Henrich Heine y de Victor Hugo sólo estuviera influida en lo temático por el destierro de estos escritores. Me parecía que la esencia más íntima de las obras que estos poetas escribieron durante el tiempo de su destierro estaba condicionada por su exilio (...). No son los temas de estos poetas los que han cambiado con su destierro, sino su esencia.

#### 4.3.1.1. Ovidio, autor fundacional

Aunque las circunstancias que rodearon su exilio poco tienen que ver con la situación socio-política vivida en Europa durante el siglo XX –ámbito de análisis de este estudio, al ser marco del exilio de Max Aub-, la obra de Ovidio ejemplifica los efectos que la experiencia del alejamiento forzoso de la tierra tiene sobre la producción de los escritores. La inclusión del exilio del escritor latino en la investigación se debe, por tanto, a su carácter fundacional, ya que



fue el primero en la cultura occidental<sup>141</sup> en plasmar poéticamente su experiencia personal en el exilio. Su importancia no procede tanto de haber creado unos tópicos y mitos literarios, pues las diferentes formas de expresión de la Antigüedad han conformado la base sobre la que se ha desarrollado todo el armazón cultural occidental, sino de haber conseguido trascender la queja y el lamento inherente al exilio y transformarlos en motor generador de un proceso creativo de alcance universal. Durante siglos, Ovidio ha sido considerado como el “exiliado por antonomasia”, aunque su obra en el destierro nunca ha llegado a adquirir la popularidad y la difusión de otras de sus composiciones, como *Arte de amar* o *Las metamorfosis*.

A pesar de que autores anteriores a él también dejaron testimonio escrito de su experiencia de desterrados, sus referencias suelen limitarse a la reflexión y al mero lamento<sup>142</sup>. Cicerón, que había disertado sobre la base y las características legales y filosóficas del tema, expresó en las alrededor de treinta cartas que escribió en su corto exilio, que apenas duró un año, los sentimientos que la terrible experiencia de estar lejos de su tierra le producía. La diferencia entre el orador y el poeta reside en que sólo el segundo fue capaz de transportar a las formas literarias su experiencia personal. Mientras Cicerón se limitó a dar un testimonio epistolar de su estancia en el exilio, Ovidio fue capaz de crear una nueva forma poética al realizar innovaciones temáticas sobre la tradicional base de la elegía. Al utilizar la típica forma del dístico elegíaco para componer los cinco libros que componen *Tristes*, “corresponde a

---

<sup>141</sup> A pesar de los intentos de la Literatura Comparada de superar la tradicional visión occidental, la mayoría de los estudios artísticos siguen sin poder ofrecer una concepción universal de la cultura que reúna todas las tradiciones y cánones.

<sup>142</sup> Homero había hecho del exilio tema literario de la *Odisea*, convirtiendo, como quedó dicho, a Ulises en arquetipo del desterrado. Según Claudio Guillén, la experiencia de Ulises, que nace de la creatividad y no del impulso de una experiencia vital determinada, será, junto a la de Ovidio, la más recordada a lo largo de la historia y, por tanto, la que le lleve, al igual que al poeta latino, a convertirse en modelo de exiliado para las posteridad: “Estos dos modelos sobresalientes serán los más citados y recordados durante largos años. Lo curioso (...) es la fusión o confusión de un héroe de epopeya con un escritor, es decir, de la literatura con la vida, o mejor aún, del mito legendario con la escritura confesional del poeta. Lo que ha acontecido, en realidad, es (...), como logro decisivo de Ovidio, la tematización del exilio” (Guillén, 1995: 75).

Ovidio la gloria de haber inaugurado un nuevo género de elegía por partida doble: elegía autobiográfica y además epistolar”, tal y como ha apuntado José González Vázquez (1992: 34) en uno de sus múltiples estudios sobre el poeta latino. A través de esta dualidad se puede observar el carácter consolatorio de la escritura en el exilio, que puede servir al autor de catalizador de su situación y de medio a través del que lograr su propia afirmación personal en un lugar que le es hostil. Los textos ovidianos lamentan su destino, recuerdan su pasado y muestran las quejas de su autor en su condición genérica de elegías, pero también logran trascender la condición de exiliado del poeta al ser epístolas y atravesar por ello el espacio para lograr ser difundidas en Roma. De hecho, la primera de las elegías de *Tristes* está dirigida precisamente al propio texto concebido en el destierro. Ovidio (1992: 79) desea que su obra pueda hacer lo que él no puede y tanto ansía –volver a su ciudad de origen-: “Ve en mi lugar y contempla Roma, tú que puedes”. Ser leído en el país de origen es una forma de seguir vinculado a él para evitar caer en el olvido, una de las obsesiones de los exiliados.

Aunque la oscuridad sigue reinando sobre el exilio del autor del *Arte de amar*, de cuya veracidad incluso algunos han llegado a dudar<sup>143</sup> por la escasez y ambigüedad de los datos que sobre él se poseen, es indudable que “Ovidio creó una nueva variedad de poesía elegíaca, pues entre los sentimientos comúnmente expresados del género –el amor y sus contrarios, el patriotismo, la tristeza por la pérdida de un ser amado...- situó el de la nostalgia, nacida del alejamiento forzoso de todo lo querido” (Alvar Ezquerro, 1997: 32). El estímulo creador para configurar ese nuevo tipo de poesía nació de la situación histórica en la que se encontraba el autor. El tema de las cincuenta elegías que componen *Tristes*, por tanto, y, en menor medida, de las cuarenta y

---

<sup>143</sup> A. D. Fitton fue el primero en manifestar, en 1985, sus dudas sobre la autenticidad del exilio de Ovidio. Algunos de los razonamientos que le llevaron a desarrollar su tesis fueron el misterio de la causa de su destierro, el hecho de que apenas nadie se refiera al supuesto exilio hasta el siglo IV, la influencia de las *Geórgicas* de Virgilio en la descripción del paisaje de la tierra de asilo, la obligada búsqueda de nuevos temas a la que habría llevado el agotamiento del manantial inspirador de la poesía erótica, etc.

seis epístolas que forman *Pónticas*, su otro gran texto compuesto en el exilio, es la queja desesperada por la situación del poeta en el destierro. El trauma que a todo exiliado se le supone tras el alejamiento de su tierra de origen se acrecienta en el caso de Ovidio por el hecho de que éste se produce sin que medie ninguna situación conflictiva –guerra, revolución o cambio político- y por la vida feliz y exitosa que parecía llevar en Roma. Por tanto, “el destierro supuso para Ovidio la negación de todo lo que le había rodeado” (González Vázquez, 1992: 20). El propio poeta expresó del siguiente modo el golpe moral que supuso su marcha:

Me quedé pasmado de la misma manera que aquel que, herido por el rayo de Júpiter, sigue con vida, aunque ni él mismo tiene conciencia de su propia vida (Ovidio, 1992: 272).

A partir de esa experiencia traumática, la poesía de Ovidio va cobrando nuevos bríos al tiempo que el autor latino se convierte en “punto de referencia y generoso caudal de recursos” (Alvar Ezquerro, 1997: 68) para todos los escritores cuya expresión artística nace del dolor provocado por la nostalgia y el desarraigo experimentado en el destierro. La conversión de su obra en el exilio en punto de referencia y modelo de imitación fue explicada de la siguiente forma por Antonio Alvar Ezquerro (1997: 67):

Ovidio, y en concreto Ovidio desterrado, va abriéndose lentamente paso a través de los siglos para transformarse él mismo en tópico literario, en *exemplum* cargado de motivos consolatorios en los que se encuentran a gusto los escritores que (...) sufrieron experiencias semejantes.

Evidentemente, no todos los autores que pasan por circunstancias personales semejantes evocan en sus obras los tópicos que aparecen en *Tristes*. Probablemente muchos de ellos nunca llegaron a leer los versos ovidianos. Su importancia como paradigma del exiliado no reside tanto en ser modelo como en demostrar la universalidad de la experiencia del exilio. Así, su influencia

sobre las generaciones literarias posteriores, especialmente a partir del siglo IV, cuando Aurelio Víctor y San Jerónimo confieren a la experiencia del exilio su importancia como elemento en la historia de la literatura y como tópico retórico, no sólo se extendió sobre el contenido, sino también sobre la forma. La elegía se constituyó en la forma poética típica no ya sólo del dolor, sino, de modo más preciso, del dolor del destierro. Hildeberto de Lavardin, Baudry de Bouergueil o Joachim Du Bellay<sup>144</sup> fueron algunos de los escritores que lamentaron su situación en el exilio por los mismos cauces formales que usó Ovidio.

Además de esta imitación estructural, hay a lo largo de todas las épocas de la historia un desarrollo de los temas creados por Ovidio en el destierro. La conversión de los sentimientos plasmados poéticamente en tópicos literarios se produce por la identificación de todo el que sufre la experiencia universal del destierro con lo expresado por el autor romano. Su vigencia no deja de ser el complemento literario de la permanencia histórica del fenómeno del exilio. Algunos de los recursos ovidianos que se convertirán en temas propios de la literatura del exilio son el llanto por los bienes perdidos, la aspereza de la tierra de acogida, el injusto movimiento de la fortuna, la desgracia inmerecida, la defensa de la propia dignidad, la vejez prematura o la muerte en vida<sup>145</sup>. El carácter fundacional de la obra de Ovidio no sólo se basa en la iniciación de una serie de tópicos, sino también y sobre todo en hacer de su escritura un reflejo de su condición de exiliado.

---

<sup>144</sup> Las elegías de Du Bellay mantienen una ambivalente relación con las del poeta romano, cuya forma adoptan. El autor francés evoca temas y motivos utilizados en *Tristes*, como la nostalgia o la sensación de vejez prematura, y al mismo tiempo rechaza con vehemencia aquello que Ovidio tanto ansiaba en su exilio: la ciudad de Roma, su lugar de “autoexilio”.

<sup>145</sup> La asunción del proyecto ideológico que provoca la marcha forzosa del país de origen no está entre los tópicos creados por Ovidio, pues su exilio no obedeció a razones de tipo político, sino que parece que fue provocado por la amoralidad que el emperador Augusto y su séquito detectaron en su *Arte de amar*. Ovidio no sólo no asume la defensa de las causas que le llevaron al destierro, sino que llega incluso a mostrar una actitud suplicante para que los que habían decidido su expulsión se apiaden de él y le permitan volver.

#### 4.3.2. La predisposición al testimonio

Sin posibilidad de interactuar con los lectores de su país de origen, alejados de la esfera pública en la que su labor contestataria podía tener algún sentido, la palabra es el único medio eficaz de que disponen los exiliados para llevar a cabo la función memorística que se autoimponen, como demuestra el caso de Ovidio. Así lo ha defendido Michael Ugarte (1999: 20) al afirmar que “el exilio es uno de los escasos fenómenos en la historia en el que el lenguaje se considera un instrumento más eficaz para el cambio social que la acción política”.

Francisco Caudet (1997: 13), en su análisis sobre la diáspora republicana española de 1939, insistió en la labor política que desarrolló la creación literaria en el exilio en cuanto revisión interpretativa y adquisición de un espacio público negado por las instancias oficiales:

Durante largos años el régimen de Franco silenció la labor que estos intelectuales [los exiliados] estaban desarrollando en los países de acogida, de ahí el empeño de los propios desterrados por oponer a esa barrera de silencio inexistente el resultado de su quehacer.

Enric Bou (2004: 81) ha vinculado la labor de “resistencia” de los exiliados con la escritura autobiográfica, por la posibilidad que tienen quienes han sido expulsados del proyecto nacional de integrar sus recuerdos individuales con la memoria colectiva del grupo al que pertenecen, procurando con ello una versión de la historia diferente a la que se da desde los centros de poder:

En situaciones de exilio (...) el escritor traza un fondo de memoria individual a partir de los destellos que le facilita la memoria colectiva. Estos autores, como tantos otros en situaciones semejantes, encuentran una vía para la construcción de la autobiografía. A partir de la difícil conciliación entre anécdota individual y experiencia colectiva consiguen una versión de la historia: ambigua y parcial, de

intervención y amago. Definitiva. Acentuando las contradicciones de la autobiografía.

La pertinencia de la escritura de autobiografías, memorias y diarios por parte de los exiliados vendría dada, por tanto, por su carácter de “sujetos-históricos”. Como víctimas de una experiencia dramática y cruel, pueden ofrecer un testimonio basado tanto en la descripción de lo vivido como en las sensaciones generadas por todo lo sufrido y convertir su obra en un ejercicio de memoria ejemplar, tal y como manifestó Corpus Barga (1985: 5) en el prólogo de su libro de memorias al afirmar que “podía contar mucho de lo que había visto de cerca y oído directamente en el gran teatro del mundo”. Asimismo, Max Aub definía a los exiliados como “supervivientes” que hacen que “el naufragio no sea total” (FMA-AMA, Caja 7, 17, 1), evidenciando con ello la excepcionalidad –y, al mismo tiempo, la necesidad- de su testimonio, único capaz de contrarrestar las versiones oficiales. Stefan Zweig (2001: 14), por su parte, señaló en las páginas iniciales de sus memorias, en las que dio cuenta de las convulsiones que transformaron Europa –y, por extensión, su vida- durante la primera mitad del siglo XX, cómo concibió su relato autobiográfico como reacción a un imperativo moral:

Considero un deber dar fe de esta vida nuestra, una vida tensa y dramáticamente llena de sorpresas, porque –repito- todo el mundo ha sido testigo de esas gigantescas transformaciones, todo el mundo se ha visto obligado a convertirse en ese testigo. Para nuestra generación no había escapatoria ni posibilidad de quedarse fuera de juego, (...) vivíamos siempre incluidos en el tiempo.

Para Josebe Martínez (1998: 328), el deber de los exiliados de testimoniar viene provocado por el hecho de que su memoria implica “la otredad, la alteridad, el otro, [pues] es la que contesta y contradice, la que cuestiona los postulados históricos hegemónicos”:

[Con el recuerdo, el exiliado] trasciende claramente la mera recolección y reproducción de datos pasados, siendo una posición ideológica frente al olvido y el desentendimiento histórico nacional. En este sentido se establece una dialéctica entre el olvido [propuesto por el poder “del interior”] y la memoria [del exilio].

Según han advertido Felman y Laub (*apud* Martínez, 1998: 327), “en casos de memorias traumáticas, no basta con (...) que los escritores dejen constancia de los hechos, sino que (...) hay que hacer que los otros revivan la experiencia, se contagien, la padezcan, la entiendan”. La suma de los relatos de sus experiencias vitales configura una voz común que permite unificar, aunque sea desde el imaginario intelectual, a un colectivo caracterizado por la dispersión desde el momento en que ha de abandonar su país de origen. Antonio Muñoz Molina (2000: 9) ha estudiado la formación de esa identidad grupal a partir de testimonios históricos individuales:

[Los escritores exiliados] se empeñan obsesivamente en rememorar el pasado, en reconstruirlo, en dar testimonio de lo que vivieron. (...) La mejor literatura del exilio es un gran empeño de recapitulación, una tentativa de comprensión del desastre, y en ella con frecuencia la memoria histórica personal desemboca en los sobresaltos del tiempo histórico, de modo que lo privado y lo público se confunden en un solo relato.

La vivencia individual se funda con la colectiva, de forma que “todo propósito de allegar las experiencias personales remite necesariamente a referentes históricos” (Caudet, 2005: 22). La importancia del contexto viene determinada por la imposibilidad para controlar la propia vida. Condicionado por el desarrollo de los acontecimientos políticos y por decisiones ajenas sobre las que no puede ejercer influencia alguna, el exiliado carece de referentes personales que puedan organizar y dar sentido a su existencia, marcada por los hitos históricos que jalonaron su exclusión del proyecto colectivo nacional y su salida del país, como ha detectado Pilar Rodríguez Verde (1991: 392):

Existen recuerdos que ayudan a estructurar y recordar el pasado. Son los que organizan y configuran el desarrollo de la exposición y corresponden a etapas biográficas, es decir, sucesos considerados socialmente como decisivos en la vida de una persona: nacimiento, estudios, trabajo, boda... Estas etapas clásicas han sido transgredidas en la trayectoria del exiliado y por esta razón, en sus relatos individuales son sustituidos por sucesos históricos: estallido de la guerra, derrota de los republicanos, huida al extranjero, creación de los campos de exterminio... Ello supone un cambio esencial en la historia individual: el refugiado no traza su trayectoria con decisiones personales; es el contexto histórico-político el que decide y determina su suerte. De ahí que la historia sea lógicamente un punto de referencia constante en su discurso autobiográfico.

Lo que ponen de manifiesto estas aportaciones es que la recuperación de la memoria está asociada de forma intrínseca a la predisposición al testimonio de los autores exiliados. Así lo han expresado también Neus Samlancat (1977: 177), para quien “la literatura del exilio cuenta, por su mismo carácter de literatura emigrada, con un número considerable de memorias, recuerdos o testimonios del destierro” o Manuel Alberca (1997: 297), quien ha advertido de la “evidente relación entre exilio y autobiografía”. Sin embargo, no sólo en la posibilidad de hacer de la escritura de la propia vida una fuente de conocimiento de un colectivo condenado al olvido y a la deformación han de encontrarse las razones para la proliferación de textos autobiográficos. También hay que tener en cuenta que el exilio es una situación caracterizada por su condición crítica, no sólo por el cambio que conlleva, sino también por su capacidad para remover los más profundos cimientos de la identidad del individuo. Michael Ugarte (1999: 24) ha aludido a ello al sostener que “el yo del expatriado necesita pruebas que atestigüen lo que está experimentando” y la reflexión sobre la propia vida es una forma de ellas.

Las vidas de los desterrados parecen preparadas para ser contadas, no sólo por la posibilidad de mostrar a través de la propia experiencia la versión histórica que se considera verdadera y de comprometerse con una cosmovisión identificada con un tiempo pasado al que se vuelve a través de la memoria, sino también por la necesidad de descubrir la verdadera esencia del



sujeto creador. En el exilio, el ser humano se encuentra en su estado más puro, sin el manto protector de su comunidad, por lo que necesita afirmar su personalidad a través de la palabra. La confesión sobre su propio ser es el único medio existente para dotar de sentido a una experiencia que, además de truncar expectativas vitales, provoca el aislamiento total del hombre de sus asideros sociales y afectivos. Según Cedena (2004: 343), “el sentimiento trágico de la vida del exiliado ofrecía, sin duda, el caldo de cultivo más infelizmente apropiado para dejarse asaltar por las palabras”. A través de ellas además, queda delimitado el tiempo difuso en el que vive todo exiliado – “limbo que anula el presente”, en palabras de Paul Ilie (1982: 158)-, a medio camino entre el pasado reiterativo y el futuro soñado.

La traumática experiencia del exilio provoca la consciente adquisición en quien lo sufre de una nueva identidad. El hecho de que el alejamiento forzoso del país de origen sea concebido como el final abrupto de un ciclo vital, como si de una “muerte en vida” se tratase, motiva la concepción de la existencia anterior como un todo completo y, consecuentemente, la creación de una nueva identidad que puede mirar desde un prisma diferente, el que constituyen la distancia y el cambio, a la antigua. Por eso la autobiografía ocupa un lugar destacado entre las obras de los exiliados, porque todo testimonio de una vida implica, más que una mimética reproducción de unos acontecimientos históricos, la formación de una nueva identidad del sujeto creador a través de múltiples identidades anteriores. La nota de despedida que dejó escrita Stefan Zweig (*apud* Pérez, 2008: 344) antes de su suicidio expone elocuentemente esta interpretación de nuevo ciclo que puede tener el exilio:

He aprendido a querer a este país [Brasil, territorio en que se refugió al salir de Europa] más cada día y en ningún otro lugar me hubiese gustado más reconstruir de nuevo mi vida, una vez que el mundo de mi propia lengua se ha hundido para mí, y Europa, mi patria espiritual, se ha destruido a sí misma. Pero una vez cumplidos los sesenta años haría falta una fuerza especial para empezar otra vez de nuevo. Y las mías están agotadas por los largos años de peregrinar sin patria. Por eso mejor concluir a tiempo y con ánimo sereno una vida

para la que el trabajo intelectual siempre fue la alegría más pura y la libertad personal el mayor bien sobre la tierra.

José Ramón Marra-López (1963: 100) expresó el difícil equilibrio que los autores obligados a vivir fuera de su patria habían de mantener entre el recuerdo y la esperanza a la hora de enfrentarse al género confesional:

Las memorias se redactan al final de una vida, clausurada ya la acción, como final de acto, antes de que caiga el telón. Esta es otra ambigüedad del emigrado. Durante muchos años no hace más que escribir memorias, recuerdos, pero sin que la edad y el talante le inviten a clausurar su posible acción futura, pues lógicamente se considera perteneciente a esta tierra y en activo todavía. Mientras, al revés de Segismundo, hace del sueño vida que le apuntale y proporcione la fuerza suficiente para continuar esperando, esa espera que es jugo nutricio indispensable en su existencia.

Al considerar su ciclo vital anterior clausurado –y estructurado, por tanto, bajo un nítido esquema de planteamiento, nudo y desenlace–, resulta lógico que sean muchos los exiliados que se decanten por la escritura de sí mismos, ya que “la condición de exilio conduce al exiliado a experimentar la sensación de que éste supone el fin de la vida [y] la víctima del destierro percibe una sensación ficticia de que su vida es un libro con una estructura coherente”<sup>146</sup> (Ugarte, 1999: 51). De esta forma, los textos autobiográficos y el fenómeno del exilio aparecen estrechamente vinculados por la intrínseca relación que ambos tienen con los conceptos de nacimiento y de muerte:

---

<sup>146</sup> Un ejemplo de la literatura del exilio republicano español resulta ejemplar para ilustrar esta concepción coherente del pasado anterior al exilio: *La forja de un rebelde*, la trilogía autobiográfica de Arturo Barea, cuyas características formales ya fueron desgranadas en el segundo capítulo de esta investigación al hablar de las posibilidades de la ficción como medio de transmisión de la memoria autobiográfica. El límite temporal de la obra está circunscrito al final de la guerra civil y la decisión del autor de huir del país, convertidos así en símbolos de la “muerte de la primera vida”. Con la escritura del texto, parece querer decir Barea que todo lo que vino después del exilio no fue sino una nueva existencia, diferente a la anterior, susceptible de ser interpretada como un todo estructurado. También *El mundo de ayer*, la autobiografía de Stefan Zweig, se clausura con la marcha al exilio de su autor.

Tal y como muchos textos del destierro demuestran, el exilio se sitúa paralelo a la muerte, no como una copia o una reproducción, sino como una distorsión, una interpretación y una alteración conscientes de la muerte. La vida muere en el exilio, y sin embargo continúa; el propio yo está dividido por una noción de temporalidad que permite al propio yo actual examinar y recrear al yo anterior, ofrecerle una nueva vida. La autobiografía es exactamente eso, una interpretación, una recreación de un propio yo hecho posible gracias a una división fundamental. Y a pesar de que no todas las autobiografías incluyen un final, o al menos aluden a él –la muerte- la noción de principio y final siempre está implícita, siquiera en la mera necesidad de un comienzo y de un fin para la obra. El autobiógrafo se enfrenta a una tarea difícil: unir el nacimiento y la muerte de una vida con el principio y el fin de una obra (Ugarte, 1999: 89).

Para Alexandra Hadzelek (1998: 312), la relación del exilio con la crisis de identidad no reside sólo en su analogía con la muerte, sino también en el hecho de que la escritura sobre uno mismo puede suponer “una forma de defensa ante la interrupción vital que supone el exilio” y, en consecuencia, “una manera de establecer la continuación con la vida anterior”. Y es que, a través del recuerdo, los exiliados no sólo pueden dar rienda a sus deseos y acercarse a la geografía y al tiempo soñados, sino que también pueden dar sentido a su actual situación con el recuerdo de las circunstancias que les condujeron a ella. La incertidumbre que sobre su personalidad crea el alejamiento de las estructuras a las que antiguamente se aferraba en la sociedad de origen lleva al exiliado a reforzar su identidad a través de la escritura de su pasado, poniendo así además de manifiesto que el recuerdo de sus experiencias anteriores es la única forma de comprender su presente. La necesidad de ejercitar la memoria se explica si se tiene en cuenta que la propia existencia del exiliado depende de sus imágenes del pasado. Sin ellas no es capaz de comprender por qué está alejado de su patria ni puede tampoco alimentar sus deseos de vuelta.

Para demostrar la evidente relación entre la condición de exiliado y la predisposición al testimonio, basta con precisar cómo las fundacionales *Tristes* de Ovidio eran, en esencia, un texto autobiográfico en el que el poeta romano

daba cuenta de su situación. Del mismo modo, emblemáticos casos de autores exiliados inscritos en la tradición de la literatura española –Antonio Alcalá Galiano, autor *Recuerdos de un anciano* o José María Blanco White, creador de *Vida del reverendo Blanco White*, compuesta originalmente en inglés- exponen la intrínseca relación que existe entre la condición de exiliado y la escritura autobiográfica. En el caso de la diáspora republicana española en la que se he enmarcar la obra de Max Aub, la prolijidad de testimonios vendría demostrada gracias a obras como *Recuerdos y olvidos* –de Francisco Ayala-, *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros años* –de Rosa Chacel-, *Vida en claro* –de José Moreno Villa-, *Memorabilia* –de Juan Gil Albert-, *Doble esplendor* –de Constanca de la Mora-, *Los pasos perdidos* –de Corpus Barga-, *La arboleda perdida* –de Rafael Alberti- o *Memoria de la melancolía* –de María Teresa León-... Otros ejemplos de intelectuales exiliados en el contexto de la literatura europea del siglo XX, como pueden ser Stefan Zweig, Vladimir Nabokov y Klaus Mann, también dejaron constancia de su trayectoria vital en *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, *Habla, memoria y Cambio de rumbo*. Junto a estos casos, hay que tener en cuenta que la experiencia del exilio –como la de los campos de concentración, como se verá más adelante- ha sido narrada por gente anónima que aporta a su testimonio el valor de la veracidad y, con ello, el de mantener dos funciones relevantes: una cognitiva, por la que dan a conocer cuál fue la situación de un colectivo al que se intentó ignorar, y otra ética, por la que contribuyen a que las sociedades a las que pertenecen tengan una percepción más rica y compleja de su pasado<sup>147</sup>.

Además de en los textos autobiográficos, los recuerdos de los exiliados son reflejados en novelas en las que aparecen de forma sistemática muchas de las obsesiones típicas de quien vive alejado forzosamente de su patria. Ugarte (1999: 24), de hecho, ha afirmado cómo la predisposición a escribir sobre uno

---

<sup>147</sup> En España, editoriales como Ediciones de Intervención Cultural –a través de sus sellos Montesinos y El Viejo Topo- o Anthropos –en su colección “Memoria rota: exilios y heterodoxias”- han recuperados algunos de estos testimonios. En ocasiones, han sido los propios autores o los servicios de publicación de las instituciones públicas de sus lugares de origen los que se han encargado de la edición.

mismo de los autores exiliados se produce “incluso cuando aparentemente la intención del autor sea muy distinta”. De ahí que la narrativa del exilio mantenga la misma relación con la noción de “sujeto-histórico” que los textos autobiográficos, pues aunque los escritores no testimonien los sucesos que jalonan su peripecia vital en el destierro, filtran sus sentimientos en los mundos ficcionales que crean, en los que parece imposible no detectar las huellas de su situación. Así, sus novelas evocan territorios geográficos del pasado, rememoran las circunstancias que rodearon su salida del país, se centran en obsesiones y esperanzas típicas de los exiliados –la vuelta al país de origen, la inadaptación al nuevo medio o la ineficacia de la lucha política-...

Una de las formas más frecuentes de llevar a cabo esta transposición es la creación de narraciones protagonizadas por exiliados. Los personajes de estas obras actúan muchas veces como alter-egos de sus autores, que utilizan sus creaciones para dar rienda suelta a sus obsesiones y transmitir su nostalgia, sus ganas de regresar, su incapacidad para adaptarse al nuevo país, etc. Piénsese, por ejemplo, en cómo Mario Benedetti relata en *Primavera con una esquina rota* y *Andamios* dos dimensiones del drama del exilio. En la primera de las obras citadas, a través de una estructura fragmentaria y caleidoscópica que incluye numerosos cambios de voz narrativa, se relata la situación de una familia rota por la dictadura uruguaya y desperdigada entre las prisiones y el exilio. En la segunda, el protagonista, tras más de diez años exiliado en España, regresa a Montevideo para comprobar que nada es cómo recordaba y que todo aquello que simbolizaba la vuelta con la que tanto ha ansiado ha desaparecido o se ha modificado de forma tan intensa que resulta irreconocible. Evidentemente, conocer la experiencia vital de Benedetti y saber de los problemas que le hicieron abandonar Uruguay tras el golpe de Estado de 1973, de su exilio en Francia, España, Perú y Cuba o de su separación de la familia se convierten en necesarias e imprescindible claves de lectura para ambas obras. De hecho, en *Primavera con una esquina rota* la propia voz de Benedetti se funde en diversos fragmentos con las del coro de

narradores para relatar su propia experiencia, análoga a la de sus personajes. Ejemplos típicos de novelas autobiográficas, ambas obras generarían un pacto de lectura ambiguo, ya que, si bien lo presentado en ellas pertenece a la ficción –pues inventados son los personajes y las peripecias en que se ven envueltos–, es posible interpretarlas como si de una transmisión autobiográfica se tratase.

Las primeras obras de Nabokov admiten una lectura análoga a la de las de Benedetti, al tener como tema las peripecias vitales de los miembros del universo del exilio ruso en la Alemania prehitleriana, donde pasó el autor varios años antes de instalarse de forma definitiva en Estados Unidos. *El ojo* o *Mashenka* pueden ser interpretadas como crónicas de un tiempo y un lugar concretos, y como documentos al servicio de la descripción de un colectivo determinado. La segunda de las obras citadas –en la que se narra la vida en una pensión en la que residen varios rusos que han debido abandonar el país– comienza con un pasaje de elevado nivel simbólico, en el que se cuenta cómo dos de los huéspedes permanecen encerrados en un ascensor por un problema eléctrico. La novela comienza, pues, con una espera, pues hasta la resolución del fallo técnico no podrán salir del cubículo, y esa espera se convierte en icono de la situación de todos los exiliados que aparecen a lo largo de la narración, deseosos de cambios en su país de origen para poder volver. Del mismo modo, el personaje femenino que da nombre a la obra, de la que el protagonista está obsesivo e infructuosamente enamorado, puede ser interpretado como icono del país perdido. Como si de la patria a la que todo exiliado ansía volver, caracterizada por su nivel de concreción temporal –y, por tanto, de imposibilidad de acceder a ella–, en las líneas finales de la novela se dice de Mashenka que “ni existía ni podía existir” (Nabokov, 2006: 166).

También el exilio en territorio norteamericano fue tema de una de las novelas de Nabokov. *Pnin*, en su condición de “novela de campus”, relata las andanzas de un exiliado ruso que se dedica a la docencia y que parece sentirse superado por todos los acontecimientos que le rodean, desde los avances

técnicos<sup>148</sup> hasta la incompreensión que le produce el comportamiento de ciertos colegas de los círculos universitarios pasando por sus problemas para controlar todos los giros y expresiones de la lengua inglesa<sup>149</sup>. La permanente sensación de zozobra que rodea al profesor Pnin, incapaz de entender ni de adaptarse a nada, puede ser interpretada como el reflejo de una de las sensaciones típicas de los exiliados y como un modo de llamar la atención a los lectores para que puedan recapacitar sobre el sufrimiento que acompaña a la emigración forzada.

En el caso del exilio que prosiguió a la instalación de los nazis en el poder alemán, hay varios casos que ejemplifican cómo la anómala situación que viven los autores queda indeleblemente unida a su producción narrativa. Sólo así pueden entenderse, por ejemplo, los dieciocho fragmentos de *Diálogos de refugiados* de Bertold Brecht, en los que no sólo se demuestra la condición de su autor, sino que también se defiende la misma implicación en la lucha contra los totalitarismos por la que él abogaba. También *El volcán*, una de las primeras novelas escritas por Klaus Mann después de instalarse en Estados Unidos, tiene como protagonistas a una serie de personajes que han huido de la Alemania nazi. De hecho, es habitual entre la crítica especializada señalar que la obra reproduce algunas de las vivencias personales de Mann y de su hermana para reflejar la situación del colectivo exiliado. En la novela *Tránsito* – que en México se publicó bajo el título *Vida en tránsito*<sup>150</sup> Anne Seghers expuso, a través de la peripecia de un innominado personaje que ha huido de

---

<sup>148</sup> “Su vida era una lucha constante contra los insensatos objetos que se rompían, o que le atacaban, o que se negaban a funcionar, o que se perdían maliciosamente en cuanto entraban en la esfera de su existencia. Su torpeza manual alcanzaba extremos infrecuentes” (Nabokov, 2002: 13).

<sup>149</sup> “Si su ruso era música, su inglés era de crimen. Experimentaba una extraordinaria dificultad –‘dzeefeecooltsee’, en inglés pnínico- para despalatizar, y jamás conseguía borrar la suplementaria humedad rusa de las ‘tes’ y las ‘des’ ante las vocales que suavizaba tan peculiarmente (...). En su caso todas las ‘oes’ largas se transformaban en ‘oes’ cortas y (...) carecía (...) de la ‘oo’ larga” (Nabokov, 2002: 63).

<sup>150</sup> El título, en cualquiera de las dos versiones –traducciones del original *Transit*– no sólo hace referencia a los “visados de tránsito” que se necesitaban para poder salir de Francia – objeto de deseo de quienes quieren marchar, obligados a vivir una kafkiana pesadilla para obtenerlo-, sino también y sobre todo al tránsito que supone toda vida en el exilio, punto intermedio y paralizador.

los campos de internamiento alemanes y franceses, el caótico panorama se vivió en Marsella cuando se concentraron en la ciudad multitud de personas deseosas de huir ante los avances de la ocupación nazi en Francia<sup>151</sup>. Lion Feuchtwanger, por su parte, se ocupó del tema en *Exilio*.

Se demuestra con la existencia de estas obras –y con la de otras muchas del corpus de la diáspora republicana que presentan personajes susceptibles de transmitir las penalidades, obsesiones y esperanzas de sus autores<sup>152</sup>– cómo “la militancia política de la literatura del exilio se reflejó en la creación de una novelística que exploraba los efectos del éxodo forzoso en la vida del ser humano” (Camarena, 2006: 307).

#### 4.3.2. El problema de la recepción

La importancia de la creación literaria en el exilio como elemento catártico y de lucha política acentúa los problemas que a aquellos que han de vivir forzosamente en un país de asilo se les pueden plantear por desconocer su lengua. La sensación de soledad y abandono consustancial hace que los desterrados se aferren con fuerza a su propio idioma, uno de los pocos bienes que aún no han perdido. Aunque la extrañeza del idioma de la patria de acogida es perceptible por todos los exiliados, son los escritores los que más sufren la imposibilidad de comunicarse de forma satisfactoria con quienes les rodean. Vicente Llorens (1967: 36) analizó, dentro de su extensa bibliografía sobre el exilio, la angustia del problema del idioma, motivada en muchos desterrados por el temor a deteriorar su lengua de origen o incluso por

---

<sup>151</sup> La denuncia de la conversión del mundo en un espacio dominado por las barreras, las fronteras y la necesidad de documentación emparenta la obra de Seghers con la de Zweig o Aub.

<sup>152</sup> Novelas *La raíz rota* –de Arturo Barea– o *Perico en Londres* –de Esteban Salazar Chapela–, así como diversos relatos de Max Aub, Francisco Ayala o Segundo Serrano Poncela están protagonizados por exiliados.



considerar la adaptación lingüística un paso más en la aclimatación en el país de acogida y, por tanto, una barrera al ansiado regreso:

Esta muerte muda, en que el habla se extingue por falta de su natural aliento, ¿a quién puede afectar más sensiblemente que al poeta, cuya razón de vida parece inseparable de la lengua? Se comprende que tema como nadie su pérdida y se esfuerce por mantenerla viva de algún modo bajo la dolorosa sensación de vacío que experimenta al no oírla más a su alrededor.

Se entienden así reacciones como las de Ovidio, quien, desde su exilio en las costas del mar Negro, se lamentaba de no poder entenderse con los getas y sármatas con los que tenía que convivir<sup>153</sup>, el Duque de Rivas (*apud* Llorens, 1967: 36), que recitaba en voz alta pasajes de obras españolas en su exilio londinense o Pedro Salinas (*apud* [Jaime] Salinas, 2003: 149), que acogió con extrema alegría la posibilidad de trasladarse durante un tiempo de su exilio estadounidense a Puerto Rico y reestablecer así el contacto con el mundo de habla hispánica. La reacción del poeta de la Generación del 27 demuestra la validez de la teoría de José Gaos sobre los “*transterrados*” y pone de manifiesto que la identidad de valores culturales y lingüísticos entre el país de origen y el de acogida influyen en el modo de vivir la experiencia del exilio.

Las situaciones de bilingüismo que pueden producirse después de los forzosos cambios de residencia pueden desarrollarse, grosso modo, de cuatro formas diferentes. Se puede ignorar por completo el idioma del país de acogida, o mantener la lengua natal sin por ello dejar de aprender la del lugar de asilo, como hacen la gran mayoría de exiliados, desarrollando lo que Claudio Guillén ha denominado “*bilingüismo latente*”<sup>154</sup>. Las otras dos opciones contemplan la utilización del idioma aprendido en la tierra en la que el exiliado se ve obligado a permanecer. Así, Joseph Conrad, hijo de exiliado y

---

<sup>153</sup> “Ni hay nadie a quien recite mis poemas ni quien entienda con sus oídos palabras latinas. Yo mismo –pues ¿qué otra cosa puedo hacer?– escribo y leo para mí” (Ovidio, 1992: 251).

<sup>154</sup> Según Guillén (2006: 314), “el bilingüismo latente como fruto de la estancia en un país extranjero es condición propia de la persona culta y viajera, obligada por su vocación literaria a efectuar un tajo en su ser interior cuando escribe y quizás, en el fondo, a simplificarse”.

polaco de nacimiento<sup>155</sup>, creó toda su obra en su lengua de adopción, el inglés. Otros autores, en cambio, como José María Blanco White, Vladimir Nabokov, Jorge Semprún, Stephan Vizinczey o Milan Kundera, han de ser considerados escritores bilingües, pues parte de su producción literaria está compuesta en el idioma del país en el que se exiliaron.

Incluso en los casos en los que no se produce trauma lingüístico alguno<sup>156</sup>, la separación del país de origen conlleva el alejamiento del panorama cultural al que hasta entonces se pertenecía. Los autores exiliados no pueden ser incluidos en ningún canon, pues permanecen en el exilio precisamente por su rechazo a los valores sociales y políticos que sustentan la norma impuesta por la cultura dominante. La suya es una contracultura que sólo con el tiempo puede llegar a adquirir legitimidad<sup>157</sup>. Al perder el contacto con el marco de referencia intelectual y artístico en el que hasta entonces habían circulado sus libros, el exiliado pone fin al diálogo con el que había sido su público. Las obras de los desterrados rara vez llegan a sus países de origen –y si lo hacen, suelen ser mutiladas por el filtro de la censura o distribuidas de forma clandestina–, pues sería una contradicción que los mismos poderes que han instigado su salida del país consintieran la entrada de sus textos. Este aislamiento cultural es especialmente perceptible en los casos en los que el exilio se produce por motivos políticos. Al vincular la identidad nacional a un proyecto ideológico, se considera que todo aquel que mantenga una postura crítica con el pensamiento dominante es enemigo del país. De hecho, expresiones como “antinacionales” o “enemigos de la patria” son constantes en la retórica de los defensores de regímenes totalitarios y

---

<sup>155</sup> Berdichev, la localidad natal de Conrad, pertenece actualmente a Ucrania.

<sup>156</sup> Feuchtwanger (*apud* Pérez, 2008: 240) niega que se puedan producir casos de bilingüismo puro en los que no haya conflicto idiomático. Para él, inherente a todo exilio es “la amarga experiencia de estar separado del flujo vivo de la lengua materna”, pues “en una lengua extranjera no se puede hacer poesía, no se puede crear”.

<sup>157</sup> Tal legitimación no ha de caer nunca en la mitificación. Como han denunciado autores como Santos Sanz Villanueva o Andrés Trapiello, la prohibición que suele pesar sobre las obras de los autores exiliados produce una recepción mitificada que crea confusión entre el público. Más peligrosa que esa mitificación es, sin embargo, la frecuente tendencia a olvidar la herencia cultural del exilio, impidiendo su normal integración en la memoria oficial.

excluyentes, como se vio al estudiar la deformación histórica llevada a cabo por el franquismo durante la dictadura.

La ruptura de la comunicación entre el autor y sus lectores modifica la naturaleza del acto creativo, ya que, como reconocen los autores de la Escuela de Constanza, fundadores de la Estética de la Recepción, las obras no pueden concebirse sin la participación de aquellos a quienes van dirigidas. El destinatario forma parte de un constructo superior al propio acto de la comunicación literaria, el contexto, que influye de forma determinante en la configuración de las obras. No en vano, es perceptible en la trayectoria de los escritores exiliados cómo su adaptación a las nuevas circunstancias implica en bastantes ocasiones un cambio en la forma de concebir y hacer literatura, como ha expuesto Luisa Isabel Camarena (2006: 307) al referirse al éxodo republicano español:

La evolución [de los autores exiliados] puede constatarse en la adaptación en su poetología a un público que es en parte ajeno al conflicto armado en España o sencillamente no está interesado en política, y un sector editorial –el específico del exilio (...)– que debe desarrollar una política de publicaciones viable económicamente. El autor tiene en cuenta en su obra, en definitiva, la redacción en el potencial de recepción, al no poder estar en contacto con el público del país de origen.

De este modo, el escritor en el exilio desconoce qué tipo de público va a convertirse en receptor de sus textos, lo que puede llevar a convertir el acto de escritura en “una rutina profesional desenvuelta en el vacío y (...), sin engarces con el mundo exterior, una actividad desprovista de sentido” (Ayala, 1958: 8). Aunque la relación entre público y autor exiliado apenas ha merecido hasta ahora la atención de la crítica y la investigación literarias, las reflexiones de los escritores que se vieron condenados a prescindir de su masa lectora habitual por encontrarse fuera de su país parecen coincidir en la idea de que la única salida para que la escritura desde el exilio sea efectiva, o quizá para que se considere como tal, es la de obviar la incertidumbre respecto al destinatario,

pues, como señaló Marra-López (1963: 55), “toda expatriación supone, en principio, un aislamiento y fracaso total desde el punto de vista de la intencionalidad artística”. Así lo manifestó Max Aub<sup>158</sup> (1998b: 212), que se autodefinía como “un escritor sin público”:

¿Para quién escribo? No lo sé, ni creo que ningún escritor bien nacido lo sepa. Para quién le dé la gana. Para quien le guste lo que y como escribo.

Francisco Ayala (1958: 29) se expresó en términos parecidos al reflexionar sobre la cuestión desde su exilio americano:

Si nos preguntamos: ¿para quién escribimos nosotros? Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento: confiemos en que algunas de ellas no se pierdan.

Para Vicente Llorens (1967: 216), la falta de comunicación con el que hasta el momento de la marcha había sido el público habitual intensifica la ya comentada sensación de desorientación inherente al exilio:

Escribir para un público lejano y desconocido produce en muchos escritores un efecto desconcertante. Rota la relación mutua autor-lector, se siente literariamente vivir en soledad y como a la intemperie. El escritor español emigrado, aún dirigiéndose a lectores de su misma lengua, pasó entonces y ha pasado después por ese trance.

El contraste entre la libertad con la que pueden expresarse los autores en el destierro y la falta de compatriotas lectores que puedan gozar de ella fue expuesto del siguiente modo por Vladimir Nabokov (2000: 278) al referirse a

---

<sup>158</sup> La cita de Aub muestra una evidente contradicción con sus constantes quejas por no ser leído en España y con la propia temática de su obra que, vinculada a los sucesos de la Guerra Civil y del exilio, parece dirigida a un público determinado, conocedor de lo ocurrido en la contienda.

la situación de los escritores liberales que huyeron de Rusia tras la revolución soviética<sup>159</sup>:

El afortunado grupo de expatriados estaba ahora en condiciones de proseguir su labor con tan absoluta impunidad que, de hecho, muchos de ellos se preguntaban a veces a sí mismos si su sensación de estar disfrutando de una completa libertad mental no era consecuencia de que actuaban en un vacío.

Los avances tecnológicos, especialmente los derivados del desarrollo de internet y de la sociedad de la información, han provocado que el problema de la separación del público del lector no sea ya tan importante y que existan formas de superar el ostracismo del exilio y poder contactar con las sociedades de origen. La penetración de la red por todo el mundo, las facilidades de acceder a ella tanto en el rol de emisor como en el de receptor y la dificultad de controlar la inmensa cantidad de información que en ella se puede encontrar han hecho que los ciudadanos que permanecen en sus países puedan seguir en contacto con las voces de los intelectuales y creadores disidentes condenados al exilio.

---

<sup>159</sup> La cita de Nabokov incide en el problema de la lealtad a las causas que han llevado a alguien a tener que abandonar su país, al poner de manifiesto la paradoja que se deriva del hecho de que la oposición a la cultura dominante desarrollada por los exiliados sólo pueda ser transmitida a sociedades en apariencia indiferentes a semejante labor. Aplicando la contradicción al caso del exilio español, habría que preguntarse si tuvo algún sentido que los miembros de la diáspora dirigieran un discurso vertebrado por contrarrestar la interpretación histórica del franquismo a un público –bien exiliado, bien perteneciente a cualquiera de las sociedades de acogida- al que, precisamente, no le estaba llegando el mensaje del régimen.

#### 4.4. La reconstrucción de la experiencia del exilio

Los textos de quienes tuvieron que huir de su país y establecerse en el extranjero una temporada de su vida muestran abundantes elementos temáticos, formales y pragmáticos comunes que parecen surgir de forma reactiva a su situación personal y a las nuevas características de su entorno comunicativo, marcado por el alejamiento de su público. El hecho de que sea común en los autores exiliados transmitir sus propias vivencias, bien a través de textos estrictamente autobiográficos, bien a través de ficciones basadas en la experiencia, se conecta con el compromiso inherente a todo exilio. Y es que relatar la propia peripecia vital es, para los exiliados, una forma de mostrar, por un lado, los efectos de la intolerancia del régimen que les ha obligado a huir de su país y a abandonar el proyecto nacional del que formaban parte, y, por otro, un modo de dar presencia y voz a un colectivo al que se intenta disgregar y silenciar. El testimonio es, por tanto, un compromiso contra la barbarie que activa el recuerdo al tiempo que evidencia la necesidad de “ser escuchados” que tienen quienes sufren el exilio. No en vano, en su situación, su escritura es una de las pocas formas que tienen de dejar constancia de su propia existencia, con lo que sus obras adquieren un valor cognitivo, pues permiten aportar información sobre trayectorias vitales personales y grupales condenadas al olvido.

##### 4.4.1. La recreación del pasado

La abundancia de textos que, dentro del corpus de obras de los escritores exiliados, se dedican a recrear el pasado del autor y de su país de origen ha de explicarse por los sentimientos de nostalgia que invaden al exiliado en la tierra

en la que se ha visto obligado a refugiarse. Siente allí la necesidad de recuperar la sociedad a la que antes pertenecía, ya que en su situación echa en falta la adherencia a un proyecto colectivo, y la memoria es la única forma que tiene de seguir vinculado a ella. Los recuerdos históricos y autobiográficos se integran en los textos transformados en metáforas e imágenes que se rescatan del olvido y se aderezan con la realidad de la experiencia migratoria. El recuerdo del país abandonado intenta convertirse así en el mejor antídoto contra el desarraigo.

En el caso de los autores españoles que huyeron del país después de la finalización de la Guerra Civil, es el “tema de España” el que con más intensidad y frecuencia se trató, tanto en las autobiografías como en las ficciones autobiográficas. Su presencia y fecundidad no sólo ha de relacionarse con la ausencia de los autores del país, sino también con su preocupación por la forma en que el régimen franquista estaba modificando el concepto de “identidad española”, relacionándolo con sus propios valores ideológicos y religiosos. Ya en 1953 advertía María Teresa León (FMA-AMA, Caja 1, 10, 8) de que “abundan demasiado las novelas sobre tema español en estos últimos tiempos”, al tiempo que intentaba explicar las causas de tal eclosión preguntándose retóricamente si los exiliados tenían “algo más delante” que la propia problemática de su país de origen.

Ante semejante panorama, no resulta extraño, que, por ejemplo, se acuñara el nombre de “España peregrina” para denominar al colectivo y a la cultura republicanas del exilio. Lejos de ser anecdótica, la mención al nombre del país demuestra la voluntad de los exiliados de no permanecer indiferentes ante la apropiación de los símbolos nacionales por parte del franquismo —que tuvo entre sus consecuencias la de tildar de “antiespañoles” a los miembros de la diáspora republicana—. En ese intento de no perder las señas de identidad del país que les vio nacer, los autores exiliados se empeñaron en hacer del recuerdo prácticamente una obsesión. Con ello, no sólo mantenían vigentes los vínculos con el país dejado. También luchaban contra el fantasma del

olvido y demostraban, como evidenció el ejemplo fundacional de Ovidio antes señalado, que la literatura era una de las formas que aún mantenían para poder cumplimentar sus más anhelados deseos y “regresar” a su país.

La nostalgia y la vuelta al pasado del autor desterrado se cristalizan en el tratamiento literario de una serie de temas, entre los que el recuerdo de la niñez ocupa un lugar destacado, tal y como ha señalado Marra-López (1963: 99):

El tiempo de mayor inocencia e ilusión, de alegre esperanza humana, estremecida ante el fabuloso descubrimiento del mundo, el tiempo que más se presta a la lírica idealización del narrador es su infancia. En ella está contenida la mayor parte de los recuerdos más puros y entrañables: la tierra que le vio nacer, los padres, el primer amor, las innumerables imágenes que no se olvidan y que permanecen grabadas en nuestra alma o que resurgen, inexorables y dolorosas, ante la apasionada nostalgia, ante el obstinado y obsesionante recuerdo del desterrado. Es el idealismo total y absoluto, lleno de encanto maravilloso, en donde el escritor vuelca su corazón sonriendo, en medio de tanta tristeza agobiante, olvidándose de todo.

Volver a la infancia no sólo supone regresar literariamente a la patria que tanto se ansía, sino también dar un paso más hacia la reconstitución de la identidad del sujeto, bruscamente dañada tras el trauma del exilio. Durante la niñez, cuando aún no se han interiorizado los valores simbólicos, se producen los primeros descubrimientos perceptivos, con lo que ciertos elementos cobran una dimensión unívoca que hace que con el tiempo se conviertan en mitos personales a los que recurrir en el futuro.

Así, resulta paradigmático que el primero de los tomos del libro de memorias *Recuerdos y olvidos*, escrito por Francisco Ayala en 1982 y progresivamente complementado con apéndices y nuevos textos por la lúcida y activa longevidad de su autor, lleve por título “Del paraíso al destierro”. La infancia es presentada como un tiempo vitalista y ensoñador en el que se vivía a salvo de todo, como se expone en *La forja*, primera parte de la trilogía *La*



*forja de un rebelde* escrita desde el exilio londinense por Arturo Barea (2001a: 106-107):

[El tío José] me cuenta historias (...). Cuando lo escuchaba me parecía esta vida una vida maravillosa de niño, un juego.

Los elementos de la cotidianidad son presentados como si de irrepetibles acontecimientos se tratase, mostrando con ello el valor único y simbólico de un tiempo que se recuerda por el efecto tanto de la inevitable madurez desde la que se escribe como por el forzoso exilio desde el que se vive. Los primeros volúmenes de *Crónica de alba*, el inmenso fresco narrativo de Ramón J. Sender<sup>160</sup> (2003: 50-53), muestran ese deseo de aferrarse a los momentos más puros e instintivos del pasado, como pueden ser los del descubrimiento de los sentimientos amorosos:

En la iglesia hablamos (...). Ella sonreía todo el tiempo, pero yo estaba muy serio. “Señor del amor, del saber y de las dominaciones”. Hubiera abandonado todo, padres hermanos, estudios, la seguridad de mi casa para andar por los caminos hasta el fin del mundo, o de mi vida, con Valentina al lado cogida de mi mano, oyéndola decir aquello.

La recreación histórica también puede centrarse en el pasado inmediato. Recuperar los momentos previos a la salida del país ayuda a los desterrados a encontrar los motivos causantes de su situación y poder trascender así el sufrimiento que ésta provoca. De ahí que, en el caso del exilio republicano español, sean múltiples los ejemplos de autores que escriben, basándose fundamentalmente en sus recuerdos, sobre la Guerra Civil

---

<sup>160</sup> La obra de Sender es un claro ejemplo de novela autobiográfica. Tal afirmación se basa en el hecho de que el personaje central se llama José Garcés –y lleva, por tanto, el segundo nombre y el apellido materno del autor; puede, por tanto, y según lo que Lejeune afirmaba sobre la posibilidad de aceptar el pseudónimo como “máscara”, identificarse con el autor- y comparte numerosas vivencias con las de Sender. Aunque la utilización de la técnica cervantina del “manuscrito encontrado” para organizar el relato en una estructura envolvente en la que la historia de Garcés se enmarca dentro de la del narrador principal hace imposible establecer la unión autor, narrador y personaje propia del pacto autobiográfico, es posible activar una lectura en la que se funden lo ficcional y lo autobiográfico.

Española: Mercé Rododera –*La plaza del Diamante*-, Paulino Masip –*El diario de Hamlet García*-, Ramón J. Sender –*El rey y la reina*, *Los cinco libros de Ariadna*-, Ernesto Salazar Chapela –*En aquella Valencia*-, Arturo Barea –*La llama*-, José Ramón Arana –*El cura de Almuniced*-, Max Aub –los relatos y novelas de *El laberinto mágico*-, etc. De hecho, se podría decir que son los suyos los únicos acercamientos al tema de forma directa durante los casi cuarenta años de dictadura junto a los intentos de la cultura franquista, en los momentos inmediatamente posteriores al final del conflicto bélico<sup>161</sup>, de mitificar la historia y el pasado inmediato de España ensalzando su victoria y criticando los excesos en la guerra del bando republicano. Con esa intención aparecieron obras de marcado carácter político como las de Tomás Borrás –*Checas de Madrid*-, Rafael García Serrano –*La fiel infantería*- o Agustín de Foxá –*Madrid, de corte a cheka*-<sup>162</sup>. A partir de la década de 1950, la contienda dejó de ser materia literaria<sup>163</sup>. Al franquismo parecía no interesarle revisar una parte de la historia marcada por la violencia y la ilegitimidad en la toma del poder. El intelectual falangista Ernesto Giménez Caballero (FMA-AMA, Caja 6, 52, 1) sintetizó esta idea al afirmar que la España franquista “no echa la vista atrás, mira hacia delante [pues] hay que mirar al porvenir sin pensar en historias ni

---

<sup>161</sup> En el amplio contexto de la literatura universal, sin embargo, numerosos autores escribieron novelas sobre la contienda: Ernest Hemingway –*Por quién doblan las campanas*-, Leonardo Sciascia –*El antimonio*-, George Orwell –*Homenaje a Cataluña*-, Georges Bernanos –*Los grandes cementerios bajo la luna*-, André Malraux –*La esperanza*-...

<sup>162</sup> La forma de presentar la actitud de los republicanos en la guerra en *Madrid, de corte a cheka* es paradigmática para entender la degradación que todo lo asociado al régimen republicano sufrió por parte de la cultura dominante durante el franquismo. Foxá (1938: 272), que escribió su obra en plena Guerra Civil basándose en su experiencia en el Madrid sitiado, no duda en afirmar que la guerra no fue sino “el gran día de la revancha de los débiles contra los fuertes, de los enfermos contra los sanos, de los brutos contra listos”. Reducir a la venganza y a la mera ejecución del mal las motivaciones que habían llevado a los republicanos a la guerra servía para desacreditar sus valores y sus objetivos políticos. Al obviar que su actuación respondía, en primera instancia, a la necesidad de defender el gobierno legítimo –defensa que, no obstante, jamás puede exculpar las matanzas, tan salvajes como gratuitas, que se realizaron- Foxá (1938: 271 y 272) –y, como él, buena parte de la intelectualidad franquista- presentaba a los milicianos como seres malvados que “necesitaban la sangre”: “Algo satánico animaba a aquellos hombres. Parecían un caso colectivo de posesión diabólica. Tenían reflejos rojos en sus caras renegridas y una sonrisa feroz, casi con espuma de salivilla. Olían a sangre, a sudor, a alpargatas. El instinto del mal les daba agudeza”.

<sup>163</sup> Según Soldevila (2001b: 247), “ya en 1940 circularía una consigna emanada de algún organismo oficial incitando –si no ordenando- a abandonar el tema de la guerra civil”.

en libros”. De esta forma, la presencia de la guerra en la literatura española del interior, indirecta y pocas veces verbalizada, quedó limitada a los ambientes sórdidos y opresores recreados por la novela existencial. Hubo, sin embargo, excepciones a esta tendencia de la narrativa española de posguerra de obviar la contienda. La exitosa trilogía de José María Gironella sobre la Guerra Civil, compuesta por *Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos* y *Ha estallado la paz* y publicada entre 1953 y 1966, es buen ejemplo de ello.

Esta ausencia, probablemente relacionada, además de con las circunstancias políticas que condicionaban la creación literaria, con la participación de los autores en el conflicto y la consiguiente imposibilidad para afrontar de modo sereno y desmitificado su testimonio<sup>164</sup>, ha quedado ya ampliamente superada. Casi tres décadas después del final de la dictadura, el “auto-olvido” ha sido relegado por una masiva presencia literaria del tema de la Guerra Civil. El reciente éxito editorial de novelas como *La voz dormida* –Dulce Chacón-, *Soldados de Salamina* –Javier Cercas-, *Los girasoles ciegos* –Alberto Mendéz- o *Carta blanca* –Lorenzo Silva- así lo demuestra, al tiempo que pone de manifiesto que el conflicto y sus consecuencias aún perviven en la sociedad española, como exponente del actual “culto de la memoria”.

La falta de perspectiva en la recreación del conflicto provoca de forma inevitable la mitificación de todo lo vivido, fundamentalmente de los proyectos políticos y de las ideas cuya defensa provocó el destierro. De este modo, los autores españoles en el exilio recordaron con orgullo el legado de la II República, no sólo en el terreno de la “alta política”, sino también evocando la dignidad del pueblo que luchó por ella en la guerra. Max Aub (2002c: 75) puso en boca de uno de los personajes de *Campo de los almendros* estas palabras,

---

<sup>164</sup> El autor exiliado Segundo Serrano Poncela (*apud* Marra-López, 1963: 109) expresó así los problemas de abordar su ansiado proyecto literario sobre la Guerra Civil Española: “Trabajé cerca de seis años, [pero] que no publicaré nunca una novela sobre la guerra, sus antecedentes y consecuencias. Tengo escritas cerca de cuatrocientas páginas y creo que alcanzaría cerca del millar si me dejase ir. No puedo seguirla y es una curiosa experiencia intentada y comprobada varias veces. Me perturba y me irrita demasiado: la odio y a la vez la deseo –tiene algo de prostituida-. Sin embargo, en esas trescientas y pico de páginas, está lo más patético y profundo que yo haya podido escribir ni escribiré nunca”.

coincidentes con las pronunciadas años después por el autor para exponer la superioridad moral de los exiliados republicanos sobre la España franquista:

Nosotros –Dios me perdone- somos la justicia, hemos sido los representantes de la justicia y vencidos.

No obstante, esta visión no implica siempre una mirada demagógica y partidista sobre el conflicto, pues también hubo referencias críticas a la actitud del gobierno legítimo durante la contienda, así como a la división producida en el bando republicano. Ramón J. Sender, por ejemplo, se mostró muy crítico con la intervención soviética en el bando republicano en *Los cinco libros de Ariadna*. El autor aragonés, que estructuró la novela como una narración analéptica en la que varios personajes –entre ellos, aquel cuyo nombre aparece en el título de la obra- habían de declarar sobre ciertos sucesos de la guerra española ante un organismo internacional, rechazó la incompetencia de los jefes militares propuestos por los soviéticos, así como las profundas tensiones que generaron en el seno de los partidarios de la República. Por su parte, Arturo Barea (2001c: 124) se mostró especialmente crítico con la actitud de ciertos sectores de la izquierda política española durante la guerra en *La llama*, tercer volumen de su trilogía. Con detallado rigor, el autor reflejó la cotidiana realidad del Madrid sitiado de 1938, en el que la violencia indiscriminada contra los miembros de la Iglesia y las detenciones y fusilamientos arbitrarios estaban a la orden del día:

La Escuela Pía estaba ardiendo por dentro. Parecía como si hubiera sido sacudida por un terremoto. La larga fachada de la calle del Sombrerete, con sus cien ventanas correspondientes a las clases y a las celdas de los padres, estaba lamida por las lenguas de fuego que surgían a través de las rejas. La fachada principal estaba derruida, una de las torres caída, el atrio de la iglesia demolido. (...) Un grupo de milicianos y de guardias de asalto surgió sosteniendo una camilla improvisada –unas tablas sobre una escalera de mano- y sobre las tablas, envuelta en mantas, una figurilla de la que era sólo visible la cara de cera y el mechón de pelo blanco. Un viejecillo miserable, temblón, los ojos llenos de terror: mi antiguo maestro, don Fulgencio

(...).Traté de aclarar el conflicto dentro de mí. Me era imposible aplaudir la violencia. Estaba convencido de que la Iglesia en España era un daño que había que corregir, pero a la vez me rebelaba contra esta destrucción estúpida.

Junto a Madrid, “capital de la gloria” y símbolo de la resistencia antifranquista, Valencia, sede desde los primeros meses de la guerra del gobierno republicano, fue otra de las ciudades en las que de forma recurrente centraron su memoria los exiliados –como demuestran *En aquella Valencia* o algunos capítulos de *Campo abierto*:-

La ciudad del Turia no dejó nunca de sentir el orgullo que para ella representó esa capitalidad republicana dignamente ostentada durante los años de la Guerra Civil. Valencia se convirtió así no ya sólo en un mito, sino en haz de referencias míticas (Abellán, 2001: 147).

Semejante recuerdo no sólo fue provocado por el halo mítico del que se dotó a las dos ciudades, sino también porque, en la medida que ambas localidades acogieron el centro administrativo republicano, todos los intelectuales que colaboraron con el gobierno pasaron por ellas en algún momento de la guerra y, en consecuencia, tenían recuerdos de lo que en ellas se vivió. Francisco Ayala (2001: 203-204) puso de manifiesto la coincidencia de escritores y personalidades públicas comprometidas con el gobierno republicano en Valencia durante los dos últimos años de guerra en un pasaje de *Recuerdos y olvidos*:

En la Valencia de la guerra el Ideal Room constituía un centro de reunión intelectual sumamente vivo. Acudían allí Corpus Barga (...), León Felipe con su mujer, Berta (...). Yo solía arrimarme a la tertulia de Rosa Chacel y Concha de Albornoz (...). Canedo se quedó en España y por entonces concurría todas las tardes al café Ideal Room. Intermitentemente, hacía apariciones por aquella sala Max Aub.

La obsesión por recrear la situación del país durante el conflicto fue identificada por Manuel Andújar (1982: 108-111) con una labor de

“reconstrucción mental”. Para el novelista andaluz, después de la destrucción del país en 1939, para que España volviera a existir necesitaba ser reinventada. Por eso se ha identificado la literatura de los exiliados con la de quienes viajaron a América durante los siglos XV y XVI. De la misma forma que el Nuevo Mundo fue descubierto por los cronistas, la España de 1939 fue creada por aquellos que escribieron sobre ella:

La cualidad literaria de las múltiples narraciones sobre el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo, tan distantes de los relatos sobre las experiencias del exilio en el siglo veinte, no sólo sirven como modelos para analizar cómo los recursos y los conceptos poéticos se infiltran en el registro de la historia en general, sino también para entender cómo las estructuras literarias e históricas comunes a los textos del exilio se superponen entre ellas (Ugarte, 1999: 65).

La indagación en el pasado llevó en ocasiones a los autores a centrarse en épocas remotas –tal y como hizo Francisco Ayala en su compilación de cuentos *Los usurpadores*, en la que aparecen personajes como Carlos II o Pedro I “El Cruel”-, lo que se ha interpretado como una reflexión sobre la problemática de España y sobre las causas estructurales del conflicto. No en vano, la configuración de los dos bloques ideológicos enfrentados tradicionalmente conocidos como “las dos Españas” ha marcado el desarrollo de los acontecimientos en el país desde su constitución como tal y son muchos los autores que ven en ella una de las razones remotas de la Guerra Civil.

También hay interés por reconstruir el periodo histórico inmediatamente anterior a la guerra, en el que comenzaron a adquirir forma las causas concretas que llevaron al país a la caínita situación de 1936. Buen ejemplo de ello son la serie novelística de Manuel Andújar *Historias de una historia*, los dos primeros volúmenes de *La forja de un rebelde* y *Las buenas intenciones* o *La calle de Valverde*, de Max Aub. Además de la indagación en la problemática histórica del país y sus conexiones con la contienda civil, la

vuelta al pasado inmediato anterior a la guerra permite a los autores rememorar un tiempo caracterizado por la paz, la convivencia ideológica y la ilusión por nuevos proyectos. Como la vida de los exiliados, esa normalidad cotidiana fue bruscamente trastocada por la aparición de la guerra.

Representantes del exilio alemán mostraron la misma preocupación por la novela histórica que los autores españoles. Heinrich Mann, por ejemplo, escribió *Henri IV*, que puede ser leída como una metáfora del presente al abogar en ella por el humanismo de quienes ostentan el poder y por la necesidad de luchar para conseguir una sociedad tolerante. También Hitler y el nazismo son elementos de referencia a la hora de valorar *Los negocios del señor Julio César*, obra en la que Bertold Brecht reconstruye la vida del emperador romano sacando a la luz tanto sus luces como sus sombras, poniendo con ello de manifiesto cómo la sublimación que acostumbra a rodear a todos los mandatarios no es más que un mecanismo de defensa que éstos crean para huir de las críticas.

#### 4.4.1.1. Reconstruir la historia desde el exilio

La importancia dual de la memoria en la composición de los textos viene dada por el efecto catártico que llegan a tener en ocasiones para sus autores —que logran a través de la escritura su ansiado sueño del regreso y son capaces de dar sentido con el recuerdo de los ideales que les llevaron a abandonar el país a la irremediable situación de inquietud permanente en que se encuentran— y por la conversión de sus textos en elementos al servicio de las sociedades, que pueden con ellos disponer de una versión de la historia diferente a la oficial. Pueden ser, en ese sentido, un ejemplo de cómo el testimonio y la literatura se convierten en una forma de resistencia cultural. Así, Stefan Zweig (2001: 10) expresó de modo esclarecedor el empeño de los nazis en eliminar cualquier referencia a la intelectualidad disidente través del relato de su caso particular,

en el que también queda explicada la ya mencionada condición apátrida y difusa que acompaña a todo exiliado:

Nací en 1881, en un imperio grande y poderoso –la monarquía de los Habsburgos-, pero no se molesten en buscarlo en el mapa: ha sido borrado sin dejar rastro. Me crié en Viena, metrópoli dos veces milenaria y supranacional, de donde tuve que huir como un criminal antes de que fuese degradada a la condición de ciudad de provincia alemana. En la lengua en que había escrito y en la tierra en que mis libros se habían granjeado la amistad de millones de lectores, mi obra literaria fue reducida a cenizas. De manera que ahora soy un ser de ninguna parte, forastero en todas; huésped, en el mejor de los casos. También he perdido a mi patria propiamente dicha, la que había elegido mi corazón, Europa, a partir del momento en que ésta se ha suicidado desgarrándose en dos guerras fratricidas.

El mero acto de escribir desde el exilio ya supone un gesto de resistencia ante la intolerancia de quien ha provocado la marcha. Cualquier régimen que obliga a los intelectuales disidentes a salir del país busca silenciar cualquier voz autorizada diferente a la suya, por lo que toda creación literaria en tales circunstancias supone ya una toma de partida y una forma de hacer visible aquello que desde el poder se quiere ocultar. Por eso los totalitarismos controlan de forma tan escrupulosa los sistemas de información y de interacción con la sociedad, y por eso son tan rígidas sus maquinarias censoras. Impedir que discursos diferentes a los oficiales vertidos desde una fuente de poder autorizada como es la clase intelectual lleguen a una sociedad no sólo permite moldear la memoria colectiva de forma acorde con los intereses estatales, sino que también resta validez al impacto de los textos de los exiliados. Cuando un autor obligado a estar fuera de su patria se dispone a escribir sobre las vivencias experimentadas antes, durante y después de su exilio, cuando filtra algunas de ellas en su material ficcional o cuando da su opinión en forma de ensayo o artículo periodístico sobre la situación de su territorio de origen, lo hace fundamentalmente para denunciar y dar a conocer a los compatriotas que no han salido de su país determinados sucesos considerados por él injustos. Por tanto, si se le impide llegar a ese público



potencial, su mensaje —ético y pedagógico, por cuanto intenta transmitir algo que se desconoce- pierde vigencia.

Bertold Brecht (1996: 122-123) afirmó en su poema “Sobre la denominación de emigrantes” que los exiliados eran “como rumores de crímenes que pasaron la frontera”, mientras que en el ensayo *El sentido de esta emigración* planteaba Heinrich Mann (*apud* Pérez 2008: 249) a sus compañeros de destierro “la tarea histórica de mantener con vida algo que estaba a punto de desaparecer en el Tercer Reich: la verdadera Alemania”. Con esa intención han de entenderse también, por ejemplo, los discursos radiofónicos que Thomas Mann (2004) pronunció en Estados Unidos. Dirigidas hacia la masa de exiliados instalados en el país norteamericano —en muchos casos desposeídos, como el propio Mann, de la nacionalidad alemana tras haber huido de los nazis-, las intervenciones tenían como objetivo mantener viva la llama de la resistencia, informar de la evolución de la II Guerra Mundial e inculcar a todos los receptores la idea de que la Alemania que ellos habían conocido y disfrutado no podía ser sepultada en el olvido. Exactamente el mismo compromiso planteado por los autores germanos fue asumido por los republicanos españoles, que se autoimpusieron una labor de defensa de la herencia histórica y cultural del régimen iniciado en 1932. Desde los diferentes lugares de acogida, los exiliados intentaron que los símbolos republicanos no cayeran en el olvido, celebrando para ello fiestas como la del 14 de abril, evocando la épica resistencia de Madrid y luchando contra la apropiación que el franquismo estaba haciendo del concepto de “españolidad”.

El mantenimiento de la memoria republicana en la literatura testimonial no sólo se desarrolló a través de obras en las que los autores evocaban el ambiente de los años previos al estallido del conflicto o la forma en la que los defensores de la legalidad se enfrentaron a los facciosos. También se realizó con la exposición de todo aquello cuya evolución fue tajada por el franquismo. Lo que pudo haber sido y no fue se muestra a través del relato de las vidas que fueron abruptamente clausuradas o de los proyectos

existenciales que quedaron para siempre abortados, símbolos de la añoranza de lo que pudo haber supuesto la República. Obsérvese, por ejemplo, cómo en *La plaza del diamante*, la responsabilidad de la guerra en el proceso de degradación de la vida de los individuos es denunciada a través de la peripecia vital de Colometa, una joven barcelonesa que ve cómo toda su vida es, al igual que la de Mercé Rodoreda, trastornada por el horror del conflicto. A lo largo de la obra se narran su miedo ante el peligro de la batalla, sus penurias económicas, la muerte de su marido –Quimet– en el frente... El escenario que da título a la novela funciona como elemento simbólico para mostrar la capacidad de cambio y envilecimiento de la guerra, pues su estatismo contrasta con los vaivenes de la vida de la protagonista, destrozada por las consecuencias bélicas:

Pasó un tranvía, debía de ser el primero que había salido de las cocheras, un tranvía como siempre, como todos, descolorido y viejo... y aquel tranvía a lo mejor me había visto correr con el Quimet detrás, cuando salimos como ratas locas viniendo de la Plaza del Diamante. Y se me puso en nudo en la garganta, como un garbanzo clavado en la campanilla. Me vino el mareo y cerré los ojos y el viento que hizo el tranvía me ayudó a seguir adelante como si se me escapase la vida (...) Y me puse a andar por mi vida antigua hasta que llegué enfrente de la pared de casa, debajo del mirador. La puerta estaba cerrada. Miré hacia arriba y vi al Quimet que, en medio de un campo, cerca del mar, cuando yo estaba embarazada del Antoni, me daba una florecita azul y se reía de mí (...) Y sentí un viento de tormenta que se arremolinaba dentro del embudo que ya estaba casi cerrado y con los brazos delante de la cara para salvarme de no sabía qué, di un grito de infierno. Un grito que debía hacer muchos años que llevaba dentro (Rodoreda, 1982: 249-250).

Como “imperativos morales” de víctimas que son, los textos de los exiliados manifiestan su compromiso con el sufrimiento de todo el colectivo obligado a abandonar su hogar al denunciar los horrores sufridos por éste. Lo hacen mostrando las razones de su huida, defendiendo las causas por las que hubieron de salir y exponiendo la precariedad de la vida a la que les condujo el exilio en un primer momento. Así, la condena de los regímenes totalitarios

causante de su situación se activa a través de la muestra de su vida pretérita, abruptamente alterada por un hecho traumático. Del feliz mundo del pasado, estable y lleno de proyectos futuros, el exiliado da paso a la zozobra de su presente, carente de asideros, y a la incógnita de su futuro. La responsabilidad de ese cambio reside en los causantes de su marcha del país, acusados así directamente por los exiliados de su situación de carencia y duda –tal y como como hace Barea (2001c: 411) cuando señala en *La forja* que “si no queríamos vivir y pudrirnos y ser cazados como alimañas, teníamos que abandonar”-:

Ante la incertidumbre del futuro inmediato, y cuando todo amenaza ruina, la gente conjetura, calcula, se afana, corre, y con todo eso, no sabe a dónde llevarán a cada uno sus angustiados pasos (Ayala, 2001: 229).

Paulino Masip expresó en su novela *El diario de Hamlet García* el cambio provocado por el alzamiento militar del 18 de julio de 1936 y todas sus consecuencias a través de la metáfora del parto, poniendo así de manifiesto cómo, según él, la herencia republicana continuaba manteniendo vigentes las señas de identidad nacional del país y cómo, en cambio, la España del interior era una “nueva España”, nacida tras los sucesos acaecidos entre 1936 y 1939:

La guerra es el parto gigantesco de un útero múltiple y monstruoso. Todos parimos por él y con él. Madrid es la alcoba de una parturienta. Su atmósfera es idéntica. No faltan desgarraduras de carnes, ni gritos de dolor, ni esa sensación de que hemos regresado a los primeros días del mundo, (...) ni esa evidencia de que todo cuanto ocurre no tiene su raíz en la inteligencia (Masip, 2000: 278).

#### 4.4.2. La incorporación al presente

Aunque el pasado es el tiempo en el que de forma constante vive todo exiliado a través del recuerdo, la novedad que supone encontrarse en un ambiente diferente al habitual y la carga emocional que conlleva su particular condición

vital pueden estimular también al escritor. El permanente interés por la patria abandonada no impide, como señaló Marra-López (1963: 108), que “otro movimiento del escritor, lógico, casi mecánico, sea el de narrar la nueva situación en que se encuentra y que es consecuencia de su actuación en el pasado”. De hecho, como ha explicado Hadzelek (1998: 310), el proceso de autodefinición de los exiliados a través de su escritura tiene dos etapas, definidas por “la identificación del mundo del pasado y la incorporación al mundo actual”.

No ha sido ésta, sin embargo, materia especialmente fecunda para los autores exiliados, que, al sentir que su presencia en la sociedad que les acogía era transitoria, pocas veces se sintieron arraigados a ella, lo que explica que su literatura apenas se beneficiara del contacto con nuevos ambientes culturales. Como ha dicho Marielena Zelaya Kolker (1985: 21), “el trauma del exilio parece afectar las más delicadas entretelas cuando se trata del escritor que debe echar raíces en un mundo determinado antes de transformarlo en fábula”. Según Kundera (2000: 125), es la brevedad de la vida humana la que impide que quienes se ven obligados a vivir en otro país puedan adaptarse a las nuevas rutinas y costumbres:

La noción misma de patria, en el sentido noble y sentimental de la palabra, va vinculada a la relativa brevedad de nuestra vida, que nos brinda demasiado poco tiempo para que sintamos apego por otro país, por otros países, por otras lenguas.

La incapacidad de integrarse en la nueva sociedad, más evidente cuanto más grande es el número de exiliados que son acogidos en un territorio y más facilidad poseen, por tanto, para formar un colectivo autónomo capaz de mantener las costumbres y formas de vida del país de origen, procede en buena medida del empeño de seguir amarrado a los recuerdos del pasado. El carácter traumático y abrupto de la experiencia del exilio provoca su difícil asimilación, así como la necesidad de recrear de forma frecuente y obsesiva

todo lo perdido con ella. La insistencia de los republicanos españoles en vivir de espaldas a las sociedades en las que hubieron de refugiarse después de abandonar el país<sup>165</sup> ha sido explicada así por Javier Quiñones (1994: 30):

Sabida es la dificultad del español para adaptarse a la nueva realidad que le impone el exilio forzoso y su tendencia a vivir, cuando lo hace fuera de su tierra, como si aún continuara viviendo en ella. Trata el español de mantener sus costumbres formando casi un mundo al margen del país en el que reside, y viviendo más pendiente del pasado que de su realidad presente.

Según Claudio Guillén (1995: 269), para quien la búsqueda de la patria abandonada podría relacionarse con otros tópicos literarios como los de la Edad de Oro o Eldorado, “no lo que existe sino lo que falta es quizá lo más perdurable”. De ahí que la relación establecida entre los exiliados y su patria tenga un carácter ambivalente, pues al tiempo que el regreso a ella a través de la palabra y la escritura alivia el dolor de quienes la han perdido, el recuerdo de imágenes y vivencias identificadas con un tiempo y un espacio pasados y perdidos dificulta la plena adaptación en los nuevos territorios. El poeta vallisoletano Jorge Guillén (*apud* VVAA, 1998: 179), exiliado tras la Guerra Civil Española en Estados Unidos, donde permanecería hasta su regreso a España en 1975, expresó este carácter dual y terapéutico de la memoria en varios de los poemas incluidos en *Clamor*, como se puede observar en los siguientes versos de “Dafne a medias”:

Se aleja el Continente con bruma hacia más brumas, / Ya es ya rincón y ruina, derrumbe repetido, Rumores de cadenas chirriando entre lodos. / Adiós, adiós, Europa, te me vas de mi alma (...) / Yo no quiero alunarme soñando en un vacío / que llenen las nostalgias. Ay, sálvese el que pueda / Contra el destino. Gracias, orilla salvadora / Que me acoges, me secas, me vistes y me nutres. / En hombros me levantas, nuevo mundo inocente / Para dejarme arriba. Y si tuya es la

---

<sup>165</sup> La incapacidad de integración no fue exclusiva del exilio republicano. Gregorio Marañón detectó el fenómeno en todas las emigraciones masivas producidas en España e incluso llegó a considerarlo uno de los factores esenciales de la pérdida del imperio colonial.

cúspide, / Con tu gloria de estío quisiera confundirme, / Y sin  
pasado exánime participar del bosque, ser trono y rama y flor de un  
laurel arraigado. / América, mi savia: ¿nunca llegaré a ser?

Esta nula capacidad de integración incide también en las relaciones interculturales que se producen durante el tiempo que dura el exilio. En el caso español, apenas hubo contactos fructíferos entre los autores de los territorios de acogida y los literatos que huyeron del país, siendo quizá la situación más sorprendente la producida en Hispanoamérica, donde, a pesar de la coincidencia idiomática, el aislamiento de los exiliados, que crearon sus propias revistas e instituciones culturales, impidió una relación fluida con las generaciones de escritores hispanoamericanos de la época. La búsqueda de una tradición propia alejada de cualquier tipo de herencia intelectual colonial y el recelo con que ciertos sectores acogieron la llegada de los españoles por el odio y el rencor derivado de la conquista pueden explicar este panorama, que no oculta, sin embargo, la importancia cultural y académica que tuvieron los intelectuales españoles en los países que les acogieron. Su presencia, según Vicente Llorens (1967: 20), “cambió la imagen de España en aquel continente”.

El caso de México, el país que más refugiados de la Guerra Civil acogió –entre 150.000 y 200.000–, no fue muy diferente al del resto del continente americano, a pesar del apoyo mostrado a los republicanos por el gobierno de Lázaro Cárdenas, que nunca llegó a establecer relaciones diplomáticas con el régimen de Franco. Aunque miles de españoles llegaron a adquirir la nacionalidad mexicana y aún hoy son muchos los que continúan en el país centroamericano, del que se consideran y son ciudadanos de pleno derecho, el colectivo exiliado no logró nunca adaptarse del todo a las condiciones de vida de México. Según Caudet (2005: 303), “el proceso de integración no fue ni rápido ni fácil”. Su convencimiento en la transitoriedad de su situación, sobre todo durante los primeros años desplazados, en los que se pensaba que el desarrollo de los acontecimientos de la II Guerra Mundial podría alterar la

situación política española, y su anquilosamiento en épocas pretéritas provocaron la aparición en la sociedad mexicana de comunidades independientes compuestas por personas unidas por un conjunto de presupuestos vitales identificados con sus vivencias en España.

El hecho de que todo exiliado viva de forma perpetua en el pasado y que su situación condicione de forma global toda su creación provoca que sean muy pocos los autores que observen en algún momento la nueva realidad con una mirada pura, no contaminada por la experiencia del país originario. No todas las composiciones de los autores de la diáspora de la Guerra Civil tuvieron, sin embargo, como único punto de referencia los sentimientos de nostalgia y desarraigo o la expresión del testimonio de lo vivido en el país abandonado. Ramón J. Sender –autor de *Nocturno de los catorce*-, Esteban Salazar Chapela –creador de *Desnudo en Piccadilly*-, Francisco Ayala –continuador con *Muertes de perro* e *Historia de macacos* del género de “novelas de dictadores” iniciado por Valle-Inclán en *Tirano Banderas* y convertido con el paso del tiempo en típicamente hispanoamericano-, o Max Aub –en cuya bibliografía se pueden encontrar diversos cuentos ambientados en México-, fueron algunos de los autores españoles capaces de trascender el sufrimiento inherente a su situación para volcar su mirada en el nuevo mundo. En ocasiones, los escritores exiliados sitúan la acción de sus obras en el pasado histórico o legendario de su tierra de acogida. Es el caso de Ramón J. Sender, autor de *Mexicayotl* y de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. En algunas de estas obras, la presencia del conflicto español o el drama del exilio están presentes de forma simbólica. Así, el protagonista de *Desnudo en Piccadilly* es un individuo que ha sufrido un cambio físico total tras los efectos de una bomba caída en Londres durante la II Guerra Mundial y que, dado por muerto por sus círculos más cercanos, regresa y entra en contacto con ello con una nueva identidad. Tanto el trauma como el cambio que supone implican una clara analogía con las vivencias de quienes abandonan forzosamente sus países de

origen. Del mismo modo, resulta evidente que las novelas de Ayala supone un claro ataque a la dictadura franquista responsable de su salida del país.

El propio recuerdo de España y los problemas que para la correcta adaptación de los exiliados provoca está en el germen de muchas de las obras que recrean la cotidianeidad de los territorios de acogida. Las composiciones destinadas a exponer el presente de los exiliados van a estar estructuradas a partir de esa época pasada, pues la imagen de la patria perdida y la de la que se han visto obligados a crear en el exilio a través del mantenimiento de las costumbres y las formas de vida van a ser los temas más recurrentes para exponer el desarraigo y la falta de adaptación. No en vano, pueden vincularse estas novelas como elementos al servicio de la recuperación de la identidad escindida por el exilio al “transformar la figura de ruptura [que supone el exilio] en una figura de conexión” (Seidel, 1986: 10).

Algunos de los relatos de Max Aub o de Segundo Serrano Poncela, así como las obras de Simón Otaola y Ernesto Salazar Chapela *La librería de Arana* y *Perico en Londres*, muestran el anquilosamiento y la falta de adaptación del colectivo desterrado en el extranjero. Estos dos últimos títulos corresponden a textos híbridos, a medio camino entre la crónica y la novela, en los que se desgranar las actividades de los exiliados en sus nuevos lugares de residencia – México e Inglaterra respectivamente- y su renuncia a olvidar el país de donde procedían:

*La librería de Arana* (...) es la microhistoria de mil y un pequeños días de aquel territorio sin tierra, aquella España fuera de España, aquel país fantasma: el Exilio Republicano Español de México (De la Colina, 1999: 24).

La dialéctica entre la imposibilidad de compatibilizar la situación de exiliado con un recuerdo sereno y firme de la patria abandonada se expone de forma gráfica en un pasaje de *La librería de Arana* en el que se explican los temas de los que hablaban los españoles en las tertulias que en el local que da



título a la obra se celebraban: “En el fondo, el drama del destierro. De frente, España” (Otaola, 1999: 44).

Junto con la imposibilidad de acomodarse a los nuevos hábitos de vida, los exiliados se encontraron con el problema de tener que modificar necesariamente sus proyectos vitales. Con su existencia anterior parcialmente anulada por la incapacidad de llevar a cabo nuevos proyectos o metas vitales, han de enfrentarse a una impactante situación intensificada por lo tumultuoso de sus últimos momentos en el país de origen, como se pone de manifiesto, por ejemplo, en varios pasajes de la ya mencionada novela *Perico en Londres*<sup>166</sup>:

Ni don Bernardo ni doña Irene estaban aburridos, sino simplemente atontados. Turulatos. Turulatos de vacío y de quietud. Estaban como si después de haber oído durante mucho tiempo –casi tres años en este caso– el estruendo horrisono de un motor, de pronto desapareciera el tenebroso jadeo y todo se hiciera silencio y paz y oquedad automática en torno a sus doloridos oídos. Pero tenían por contraste mañanas y tardes de ocio, noches sin sirenas ni bombas, plazas y calles y paseos por los alveolos producidos por los aviones enemigos (Salazar, 2007: 298).

Esta desorientación, provocada por el trauma del exilio, se veía complementada con la preocupación por el futuro del país dejado y, en concreto en el caso de los escritores, por la de su desarrollo cultural. De hecho, una de las grandes preocupaciones de los exiliados al llegar a los territorios que les acogieron fue la de intentar “mantener los lazos que les unían a la nación o al grupo político (...) del que eran miembros, y al que seguían perteneciendo” (Caudet, 2005: 78). En una de sus primeras cartas escritas desde México, donde se estableció en 1939, Paulino Masip (*apud* Caudet, 2005: 272) se preguntaba por la forma de hacer presente el amor y la lucha por España desde la lejanía del exilio:

---

<sup>166</sup> Las vivencias de Salazar Chapela están detrás de prácticamente todo lo que se narra en la novela, entre cuyos protagonistas se incluyen Santiago Escobedo –alter-ego habitual del autor, presente en varias de sus composiciones del exilio– y varios personajes que esconden, bajo diferentes nombres pero reconocibles caracteres, la identidad de algunos de los más destacados miembros de la diáspora republicana en Gran Bretaña.

¿Qué somos, amigo mío, tú y yo y todos nosotros emigrados en el ámbito espaciosísimo de América? ¿Qué representamos? ¿Hacia dónde caminan nuestros destinos comunes? ¿Dónde queda España?

De forma similar, el futuro intelectual del país está presente en muchos de los fragmentos incluidos por Salazar Chapela (2007: 312) en su obra sobre la cotidianidad de los españoles en Londres:

El intelectual español, si había tenido la suerte de huir el bulto, podría trabajar refugiado en Antofagasta o en Quito, en New York o en Tucumán; podría salvarse personal e intelectualmente. ¡Ah! Pero que este intelectual no se hiciera ilusiones con relación a su patria. Su esfuerzo para con ésta sería poco menos que inútil. La cultura de su patria iría descendiendo, hundiéndose cuarenta metros diarios hasta hacer pie en el paleolítico (...). Se trataba de averiguar si un poema o una novela, por buenos que fueran, escritos junto al lago Titicaca –o en Londres-, tendrían la virtud de abrir las cárceles españolas. A juicio de Perico, estas cosas sólo las podría lograr la política.

Las obras que recrean el presente de los territorios de acogida se caracterizan, por tanto, por mostrar el desarraigo de los exiliados, imposibilitados de interiorizar y hacer suyos los nuevos contextos en los que se encuentran. En la medida en que recrean la cotidianidad de un colectivo condenado al ostracismo y a la desaparición del que hasta entonces había sido su ámbito de acción, están permitiendo dar voz y presencia histórica a quienes se intenta borrar de la historia. De hecho, es común en estas obras presentar la situación del colectivo exiliado en el destierro, desgranar la labor política que se estaban llevando a cabo, subrayar cómo la conciencia grupal de los miembros de la diáspora se va perdiendo a medida que su situación se prolonga<sup>167</sup>, observar cómo de forma paulatina se va renunciando a la esperanza de la vuelta... *La librería de Arana*, en ese sentido, resulta ejemplar, pues por ella hace deambular Simón Otaola a los principales representantes

---

<sup>167</sup> No hay que olvidar que, en los primeros años de exilio, se pensaba que el final de la dictadura iba a ser inminente y que aquellos que retornaron antes de que el régimen franquista fuera desmantelado fueron tratados como traidores a la causa republicana, como evidencia el caso de Gil-Albert, que decidió regresar en 1947. Sobre la polémica que supuso su vuelta en los círculos intelectuales y políticos del exilio ha escrito Aznar Soler (1999).

intelectuales de la diáspora instalados en México, entre los que se encuentran León Felipe, Max Aub o José Moreno Villa.

Similares reflexiones pueden encontrarse en algunas de las novelas compuestas por los exiliados rusos que huyeron tras el triunfo de la Revolución de 1917, asentados de forma mayoritaria en París y Berlín, convertidos hasta la instauración del clima de tensión que precedió a la II Guerra Mundial –causante del traslado masivo de miles de rusos a Estados Unidos- en centros de oposición al bolchevismo. Junto al ya citado Vladimir Nabokov, Irene Nemirovsky, Ian Bunin o Nina Berberova fueron algunos de los autores que reflejaron en sus obras la cotidianidad del colectivo exiliado, exponiendo en ellas cómo las preocupaciones de los rusos son similares a las de los españoles. Se demuestra con ello cómo, a pesar de proceder de situaciones, tradiciones y culturas diferentes, su exilio presenta analogías y concomitancias relacionadas en este caso con el continuo debate sobre la identidad y el futuro del país de origen, así como con el convencimiento en la inutilidad de tales discusiones. Así se pone de manifiesto en varios diálogos de la novela de Nabokov (2006: 94) *Maschenka*, en el que al intento de un personaje de comentar la situación política rusa –“lo más importante es que Rusia está acabada. Ha quedado borrada, igual que si alguien hubiera borrado de una pizarra, con una esponja húmeda, una cara extraña”-, otro le responde lacónicamente “no hablemos de política. No creo que sirva para nada”.

#### 4.4.3. La esperanza del retorno

El impedimento de viajar libremente a la patria provoca que las palabras se conviertan en uno de los pocos vínculos existentes entre los desterrados y la realidad de su país. Inadaptado y sin posibilidad de regresar, el único modo que posee el escritor exiliado de estar en su país es escribir sobre él. A pesar de que las referencias que poseen son siempre pasadas, en ocasiones los

autores intentan relatar, a través de recuerdos de otros tiempos y de las informaciones indirectas que les van llegando, el presente de su patria, logrando efectuar así, a través de la imaginación, la vuelta que tanto ansían. José Ramón Marra-López (1963: 124), en su estudio sobre los narradores de la diáspora republicana, señaló la importancia catalizadora que estos textos tuvieron para sus autores, que consiguieron con ellos regresar, a través de palabras e imágenes poéticas, a su patria soñada:

La única manera de estar en España es escribir sobre ella, como si continuara allí –está todos los días, a todas horas, recorriendo mentalmente su ciudad, sus viejas calles, aquel lugar...-. Se trata de relatar España tal como se imagina que es ahora. Así surgen los “relatos de la España inventada”, mezcla de angustia y necesidad, de añoranza e invención, de repulsión y atracción al mismo tiempo.

En el fondo, las obras escritas por los exiliados que imaginan la realidad de su país, de la que, por supuesto, sólo tienen datos de manera indirecta, y a menudo sesgados y condicionados políticamente, no son sino una muestra más del impacto que el fenómeno del exilio provoca en las coordenadas vitales de quienes lo sufren. La marcha obligada del país termina por convertirse en una expulsión del presente. El exiliado vive de forma permanente en el pasado y sus propios recuerdos son los que le impiden afrontar el futuro sin recurrir a la ilusoria y constante recuperación de un espacio y una época inevitablemente modificados por la acción del paso del tiempo. En las obras en las se recrea el país de origen desde el exilio, imaginando para ello su situación en ese momento, se pone de manifiesto la dualidad de la carencia de aquellos que se han visto obligados a abandonar su patria, pues el exilio no sólo implica una pérdida física identificada con un espacio concreto, sino que también constituye el abandono definitivo de una época determinada. De ahí que a lo largo de este estudio se haya hablado tanto de destierro como de “destiempo”. Cuando un escritor exiliado intenta imaginar el presente de su país de origen lo hace a partir de unos recuerdos

que proceden tanto de lugares abandonados como de momentos ya perdidos. El desconocimiento de la realidad y la falta de elementos de referencia a los que recurrir para mostrarla intentan ser compensados por las imágenes que de su país quedan en la memoria de los exiliados.

La obsesión por el país perdido encuentra en este tipo de obras una nueva forma de manifestarse literariamente. Autores de la diáspora republicana como Segundo Serrano Poncela o Ramón J. Sender –y también Max Aub, cuyo caso se analizará más adelante- situaron la acción de algunas de sus producciones en la España de posguerra, de la que sólo tenían datos indirectos. Era, por tanto, un espacio de quimeras y espacios imaginarios. Así, Segundo Serrano Poncela fue autor de una serie de relatos –“Amore amaro”, “La puesta de Capricornio”, “Un susto” y “El ícubo”- en los que recreaba el mundo intelectual madrileño de la década de 1950, del que apenas tenía referencias. Ramón J. Sender escribió tres novelas –*La tesis de Nancy*, *Nancy, doctora en gitanería* y *Nancy y el Bato Loco*- cuya protagonista, estudiante estadounidense, viajaba a España y mostraba, a través de un ingenuo y estereotipado punto de vista, una pintoresca visión del país. Evidencian estas obras que la literatura del exilio no puede sustraerse ni trascender su situación, pues no son sino una manifestación de los deseos y las esperanzas de sus autores, cuya obsesión por el país se manifiesta de forma dual: por un lado, en el recuerdo permanente; por otro, en el deseo de regresar a él.

Dentro de las obras que se ocupan de recrear la realidad de España desde fuera del país aparecen una serie de novelas –denominadas “libros del problemático regreso” por Marra-López (Marra-López, 1963: 124) y “textos del ‘si-no’ de volver” por Naharro-Calderón (1993: 174)- protagonizadas por exiliados que, por diversas razones, volvían a la patria de la que antaño se vieron obligados a marchar. Desde un punto de vista temático y argumental, están estrechamente conectadas con una de las más grandes fuentes existentes para la ficción, según han reconocido Jordi Balló y Xavier Pérez (1999: 28-41), pues desde el texto homérico que narraba la vuelta a casa de Ulises y los

intentos de recuperación de su identidad fragmentada a través del regreso, la utilización del tema del retorno ha sido constante en la historia de la literatura.

Los textos de los autores que desarrollaron esta temática coincidían en mostrar una visión pesimista y dramática del regreso. Más que mostrar la alegría por la vuelta al hogar, los protagonistas de estas obras ejemplificaban cómo las sensaciones de desarraigo inherentes al exilio no terminaban con el fin de éste. El recuerdo se centraba en un lugar que fue pero que ya ha dejado de ser —o que, al menos, ya no es como era—, por lo que la vuelta no puede jamás terminar con el trauma del exiliado, sino, más bien, acrecentarlo mucho más<sup>168</sup>. De forma paradójica, durante toda la estancia fuera del país se sueña con el retorno y cuando por fin se consigue llevarlo a cabo, éste —único estímulo de la existencia durante años— resulta ser tan frustrante y decepcionante como la propia ausencia de la patria. “Cuando regresé... no regresé (...). No se puede regresar a casa. ¿Por qué no se puede? Tú no eres el que partió, ni encuentras la casa que abandonaste”, reflexionaba el escritor alemán Alfred Döblin (*apud* Pérez, 2008: 352) cuando, doce años después de su partida, volvió a Alemania tras el final de la II Guerra Mundial. En su caso, a la desolación típica del retorno del exiliado le acompañaba el impacto de encontrarse ante una sociedad “sombria y muerta”, devastada por el régimen nazi y por los efectos de la contienda.

El exiliado comprobaba a su regreso cómo todos aquellos valores por los que había luchado —cuya defensa había cambiado su vida de forma radical— apenas tenían importancia ya para los ciudadanos que habían permanecido en el país, comprobando así de forma irónica y trágica que su marcha sólo a él parecía haber importado y que el exilio había quedado reducida a una imagen fantasmal oscilante entre el mito y el desconocimiento. Marra-López (1963:

---

<sup>168</sup> En *La ignorancia* —novela de Milan Kundera en la que se narra la vuelta de dos exiliados a su país de origen— se expone de forma paradigmática el cambio sufrido por el quimérico espacio con el que se sueña desde el exilio: “Durante su ausencia, una escoba invisible había barrido el paisaje de su juventud, borrando todo lo que era familiar” (Kundera, 2000: 58).

126) explicó las razones de esta decepción al referirse a los autores republicanos:

La causa es que ésta ya no es “su” España, la tierra pensada idealmente durante tantos años y que se había convertido en la razón de su vida. Ha transcurrido demasiado tiempo y sobrevenido excesivos cambios para encontrarse a gusto en plena decepción de lo único que le había servido para soportar los largos años de exilio.

La traumática experiencia del “desexilio” no sólo se produce por el hecho de que los personajes exiliados son incapaces de efectuar una mirada virgen sobre su país al estar condicionados por sus vivencias y recuerdos, sino también por la marginación de la que son objeto por gran parte de la población al regresar. En el caso español, la sensación de desplazamiento se incrementaba por la imposibilidad de sentirse integrantes de una sociedad que de forma masiva había interiorizado la identificación entre nación e ideología. La oposición política que todo exiliado simboliza con su estancia fuera del país le hacía imposible reconocerse como miembro de pleno derecho de la sociedad.

A pesar de que a medida que transcurría la dictadura y, sobre todo, tras su final fueron muchos los exiliados que regresaron a España, las novelas que desarrollan el tema del retorno no fueron escritas exclusivamente por autores que experimentaron personalmente las sensaciones derivadas de la vuelta<sup>169</sup>.

---

<sup>169</sup> El tema del retorno del exiliado –que, por cierto, aparece en la primera película española galardonada con un Óscar a la Mejor Película Extranjera: *Volver a empezar*, de José Luis García- está presente en la obra de escritores españoles que jamás sufrieron exilio alguno, como es el caso de Daniel Sueiro. El autor compuso *Estos son tus hermano* que, según sus propias palabras, fue compuesta para reclamar la necesidad de una convivencia pacífica en el pueblo español una vez finalizados y superados los acontecimientos de la guerra: “Lo que se cuenta en *Estos son tus hermanos* está basado o inspirado en algunas cosas que empezaron a ocurrir a finales de la década de los cincuenta, y siguieron ocurriendo después, cuando algunos de los que se habían exiliado al final de la guerra, republicanos y vencidos, comenzaron a asomarse a las fronteras e incluso se decidieron en algunos casos a traspasarlas y regresar a su patria... Sucesos que comenzaron a comentarse en voz baja y que pretendí ejemplarizar, o, cuando menos, poner al descubierto, en el desarrollo argumental de esta novela, con la sana intención de que su lectura, si alguien la leía, contribuyera a apaciguar los ánimos y a reconciliarnos unos con otros, como luego se diría, por la vía de la denuncia de unos procedimientos vandálicos y unos sentimientos de egoísmo y aún de cainismo cuya persistencia no podría conducirnos a la necesaria solidaridad” (Sueiro, 1977: 12-13).

Arturo Barea, que jamás volvió a pisar suelo español tras partir hacia Inglaterra al finalizar la Guerra Civil, escribió *La raíz rota*, donde se narra el dramático reencuentro con la patria de un exiliado. Barea (1955: 145 y 261) concibió la obra como un ataque al régimen franquista por haber alienado a la sociedad, descrita de forma un tanto estereotipada y maniquea, quizá por la falta de información y referentes directos del autor. A pesar de estas lacras, la novela contiene un perfecto análisis del fenómeno del exilio, como ponen de manifiesto algunos de los pasajes relatados por su protagonista y narrador, un español instalado en Londres que vuelve a entrar en contacto con Madrid, abandonado por él en 1939:

Me encuentro cara a cara con cuatro extranjeros que, por otro lado, son mi mujer y mis hijos (...). No es verdad que en Londres fuera infeliz. Lo era a medias, mitad feliz, mitad miserable, porque siempre estaba pensando si no me sentiría menos solo entre gente que hablase mi lengua. Esto se acabó. Claro que voy a ser toda la vida un extranjero en Inglaterra; pero aquí [en España] también soy un extranjero y esta clase de soledad es peor y me hiere mucho más, porque me hiere en la propia carne.

Francisco Ayala volvió al país en repetidas ocasiones desde la década de 1960, aunque jamás llegó a instalarse en él de forma definitiva durante la dictadura. Aunque abordó el tema de la vuelta del exiliado en su relato *El regreso*, el hecho de que éste fuera confeccionado antes de efectuar retorno alguno también impide conceptuarlo como la obra de un “testigo histórico”. No obstante, resulta curioso comprobar cómo las sensaciones experimentadas por el protagonista de ese cuento –un español instalado en Buenos Aires que decide volver después de haberse cerciorado de que no correrá peligro alguno ni nadie le acusará por nada derivado de su participación en el conflicto- son similares a las sentidas por el propio Ayala –y expuestas en su libro de memorias *Recuerdos y olvidos*- cuando, más de veinte años después de su salida, volvió a pisar suelo español. En su texto autobiográfico, el autor explicó el desánimo que le invadió al descubrir una sociedad “sumida en una total abulia,



en el nihilismo [a la que] parecía que [...] el régimen había conseguido aniquilar” (Ayala, 2001: 464). La adopción de la indiferencia como actitud vital generalizada provocó, según el autor, que la España de la época ofreciera un “espectáculo sórdido”:

Las caras que uno veía por la calle expresaban fatiga; las palabras que uno escuchaba, malhumor. En los ademanes y gestos podía percibirse una extraña combinación de impaciencia y dejadez [...]. Creo que la desmoralización que la derrota produjo en la España sometida y oprimida se duplicaba con la inmoralidad fomentada por el régimen (Ayala, 2001: 461 y 464).

Para expresar la desagradable sensación que el retorno a España le produjo, Francisco Ayala insistió en describir de forma casi naturalista la apariencia externa de las calles de Madrid, repletas de mendigos y llenas de suciedad, baches y todo tipo de incomodidades. De forma análoga, el personaje principal de su relato definió de forma similar su primer contacto con España tras el exilio. Tras desembarcar en el puerto de Vigo, el protagonista y narrador de *El regreso* afirmaba encontrarse “desamparado” en una ciudad “sucía y desoladora” (Ayala, 1993: 141).

En el relato de Ayala se pone de manifiesto una de las características básicas de la narrativa del exilio republicano español: la referencia a la forma en la que la Guerra Civil influyó en el desarrollo vital de quienes la sufrieron. Así, el protagonista narra no sólo cómo el conflicto acabó con su estable vida anterior en Santander y la modificó por la incógnita del exilio, sino también de qué forma hubo de cambiar su probable matrimonio con su novia de entonces por una relación con una enigmática mujer en el territorio que le acogió. Además de este efecto perturbador —que, como se explicó, puede ser interpretado como una condena al régimen franquista—, el relato expone de forma gráfica la sensación de “desexilio” que acompaña a quienes abordan el regreso al país soñado y son incapaces de reconocer nada a pesar de llevar años obsesionados con ello:

Llegaba con esto al café Nacional, antes Cosmopolita. Entré, y derecho, me encaminé al rincón donde solíamos reunirnos: allí me instalé, solitario, junto a la ventana. Que nada había cambiado, decía Castro el barbero. Por lo pronto, ninguno de los dos mozos me era conocido; al menos, ninguno de los dos que andaban por allí. Las paredes, si mal recuerdo, tenían un color cremoso; ahora, azules; había, creo, unos zócalos que ya no se veían; y hasta diríase que el salón mismo hubiera encogido y achicado (Ayala, 1993: 161-162).

Al mismo tiempo, el protagonista y narrador de la obra relata sus problemas para adaptarse a la vida en España, evidenciando así el carácter de apátrida al que parece verse condenado todo exilio, incapaz de reconocer su verdadero país lejos de su imaginación y de ver su utilidad en un contexto muy distinto del que él habitó años antes. De hecho, el cuento termina con su vuelta a Buenos Aires, consciente de que de nada ya servirá el regreso y de que todo aquel derramamiento de sangre fue absurdo y generador de sufrimiento para todos. De ahí que en el relato también pueda detectarse cierta voluntad de Ayala (1993: 164) de superar el conflicto e intentar fijarse más en el futuro que el sempiterno pasado:

Lo que entonces [durante la guerra] me parecía tan natural: que quisiera exterminarse al adversario, que eso fuera considerado como un acto de legítima defensa, más aún, como un deber sagrado (...), ahora me producía, ya no repugnancia, sino verdadero asombro.

También en este grupo de textos del “problemático regreso” se ha de inscribir el relato “El retorno”, publicado en 1956 por Segundo Serrano Poncela. El protagonista, un periodista miembro del Partido Comunista viaja a España para desarrollar en la clandestinidad una serie de acciones políticas y termina dando con sus huesos en la cárcel tras ser detenido en Madrid. Lo que diferencia el relato de Serrano Poncela de los dos precedentes ya estudiados es que en él hay presente una interpretación de la situación española que concibe vigente la oposición entre los bandos que se enfrentaron entre 1936 y 1939 y que, por tanto, equipara al exilio con una situación de resistencia y lucha. De hecho, sólo teniendo en cuenta el carácter de “enemigo” del personaje puede

entenderse su arresto en Madrid o la mención a que hay que “reconquistar” (Serrano Poncela, 1956: 162) España que aparece en un diálogo entre comunistas exiliados en Francia, lugar de paso del protagonista en su viaje. Por lo demás, el relato incide en algunos de los tópicos ya vistos, consistentes, fundamentalmente, en la constatación del exiliado de que el tiempo no ha pasado en balde y que el reloj que en cabeza ha quedado parado continúa activo en el país que un día hubo que dejar:

Aquello era Madrid, su Madrid recorrido imaginariamente durante días y años de ausencia (...). Nada había cambiado y, sin embargo, era diferente todo desde aquellos años pertenecientes a una época difusa, mitad vigilia, mitad sueño (...). No reconoció a nadie; nadie le reconocía, hombre anónimo, muchedumbre, perdido en el pasado como en una tumba, olvidado para siempre (Serrano Poncela, 1956: 165).

El texto de Poncela –al igual que *La raíz rota*, “El retorno” o algunos de los relatos de Aub de los que se hablará más adelante, compuestos antes de la eventual vuelta del autor a España en 1969- no surgió, sin embargo, como respuesta a una situación personal concreta, ni el recuerdo está presente como factor creativo en ellas. Sí lo está, sin embargo, en las obras de quienes regresaron a España después de haber huido, como Jesús Izcaray –exiliado en 1939 y de vuelta en España un año más tarde para unirse a los grupos guerrilleros que continuaron luchando contra el gobierno de Franco una vez terminada la contienda- o en *Señas de identidad*, obra de Juan Goytisolo. La condición de “auto-exiliado” de este último –y, por tanto, la voluntariedad de su alejamiento del país- dificulta su inclusión en el mismo grupo que todos los textos hasta ahora citados, pues, aunque sus características temáticas son coincidentes, el condicionamiento contextual de su autor no es el mismo.

Izcaray fue el autor de *Las ruinas de la muralla*, novela que narra la vuelta eventual al país de un joven comunista instalado en Francia acompañada de su esposa, que proyecta sobre el país la típica mirada extrañante proveniente del viajero procedente de otra cultura. A través de un viaje por Castilla, el joven va

haciéndose una idea de la situación de la España franquista. Izcaray pone especial énfasis en denunciar a través de la obra la pobreza de la sociedad, sobre todo la de quienes viven en zonas rurales, lo que lleva a inscribir a la obra dentro de la narrativa social. Su crítica –un tanto maniquea y simplista en determinados pasajes- es utilizada para introducir el ideario comunista, defendido por autor y personaje.

## **5. La memoria de los campos de concentración**

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## **5. La memoria de los campos de concentración**

### **5.1. Entre la universalidad y la singularidad**

La experiencia de los campos de concentración, una de las más terribles expresiones de violencia y barbarie del siglo XX, se conecta con un tipo concreto de escritura desarrollada fundamentalmente a partir de la década de 1930 y caracterizada por transmitir el testimonio de los supervivientes de los centros de internamiento. Es ésta una literatura que nace de una experiencia concreta, pero que se une con un marco intercultural determinado por la universalidad del fenómeno concentracionario y que, más allá de mostrar y denunciar la inhumanidad y el horror, intenta convertirse en memoria activa a través de la interacción con el lector en busca de reacciones condenatorias.

Los textos de las víctimas adquieren una función cognitiva en la medida en que ofrecen información sobre un determinado aspecto del pasado que se tiende a ignorar. Las razones de la falta de información sobre los campos, y todo lo que su existencia conllevó, están relacionadas con tres motivos. Por un lado, se ha de tener en cuenta el deseo de la comunidad internacional de no ver publicitada una realidad histórica ante cuyo salvajismo apenas nada se hizo. Por otro, hay que considerar los propios problemas que tuvieron quienes fueron víctimas del sistema concentracionario para dar cuenta de sus experiencias, afectados por la ya reseñada “teoría psicosocial del trauma” —que, grosso modo, expone cómo el silencio de los supervivientes es fruto de la magnitud e incomensurabilidad de lo vivido—; por los problemas que se derivan de la proximidad de los hechos y las consiguientes dificultades para su asimilación y relato; y por el “tabú de la incomunicación” que se cierne

sobre las tragedias<sup>170</sup> (López de la Vieja, 2003: 128). Por último, es importante tener en cuenta para explicar el manto de ignorancia que se cernió sobre la realidad de los campos la voluntad silenciadora de los responsables de su creación. Como indicó Todorov (2002: 139), “los regímenes totalitarios del siglo XX revelaron la existencia de un peligro antes insospechado: el de un completo dominio sobre la memoria”.

Uno de los casos en los que de forma más evidente se puede observar el control de la información, y con ello de la memoria, de los regímenes totalitarios es el de los campos de concentración. Además de la sistemática negación de su existencia, los procedimientos para ocultarlos oscilaron entre la desaparición de todas las huellas e indicios que pudieran revelar su condición de fenómeno real –incluyendo, claro está, la de los millones de personas que en ellos perecieron, como pone de manifiesto la quema de cuerpos en los campos nazis- y la prohibición de divulgar cualquier información que incluyese alguna referencia a los campos de concentración<sup>171</sup>. No sólo se censuraban sistemáticamente todos los medios de comunicación extranjeros y aquellos nacionales que se consideraban subversivos, sino que los propios verdugos tenían la obligación de guardar silencio si no querían verse

---

<sup>170</sup> La resistencia a contar lo sucedido, relacionada con el deseo de algunos supervivientes de no volver a recordar la tragedia sufrida para poder así dar por terminada esa fase de su vida y afrontar el futuro sin temores, afectó también a las generaciones que sucedieron a quienes salieron vivos de los campos de concentración. Se formó así una “espiral del silencio” que contribuyó a difuminar la ya de por sí escasa información existente sobre las realidades concentracionarias: “La comunicación queda interrumpida, algo así como un tabú afecta a las víctimas. Contra lo que se podía suponer, casi nadie tiene deseos de saber lo que ocurrió realmente. Los hijos de los supervivientes temen al pasado, tienen serias dificultades para entender y conocer detalles. Se resisten a cargar con un peso que podría lastrar sus propias vidas (...). La carga emocional sería insoportable (...) Mejor vivir en el silencio” (López de la Vieja, 2003: 129).

<sup>171</sup> Tradicionalmente, se ha esgrimido como disculpa para la pasividad de las sociedades que acogieron los campos –sobre todo de la alemana- el hecho de que nada podían saber de las bárbaras acciones que estaban ocurriendo en sus territorios. Supervivientes como Jorge Semprún (2000: 190) o Primo Levi (2005c: 630) se han mostrado muy críticos con la actitud de la ciudadanía germana durante el periodo en que los campos estuvieron vigentes. Para los dos autores, la culpa de los alemanes se basó en que no quisieron saber e ignoraron voluntariamente todas las acciones de los nazis. Sin embargo, no es posible juzgar por igual a toda la sociedad, pues hubo un gran sector –tradicionalmente conocido como “resistencia silenciosa”- que desarrolló desde la clandestinidad diversas acciones destinadas a terminar con el régimen nazi.



sometidos a durísimas penas, incluida la de muerte. Como manifestó el ministro nazi Rudolf Höss (1979: 272), “todos los S.S. que participaban en la acción de exterminio habían recibido las más severas órdenes de callar”.

Lógicamente, también se impedía a los presos relatar detalle alguno de su internamiento. Gustaw Herling (2002: 112), superviviente del Gulag, narró cómo las escasas ocasiones en las que se le permitió recibir visitas fue obligado, bajo amenazas, a firmar una declaración en la que prometía “no mencionar en su conversación las condiciones de vida de los campos”. El control de la información dio lugar a macabras actuaciones en los campos soviéticos, como la matanza indiscriminada de aves en las islas Solovki para que no pudieran ser utilizadas por los presos como pájaros mensajeros o la automutilación de los internados en los campos siberianos para dar cuenta al resto de la sociedad de su tormento. Condenados a trabajos forzados consistentes en talar árboles, los prisioneros se cortaban un dedo que después ataban a los troncos que habían de lanzar río abajo para ser transportados, de forma que quien descubría el apéndice humano junto a la madera sabía qué tipo de leñador lo había cortado.

La perversión del lenguaje fue otro medio a través del que se intentó difuminar las huellas del pasado. Víctor Klemperer estudió la transformación sufrida por el idioma germano, llegando a la conclusión de que durante los años de dominio nazi la lengua perdió sus más elementales señas de identidad para convertirse en LTI –*Lengua Tertii Imperio*–, la lengua del Tercer Reich. También Eugene Kogon (2005: 69) incidió en lo que él denominó la “violentación” lingüística sufrida, al señalar que el alemán se había convertido bajo el poder de Hitler en un “dialecto de cazadores de cabezas”. Según Klemperer (2001: 37), desde la instauración del gobierno nazi, la LTI “pasó de lenguaje de grupo a lenguaje del pueblo, es decir, se apoderó de todos los ámbitos públicos y privados –política, jurisprudencia, economía, arte, ciencia, escuela, deporte, familia, jardines de infancia y habitaciones de los niños–”, con lo que la ideología nazi se incardinó en la ciudadanía alemana. Difundida

en todos los ámbitos de la sociedad por el potente aparato propagandístico nazi, las principales características de esta “nueva” lengua –cuyo principal objetivo fue el de cohesionar al pueblo alemán mediante apelaciones de carácter pasional y no intelectual- fueron la proliferación de siglas, el uso constante de conceptos como “sangre”, “raíces” o “tierra”, la continua utilización del entrecomillado con valor irónico –se hablaba así, por ejemplo, de la “ciencia” judía o la “estrategia” bolchevique- o la excesiva penetración de la terminología religiosa en el lenguaje político. Para eliminar todo vestigio de la existencia de los campos, la LTI creó un léxico compuesto por eufemismos. Junto a la conocidísima fórmula para referirse al aniquilamiento sistemático de judíos, denominada “solución final” –*enlösung*-, convivieron otras como “estar de viaje” –*verreist sein*- para denominar la estancia en los espacios concentracionarios o “gimnasio” –*turnhalle*- para referirse a la sala de torturas de los campos. Además de colaborar en la ocultación de la existencia de los centros de internamiento y exterminio, la creación de nuevas y ambiguas expresiones contribuía al mantenimiento del orden y la obediencia en las estructuras nazis, como ha advertido Todorov (2002: 142):

El objetivo de estos eufemismos era impedir la existencia de ciertas realidades en el lenguaje y, de este modo, facilitar a los ejecutantes el cumplimiento de su tarea (...). Esa costumbre hacía más aceptables las matanzas.

Por tanto, los testimonios de quienes experimentaron la violencia y el horror de los campos presentan un carácter de resistencia. Debido a su condición de víctimas y enemigos del totalitarismo, se propusieron luchar contra el objetivo de falseamiento del pasado que éste se había impuesto. Además, al iluminar episodios oscuros de la historia, los relatos de los supervivientes –inscritos en el “territorio de la autobiográfico” del que hablaba Gracia o en el “espacio autobiográfico” de Catelli y, con ello, capaces de transmitir experiencias reales desde tanto desde primas estrictamente

testimoniales como desde géneros ficcionales- desarrollan una función memorística destinada a luchar contra las interpretaciones únicas y dirigidas del pasado.

Evidentemente, los de las víctimas no son los únicos textos que hacen referencia a la experiencia a los campos de concentración. Además de con materiales históricos –cuyo número, por cierto, se ha visto notablemente incrementado en los últimos años- y creaciones ficcionales que recrean la cotidianeidad de los espacios concentracionarios sin que los autores hayan estado presos jamás en alguno de ellos<sup>172</sup>, el corpus formado por las producciones de los supervivientes ha de ser complementado también con lo escrito sobre los campos por los verdugos. Según Claudio Magris (1997: 131), de hecho, “los testimonios más próximos a esa realidad [concentracionaria] no los han escrito las víctimas, sino los verdugos (...), porque, para explicar realmente lo que era aquel infierno, sólo cabe citar al pie de la letra, sin

---

<sup>172</sup> Antonio Muñoz Molina escribió *Sefarad*, definida por él mismo como “novela de novelas” que abordaba, en el marco del tema central de la intolerancia vivida en Europa a mediados del siglo XX, la existencia de los campos de concentración. Eric Hackl, por su parte, narró en *La boda de Auschwitz* la historia, basada en hechos reales, de dos reclusos que contrajeron matrimonio en el campo de concentración y en *Adiós a Sidonie* la de una reclusa cuya peripecia vital investigó profusamente. Entre el escritor español y el austriaco se produjo, por cierto, una agria polémica, recogida en las páginas de la revista literaria *Lateral*, al acusar el segundo al primero de no documentar correctamente con su obra y no saber incluir de modo correcto materiales históricos en un texto ficcional. Su caso, sin embargo, no deja de ser una excepción, como también lo son los de *Mentiras en tiempos de guerra* –de Louis Begley-, *El no de Klara* –de Soazig Aarón-, *Déjame ir, madre* –de Helga Scheneider- o *Las benévolas* –de Jonathan Littell-, que presenta la realidad de los campos desde el punto de vista de los verdugos. A pesar de que durante los últimos años el número de novelas ambientadas en los campos se ha incrementado –siendo notable el aumento en la literatura infantil y juvenil, ámbitos en los que resulta perceptible la intención moralizante y pedagógica con la que se aborda el tema concentracionario, como demuestra el éxito de la novela de John Boyne *El niño del pijama de rayas*-, la utilización como materia literaria de la cotidianeidad de los campos de concentración continúa resultando extremadamente delicada, pues hace referencia a una realidad en la que perecieron miles de personas, por lo que usarla como material ficcional puede conllevar acusaciones de banalización o incluso de irreverencia. De ahí que, exceptuando los escasos ejemplos ya citados y los casos de aquellos supervivientes que –como Imre Kertész, Jorge Semprún, Gustaw Herling, Max Aub o Alexander Solchenizyn- utilizaron su experiencia como prisioneros para crear ficciones, los autores que a lo largo de la historia han recreado como escenarios novelescos los campos de concentración lo hayan hecho acercándose, sobre todo, a la ficción histórica –basándose para ellos en testimonios y documentación- y al modelo de la narrativa de aventuras, relatando historias de fugas o supervivencias heroicas. Algunos autores (Baer, 2006, Friedman, 1995 y Leibirich, 2003) se han mostrado muy críticos con el hecho de que sean estos productos los que llegan al público mayoritario, pues transmiten una idea equivocada de lo que supusieron los campos, al mostrar la excepcionalidad de la salvación y no la cotidianeidad de la muerte.

comentarios y sin humanidad”. No en vano, para el autor italiano la autobiografía de Rudolf H $\ddot{e}$ ss, escrita entre las semanas que transcurrieron entre su condena a muerte y su ahorcamiento, es “el libro m $\acute{a}$ s grande sobre los Lager, (...) el relato objetivo, imparcial y fiel de las atrocidades que sobrepasan cualquier medida humana” (Magris, 1997: 131).

Si tradicionalmente se ha considerado como  $\acute{u}$ nicas muestras de la literatura concentracionaria a los textos de los supervivientes es porque s $\acute{o}$ lo en ellos es perceptible el imperativo moral con el que Alain Finkielkraut design $\acute{o}$  a la obligaci $\acute{o}$ n que todo aquel que ha sido v $\acute{i}$ ctima tiene de hacer p $\acute{u}$ blico su sufrimiento para evitar que experiencias como la suya sigan teniendo cabida en la sociedad y porque son los suyos los casos en los que de forma m $\acute{a}$ s paradigm $\acute{a}$ tica se puede observar c $\acute{o}$ mo, en ocasiones, hacer identificar al lector con el punto de vista de quien ha padecido el da $\acute{n}$ o y el olvido hace adquirir a la literatura una dimensi $\acute{o}$ n  $\acute{e}$ tica y pol $\acute{i}$ tica sin resentir por ello su capacidad est $\acute{e}$ tica.

### 5.1.1. El marco te $\acute{o}$ rico de estudios

Adem $\acute{a}$ s de su valor de “memoria ejemplar”, las obras de los supervivientes aparecen conectadas, como un simple an $\acute{a}$ lisis estrictamente formal y tem $\acute{a}$ tico podr $\acute{i}$ a concluir, por la coincidencia de una serie de elementos discursivos y t $\acute{o}$ picos. La omnipresencia hist $\acute{o}$ rica de los campos de concentraci $\acute{o}$ n durante el siglo XX permite analizar la repetici $\acute{o}$ n diacr $\acute{o$ nica de una serie de procesos y circunstancias an $\acute{a}$ logos en todos los individuos que pasaron por ellos y, de modo m $\acute{a}$ s concreto, en las respuestas literarias que generan, obligando as $\acute{i}$  a integrar las obras de los supervivientes de los campos en un nuevo contexto epistemol $\acute{o}$ gico que, sin excluir otros, permita abordar desde el prisma de la Literatura Comparada su an $\acute{a}$ lisis. Como defendi $\acute{o}$  Claudio Guill $\acute{e}$ n (2006: 97), la existencia de un marco conceptual socio-hist $\acute{o}$ rico com $\acute{u}$ n podr $\acute{i}$ a ser la base

para abordar el estudio de “elementos literarios de carácter supranacional”. Diferenciados por elementos lingüísticos y culturales, así como por su localización espacial y temporal, los textos concentracionarios exigen un análisis comparatista y, por tanto, global para poder ser comprendidos en su totalidad. La pertinencia de este enfoque viene demostrada por la tendencia actual de la Teoría de la Literatura de potenciar análisis que, profundizando en las diversas manifestaciones del hecho literario, prescindan de reduccionismos lingüísticos. Henry H. Remak o Tzvetan Todorov son algunos de los autores que han defendido en las últimas décadas este prisma de estudio, propuesto en España, entre otros, por Fernando Cabo y María Rábade (2006: 59):

La restricción exclusiva a la tradición nacional dificulta la posibilidad de profundizar en el verdadero significado de la literatura, ya que implica la acomodación a unas categorías muy concretas que no se cuestionan.

Sin embargo, la simple mención del sintagma “literatura concentracionaria” –creado, como ya se dijo, en la década de 1950 por el francés David Rousset, superviviente de los campos nazis- presenta toda una serie de problemas metodológicos. El más evidente es el hecho de partir de un aspecto extraliterario para definir y clasificar un fenómeno artístico y lingüístico, ya que, a pesar de las vinculaciones existentes entre los factores estéticos y los socio-históricos, sobrevalorar la influencia de estos últimos en el proceso creativo puede llegar a distorsionar el estudio literario, pues no se puede catalogar e intentar teorizar sobre una categoría literaria particular sólo en función de las circunstancias en las que ésta se produce. La recurrencia con que se repiten determinados rasgos temáticos y formales en la producción –y en la propia forma de comportamiento- de aquellos autores forzados a ingresar en los campos obliga a plantearse la universalidad y la vigencia de la literatura concentracionaria y justifica, como se irá desgranando en las siguientes páginas, el planteamiento de este análisis. Desde esta perspectiva, la

gestación de las obras de quienes pasaron por estos espacios de internamiento habría de entenderse a partir de una experiencia histórica personal dotada, sin embargo, de alcance intercultural.

Otro de las objeciones que se puede plantear es la que hace referencia a los límites de la categoría establecida. ¿Por qué analizar sólo los textos relacionados con la experiencia concentracionaria y no incluir en la misma categoría, por ejemplo, los producidos en cualquier otra situación análoga de falta de libertad como el paso por la cárcel, el reformatorio o incluso el hospital? La singular dimensión de los campos de concentración –“catástrofe sin parangón con ninguna otra” (Rousset, 2004: 244)- permite explicar esta clasificación, al tiempo que analiza por qué una de las características básicas de este tipo de literatura es la continua reflexión sobre cómo el hombre puede llegar a convertirse en un ente absolutamente deshumanizado y no el tránsito “por la tenue línea que puede separar la libertad y la falta de ésta” (Castillo Gómez y Sierra Blas, 2005: 12), elemento central de los textos compuestos por los internados en espacios privados de libertad. Para Arthur Koestler (2004: 163), el factor esencial de toda reclusión es la continua reflexión sobre el paso del tiempo, preocupación que en los campos queda diluida entre la amalgama de sensaciones que lleva a los internos a preguntarse por las razones de la existencia de un contexto tan opresivo, violento y cruel como el que habitan. Según expuso el autor húngaro en *Diálogo con la muerte. Un testamento español*, escrito durante su estancia en las cárceles de Málaga y Sevilla durante la Guerra Civil Española, cada minuto, cada hora o cada día que transcurre mientras se está encerrado se convierte en un recuerdo insistente de la falta de libertad, pues evidencia que durante ese tiempo no se ha disfrutado de la libertad, sólo alcanzable, paradójicamente, cuando transcurra más tiempo:

El problema del tiempo es la preocupación fundamental de todo preso. Y no sólo de un preso, sino de todo aquel que viva en condiciones anormales: en reclusión, en un sanatorio.

*Memorias de la casa muerta*, novela autobiográfica en la que Fiodor Dostoievski rememora sus experiencias en un penal siberiano presentándose a través del personaje de Alexander Petrovich, mantiene numerosas similitudes con los textos concentracionarios. Hay en ella, por ejemplo, una denuncia de las humillantes torturas que los presos sufrían, así como una exposición de la degradación que sufre el ser humano en los contextos carcelarios. De hecho, autores como Rafael Cansinos Assens (1975: 7) –que tradujo la obra al español a principios del siglo XX- llegaron a definirla como “verdadero horror descrito por un hombre”. Sin embargo, a pesar de las coincidencias, la condición de testigo del autor y la voluntad de escribir para que desgracias como la suya fueran conocidas –y, en la medida de lo posible, no repetidas-, hay una gran diferencia entre la experiencia de Dostoievski y la de los supervivientes de los campos, basada, fundamentalmente, en que el autor ruso experimentó el drama, la violencia y el oprobio sabiendo que su sufrimiento tendría un fin, pues su condena estaba fijada en cuatro años de reclusión. Había una esperanza para él, pues sabía que si resistía el tiempo de su castigo, todo el horror remitiría, algo impensable en los campos, donde la falta de información hace que se esté en un continuo estado de incertidumbre que provoca no saber si se seguirá con vida al día siguiente ni si tiene sentido perpetuar la existencia en un contexto cuyo único horizonte vital parece la muerte. De ahí que la obsesión por el paso del tiempo –manifestado en la monotonía de los días y las rutinas de la cotidianeidad de la vida en el penal- sea tema fundamental en la obra o que el autor pueda interpretar su paso por la cárcel como un proceso purificador capaz de fortalecer su personalidad.

### 5.1.2. Contemporaneidad e interculturalidad

A pesar de que su primera manifestación histórica se produjo a finales del periodo decimonónico, el de los campos de concentración es un fenómeno

asociado al siglo XX y a sus avatares políticos y bélicos de forma tan intensa que autores como Zygmunt Bauman han llegado a afirmar que la esencia generadora de los campos está en la propia contemporaneidad y que, por tanto, la realidad concentracionaria ha de ser interpretada teniendo siempre presente el desarrollo de las sociedades civilizadas. Para el pensador polaco, la barbarie que dominó la vida social universal durante buena parte de la primera mitad del siglo XX, manifestada en el Holocausto, en los regímenes totalitarios o en los campos de concentración, no fue una manifestación puntual y aislada en el desarrollo social y humano, sino un fenómeno derivado de las propias características de las sociedades modernas:

La maquinaria de la destrucción no era estructuralmente diferente de la organizada sociedad alemana en su conjunto. La maquinaria de la destrucción era la comunidad organizada en una de sus funciones especiales (Bauman, 1997: 32).

Así lo demuestran, por ejemplo, la sofisticación burocrática y tecnológica de los espacios concentracionarios, que en cierto modo podían identificarse con centros de producción. La base de semejante comparación – que ha conllevado la aplicación de expresiones como “fábricas de la muerte”– no sólo está en sus similitudes organizativas, en los adelantos técnicos de que ambos lugares disponían, en la función industrial de muchos campos y en la “serialidad” con la que se asesinaba en los campos de exterminio –convertidos en auténticas cadenas de montaje destinadas a la muerte–, sino también en su propia fisonomía, dominada en los dos casos –al menos en el emblemático ejemplo de Auschwitz– por una gigantesca chimenea. De ahí que los campos hayan sido vistos por numerosos pensadores como uno más de los elementos que, como las guerras mundiales o las devastadoras consecuencias del “crack” bursátil de 1929, evidenciaron el fin del culto a la razón y a la ciencia que había caracterizado a la sociedad de la segunda parte del siglo XIX y, con ello, el fracaso de los planteamientos positivistas y la constatación de que la



evolución científica y tecnológica no tenía por qué ser sinónimo de desarrollo humano:

El sueño que el hombre de occidente concibió en el siglo XVIII, cuya aurora creyó ver en 1789, y que, hasta el 2 de agosto de 1914, se fortaleció con el progreso de las luces, con los descubrimientos de la ciencia, ese sueño, para mí había terminado por disiparse ante esos vagones repletos de niños [prisioneros] (Mauriac, 2004).

Según José María Naharro-Calderón (2005: 99), los campos de concentración son “prueba de las muchas grietas que rodean al universalismo democrático [del siglo XX]” y consecuencia, por tanto, de la situación política de un momento determinado de la historia, con lo que su existencia, caracterizada por una fuerte dimensión histórica, no puede equipararse a la de ningún otro fenómeno de parecidas características producido en otra época. En semejantes términos se expresó el pensador italiano Enzo Traverso (2001: 46):

Auschwitz no aparece como un accidente (...) [sino] como una impugnación radical del concepto de civilización tal como fue forjado a lo largo de toda la historia del mundo occidental. La barbarie ya no figura como la antítesis de la civilización moderna, técnica e industrial, sino como su cara oculta, su doble dialéctica.

Como quedó apuntado en los capítulos iniciales de este trabajo, las vastas dimensiones del Holocausto han provocado que habitualmente se considere al judío el único colectivo víctima del fenómeno concentracionario. Semejante reducción se debe, fundamentalmente, a la apropiación del Holocausto por parte de la comunidad judía norteamericana como elemento identitario esencial. Desde la década de 1960, y del mismo modo que los afroamericanos comenzaron a recordar con dignidad su esclavitud y los indígenas americanos su exterminio, los judíos de Estados Unidos empezaron a hacer de la memoria del Holocausto el eje de su herencia común. La identificación entre el colectivo judío y el horror concentracionario –unida a la

diabólica capacidad de destrucción de los campos nazis y a la culpabilidad asumida por el pueblo alemán desde el final de la II Guerra Mundial- ha provocado que, ante ciertos sectores de la opinión pública carentes de conocimientos específicos sobre Historia Contemporánea, parezca la nazi la única realidad concentracionaria existente. Asimismo, también ha contribuido a generar esta sensación el éxito de productos culturales dirigidos al gran público destinados a recrear la realidad cotidiana en los campos de concentración nazis, como las películas *La lista de Schindler* y *La vida es bella*<sup>173</sup>.

Sin embargo, ni todas las víctimas fueron judías, ni los nazis fueron responsables de todos los campos creados durante el pasado siglo ni, por tanto, el marco de la literatura concentracionaria ha de limitarse a unas determinadas coordenadas espacio-temporales. Incluso los campos nazis, por encima de su carácter simbólico como elementos al servicio del genocidio judío, acogieron –o, más bien, afectaron– a personas de diversas nacionalidades y culturas, como ponen de manifiesto, por ejemplo, los casos de Jorge Semprún, Joaquim Amat-Piniella o Robert Antelme.

De hecho, los primeros centros de concentración registrados en la historia se establecieron en 1895, en el contexto de la Cuba colonial. En un intento por acabar con una serie de levantamientos locales, “la España imperial comenzó a organizar la política de ‘reconcentración’<sup>174</sup>, con el fin de

---

<sup>173</sup> Desde la década de 1990, se ha incrementado notablemente el número de películas destinadas a recrear la realidad de los campos, como demuestran los casos de *El noveno día*, *Sin destino*, *La zona gris*, *El último tren a Auschwitz*, *Los falsificadores* o *El niño del pijama de rayas*. También tratan el tema de forma tangencial filmes como *Amén*, *Stalingrado*, *El pianista*, *Ilusiones de un mentiroso*, *El libro negro* o *Vivencias de guerra*.

<sup>174</sup> El término “reconcentración” –derivado del verbo “reconcentrar”, que en sus dos primeras acepciones en el Diccionario de la Real Academia Española es definido como la acción de “introducir, internar algo en otra cosa” y de “reunir en un punto, como centro, a las personas o cosas que estaban esparcidas”- fue pronto sustituido por el de “concentración”, de similar significado, para denominar a los centros de prisioneros instalados en Cuba. Esta denominación fue la que años después, a principios del siglo XX, emplearían los ingleses para referirse a los campos instalados en Sudáfrica, naciendo así el sintagma *concentration camp*, base de los calcos lingüísticos ruso –*kontslager*- y alemán –*konzentrationslager*-. Actualmente, la identificación entre el término “concentración” –y sus diversas traducciones en el resto de lenguas- y el fenómeno de los campos es tal que han surgido incluso neologismos, como “concentracionario” –creado, como ya se dijo, por el francés David Rousset-, que prescinden del carácter polisémico de las palabras de las que parten para referirse sólo al fenómeno de los centros de internamiento y prisión.

erradicar a los campesinos cubanos de sus tierras y ‘reconcentrarlos’ en campos” (Applebaum, 2004: 42). Su nacimiento, sin embargo, no surgió de la nada, “sino que asumió una serie de precedentes históricos, tal y como lo habían sido los centros de prisioneros durante la guerra de Secesión norteamericana” (Rodrigo, 2003: 27).

Tanto en el caso cubano como en el que muy pocos años después se produciría en Sudáfrica, durante la Guerra de los Bóers que enfrentó a colonos holandeses y británicos, la creación de los espacios concentracionarios fue consecuencia de un contexto bélico y colonial y, por tanto, fue asumida como medida militar destinada a favorecer el cumplimiento de determinados objetivos de guerra. Lo que se pretendía con su establecimiento era aislar al enemigo, dejándolo así desprovisto de alimento, refugio y apoyo.

Del carácter de medida militar que tuvieron los primeros campos se pasó, a medida que el siglo iba avanzando, a un nuevo modelo concentracionario, convertido a partir de las décadas de 1930 y 1940 en “sinónimo, símbolo [y] plasmación por excelencia en sí mismo de violencia política, de imposición y de sufrimiento ajeno por causas políticas, sociales o ideológicas” (Rodrigo, 2003: 27). La historiografía sobre los campos de concentración, deudora de los trabajos fundacionales de Kaminsky y Sofsky<sup>175</sup>, ha explicado este cambio aludiendo a los traumáticos cambios que la I Guerra Mundial provocó en Europa, desglosados así por Javier Rodrigo (2003: 27-28):

Desde que la muerte de masas, la experiencia de la guerra total y la difusión de la “cultura de los caídos” –la adoración nacional laica y religiosa a los muertos caídos en batalla- vinieron a mudar la faz de los modos de actuación del Estado como medio coercitivo, la violencia política –por o contra el orden- adquiriría volúmenes y relieves desconocidos en las democracias liberales y los grandes

---

<sup>175</sup> No traducidos al español, los títulos originales de sus trabajos son, respectivamente, *Konzentrationslager 1896 bis heute. Eine analyse* y *Die ordnung des terrors. Das konzenstrationslager*.

imperios europeos (...) Desde la Gran Guerra se debilitaron las inhibiciones sociales sobre la aceptabilidad moral de la violencia, también como medio político. El Estado (...) absorbió tal peso coercitivo que sus mecanismos estatales se convirtieron, por primera vez, en instrumento de muerte masiva: en violencia política y económica, útil.

Desde este punto de vista, los campos modernos habrían nacido como consecuencia del clima de desconfianza e inseguridad que caracterizó al mundo occidental tras el devastador conflicto bélico iniciado en 1914 – primero en la historia en el que se emplearon armas de destrucción masiva y en el que la población civil fue considerada objetivo militar-. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, la autobiografía que Stefan Zweig escribió poco tiempo antes de suicidarse en 1942, es uno de los textos en los que de forma más clara se explican las transformaciones sufridas por la sociedad europea tras la I Guerra Mundial. El escritor austriaco llegó a calificar la época que precedió a la contienda como “la edad de oro de la seguridad” (Zweig, 2001: 17). Para Zweig, el estallido de la guerra no sólo supuso el desmoronamiento definitivo de los presupuestos positivistas y de la fe ilimitada en la razón que habían caracterizado al hombre decimonónico –ya puestos en cuestión ante las nefastas consecuencias sociales de la Revolución Industrial-, sino también y sobre todo el final de un ciclo vital<sup>176</sup> caracterizado por la estabilidad y la confianza en el prójimo en el que “nadie creía en las guerras, las revoluciones ni las subversiones” porque “todo lo radical parecía imposible” (Zweig, 2001: 18). De forma gráfica, el autor –que adquirió en aquella época unos inusitados

---

<sup>176</sup> Pensadores de la época como Richard Splenger (1998: 12-34) llegaron a identificar la situación de pérdida de valores y asideros morales como muestras de la decadencia de Occidente. Partiendo de una concepción cíclica de la historia, las consecuencias de la crisis eran vistas como indicios del abatimiento de un modelo social y cultural tradicional y consolidado. Tras hacer un repaso de las ocho grandes civilizaciones que han dominado la Tierra, Splenger afirmó que la cultura cristiana occidental mostraba en el cambio de siglo las mismas marcas de decadencia y agotamiento que acompañaron a otras culturas como la grecorromana o la islámica antes de sucumbir. Margaret Mead (2002: 33-94) interpretó los cambios finiseculares en la mentalidad y el comportamiento del hombre como un cambio de modelo de relación intergeneracional. Según la antropóloga norteamericana, el mundo occidental dejó de ser eminentemente postfigurativo –es decir, abandonó el modelo patriarcal basado en la supremacía moral e intelectual de los mayores- para pasar a tener a una homogénea interacción intergeneracional entre todos sus miembros.

niveles de fama y reconocimiento- explicó cómo incluso la vida cotidiana se vio afectada por la desintegración del modelo de mundo hasta entonces conocido:

Tal vez nada demuestra de modo más palpable la terrible caída que sufrió el mundo a partir de la I Guerra Mundial como la limitación de la libertad de movimientos del hombre y la reducción de su derecho a la libertad. Antes de 1914 la Tierra era de todos. Todo el mundo iba adonde quería y permanecía allí el tiempo que quería. No existían permisos ni autorizaciones; me divierte la sorpresa de los jóvenes cada vez que les cuento que antes de 1914 viajé a la India y a América sin pasaporte y que en realidad jamás en mi vida había visto uno. La gente subía y bajaba de los trenes sin preguntar ni ser preguntada, no tenía que rellenar ni uno del centenar de papeles que se exigen hoy en día. No existían salvoconductos ni visados ni ninguno de estos fastidios; las mismas fronteras que hoy aduaneros, policías y gendarmes han convertido en una alambrada, a causa de la desconfianza patológica de todos hacia todos, no representaban más que líneas simbólicas que se cruzaban con la misma despreocupación que el meridiano de Greenwich.

El fin de esa “era de la seguridad” a la que se refirió Zweig provocó la conversión de la violencia en un elemento activo en la forma en la que los Estados se relacionaban entre sí y con sus ciudadanos. De ahí que, a partir de la década de 1930, los campos de concentración no se limitasen a ser espacios de mera represión, sino que, en casos extremos, llegasen a convertirse en respuestas materiales a los ideales de “alteridad inadmisibles” (Rodrigo, 2003: 26) de diversos regímenes totalitarios en los que no existía derecho de crítica ni de disidencia. Su gestación vino determinada por la aplicación de una legislación inicialmente aplicada contra sectores de población considerados “inferiores” o “enemigos”. De todos ellos, es el caso nazi, por sus terroríficas características, el más conocido y estudiado, sin que esa preeminencia signifique exclusividad. El Gulag<sup>177</sup> soviético, el Laogai chino, los campos de la Francia ocupada o los sistemas concentracionarios que se desarrollaron

---

<sup>177</sup> Aunque “Gulag” era originariamente un acrónimo para denominar a la Dirección General de Campos de Trabajo, con el tiempo sirvió para denominar a todo el sistema soviético campos de represión.

durante las guerras civiles de España, Grecia o Finlandia, así como en las dictaduras sudamericanas en las últimas décadas del siglo XX, ponen de manifiesto la universalidad del fenómeno de los campos de concentración, al tiempo que demuestran la imposibilidad de reducir su alcance a unas determinadas coordenadas físicas o políticas y, en otro orden de cosas, a un único responsable y a un único tipo de víctimas:

La universalidad de los campos queda encerrada en la lista abierta de sus alambradas: reconcentrados de Cuba, guerra de los bóers, primera guerra mundial, red de campos franceses para antifascistas, judíos, republicanos españoles e independentistas argelinos, campos estadounidenses para ciudadanos de origen japonés, campos de exterminio del eje nazi-fascista-franquista-japonés, gulag soviético y satélites –chinos, norcoreanos, vietnamitas o camboyanos-, o los más recientes de Palestina, Argentina, Chile, exYugoslavia, Chechenia, Guantánamo, etc. (Naharro-Calderón, 2005: 99).

#### 5.1.2.1. El Holocausto en el contexto concentracionario

Desarrollar a través de la literatura un “uso ejemplar de la memoria” que permita dotar de sentido desde el presente al recuerdo de los campos de concentración, haciendo de él un instrumento pedagógico al servicio de las nuevas generaciones, plantea el problema de tener que prescindir del carácter unívoco y diferente de los campos nazis –los únicos que incluyeron recintos destinados para el exterminio- frente a otros fenómenos concentracionarios. Como ha puesto de manifiesto Todorov (2000: 38), sólo a partir de las concomitancias que una experiencia histórica pueda tener con otra se puede hacer de su recuerdo un elemento útil para las sociedades. No se ha de hacer hincapié, por tanto, en el carácter único del Holocausto judío, sino en lo que de común tiene con otras realidades acontecidas en el desarrollo humano, pues sólo así podrá cargarse de utilidad ética el relato de lo allí sucedido como advertencia de lo que puede ocurrir en el futuro. Esa universalidad subyacía

por ejemplo, a las acciones que David Rousset –superviviente del campo de concentración de Buchenwald, en el que pasó dos años-, desarrolló a partir de su liberación, centradas en realizar una intensa campaña para movilizar a las víctimas de los nazis para que mostrasen su oposición a los campos soviéticos aún vigentes. Su actitud, destinada a hacer de su recuerdo un elemento útil y pedagógico –pues nadie mejor que una víctima sabe cómo puede ser el dolor de quien está pasando por algo semejante- se encontró con el rechazo de muchos de sus antiguos compañeros de internamiento, comunistas que habían sido apresados por su compromiso político y que se negaron a condenar el Gulag.

Insistir en la singularidad de los campos de concentración nazis implicaría interpretarlos como un acontecimiento único e irrepetible y, consecuentemente, incapaz de volver a producirse en el desarrollo histórico. Como ha señalado Esther Cohen, “es necesario continuar pensando e imaginado Auschwitz no como algo que perteneció al pasado, sino como un espacio que puede pertenecer al futuro” (Cohen, 2006: 21). Así lo ha expresado también Alejandro Baer (2006: 42):

El Holocausto es singular y carece de precedentes, pero no por ello es irrepetible. De ahí que su recuerdo sea una advertencia de las infinitas posibilidades del mal (...). El Holocausto es hoy un símbolo desbordante del mal, de la barbarie gestada en el corazón de la civilizada Europa, y se vuelve un motivo de enorme fuerza política ante conflictos contemporáneos, donde se reproducen situaciones de valores y principios democráticos o, directamente, de genocidios o limpiezas étnicas.

Reducir el problema de los campos de concentración a su más salvaje y terrible vertiente, la de los centros de exterminio nazis responsables del genocidio, ha sido habitual entre los pensadores y la opinión pública judía, culpable del desarrollo “[d]el tópico de la anomalía o la excepción [del Holocausto] como figura para desactivar la barbarie” (Cruz, 2005: 118). De hecho, cuando en 1961 se juzgó en Jerusalén al teniente coronel de las S.S.

Adolf Eichmann, entre los cargos que se le imputaron se distinguía entre los delitos de “crímenes contra el pueblo judío” y “crímenes contra la humanidad” (Arendt, 2006: 39), como si en la segunda acusación no estuviese incluida la primera. Considerar el Holocausto como algo excepcional –sin tener en cuenta su incardinación con la política totalitarista nazi y su relación con crímenes y actuaciones violentas similares en la Alemania hitleriana y en otros contextos- supone interpretarlo como un problema concreto del que fue víctima un grupo determinado de personas, con lo que su recuerdo pierde toda su dimensión ejemplar<sup>178</sup>.

No obstante, pensar que el genocidio es un acontecimiento más dentro de la sucesión de barbaries vividas en el siglo XX –como argumentan todos aquellos que quieren restar importancia a la matanza sistemática y premeditada de judíos del Tercer Reich<sup>179</sup> o quienes, interpretando erróneamente las opiniones de Bauman sobre la contemporaneidad de los campos de exterminio, afirman que su existencia no es más que una muestra de los problemas que el desarrollo trajo a las sociedades-, sin reparar en sus particularidades y en su elevado nivel de terror, es también inapropiado. Si se relega la existencia de los campos de exterminio nazis a la categoría de elemento común dentro de la evolución, se pierde su carácter de hito histórico y elemento simbólico de valor pedagógico y memorístico cuyo recuerdo aconseja a no repetir en el futuro errores del pasado.

La interpretación del recuerdo del fenómeno concentracionario germano como instrumento al servicio de la memoria ejemplar y

---

<sup>178</sup> Para Manuel Cruz (2005: 122-123), la visión del Holocausto como acontecimiento singular y excepcional desconectado del contexto en el que surge y de realidades análogas ha provocado que Auschwitz y el resto de campos de exterminio nazis se hayan convertido en “tropo universal [de las] historias traumáticas”, ocupando con ello los debates sobre la reinterpretación del pasado y centrando todo el interés de determinadas sociedades, que parecen olvidar otras realidades caracterizadas también por la violencia y la intolerancia.

<sup>179</sup> Las tesis negacionistas –cuyo principal representante fue el historiador Paul Rassinier, autor de *La mentira de Ulises*, totalmente excluidas en la actualidad del debate científico, aprovecharon la tendencia al silencio de víctimas y verdugos que caracterizó los años inmediatamente posteriores a la liberación de los campos para cuestionar la existencia del fenómeno concentracionario o inscribirlo en un contexto bélico y no en el de una política de aniquilación sistemática.



universalizadora implica, por tanto, prescindir del carácter particular de “tragedia judía” con que se ha identificado en numerosas ocasiones y transformar el horror nazi “en un modelo, un paradigma o un marco interpretativo y en una metáfora que enseña una lección” (Baer, 2006: 79). Esa conversión supone integrar el estudio de la literatura sobre los campos de concentración nazis, y en concreto el de los textos de los supervivientes del genocidio, en un marco teórico superior que incluya textos relacionados con otras realidades similares –aunque nunca iguales ni intercambiables- como el Gulag. A pesar de esta voluntad universalizadora –inevitable, por otra parte, en cualquier acercamiento de pretensiones científicas-, se ha de tener siempre presente que resulta erróneo, e incluso moralmente perverso, identificar la realidad concentracionaria de la Alemania hitleriana –en la que el nivel de odio al diferente fue tal que los campos formaron parte de un sistema perfectamente establecido y planificado en el que exterminio llegó a ser considerado un fin- y, en otro nivel, la de la U.R.S.S. estalinista –que, al igual que la anterior, tampoco nació como respuesta a un ambiente belicista-, con las surgidas en otros contextos, a menudo eventuales y concebidas como instrumento al servicio de una concreta realidad social y política. Que se estudien de forma conjunta los textos generados por una y otras no quiere decir que no se hayan de tener en cuenta las peculiaridades de cada una.

La singularidad del caso concentracionario alemán se demuestra al constatar que es habitual utilizar el más reconocible símbolo de la política nazi, Auschwitz, como punto único y crucial en el desarrollo de la humanidad, utilizando para ello expresiones como “experiencia central de la Historia”, “ruptura de la civilización” (Cohen, 2006: 9), “agujero negro de la Historia” o “coágulo de la historiografía imposible de metabolizar” (Mantegazza, 2006: 17). Además de la archiconocida sentencia de Adorno sobre la imposibilidad de que el hombre pueda hacer arte después de haber creado un horror como el de los campos, ha habido en los ámbitos de la Filosofía y la Historia numerosas reflexiones que planteaban el cambio radical que Auschwitz había

supuesto para la evolución humana. La idea ilustrada de que el desarrollo histórico no era sino un progresivo acercamiento hacia la perfección quedó profundamente cuestionada con la aparición de los campos de concentración nazis, imposible de asimilar desde filtros racionales e incapaz de adaptarse a la concepción del mundo como un continuo proceso de mejora. De ahí que autores como Sebastián Bauer (*apud* Gallego, 2004: 185) hayan afirmado que los campos no sólo supusieron el aniquilamiento de miles de personas físicas, sino también del pensamiento vigente hasta entonces, basado en la concepción del hombre como “gran milagro” o “medida de todas las cosas”:

Pensar significa intentar comprender la relación entre el hombre y el mundo, de tal manera que esta comprensión nos dé un fundamento sobre el cual sea posible edificar reflexiones políticas, científicas, artísticas coherentes. Y si esta coherencia nos falta, ningún proyecto colectivo más tendrá sentido y, por ejemplo, los descubrimientos científicos que ayer se construían sobre la creencia sólida de la perfectibilidad técnica y moral del hombre, aparecerían como una carrera insensata hasta la destrucción de la humanidad (...). [Después de Auschwitz] Ya no podemos sentar el conjunto de reflexiones particulares sobre la sólida creencia de la perfectibilidad del hombre (...). Si la humanidad –aquella que creíamos la más civilizada, técnica y moralmente- ha sido capaz de perpetrar este crimen contra sí misma, ¿cómo creer aún que pueda servir de referente, de valor indicativo del camino a seguir?

Aunque ningún análisis del Holocausto puede obviar los más de cuatro millones de muertos que causó la política de aniquilación nazi, la singularidad de los campos de exterminio alemanes no reside en su aspecto cuantitativo. Resultaría tremendamente difícil explicar la univocidad de Auschwitz y del resto de espacios concentracionarios nazis basándose sólo en las cifras, pues sucesos históricos como la conquista de América, de evidentes diferencias cualitativas –basadas fundamentalmente en que el exterminio fue un medio, no un fin-, produjeron más muertos, además del aniquilamiento de varias culturas. Reducir el horror nazi al número de muertos, además, contribuye a minimizar su impacto histórico –y de ahí que sean los revisionistas que

quieren restar importancia al Holocausto los que con más frecuencia utilicen este argumento<sup>180</sup>- y a situarlo al mismo nivel que, por ejemplo, los desastres naturales. Criticar la gestión nazi sólo por el número de muertos que produjo equivaldría a preferir su existencia a la de catástrofes en las que se perdieran más vidas. Del mismo modo, los sufrimientos de los campos no pueden convertirse en un elemento de analogía universal que lleve a equiparlos con cualquier injusticia o situación dramática y violenta vivida en el mundo.

La excepcionalidad del Holocausto viene dada precisamente por su carácter humano, manifestado tanto en su origen como en su ámbito de actuación. Su singular nivel de terror se justifica al comprobar que supone la aniquilación de todos y cada uno de los elementos que constituyen la raíz de los seres humanos –tanto de quienes lo sufren como de quienes lo activan-, como ha apuntado Raffaella Mantegazza (2006: 16):

La Shoah es el exterminio del sentido, la aniquilación total de la persona, de un pueblo, de las ideas, de la razón (...). La singularidad de la Shoah radica en el carácter totalizador del poder absoluto puesto en práctica en los campos de concentración y exterminio nazis, en el hecho de que ese poder sobrepasara ampliamente todas las formas de poder históricamente conocidas, haciendo suyos algunos elementos y métodos anteriores, pero combinándolos de un modo nuevo y concreto y elevándolos a su máxima expresión.

A diferencia de otras realidades concentracionarias, los campos nazis no adquirirían su significado al ser puestos en relación con un objetivo concreto, sino que ellos mismos eran un fin en sí mismo. Lejos de ser un medio para poder desarrollar un programa político concreto o para conseguir la dominación de determinados territorios, el exterminio se convirtió en un elemento esencial del régimen hitleriano. Olvidar que la capacidad destructiva

---

<sup>180</sup> Tal y como ha señalado Jean François Forges (2006: 37-38), la insistencia de los autores negacionistas en estudiar el Holocausto desde un punto de vista exclusivamente cuantitativo está provocada por su intención de dejar sin validez al resto de análisis: “Hay una trampa tendida por los negacionistas. Uno se vuelve sospechoso de no prestar suficiente caso a las víctimas, y sobre todo de buscar ‘pruebas’ si se interesa en el ‘cómo’ del crimen. Entonces, se dirá, si hay ‘pruebas’, es porque había una duda... No siempre es posible evitar la trampa”.

de los campos nazis era sistemática e inherente a su propia cosmovisión – gráficamente denominada por Eugene Kogon (2005: 19) como “régimen del terror”- supone interpretar el Holocausto como un fenómeno similar a otros acontecimientos históricos, sin reparar en sus elementos novedosos. Así, ciertas tesis comparatistas mantienen que la existencia del Gulag impide concebir los campos nazis como si de una realidad unívoca se tratase. En los espacios concentracionarios soviéticos murieron más seres humanos que en los alemanes –entre otras cosas, porque, como ha manifestado irónicamente Martin Amis (2006: 104), Stalin dispuso del tiempo que le faltó a Hitler en su política de reclusión y selección-, y las condiciones en que en ellos se vivió fueron igual o más infrahumanas que las de los campos nazis. Sin embargo, como señaló de forma esclarecedora Primo Levi, la esencia de ambas realidades es profundamente diferente:

La diferencia principal [entre los campos soviéticos y los alemanes] consistía en su finalidad. Los Lager alemanes constituyen algo único en la no obstante sangrienta historia de la humanidad: al viejo fin de eliminar o aterrorizar al adversario político, unían un fin moderno y monstruoso, el de borrar del mundo pueblos y culturas enteros (...) Es posible (...) imaginar un socialismo sin Lager: en muchas partes del mundo se ha conseguido. No es imaginable, sin embargo, un nazismo sin Lager (Levi, 2005a: 230).

A pesar de que los campos alemanes fueron los únicos en cuya esencia aparecían ya concebidas ideas de exterminio, todos los espacios concentracionarios coinciden, al derivar de regímenes totalitarios o de estados de excepción en los que un grupo toma el poder de forma absoluta y global, en considerar, como ha señalado Tzvetan Todorov (1991: 272), “a los seres humanos como si fueran instrumentos al servicio de la realización de un sistema político determinado”. Por eso la despersonalización y la muerte están tan presentes en todos los campos que, independientemente de su origen y características, se sostienen sobre una misma cosmovisión. Según Naharro-Calderón (1998a: 70), aunque no toda la lógica de los campos es

necesariamente exterminadora –él pone como ejemplo el caso de los centros franceses para refugiados-, en todas las realidades concentracionarias funciona un mecanismo por el que se intenta excluir de la vida convencional a toda clase de otredad. Análoga opinión mantiene Michel Leiberich (2003: 117), para quien “todos los campos de concentración, aunque no sean expresamente campos de exterminio, contienen las semillas maléficas del exterminio”. Por eso Jan Stanislaw Ciechanowski (2005: 51-79), en su estudio sobre los campos de concentración europeos, estableció la existencia de dos grandes grupos: los de exterminio inmediato –en los que las ejecuciones estaban sistematizadas y planificadas- y el resto, en el que la muerte se producía por las inhóspitas condiciones de vida. Martín Amis (2006: 27) también ha expresado esta idea, al mantener que el hecho de que los campos soviéticos no fueran concebidos con el exterminio como fin no impide que, en la práctica, funcionaran como tales:

El Gulag no tenía campos de exterminio al estilo nazi, ningún Belzec, ningún Sobibor –aunque tenía campos de ejecución-. Pero, dadas las circunstancias, todos los campos eran de exterminio. Los que no morían inmediatamente en Auschwitz, que era campo de trabajo y de exterminio, solían durar tres meses. Parece que la media en los campos de trabajo del archipiélago Gulag era de dos años.

Plantear un estudio comparatista de los textos que fueron concebidos como instrumentos al servicio de la memoria colectiva de las sociedades por el “imperativo moral” que sus autores se sintieron obligados a cumplir tras el paso por los campos no supone, por tanto, admitir que todas las experiencias concentracionarias son similares e intercambiables. Ni la equidistancia ni la homogeneización son posibles a la hora de abordar fenómenos que si por algo resultan tremendamente crueles y desgarradores es por su propia univocidad. Por eso, la conveniencia de estudiar sus repercusiones literarias de modo conjunto por la analogía de reacciones estéticas y formales a que dan lugar no debe nunca ocultar la singularidad de cada una de las realidades históricas que

se irán detallando en las próximas páginas. Lo característico en ellas es, fundamentalmente, el impacto que causan en quienes la sufren, comprometidos tras vivir la experiencia en una escritura sincera capaz de transmitir los recuerdos:

[Lo similar] en esta situación extrema es la conducta de los individuos (...): no hay diferencias significativas entre los tipos de campos. El mismo tipo de conducta puede verse en Buchenwald o en Volgda, o en los campos chinos o en los cubanos (Todorov, 1991: 313).

Uno de los textos que de forma más paradigmática y eficaz evidencia la universalidad del fenómeno concentracionario es *Prisionera de Stalin y Hitler*, el libro testimonial que la alemana Margarete Buber-Neumann escribió sobre su experiencia como prisionera en el Gulag soviético y, años después, y en virtud del pacto germano-soviético que decretó el intercambio de prisioneros entre ambos estados, en un campo de concentración nazi. La similitud de las dos realidades concentracionarias que aparecen en el texto pone de manifiesto lo inadecuado que resulta establecer diferencias entre los diversos campos puestos en funcionamiento durante el siglo XX, como ha señalado Antonio Muñoz Molina (2005: 12) en el prólogo que acompaña la edición española de la obra:

Al escribir, Margarete Buber-Neumann deja de ser testigo lateral y pasa al primer plano, convirtiéndose en una de las voces que recordaron el horror doble de los campos soviéticos y nazis, y que ayudaron a establecer su naturaleza totalitaria. A quien (...) quiera enredar en disquisiciones sobre las diferencias entre un sistema y otro, lo mejor que podemos hacer es regalarle este libro, ofrecerle el testimonio de quien conoció los dos.

## 5.2. El corpus concentracionario

Integrar a todos los autores que escribieron sobre su experiencia en los campos de concentración en un marco global de estudio supone plantear un estudio comparatista que, prescindiendo de criterios localistas, analice el impacto del internamiento y las formas análogas que los autores –que responden a la doble condición de víctima y testigo- han tenido de asimilarlo literariamente. El listado de autores que han de ser incluidos en este prisma teórico y analítico es, por tanto, amplio y heterogéneo, siendo el grupo más numeroso el procedente de los países centroeuropeos, víctimas potenciales –tanto por su situación geográfica como por las convulsiones sufridas a lo largo del siglo XX- de las políticas totalitarias nazi y soviética. Así lo demuestran los casos de, por ejemplo, los húngaros Imre Kérstesz y Violeta Friedman; los polacos Gustaw Herling y Tadeusz Borowski; los austriacos Víctor Frankl y Jean Améry; el rumano Elie Wiesel; los rusos Eugenia Ginzburg, Anna Ajmátova, Varlam Shalámov y Alexandr Solszhenitsyn o las alemanas Margarete Buber-Neumann y Elisabeth Hill. Estos últimos ejemplos –unidos a los de otros intelectuales germanos que, como Víctor Klemperer, Erich M. Remarque, Paul Celan, Paul Steinberg o Eugene Kogon, sufrieron la violencia nazi y a los de autores provenientes de la Italia fascista como Primo Levi o Liana Melli, víctimas, respectivamente, de Auschwitz y Birkenau- evidencian la imposibilidad de reducir la intolerancia que dominó Europa durante la primera mitad del siglo XX, así como sus conexiones con la creación literaria, a unas determinadas coordenadas geográficas o culturales. La uniformidad que buscaban los regímenes totalitarios era social e ideológica, y no respondía a ningún parámetro de carácter nacional o fronterizo.

Las dificultades de recepción de estas obras fueron grandes, debido a la ya reseñada “tendencia al silencio” que rodeó al fenómeno concentracionario, motivada por el desconocimiento generalizado que había sobre él, por la

reticencia de muchos supervivientes a hablar de lo vivido y por el manifiesto desinterés que las sociedades occidentales –deseosas de olvidar lo sucedido durante la década de 1940<sup>181</sup> y de mirar al futuro sin preocuparse por el pasado- mostraron por la gran mayoría de los textos sobre los campos de concentración publicados en los años inmediatamente posteriores al final de la II Guerra Mundial. Jorge Semprún y Primo Levi expusieron en sus obras concentracionarias cómo una de las pesadillas que más insistentemente sufrieron los internos en los campos era la de contar y no ser escuchados. Los problemas de edición con los que muchos autores se encontraron a la hora de publicar sus experiencias sobre los campos suponen, pues, una cruel paradoja para quienes ansiaban captar la atención de la opinión pública y hacer que sus relatos pasasen a formar parte de los filtros cognitivos condicionantes de la memoria colectiva. Los casos de *El vértigo* –la obra testimonial en la que Eugenia Ginzburg narró su estancia en el Gulag, culminada en 1959 y no publicada hasta 1967 por una pequeña editorial italiana que no pudo distribuir el texto en Europa del Este-, *Si esto es un hombre* –de cuya primera edición, de 2.500 ejemplares, sólo se vendió la cuarta parte entre 1947 y 1957, provocando con ello el desánimo y la decepción en Primo Levi, que tardó mucho tiempo en volver a escribir sobre Auschwitz- o *Archipiélago Gulag* –editado por primera vez en Francia varios años más tarde de su composición, después de que el círculo de amigos y colaboradores del autor desarrollaran una rocambolesca peripecia para burlar los férreos controles aduaneros soviéticos y poder sacar el manuscrito de la U.R.S.S.- así lo demuestran.

La radical bipolarización del mundo tras el final de la II Guerra Mundial también contribuyó a agudizar los problemas de publicación de los

---

<sup>181</sup> Según Esther Cohen (2006: 11), la indiferencia ante las catástrofes es una de las características básicas del hombre contemporáneo: “El mundo calló, no quiso ver lo que sucedía, porque se asintió con el silencio, como se ha hecho (...) con Ruanda, con Afganistán, con el África negra, cuya población padece las mayores hambrunas y de cuyos habitantes, diez millones están destinados a la muerte por sida, con las dictaduras latinoamericanas, con la muerte cotidiana de indígenas (...) de América Latina que mueren de inanición o a causa de enfermedades fácilmente curables. Vivimos en una burbuja en la que nadie quiere saber nada del otro, indio, negro, indígena, mujer, etc.”.



textos concentracionarios. Los sectores de pensamiento progresistas de Occidente negaron validez de forma sistemática a cualquier acusación que sobre el sistema soviético se vertiera, llegando a cuestionar y a tachar de propaganda partidista los relatos de los supervivientes del Gulag, al tiempo que ignoraban todo testimonio sobre los campos nazis que no proviniera de presos políticos:

La cultura de la posguerra, en Francia y en Italia, estuvo dominada abrumadoramente por los partidos comunistas, y la línea oficial impedía que se reconociese lo que tuvo de específicamente antijudío el mayor empeño de los verdugos nazis. Lo correcto era resaltar, o inventar, en su caso, la resistencia heroica de los comunistas, y la persecución sufrida por ellos, pero no se aceptaba que millones de personas hubieran sido condenadas a muerte por el hecho simple de haber nacido judías, de haber nacido (Muñoz Molina, 2005: 16).

En Estados Unidos, el silencio de los campos, y en general sobre el fantasma de la barbarie que había recorrido Europa durante buena parte de la mitad del siglo XX, se rompió en la década de 1960 gracias a la buena acogida que tuvieron los textos testimoniales de Bruno Bettelheim y, sobre todo, de Elie Wiesel, que pasó desde entonces a convertirse en portavoz de las víctimas del Holocausto –y, que, como tal, llegó a recibir en 1986 el Premio Nobel de la Paz-. La versión teatral de *Diario de Anna Frank* también tuvo una gran acogida entre el público estadounidense durante las décadas de 1950 y 1960, a pesar de que muchas de las escenas del texto original –sobre todo aquellas que mostraban la brutalidad de los nazis- fueron eliminadas al adaptar el texto original al teatral. A partir de esa fecha, la comunidad judía estadounidense se erigió en exclusiva voz autorizada para interpretar lo sucedido en los campos de concentración, desarrollando un uso literal de la memoria que le hizo convertirse, a ojos de la opinión pública, en único colectivo víctima de los horrores nazis. El enfrentamiento que Estados Unidos vivía con la U.R.S.S. silenció los testimonios de los presos políticos que hubieron de soportar la estancia en los campos de concentración, provocando así una situación

inversa a la vivida en Europa. Además, tal y como ha señalado Raúl Hilberg (1996: 9), “las urgencias del nuevo conflicto entre Este y Oeste enmudecieron buena parte de lo que podía haberse dicho sobre el régimen nazi. Habían surgido nuevas necesidades (...), nuevos mapas (...) y nuevas alianzas”. La Republica Federal Alemana se había convertido en aliada de Estados Unidos desde el final de la II Guerra Mundial, por lo que no era convenientemente, desde el punto de vista político y de las relaciones internacionales, airear su pasado criminal. Estas limitaciones, unidas al monopolio de la condición de víctimas por los judíos, contrastan con el trato que se dio a los relatos testimoniales de quienes provenían del Gulag, cuyos crímenes fueron publicitados y equiparados de forma continua a los de la Alemania nazi. Tal homogeneización no se hizo en busca de una memoria ejemplar que pudiera desarrollar una postura ética ante ambos y que permitiese que la denuncia de uno supusiese una crítica global contra el otro, sino, más bien, para justificar la actitud de Hitler para “evitar culpabilizaciones que hubieran afectado negativamente al proceso de reconstrucción” [de Alemania] (Baer, 2006: 67).

La activa oposición de cierto sector de la población francesa –conocido popularmente como “Resistencia”– contra la ocupación alemana provocó que en el ámbito de la literatura gala aparecieran los primeros libros testimoniales sobre lo que ocurrió en los campos de concentración. Estas muestras fundacionales fueron escritas por presos políticos. Después del final de la guerra, numerosos miembros de la Resistencia se incorporaron al gobierno –presidido por Charles De Gaulle, que durante el conflicto se erigió desde Londres en el líder de la Francia libre, y como tal fue reconocido por la comunidad internacional–, lo que demuestra la receptividad con la que la sociedad gala acogió a quienes habían luchado contra el nazismo y, consecuentemente, a quienes lo habían sufrido. Basándose en los recuerdos de su internamiento, David Rousset y Robert Antelme escribieron, respectivamente, *El universo concentracionario* y *La especie humana* en la década de 1940. A su caso se sumaron posteriormente los de Jean Laffitte, Georges

Hyvernaud, Charlotte Delbo o Jorge Semprún, quien, a pesar de sus orígenes españoles, compuso en francés toda su obra concentracionaria.

Analizar la relación de Francia con los campos de concentración resulta tremendamente esclarecedor para comprender el panorama de violencia y persecución que caracterizó la historia universal durante las cinco primeras décadas del siglo XX, no sólo por la coincidencia en el mismo territorio de opositores, víctimas y colaboradores del régimen nazi, sino también por la implantación por parte del Gobierno francés de campos para acoger al colectivo republicano exiliado tras el final de la Guerra Civil española. Concebidos en teoría como centros de refugiados, en la práctica funcionaron como auténticos campos de reclutamiento en los que la violencia, la intolerancia y el desprecio se convirtieron en las formas habituales de trato al internado. Además de en la frontera pirenaica, las autoridades francesas construyeron campos en los territorios coloniales del norte de África para poder dar cabida a los exiliados españoles<sup>182</sup> –y, con el paso del tiempo y las vinculaciones entre el Gobierno colaboracionista del Mariscal Pétain y Hitler, a enemigos políticos del nazismo y presos de guerra- y aprovechar su potencial como mano de obra para trabajar en el proyecto de construcción de una vía férrea transahariana. Uno de ellos, el de Djelfa –ubicado en pleno desierto argelino y sometido a unas durísimas condiciones de vida por el clima que había de soportar- llegó a ser conocido como el “campo de la muerte”, poniendo así de manifiesto su semejanza con Auschwitz, Mauthausen o Kolymá, que también fueron denominados así.

---

<sup>182</sup> A estos campos también fueron trasladados alrededor de 4.000 republicanos que habían huido de España a través del puerto de Alicante y que se habían refugiado, fundamentalmente, en Argel, Orán y Casablanca.

### 5.2.1. La experiencia de los campos en la literatura española

Idéntica dualidad víctima-verdugo aparece al estudiar la relación de la sociedad, la cultura y la población españolas con el fenómeno concentracionario. Durante el conflicto bélico cainita que asoló España entre 1936 y 1939, en ambos bandos se pusieron en funcionamiento campos de concentración. La represión llevada a cabo por el gobierno de Franco desde que tomó el poder dio continuidad a muchos de esos espacios, creados durante el contexto de la contienda para el internamiento de prisioneros y el control del enemigo, y desarrolló otros con fines “laborales y pedagógicos”. Además de ser sistemáticamente humillados y de tener que soportar condiciones de vida infrahumanas, los prisioneros de los más de cien campos que llegaron a estar vigentes en España entre 1936 y 1947 tuvieron que realizar trabajos forzosos, relacionados en muchos casos con la reconstrucción y el reparamiento de lo dañado por la guerra, al tiempo que eran sometidos a un proceso propagandístico de reeducación cuyo principal objetivo no era la aceptación del ideario franquista, sino la asimilación a través de la violencia del rol pasivo que habían de tener en la sociedad cuando salieran de los centros de concentración. De hecho, Rodrigo (2003: 18) ha llegado a señalar que la red de campos franquistas fue “más numerosa y salvaje que cualquier otra, Gulag incluida, exceptuando el anómalo caso del Holocausto”. Según Rodrigo, el sistema de campos de concentración instaurado por Franco se prolongó hasta 1947 –superando así con mucho el límite temporal del final de la guerra y, con ello, su consideración de medida bélica- y estuvo formado por 188 campos. Afectó a alrededor de 500.000 personas –fundamentalmente, hombres-, divididas en cuatro grandes categorías: prisioneros de guerra; desafectos al régimen con responsabilidades criminales durante la guerra; desafectos al régimen con responsabilidades políticas durante la República o la guerra – cargos públicos o miembros de tribunales populares, por ejemplo-; y “adictos

dudosos” –personas que no tenían forma alguna de demostrar su adhesión al franquismo y que eran por ello considerados sospechosos de disidencia-.

La violentísima represión instaurada tras el final de la guerra, así como la ausencia de medidas que favorecieran la reconciliación de todos los españoles, provocó que muchos de los que habían participado activamente en la defensa del legítimo gobierno republicano durante la contienda –o de los que, sencillamente, lo habían apoyado de forma pública y notoria- tuvieran que elegir entre quedarse en el país bajo el miedo y la constante amenaza del castigo o marchar al exilio. Muchos de los que se decidieron por la segunda opción, convencidos de salir en busca de una libertad que creían impensable en España también terminaron, en una macabra burla del destino, entre alambres de espino. Los ya mencionados centros de concentración de refugiados del sur de Francia y los campos nazis a los que la política colaboracionista gala ayudó a consolidar con envíos constantes de prisioneros fueron sus destinos más frecuentes.

A diferencia de los campos de concentración construidos en suelo español, sobre los que apenas hay testimonios escritos<sup>183</sup>, varios de los miembros del numeroso colectivo que huyó a Francia en 1939<sup>184</sup> dejaron testimonio de su experiencia, producida bien en campos cuya gestión dependía directamente del gobierno galo, bien en campos nazis – fundamentalmente, Mauthausen- a los que fueron conducidos en virtud de las políticas colaboracionistas y de la implantación de servicios de vigilancia y

---

<sup>183</sup> Quizá el más destacado de los libros compuestos sobre la experiencia concentracionaria española sea *Otros hombres*, novela testimonial en la que Manuel Lamana narra sus vivencias como prisionero en el campo de concentración de Cuelgamuros –en el que los presos construyeron el mausoleo del Valle de los Caídos-. Además de reflejar la cotidianeidad del campo, la obra narra la fuga que llevaron a cabo el autor y el filósofo Nicolás Sánchez Albornoz, relatada también en *Los felices cuarenta*, las memorias de Barbara Probst Solomon –quien colaboró con los dos prisioneros en la fuga-, y, con menor rigor histórico, en la película *Los años bárbaros*, de Fernando Colomo. Además del suyo, los recientes avances historiográficos han proporcionado numerosos testimonios orales. Manuel Rico, por su parte, recreó desde bases ficcionales la realidad de los campos franquistas en la novela *Trenes en la niebla*.

<sup>184</sup> Se calcula que, de los más de 425.000 que se exiliaron en Francia, desplazados la mayoría de ellos tras la caída del frente de Cataluña a principios de 1939, 275.000 estuvieron internados en alguno de los campos de concentración.

seguridad alemanes en el territorio francés gobernado por el Mariscal Pétain<sup>185</sup>. Entre la nómina de autores que permanecieron presos en espacios concentracionarios aparecen Eulalio Ferrer, Manuel Andújar, Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste, Avelí Artis-Gener, Celso Amieva, Virgilio Botella, José Herrera-Petere, Arturo Esteve, Agustí Bartra, Silvia Mistral, Cecilia de Guilarte o Max Aub. No todos ellos, sin embargo, dejaron constancia escrita de su experiencia.

Dejando a un lado el caso de Aub –cuyo caso será estudiado en profundidad en los capítulos finales de este trabajo–, el autor de mayor renombre e importancia en el contexto de la literatura española que escribió sobre su periplo en los campos fue Manuel Andújar<sup>186</sup>. El escritor andaluz, uno de los máximos representantes de la novelística del exilio republicano español, compuso, en el mismo campo de Saint Cyprien donde fue internado –y “con las rodillas como pupitre” (Andújar, 1990: 8), como señaló él mismo de forma gráfica– su texto testimonial *Saint Cyprien Plage. Campo de concentración*. Se trata de un relato factual descarnado y directo, sin apenas ornamentos retóricos, formado por retazos inconexos sólo unidos por la experiencia concentracionaria y carente, por tanto, de una continuidad argumental lógica que, tal y como se afirma en su prólogo, nació destinado a interpelar a los lectores:

[*Saint Cyprien Plage. Campo de concentración*] sólo tendrá razón de ser si contagia –o reaviva– la esperanzada angustia que fue su motivo (Andújar, 1990: 14).

---

<sup>185</sup> La firma, en 1938, de un convenio de colaboración entre los gobiernos nazi y franquista dirigido a intercambiar información sobre “comunismo, anarquismo, emigración y demás actuaciones peligrosas del Estado” contribuyó también a la persecución de refugiados españoles. Algunos, como los políticos Lluís Companys y Julián Zugazagoitia fueron extraditados a España tras su captura para ser fusilados, mientras que otros fueron internados en campos de concentración.

<sup>186</sup> Manuel Altolaguirre se refirió a su experiencia en un campo de concentración francés en un texto publicado en 1940, ya en el exilio cubano, en el que, bajo el título de *Confesiones*, repasaba algunos aspectos de su traumático pasado, marcado por la guerra, el internamiento en el campo y el exilio.

Asimismo, en el prólogo Andújar (1990: 9 y 14) refuerza su condición de testigo, definiendo a su texto como “crónica” y afirmando que su contenido es “reflejo” de lo vivido en el campo de concentración. Sin embargo, José María Naharro-Calderón (1998a: 315) ha advertido del carácter artificioso de ciertos pasajes de *Saint Cyprien Plage. Campo de concentración*, al que ha tildado de “corregido y adornado a posteriori”, refutando así al propio autor, que afirmaba que la obra había sido publicada “rigurosamente como fue escrita allí [en el campo]” (Andújar, 1990: 14). La mención de datos imposibles de ser conocidos por el autor durante su internamiento –como, por ejemplo, el número total de presos encerrados en Saint Cyprien- o la interpretación que hace de la situación política mundial –refiriéndose a los posibles cambios que para el destino de España y para el desenlace de la II Guerra Mundial se hubieran podido producir de ser otro el comportamiento del gobierno francés con los refugiados españoles en 1939- sólo puede ser efectuada si se dispone de un conocimiento y una perspectiva histórica que, evidentemente, el internamiento en el campo no podía proporcionar. En su análisis del texto, Francis Lough (2000: 347) ha llegado a parecidas conclusiones a las de Naharro-Calderón, al considerar que Andújar emplea un “lenguaje poético” que, a pesar de referirse a una realidad histórica concreta identificada con la experiencia de los presos españoles, impide leer *Saint Cyprien Plage. Campo de concentración* como un texto testimonial.

Además del texto de Andújar, se han de destacar los de Eulalio Ferrer, de Celso Amieva y de Agustí Bartra<sup>187</sup>. El primero, preso en tres campos del sur de Francia –Saint Cyprien, Barcarés y Argèles-sur-Mer-, fue escribiendo en forma de diario su testimonio sobre los campos, al que tituló *Entre alambradas*, a medida que avanzaba su internamiento, mientras que el segundo hizo del

---

<sup>187</sup> A estos textos habría que sumar otros ejemplos testimoniales como *Horas de angustia y esperanza*, de Antonio Ros o *Alambradas: mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*, escrito por Manuel García Gerpe, así como reconstrucciones ficcionales de la propia experiencia como *Búsqueda en la noche*, de Arturo Esteve; *Así cayeron los dados*, de Virgilio Botella o *Nació en España*, de Cecilia de Guilarte. También *Éxodo*, de Silvia Mistral, se refiere a la experiencia de su autora en los campos de Francia, enmarcándola en las vicisitudes que hubo de pasar desde su salida de España.

recuerdo de su experiencia factor generador de su poemario *La almohada de arena*. Por su parte, Bartra evocó su paso por los centros de concentración en *Cristo de 200.000 brazos* –escrita en español a pesar de que prácticamente toda su producción fue compuesta en catalán<sup>188</sup>-. La obra relata el día a día de cuatro presos españoles en el campo de concentración de Argèles, comparando de forma constante la paupérrima situación en que se encuentran con su vida pretérita, llena de ilusiones y momentos felices. El hecho de que el campo esté situado en una playa es utilizado para intensificar este contraste entre pasado y presente:

Un mes antes [de que el campo se construyera], la playa de Argèles estaba desierta. Las gaviotas volaban alegremente en su cielo, y sus arenas eran un cinturón de oro entre el agua azul y el verde valle. Pero ahora se extendía allí una ciudad de cien mil habitantes (Bartra, 1970: 7).

Los citados hasta ahora son los más destacados casos de escritura concentracionaria española escritos por autores vinculados a la creación literaria antes del paso por los campos. Existen, además de ellos, testimonios de presos que sólo tras su experiencia sintieron la necesidad –catártica y moral- de relatar lo que habían pasado. En ese grupo han de situarse obras como *Mi vida en los campos de la muerte nazis*, *Los años rojos* o *El sol se extinguió en Mauthausen*, compuestas, respectivamente, por los supervivientes de los campos alemanes Prisciliano García Gaitero<sup>189</sup>, Mariano Constante y Francisco Batiste Baila. Se trata de testimonios caracterizados por el elevado nivel de asepsia, por la constante intención de mantener fidelidad hacia los hechos vividos y por nacer de la voluntad de denuncia hacia los responsables del drama que hubieron de vivir. Dado que sus textos adoptan el compromiso de sinceridad

---

<sup>188</sup> En 1943, al poco tiempo de salir del campo e instalarse en México, Bartra publicó en catalán *Xabola*, un breve texto sobre sus vivencias en Argèles que sirvió de base a *Cristo de 200.000 brazos*.

<sup>189</sup> García Gaitero falleció al poco tiempo de salir del campo de Mauthausen. Sus memorias no fueron publicadas hasta 2007, cuando aparecieron en una edición preparada y anotada por José Luis Gavilanes, quien transcribió y contextualizó el manuscrito del autor.



y nacen con la intención de convertirse en ejercicios de memoria que hagan de la experiencia individual un ejemplo universal destinado a iluminar aspectos de la historia poco transitados –características básicas de la literatura concentracionaria-, no parece haber razón alguna para distinguirlos de los testimonios de los escritores e intelectuales que pasaron por los campos.

Aunque Jorge Semprún y Michel del Castillo también sufrieron los rigores del internamiento y dejaron constancia escrita de ello –de forma sistemática y casi obsesiva el primero, haciendo de la reflexión sobre su estancia en el campo alemán de Buchenwald un tema central e ineludible de su obra, como se puede apreciar en *El largo viaje*, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, *La escritura o la vida* o *Aquel domingo*, y de forma puntual el segundo, en obras como *Tanguy*<sup>190</sup>- no pueden considerarse representantes de la literatura española al ser el francés la lengua en la que compusieron originariamente sus producciones. Análoga situación es la de Joaquim Amat-Piniella, cuya obra *K.L. Reich*, resumen de su paso por Mauthausen, fue compuesta íntegramente en catalán, al igual que su producción poética, gestada gracias al estímulo creativo que supuso su paso por los campos nazis. También en catalán escribió sus recuerdos sobre Saint-Cyprien Lluís Ferrán de Pol.

A pesar de que los textos concentracionarios de los autores españoles comparten con los del resto de los escritores que sufrieron similares experiencias y dejaron testimonio escrito de ellas características temáticas, formas discursivas y voluntad de impactar al lector, y, por tanto, han de ser incluidas en una misma categoría de análisis intercultural y global, es perceptible en ellas una intención localista y nacional que provoca la vinculación de su drama personal con el recuerdo de la contienda de España. Para quienes escaparon del país, huyeron a Francia y fueron internados en campos de concentración, su periplo sólo cobraba sentido al ser puesto en relación con la experiencia de la Guerra Civil. De ahí que sus obras puedan ser

---

<sup>190</sup> *Tanguy* se inscribe en un proyecto memorialista con el que Del Castillo intenta reconstruir sus experiencias pasadas y su vida familiar, y al que también pertenecerían las obras *De padre francés*, *Calle de los archivos*, *Mi hermano el idiota* y *El crimen de los padres*.

leídas, además de como testimonio de una de las más abyectas experiencias del siglo XX<sup>191</sup>, como un engranaje más dentro del proyecto referencial y comprometido que caracterizó a la literatura española desde la década de 1930. Sus obras supusieron una forma de tomar posición ante el recién creado por entonces régimen franquista y de advertir a la opinión pública internacional de sus horrores y de los que parecían avecinarse en el corazón de Europa. Además, el hecho de que los autores que pasaron por campos de concentración franceses y alemanes fueran también exiliados conecta sus obras con muchos de los temas y tópicos propios de la literatura de quienes han abandonado forzosamente su patria<sup>192</sup>. De hecho, según Francie Cate-Arries (2007: 4), “el territorio de los campos parece ser (...) una zona cero, una resbaladiza tierra transicional entre el lugar de la patria y el país adoptivo”, con lo que puede ser interpretado como un espacio destinado para la evocación y la memoria del colectivo exiliado. Agustí Bartra (1970: 8 y 12) se refiere en *Cristo de 200.000 brazos* al colectivo español confinado en los campos franceses como “ciudad de derrota”, vinculando con ello su situación con las consecuencias de la guerra civil. Por su parte, Jorge Semprún (2000: 78) conectó el horror nazi que le tocó vivir con la guerra española que le obligó a exiliarse en 1939 y, concretamente, con la acción en ella de las fuerzas aéreas alemanas:

Tengo más costumbre de la muerte en las carreteras, de grupos andando por los caminos. Quizá ya no consiga extrañarme porque no veo otra cosa desde julio de 1936. A menudo me ponen nervioso todos estos que se extrañan. Vuelven del interrogatorio pasmados. ¿Os dais cuenta?, me han dado una paliza. Pero, ¿qué esperáis que

---

<sup>191</sup> Artís-Gener (1975: 79) ha explicado que es común a los testimonios de los supervivientes de los campos franceses incidir en los mismos temas que aparecen en las obras de víctimas de otras realidades concentracionarias: “frío, viento, tinieblas, humedad, hambre, harapos, miseria, rebaño, parásitos, excrementos, enfermedad...”.

<sup>192</sup> No en vano, la trama de una de las más representativas obras del exilio española, *Crónica del alba*, de Ramon J. Sender, comienza en un campo de concentración. Allí está internado su protagonista, quien, poco antes de morir, cede sus cuadernos llenos de recuerdos y vivencias a un compañero de barracón para que pueda difundirlos. Del mismo modo, obras de teatro como *Las republicanas*, de Teresa Gracia –quien estuvo internada siendo niña en un campo– presentan como marco espacial el escenario concentracionario.

haga, dios? ¿No sabíais que son nazis? Bajaban la cabeza, no sabían muy bien que les ocurría. Pero, dios, ¿no sabíais con quién nos las habemos?. A veces me ponen nervioso estos pasmados. Tal vez porque he visto los cazas alemanes e italianos volando sobre las carreteras a baja altitud y ametrallar tranquilamente a la muchedumbre, por las carreteras de mi país (...) Tal vez la razón de que me pongan nervioso todos esos extrañados está en los pueblos enteros caminando por las carreteras de mi tierra, huyendo de estos mismos S.S., o de sus semejantes, sus hermanos.

Son los textos de los autores que fueron confinados en campos de internamiento franceses en los meses inmediatamente posteriores a su salida del país los que muestran más claramente la relación entre el cautiverio y la guerra. Hay que recordar que para quienes abandonaron España en 1939 el exilio fue considerado en un primer momento como una situación transitoria que vería su final a muy corto plazo. De ahí que resistir la dura vida del campo fuera visto como un requisito necesario para poder presenciar el triunfo definitivo de la República. De hecho, Manuel Andújar llegó a distinguir dos tipos de presos entre el colectivo de republicanos internado: por un lado, los que él denomina “tránsfugas”, quienes prefirieron regresar a la España de Franco –y verse abocados con ello a una segura represión- a permanecer en los campos; por otro, quienes consideraban que volver era una forma de claudicar y se quedaron en los campos, llenos “de entusiasmo, de fe en la lucha, de patriotismo enardecido” (Andújar, 1990: 24).

Así, la derrota parcial que suponía estar en los campos fue trascendida por algunos autores, que concibieron el ámbito concentracionario como un espacio de lucha. Sólo de esa forma puede entenderse que, por ejemplo, Ferrer (1988: 37) inicie su escritura de *Entre alambradas* el 14 de abril de 1939, primer aniversario de la proclamación del gobierno republicano conmemorado en la posguerra, refiriéndose al ambiente de fiesta vivido en el campo de Argèles-sur-Mer ese día, en el que “nadie se queja, (...) hay vivas para todos los gustos y todos hablan con todos: cuando la esperanza parecía derrotada en la confesión personal, resurge impetuosamente en esta manifestación colectiva”.

También en su texto se informa de cómo el aniversario del golpe de Estado del 18 de julio se vivió en los campos franceses honrando “a los que cayeron” y cantando “por una libertad en cautiverio, preferida al cautiverio sin libertad y con la muerte (...) de Madrid, [donde] habrá desfiles victoriosos, encabezados por moros” (Ferrer, 1988: 110). De forma análoga, en *Saint Cyprien Plage. Campo de concentración Andújar* (1990: 58) evoca, además de la celebración del 14 de abril, la del día de trabajador, afirmando que los españoles confinados en el campo conmemoraron la fiesta proclamando que “la lucha no ha terminado”.

#### 5.2.1.1. Recepción crítica y estado de la cuestión

Hasta hace poco más de tres décadas, los campos de concentración suponían una enorme incógnita para la cultura española. Más allá de prejuicios establecidos e ideas preconcebidas sobre el tema, prácticamente nada se sabía en España de la terrible realidad que afectó a millones de europeos –españoles incluidos- durante buena parte del siglo XX<sup>193</sup>. Tal desconocimiento se producía por dos razones. La primera de ellas hacía referencia a la supuesta neutralidad mantenida por España durante la II Guerra Mundial, que relegaba la responsabilidad sobre el tema a los países beligerantes y “protegía al país de culpas y responsabilidades” (Mate, 2006: 13). Para Alejandro Baer (2006: 238), el Holocausto, por ejemplo, fue visto en España durante buena parte del siglo XX como un asunto “de judíos y alemanes”, obviando su carácter de drama universal. Poco importaba que miles de españoles, republicanos exiliados, hubieron sido víctimas de los campos<sup>194</sup>, pues, como ya quedó expuesto,

---

<sup>193</sup> Evidentemente, los crímenes comunistas del Gulag sí que fueron convenientemente publicitados durante la dictadura. De hecho, *Archipiélago Gulag* fue publicado en España en 1974, sólo un año más tarde de su edición original en Francia.

<sup>194</sup> El olvido de los españoles que pasaron por los campos nazis –especialmente Mauthausen- se hace patente al comprobar cómo estudios publicados en los primeros años de democracia como *Triángulo azul: los republicanos españoles en Mauthausen (1940-1945)* –de Razola- o

durante toda la dictadura la ideología otorgaba el criterio de nacionalidad, quedando así relegada la categoría de “españoles” a los adictos al régimen. La segunda razón, fomentada por los pactos políticos que propiciaron la transición pacífica de la dictadura a la democracia y por la tendencia a considerar cerrada la etapa de la historia de España anterior a 1975, venía dada por la poca conveniencia que para la estabilidad social y política del país podía tener la difusión de informaciones o testimonios sobre los campos de concentración que permanecieron activos en el país durante la guerra y la década de 1940.

Dos hitos audiovisuales están, según Alejandro Baer (2006: 237), en la base de la recuperación de la memoria de los campos de concentración en la sociedad española. El primero, la emisión de la serie *Holocausto*<sup>195</sup>, tuvo lugar en los últimos años de la década de 1980 y permitió, gracias a su impacto y a sus elevados índices de audiencia –motivados, entre otras cosas, al monopolio de las televisiones públicas en la época– un conocimiento masivo de la política de aniquilación nazi. El segundo fue el exitoso estreno de la película *La lista de Schindler*, producido a mediados de la década de 1990, que coincidió con los actos de aniversario de la II Guerra Mundial, que fomentaron la realización de

---

*Los catalanes en los campos nazis* –de Roig– son hoy muy difíciles de encontrar fuera de los catálogos bibliográficos de universidades y centros especializados, puesto que no han conocido reediciones desde la década de 1980.

<sup>195</sup> La serie, formada por cuatro capítulos, fue estrenada en Estados Unidos en 1978 por la cadena NBC, suponiendo un enorme éxito de audiencia que hizo expresar a Elie Wiesel (1978) los riesgos de que la industria cultural televisiva trivializase un acontecimiento traumático como el que llevó a miles de individuos a morir en los campos nazis. Para Wiesel, resultaba peligroso que el verdadero acontecimiento, con toda su dosis de realidad, fuese sustituido por una recreación audiovisual destinada al entretenimiento y a obtener beneficios comerciales, por lo que calificó la serie de “insulto a quienes perecieron [en los campos] y a quienes sobrevivieron”. Años después, Violeta Friedman (1999) esgrimía similares palabras para valorar la película de Roberto Benigni *La vida es bella*. Para la superviviente, a pesar de que el filme estaba rodado “con muy buen gusto, tratando el tema con el mayor de los respetos”, resultó muy doloroso ver en pantalla algo que no se correspondía con lo ocurrido en realidad: “No creo apropiado hacer una comedia sobre una parte de nuestra historia en la que hubo millones de muertes. Sobre todo, si pensamos que miles de jóvenes verán esta película, ahora, o tal vez dentro de una década, y pueden pensar que el exterminio no ha existido, que sólo eran campos de concentración donde los judíos malvivían, pero, al fin y al cabo podían vivir. Con imágenes así, las próximas generaciones no podrán saber lo que fue realmente un campo de exterminio donde se eliminaban a todos los niños y mayores”.

documentales y reportajes sobre los campos de concentración en los medios de comunicación y la proliferación de estudios en los ámbitos académicos.

La importancia de estos fenómenos televisivo y cinematográfico, así como su masiva aceptación, ha “normalizado” el conocimiento de los campos de concentración y exterminio nazis en la sociedad española. A los pocos textos y tardíos<sup>196</sup> testimonios escritos sobre los campos editados en el país se les han ido sumando en los últimos años obras de supervivientes de los horrores nazis y soviéticos, así como trabajos de investigación como los de Benito Bermejo sobre los españoles deportados en campos alemanes. La preocupación de editoriales como El Acantilado –sello en el que se han publicado obras de Peter Gyzt, Liana Mellu o Imre Kertesz- o El Aleph –poseedora de los derechos de las obras de Primo Levi y Elie Wiesel- en la difusión de autores europeos no identificados con las tradiciones anglosajonas y francesas –las de mayor penetración hasta ahora en España- ha ayudado a hacer cada vez más rico y variado el corpus concentracionario disponible en las librerías y bibliotecas españolas<sup>197</sup>. Gracias al “culto a la memoria” que parece vivirse en España y en otras sociedades europeas, incluso se han llegado a crear colecciones específicas dedicadas a la literatura concentracionaria, como las de las editoriales Anthropos<sup>198</sup> y Galaxia Gutenberg.

La importancia de esos dos fenómenos televisivo y cinematográfico se vio complementada por la caída del Muro de Berlín en 1989. El

---

<sup>196</sup> La primera edición en España de las obras de Primo Levi –probablemente el más conocido y legendario autor concentracionario- se produjo en 1987, casi treinta años después de su composición.

<sup>197</sup> Asimismo, Ediciones de Intervención Cultural, a través de dos de sus sellos –Montesinos y El viejo topo- se ha encargado de la edición de las obras de autores galos Jean Laffite, así como de anónimos y desconocidos supervivientes españoles como Cosme Campsolinas.

<sup>198</sup> La editorial Anthropos ha incluido textos –tanto de creación como de investigación- en tres de las colecciones en las que se estructura su catálogo: “Memoria rota y desexilios”, “Huellas. Problemas: la complejidad negada” y “Repensar la educación desde la actualidad”. En Galaxia Gutemberg, la colección “Biografías, memorias y testimonios”, dirigida por el novelista Antonio Muñoz Molina, ha acogido en los últimos años textos de, por ejemplo, Anna Larina, Eugenia Ginzburg o Margarete Buber-Neumann. En su catálogo también se han publicado estudios teóricos como *Gulag*, que analiza las características de los campos soviéticos.

desmoronamiento del bloque comunista permitió un mayor conocimiento del sistema concentracionario soviético y, en general, de las políticas nacionales de los países de Europa del Este. También contribuyó a la mayor difusión de los crímenes del Gulag la progresiva pérdida de poder e influencia en el país de los ámbitos mediáticos y de pensamiento comunistas –convertidos en algunos casos en auténticos grupos de presión destinados a negar sistemáticamente cualquier crítica vertida sobre el bloque soviético-. A pesar del desarrollo experimentado tanto por la historiografía como por la literatura, actualmente continúa vigente en España –y en prácticamente todas las sociedades occidentales- el desconocimiento sobre los horrores soviéticos, sobre todo si la información que sobre éstos se tiene se compara con la que hay sobre los nazis, como ha destacado Martin Amis (2006: 270):

Todo el mundo ha oído hablar de Auschwitz y Belsen. Nadie sabe nada de Vorkutá ni de Solovetski. Todo el mundo ha oído hablar de Himmler y Eichmann. Nadie sabe nada de Yeyov ni de Dzerynski. Todo el mundo ha oído hablar de los 6 millones del Holocausto. Nadie sabe nada de los 6 millones del Terror del Hambre.

El ámbito académico también ha notado la cada vez mayor integración del fenómeno de los campos de concentración en la sociedad. Además de publicarse una ingente cantidad de volúmenes –oscilante entre el rigor intelectual e historiográfico de algunos de ellos y la voluntad divulgadora de otros muchos- dedicada a estudiar los campos de exterminio, el Gulag u otros ejemplos, se han creado grupos de investigación dirigidos al análisis de diversos asuntos relacionados con las realidades concentracionarias, como el ya mencionado GEXEL<sup>199</sup>, dependiente de la Universitat Autònoma de Barcelona, o el formado alrededor del proyecto “La filosofía después del Holocausto”, coordinado por el Instituto de Filosofía del CSIC.

---

<sup>199</sup> El tema central de estudios del GEXEL es la obra de los autores del exilio republicano español, relacionada en muchas ocasiones con la experiencia concentracionaria, como ya se ha expuesto en los casos de Celso Amieva, Manuel Andújar, Rafael Dieste o Max Aub.

Dentro de la variedad de temas estudiados durante los últimos años, ha tenido una especial relevancia el de los españoles internados en campos de concentración europeos. La insistencia con la que se ha tratado el asunto parece deberse a dos motivos. El primero y más evidente es el de mostrar a la sociedad española que la violencia ejercida por los dos grandes regímenes totalitarios europeos del siglo XX afectó también a ciudadanos españoles, intentando así concienciarla de la gravedad de un problema interpretado durante muchos años como local y ajeno a España –aunque, al no insistir en el carácter universal de los hechos y en que toda muerte, venga de donde venga y afecte a quien afecte, ha de ser condenada, no parece que la incitación a la reflexión se haya hecho del mejor modo posible-. El segundo es el interés que diversas administraciones políticas, en su empeño por desarrollar actuaciones en busca de la recuperación de la memoria histórica, han mostrado por desarrollar homenajes conjuntos a las víctimas del exterminio nazi y a las víctimas republicanas de los campos de concentración, logrando así, como ha señalado Baer (2006: 248), que “la memoria institucional abra el reconocimiento institucional de las víctimas republicanas”.

Lamentablemente, la tardanza con la que se ha abordado el estudio de los campos de concentración europeos en España ha provocado que continúe vigente una mirada tópica y deforme sobre el tema, responsable de, por ejemplo, la insistencia con la que desde diversos ámbitos periodísticos y, en menor medida, académicos, se siga utilizando el Holocausto como único referente posible para juzgar el pueblo judío –lo que provoca, entre otras cosas, su utilización constante cuando se debate sobre el actual conflicto árabe-israelí<sup>200</sup>, evidenciando los peligros de la analogía universal del sufrimiento de los campos que indicó Todorov-. Tampoco se han superado totalmente los prejuicios ideológicos con los que tradicionalmente se ha abordado el análisis de los campos, con lo que resulta aún difícil establecer

---

<sup>200</sup> De hecho, tal y como ha advertido Alejandro Baer (2006: 241), según una interpretación muy extendida en los medios, el conflicto entre Israel y Palestina, “las víctimas de ayer se han convertido en la sombra de sus verdugos”.



una mirada global sobre el panorama de violencia y horror que asoló Europa durante el siglo XX desde determinados ámbitos de pensamiento y opinión del país. Así, diversos estudios sobre la realidad concentracionarios se han convertido en meras “guerras de cifras y de horror” con las que intentar culpabilizar una política totalitaria por encima de otra.

Si la integración de los campos europeos en los ámbitos editoriales, epistemológicos y científicos españoles ha sido lenta y difícil, mucho más complicada ha sido la de los centros de concentración españoles organizados durante la contienda civil y los años de represión de la posguerra. Evidentemente, durante la dictadura apenas nada pudo saberse sobre el tema, por la intención del franquismo de borrar las huellas –teñidas de ilegitimidad– que le habían alzado hasta el poder y de obviar acercamientos analíticos a la violencia ejercida por el bando republicano en la guerra, más allá de globales condenas a los excesos y los crímenes cometidos, convirtiéndolos, como en el caso de Paracuellos, en mitos para la sociedad de la época. Tras la muerte de Franco, y con la excepción de un libro firmado por Joan Llach y paradigmáticamente titulado *Los campos de concentración en la España de Franco*, apenas se investigó la existencia de los campos instalados durante la guerra y los primeros años de dictadura.

Este vacío cognoscitivo comenzó a superarse de forma gradual, cuando comenzaron a editarse estudios parciales, casi siempre llevados a cabo por historiadores locales, que analizaban la represión y la violencia ejercida por el régimen franquista en diversos lugares del país. Hasta 2003, año en que Javier Rodrigo publicó su obra *Los campos de concentración franquistas. Entre la historia y la memoria*, en España no existió, dejando de un lado el iniciático aunque incompleto texto de Llach, ningún volumen que analizase de forma global y sistemática el panorama concentracionario organizado por el Estado franquista. Las aportaciones de este historiador, recientemente complementadas con su libro *Cautivos*, suponen, por tanto, un hito fundacional en la historiografía española. Casi coincidente en el tiempo a la

publicación del primer trabajo de Rodrigo, se celebró en Barcelona en 2002 el Congreso “Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la guerra civil y el franquismo”, cuyas aportaciones fueron publicadas primero en un libro de actas convencional y después bajo el título *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y el mundo penitenciario en España durante la guerra civil y el franquismo destinadas a un público mayoritario*, volumen de tono más divulgativo ideado para un público no especialista. Investigadores y estudiosos como López Barceló, Núñez Díaz-Balart o Ángeles Egido, encargada de coordinar en 2005 el número especial de la revista *Ayer* “Los campos franquistas en el contexto europeo”, han continuado el camino abierto por los trabajos fundacionales de Rodrigo en el ámbito de la historiografía.

Marie-Claude Rafaneu-Boj, Francie Cate-Arries y Avelí Artís-Gener son algunos de los autores que han abordado el fenómeno de los campos de internamiento ubicados en Francia al final de la Guerra Civil, mientras que la presencia de españoles en los campos nazis ha sido documentada por historiadores como Alfaya, Bermejo o Serrano. El retraso con la que han comenzado estas iniciativas –que no esconde el valor iniciático de trabajos como los de Artís-Gener o Alfaya, publicados en la década de 1970- ha supuesto un enorme lastre para el desarrollo de los estudios de los campos en España, pues ha provocado que cada vez sean menos los supervivientes capaces de dar fe de su experiencia de forma cabal y completa.

Por lo que se refiere al estudio de testimonios literarios de los campos, la situación es prácticamente idéntica a la mencionada al hablar del estado de la cuestión de la literatura del exilio. No en vano, para gran parte de los españoles que pasaron por los campos de concentración europeos la estancia entre alambradas no fue sino el preámbulo de una vida peregrina y desarraigada. Así, la mayoría de los estudios que se disponen sobre el tema integran la obra concentracionaria en el marco del exilio, como se puede comprobar en la existencia de trabajos sobre los textos de Andújar, Bartra, Aub o Amieva en los diferentes volúmenes que el GEXEL ha editado con las

conclusiones de los congresos y reuniones periódicas que ha ido celebrando. A pesar de que cada vez son más las obras de supervivientes editadas y los estudios sobre ellas –siendo especialmente destacados los de Francie Cate-Arries, José María Naharro-Calderón y Michael Ugarte sobre los internados en campos franceses-, su difusión parece limitarse a los ámbitos académicos y especializados, con lo que no puede decirse que su recuperación haya implicado una recepción normalizada.

Mientras, desde la Filosofía, del tema de los campos se han ocupado Reyes Mate, María Teresa López de la Vieja, Alejandro Baer o Joan-Carles Mèlich, que han aportado una visión universal y ejemplar sobre la realidad concentracionaria. Sin limitar sus aportaciones a un caso concreto, han privilegiado el análisis del Holocausto por encima de cualquier otro.

### 5.3. El discurso concentracionario

La característica esencial que relaciona todos los textos concentracionarios es la condición de testigos de sus autores. Para Giorgio Agambem (2000), los significados de las dos palabras latinas que existen para referirse a la figura del testigo exponen a la perfección lo que supone haber presenciado la experiencia concentracionaria. Así, “*testis*” es “aquel que se sitúa como tercero en un litigio”, como los supervivientes que aportan su voz para que se haga justicia –si no con los culpables, sí al menos con las víctimas y con su recuerdo- y “*superstes*”, por su parte, se refiere a quien ha atravesado una determinada situación y se encuentra no sólo posibilitado, sino también legitimado, para hablar de ello. Este rol testimonial parece trascender al de “sujetos-históricos” que llevan implícito quienes escriben sobre experiencias vividas, pues el hecho de haber presenciado y haberse visto afectado por un fenómeno traumático como el paso por un campo de concentración otorga un carácter diferenciador a la escritura que tal vivencia genera. No es lo mismo escribir sobre un hecho traumático a partir de referencias indirectas o documentación que hacerlo tomando como base los propios recuerdos y sensaciones experimentadas al vivirlo.

La condición de testigo adquiere en el caso de la literatura concentracionaria una importancia aún mayor, al ocuparse de un tema al que resulta difícil referirse sin ser voz autorizada por la sociedad para hacerlo por su carácter dramático y polémico, y explica por qué los testimonios de autores de relevancia internacional –y en algunos casos de notable trayectoria literaria en los años anteriores a su paso por los campos- se sitúan en el mismo grupo que los de personas que sólo se decidieron a escribir tras vivir una experiencia traumática de los campos y que, en ocasiones, no escribieron nada más que su periplo como preso. Además de mostrar el ya reseñado valor catártico de

diversas experiencias, esta clasificación unitaria pone de manifiesto la vital importancia que adquiere en este caso el criterio de autoridad. Y es que, no en vano, más allá de criterios artísticos, es “el imperativo de la transmisión de la verdad” (Parrau, 1995: 98) el criterio fundamental de los textos concentracionarios. El hecho de ser los únicos conocedores de la experiencia vivos y capaces de transmitirla no sólo les reviste de poder e influencia sobre los demás con su relato, sino que exige que su testimonio sea incorporado como contenido esencial a la memoria de las sociedades:

Si no hay memoria de verdad, viva y verídica, ¿quién contará a las nuevas generaciones, a la de nuestros nietos, aquella historia?, ¿quién transmitirá esa memoria? (Semprún, 2005: 36).

Al ser los únicos capacitados para transmitir lo sucedido entre las alambradas –y poseer, por ello, tal y como ha señalado Lange (1991), una responsabilidad ante la opinión pública de la que carecen otros productores de discursos-, el miedo a que su muerte condene al olvido el recuerdo del Holocausto es una de las constantes preocupaciones de los supervivientes. Para ellos, al igual que para los exiliados, recordar es, más que una opción, una obligación. Así lo puso de manifiesto Jorge Semprún (2000: 224) en *El largo viaje*:

Los últimos supervivientes, todos nosotros, habremos desaparecido hace ya mucho tiempo, cuando ya no quede ningún recuerdo real de todo esto, sino sólo recuerdos de recuerdos, relatos de recuerdos, narrados por quienes ya nunca sabrán verdaderamente –como se sabe la acidez de un limón, lo lanoso de un tejido, la suavidad de un hombro- lo que todo esto, en realidad, ha sido.

Sin embargo, de forma paradójica, a pesar de esa esencialidad que les hace únicos y excepcionales testigos, hay que tener en cuenta que toda la literatura concentracionaria “está escrita en primera persona, pero englobando

el destino del colectivo” (Baer, 2006: 49), como puso de manifiesto el superviviente del Laogai Harry Wu (2008: 5):

No soy un héroe. Mi pasado no es distinto al de otras miles de personas que no han tenido ocasión de contar sus historias.

Es importante advertir este hecho, pues sólo así se podrá comprender cómo textos surgidos de una experiencia personal concreta e histórica pueden trascender su carácter localista e individual y convertirse en elementos al servicio de la memoria colectiva de las sociedades que, como ya se expuso, no es única al no ser únicos ni homogéneos los filtros cognoscitivos que la condicionan:

Las experiencias fueron organizadas y estructuradas por los testigos en términos de su (...) visión del mundo. (...) Fueron testigos de manera diferente, acorde con su pasado, paradigma histórico, y explicaciones políticas, y así lo plasmaron en sus escritos (Young, 1988: 56).

### 5.3.1. La voz de los muertos

A pesar de las diferencias cualitativas que entre los diferentes testigos –y entre sus diversas circunstancias- pueda haber, quien escribe sobre su internamiento está permitiendo tener voz a todos los que pasaron por los campos. Por eso el estatus de “memoria” que adquiere su obra ha de interpretarse siempre en un doble sentido: es memoria porque procede del recuerdo personal, pero también es memoria porque permite recordar. Y “recordar” también ha de interpretarse en este contexto en un doble sentido: recordar a los que ya no están, a los que perecieron en los campos, y hacer recordar a los demás, a quienes no han podido tener otras vías de información, lo que ocurrió en aquellos terribles escenarios. De ahí que, por ejemplo, *Vientos amargos*, la

crónica que Wu escribió sobre su paso por los campos de concentración, esté dedicada a “las millones de personas que no podrán regresar jamás para contar sus historias” (Wu, 2008: 5) o que Solszhenitsyn (1973: 9) evoque en el preámbulo de *Archipiélago Gulag* a “aquellos a los que no les alcanzó la vida para contar eso”. En *Kaddish por el hijo no nacido*, Kérstevz vincula su paso por Auschwitz con la ausencia del hijo que no pudo tener por, precisamente, haber estado preso. El libro, en este caso, se convierte en un tributo no a quienes perecieron por culpa del brutal engranaje de los campos, sino a quienes directamente se les impidió existir.

Los textos concentracionarios surgen como respuesta a una doble necesidad. Por un lado, a la de exonerarse interiormente dando fe de todos los tormentos pasados –pues “escribir era una forma de liberación”, como decretó Levi (*apud* Camon, 1996: 88)-. Por otro, a la de relatar a los demás lo ocurrido, a la que víctimas como David Rousset, Alexandr Solszenytsyn, Primo Levi o Jorge Semprún han dedicado prácticamente toda su creación –y su actividad pública-, poniendo de manifiesto su intención de “vivir para contar” para intentar que la violencia sufrida fuese conocida por todos, no quedase impune ni se repitiese en el futuro, cumplimentando así lo que se dio en llamar imperativo moral. En el diálogo entre dos presos que se dirigen hacia el campo incluido en *El largo viaje* se observa cómo el narrador – identificado con Semprún- desea la supervivencia, más que por la posibilidad de seguir existiendo, porque así podrá dar cuenta de todo:

- Hay que durar.
- ¿Para qué, durar? ¿Para contar este viaje?
- No, no, para volver –dice con severidad-. Sería estúpido. ¿No te parece?
- Siempre hay algunos que vuelven, para contárselo a los demás.
- Yo soy de los que vuelve –dice-, pero no contar, es no me interesa. Para volver, simplemente.
- ¿No crees que será preciso contarlo? (Semprún, 2000: 29).

Solszenytsyn (1973: 8), por su parte, aludió en *Archipiélago Gulag* a que “los que no desean recordar han tenido y tendrán tiempo suficiente para destruir hasta el último documento”, evidenciando así cómo la necesidad de rememoración de los supervivientes era una forma de lucha contra el olvido y contra la interpretación de la historia de los responsables de los campos, empeñados en negar las huellas de su diabólica creación.

Sin embargo, el testimonio de los supervivientes de los campos de concentración no es ni puede ser nunca completo, pues, como ha señalado Giorgio Agamben (2000: 34), el propio acto de “testimoniar implica la imposibilidad misma de testimoniar”. Del mismo modo que ninguna autobiografía puede completar el periplo vital de su autor, pues jamás podrá ocuparse de su muerte, los textos concentracionarios ofrecen siempre una visión sesgada y parcial de lo ocurrido en los campos, como expuso Jorge Semprún (2002a: 64):

En todas las matanzas de la historia hay supervivientes. Cuando los ejércitos pasaban a sangre y fuego las ciudades conquistadas, quedaban supervivientes. Había judíos que sobrevivían a los pogromos, incluso a los más salvajes, a los más mortíferos. Hay kurdos y armenios que han sobrevivido a las matanzas sucesivas (...). Por doquier, en el decurso de los siglos, ha habido mujeres con los ojos mancillados y enturbiados para siempre jamás por visiones de horror que sobreviven a la matanza. Lo contarían. La muerte de uno como si la presenciara: ellas la habían presenciado. Pero no había, jamás habría supervivientes de las cámaras de gas nazis.

A pesar de que fueron los campos nazis los únicos en los que el aniquilamiento sistemático del enemigo se convirtió en objetivo primordial, el carácter incompleto afecta a los relatos de las realidades concentracionarias de todo el mundo, pues en todas ellas la muerte estaba presente de forma constante, bien por sus precarias condiciones, bien por el maltrato constante al que eran sometidos los presos. Alexandr Solszhenitsyn (1973: 9), por ejemplo, expresó la imposibilidad de narrar su experiencia en los centros de trabajos forzados soviéticos. “Perdonadme porque no lo vi todo, no lo



recordé todo, no lo intuí todo”, aclaraba el autor en la dedicatoria de *Archipiélago Gulag*.

Las dificultades con las que se encuentran los internados para dar cuenta de su experiencia se incrementan al ser la suya una visión necesariamente incompleta por la falta de perspectiva. Mientras permanecían en los campos, los presos desconocían que eran parte de un complejo engranaje carcelario –y, en el caso nazi, aniquilador- y que las bárbaras vejaciones que ellos estaban sufriendo eran comunes también en otras zonas. Así lo puso de manifiesto de forma significativa Elie Wiesel (2008: 36-37) al referirse a los comentarios que se hacían en los guetos polacos a los que fue confinado ante los insistentes rumores que afirmaban que los judíos pronto serían trasladados a un campo de concentración: “Auschwitz... nadie había oído jamás ese nombre”. Tras la liberación, el velo de silencio que se instaló sobre la realidad concentracionaria hizo muy difícil compartir y hacer públicas las experiencias vividas.

En consecuencia, todas estas obras –con independencia de la experiencia a la que se refieran- destilan cierta sensación de impotencia en sus autores, incapaces tanto de transmitir con palabras una realidad tan inabarcable como la incardinación del mal en el mundo que suponen los campos como de convertirse en relatos globales y completos. Supervivientes como Semprún (2002a: 48) aseguraban necesitar “varias vidas para poder contar toda la muerte [que supusieron los campos, pues] contar esa muerte hasta el final era tarea infinita”. Joan-Carles Mèlich (2001: 23) llega a denominar a los textos concentracionarios “relatos de ausencias”, pues “sus protagonistas (...) no son los autores sino las víctimas que surgen en el relato, y que no han sobrevivido para poder contarlo”. De ahí que Luba Jungerson, en su análisis sobre la literatura concentracionaria desde prismas estructuralistas, afirme que en todo texto compuesto por supervivientes de los campos se puedan distinguir dos niveles de escritura. El primero, denominado “grado 0”, sería el nivel latente en el que subyace el testimonio de la

experiencia colectiva completa, incapacitado para ser difundido por la desaparición de todos los que forman parte de ella y habrían de convertirse, por lo tanto, en potenciales autores. El segundo, que recibe el nombre de “grado 1”, sería, utilizando de nuevo la terminología estructuralista, el nivel evidente, el que ha quedado realmente fijado tras el proceso de composición y el que, por tanto, ha llegado a los lectores. Este rol secundario de los supervivientes frente a los verdaderos protagonistas –quienes fallecieron en los campos- también fue expuesto por Primo Levi<sup>201</sup> (2005c: 541-542):

No somos nosotros, los supervivientes, los verdaderos testigos (...). Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que sus prevaricaciones, su habilidad o suerte, no han tocado fondo. Quienes lo han hecho (...) no han vuelto para contarlo o han vuelto mudos; son ellos (...) los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un sentido general (...). La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte (...). Nosotros hablamos por ellos como delegación.

El hecho de que quienes sobrevivieron a los campos se fijan como propósito vital dar cuenta de las atrocidades vividas y, con ello, convertirse en voz de quienes fallecieron y no pueden tener ya voz explica el carácter de

---

<sup>201</sup> Narrada en la novela testimonial de Levi *La tregua*, la historia de Hurbinek, un niño de tres años nacido en Auschwitz y que malvivía en un barracón sin saber hablar, limitándose a emitir una serie de sonidos inconexos, puede ser interpretada como la de todos los presos incapaces de contar su historia. Hurbinek es la víctima y habla a través de la palabra del superviviente: “Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros (...). Estaba parálítico de medio cuerpo y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como hilos; pero los ojos, perdidos en la cara triangular y hundida, aseteaban atrozmente a los vivos, llenos de preguntas, de afirmaciones, del deseo de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado de enseñarle, la necesidad de la palabra, apremiaba desde su mirada con una urgencia explosiva: era una mirada salvaje y humana a la vez, una mirada madura que nos juzgaba y que ninguno de nosotros se atrevía a afrontar, de tan cargada como estaba de fuerza y dolor (...). Hurbinek, que tenía tres años y probablemente había nacido en Auschwitz, y nunca había visto un árbol; Hurbinek, que había luchado como un hombre, hasta el último suspiro, por conquistar su entrada en el mundo de los hombres, del cual un poder bestial lo había exiliado; Hurbinek, el ‘sin nombre’, cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo de 1945, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su experiencia son estas palabras mías” (Levi: 2005b, 264).

memoria activa que tienen estos textos. Se escribe para dar voz a quien ya no la tiene ni jamás podrá tenerla y se hace con la intención de perdurar en el tiempo y de penetrar en todas las estructuras posibles, para que el conocimiento de la realidad concentracionaria pueda alcanzar a todos. La escritura de los campos toma así un carácter de compromiso con la víctima, como puso de manifiesto Jorge Semprún (2002b: 226-227) en un pasaje de *Viviré con su nombre, morirá con el mío*<sup>202</sup>, en el que, tras narrar la muerte de un compañero de barracón, le interpela prometiéndole “vivir para contar”:

No, yo no, François, yo no voy a morir. Por lo menos esta noche, te lo prometo. Voy a sobrevivir a esa noche, voy a tratar de sobrevivir a otras muchas noches para acordarme. Sin duda, y te pido perdón de antemano, a veces olvidaré. No podré siempre vivir en esta memoria mortífera. Pero volveré a este recuerdo como se vuelve a la vida (...)  
Voy a tratar de sobrevivir para acordarme de ti.

La obsesión de recordar y narrar está presente en prácticamente todas las obras del corpus concentracionario, hasta el punto de que el mero acto comunicativo en el campo suponía una de las únicas formas que tenían los internados de abstraerse del opresivo clima en el que se encontraban. La búsqueda de un receptor atento marca todo su periplo presidiario que, una vez terminado, sigue ansiando “un oído incansable y mortal para las voces de la muerte” (Semprún, 2002a: 173) o “un deseo frenético de contar [la experiencia en los campos] con pelos y señales” (Antelme, 2001: 9). Esta dimensión catártica de la escritura hizo que Georges Perec (1992: 174) llegase a afirmar que relatar lo sucedido se convirtió en una necesidad para los supervivientes:

Hablar, escribir son, para el deportado que regresa, una necesidad tan inmediata y perentoria como su necesidad de calcio, azúcar, sol, carne, sueño, silencio. No es cierto que pueda callar y olvidar.

---

<sup>202</sup> El título de la obra resulta tremendamente significativo, pues permite explicar tanto la profunda huella que deja la experiencia concentracionaria en todo aquel que la sufre como, al mismo tiempo, la transformación que los campos provocan en quienes pasan por ellos.

Primero tiene que recordar. Tiene que dominar ese mundo del que fue víctima.

### 5.3.2. La voz de la memoria

La escritura concentracionaria se convierte en una lucha no sólo contra el olvido, sino también contra el desconocimiento. Como ya se ha mostrado, los textos testimoniales son una de las pocas fuentes con que se cuenta para conocer lo que fueron los campos de concentración. Ideados en estados totalitarios que controlaban absolutamente todo, hasta la información y su difusión, apenas nada se sabría de ellos si no existieran estos testimonios escritos, pues, como ha señalado Robert Forster (1999: 242), la intención de los campos era dejar al mundo “sin hombre y sin habla”. Para este autor, los centros de internamiento eran engranajes que buscaban “el fin de lo humano (...), la nada existencia de los cuerpos”. De todos los centros de concentración, a esta definición se adaptan de forma exacta los campos de exterminio nazis. De hecho, la quema de cadáveres puede interpretarse como el éxito de su política de aniquilamiento: nada quedaba de los cuerpos, nada quedaba de los hombres que en ellos entraron.

Dar cuenta de lo ocurrido se convierte así en una forma de oposición –quizá la única de que disponen los presos- contra los regímenes totalitarios. Recordar pasa a ser casi una obsesión para los supervivientes, empeñados en contar todo lo visto en su encierro para que el mundo pueda conocer los horrores vividos y para que éstos cobren sentido como elemento pedagógico al impedir su repetición. Títulos como *Quiero dar testimonio al final* –diario de Klemperer escrito durante el régimen nazi- o *Lo que no puedo olvidar* – testimonio de Anna Lárina sobre su paso por el Gulag- evidencian el deber recordatorio que se impusieron los presos. El último título reseñado permite explicar de modo sintomático la relación de los campos con el recuerdo. Con *Lo que no puedo olvidar*, Lárina (2006: 51) pone de manifiesto tanto que está

incapacitada para olvidar ciertos horrores sufridos<sup>203</sup> –“no hubo ni un solo día en que aquellos terribles recuerdos dejaran de perturbar mi mente y sacudir mi alma”, señalaba en su texto- como que no se le permite, como testigo privilegiado que fue, no dar cuenta de ellos. Elie Wiesel (2008: 44-45) expresó del siguiente modo su incapacidad y su negativa a dejarse vencer por el olvido:

Jamás olvidaré esa noche, esa primera noche en el campo que hizo de mi vida una sola larga noche bajo siete vueltas de llave. Jamás olvidaré esa humareda. Jamás olvidaré las caritas de los chicos que vi convertirse volutas bajo un humo azul. Jamás olvidaré esas llamas que consumieron para siempre mi fe. Jamás olvidaré ese silencio nocturno que me quitó para siempre las ganas de vivir. Jamás olvidaré esos instantes que asesinaron mi Dios, y a mi alma, y a mis sueños que adquirieron el rostro del desierto. Jamás olvidaré, aunque me condenaran a vivir tanto como Dios. Jamás.

Para que los autores puedan desarrollar la “ética de la memoria” a la que parecen verse sometidos, es necesario que los lectores acojan sus textos como expedientes de verdad y den sentido así a la voz que en ellos habita. No sólo han de tomar por cierto lo leído, sino que han de ser conscientes de su valor ejemplar y, con ello, susceptible de ser repetido, porque, como advirtió Primo Levi (2005a: 27), “la historia de los campos de destrucción debería ser entendida por todos como una siniestra señal de peligro”. Jorge Semprún (2002a: 103-104) explicó en *La escritura o la vida* que lo esencial de la realidad concentracionaria era la “experiencia del mal”, con lo que, teniendo en cuenta que el mal es un fenómeno humano, nada aseguraba que los propios hombres volvieran a crear horrores como el representado de los campos. Si ha ocurrido una vez, nada garantiza que no vuelve a suceder, pues “el hecho de que hayamos tocado fondo con Auschwitz no implica que estemos vacunados contra acontecimientos todavía peores” (Leiberich, 2003: 123). De ahí que

---

<sup>203</sup> Análogas palabras a las de Lárina pronunció Friedman (1995) al cumplirse el quincuagésimo aniversario de la liberación de Auschwitz: “Ni el viento, ni la lluvia, ni el agua de los ríos, ni tampoco el sol han logrado borrar de mi memoria todo aquello que viví hace 50 años. Y Dios es testigo de que lo he intentado. Durante más de 38 años traté de olvidar; olvidar lo inolvidable; sin embargo, todos aquellos largos meses perviven en mi memoria con la misma intensidad de entonces, todavía, 50 años después”.

supervivientes como Friedman (1999) insistiesen en la necesidad de que “las próximas generaciones supiesen con detalle que existieron campos de exterminio en los que se eliminaba sistemáticamente a niños y a mayores”, pues sólo asimilando que esa desgracia tuvo lugar se podría evitar su repetición en el futuro.

### 5.3.3. La expresión de lo inefable

Junto al imperativo del recuerdo, los autores han de enfrentarse a un segundo criterio moral, al que se podría denominar la “ética del testigo”. En la medida en que su testimonio se convierte en una de las únicas fuentes de interpretación y conocimiento de la historia reciente, la voz de los supervivientes se cobra de responsabilidad y, para responder a la autoridad de que ha sido investida, necesita responder a la verdad, criterio esencial del pacto autobiográfico con que el teórico francés Philippe Lejeune caracterizó a los textos autobiográficos. Se plantean entonces varios problemas que dificultan el análisis y la valoración de la literatura concentracionaria. El primero de ellos hace referencia al carácter inefable de la experiencia de los campos, habitualmente considerados como un elemento unívoco –aunque, como ya se insistió, no irrepetible- de la historia imposible de ser transmitido mediante un discurso tradicional. Por sus excepcionales características, la de los campos es una realidad que, por mucho que intente describirse, plantea numerosas objeciones a la hora de trasmitirse fidedignamente, como ha expuesto Semprún (2002a: 103):

Incluso si se hubiera testimoniado con una precisión absoluta, con una objetividad omnipresente –por definición vedada al testigo individual-, incluso en ese caso podría no acertar en lo esencial. Pues lo esencial no era el horror acumulado, cuyos pormenores cabría desgranar, interminablemente. Podía contarse un día cualquiera – empezando por el despertar de las cuatro y media de la madrugada,

hasta la hora del toque de queda: el trabajo agobiante, el hambre perpetua, la falta permanente de sueño, las vejaciones de los Kapos, las faenas en las letrinas, el trabajo en cadena en las fábricas de armamento, el humo del crematorio, las ejecuciones públicas, los recuentos interminables bajo la nieve de los inviernos, el agotamiento, la muerte de los compañeros-, sin por ello llegar a rozar lo esencial ni desvelar el misterio glacial de esta experiencia, su oscura verdad radiante (...). Lo esencial (...) es la experiencia del mal. Ciertamente, esta experiencia puede tenerse en todas partes... No hacen ninguna falta los campos de concentración para conocer el mal. Pero aquí, esta experiencia habrá sido crucial, y masiva, lo habrá invadido todo, lo habrá devorado todo... Es la experiencia del mal radical.

El segundo problema está relacionado con el planteamiento, eminentemente posmoderno, de que no existe en ningún ámbito una única fuente de verdad y legitimidad y que, por tanto, “no hay testimonio que no implique estructuralmente la posibilidad de la ficción, del simulacro, de la simulación, de la mentira y el perjurio” (Derrida, 1995). El mero hecho de elaborar un mensaje escrito para transmitir las vivencias ya puede ser interpretado, de hecho, como una forma de imaginación, “no porque lo que se escriba sea un mero invento de una experiencia imaginada, sino porque narrar implica por principio una organización de discurso, una (...) literariedad de lo narrado” (Cohen, 2006: 16).

Además de estos dos problemas, existiría un tercero que haría referencia a la inexactitud de los recuerdos, que jamás pueden suponer una reconstrucción de la experiencia. Más bien, son una reconstrucción de la percepción de la experiencia, algo especialmente importante al hablar de las vivencias de los campos, puesto que el sujeto que recuerda lo hace sometido a una inusitada situación de tensión traumática. En *Crónicas del mundo oscuro*, el superviviente alemán Paul Steinberg (1999: 27) puso de manifiesto esta dificultad, que no hace sino evidenciar que el pacto de veracidad que ha de cumplimentar el receptor para tomar lo leído como cierto no ha de cifrarse en parámetros de referencialidad, sino de sinceridad:

Al avanzar en el proceso de escritura, descubro una dificultad mayor que no había previsto, la de disociar dos planos temporales; la descripción del acontecimiento tal como se produjo, o por lo menos tal como figura en mi memoria y la visión o la interpretación que tiendo a privilegiar después de que la experiencia posteriormente adquirida haya obliterado el recuerdo bruto. Tendré que hacer un esfuerzo de imaginación para reconstruir semanas o incluso meses de miseria física de los que no queda nada concreto, como si se los hubiera tragado la tierra. Sin embargo, tengo algunas referencias que deberían permitirme reconstruir bastante fielmente aquella realidad. Paradoja absoluta, hablar de realidad en relación con aquel universo.

### 5.3.3.1. Decir lo indecible

La famosa sentencia por la que Theodor Adorno establecía la imposibilidad de hacer poesía después de Auschwitz<sup>204</sup> contenía de forma implícita la exigencia de un cambio en los discursos literarios. Lejos de abogar por el fin de la literatura como artificio estético en busca constante de la belleza –como erróneamente muchas veces se ha interpretado la frase-, el filósofo alemán exigió la búsqueda de un lenguaje que fuera capaz de hacer entender y hacer perdurar en la memoria de las sociedades los dramáticos acontecimientos del siglo XX sin disimular ni rebajar un ápice su brutalidad. Adorno no fue el único en explicar que el lenguaje había de cambiar tras la experiencia de los campos. El filósofo italiano Enzo Traverso (*apud* Sánchez Biosca, 2006: 90), por ejemplo, también insistió en esa idea:

Lo que se ha hecho imposible después de Auschwitz es escribir poemas como se hacía antes, pues esta ruptura de la civilización ha cambiado el contenido de las palabras, ha transformado el material mismo de la creación poética, la relación del lenguaje con la

---

<sup>204</sup> La frase –habitualmente traducida como “después de Auschwitz no puede haber poesía” y complementada en su versión original con una frase que negaba cualquier resquicio a la estetización de la barbarie al decir que “incluso el árbol que florece miente en el instante en el que se percibe su florecer sin la sombra del horror”- apareció por primera vez en 1951, en su ensayo *Kulturkritik und Gesellschaft*, no editado en español en un solo volumen, sino publicado como capítulo de varios textos compilatorios.



experiencia, y nos obliga a pensar de nuevo el mundo moderno a la luz de la catástrofe que nos ha desfigurado para siempre.

Según estos autores, el inmenso cambio que supuso Auschwitz – entendido como símbolo supremo del horror que suponen todas las realidades concentracionarias, concebidas como instrumentos al servicio de la destrucción del semejante- había de repercutir en todos los ámbitos de la vida, lenguaje y modos de expresión incluidos. Tradicionalmente, se ha considerado que ese nuevo lenguaje había de estar basado en la fidelidad a la realidad y, por tanto, en la más absoluta referencialidad.

Se pueden aportar datos y experiencias, se puede narrar con minuciosidad todo lo ocurrido en los campos de concentración, pero la capacidad testimonial no es suficiente para relatar todo el horror vivido, sobre todo cuando ni el lenguaje ni los marcos cognitivos ni la memoria colectiva poseen un referente a través del que comparar e interpretar lo narrado<sup>205</sup>. Como ha afirmado María Teresa López de la Vieja (2003: 92), “la historia reciente ha producido crímenes que nadie habría podido imaginar”, por lo que se plantea la paradoja de no poder narrar el horror como lo exige el imperativo categórico moral al ser éste incomunicable por las carencias del lenguaje. Artís-Gener (1975: 192) ha incidido en esta cuestión al señalar que “a pesar de la infinidad de títulos [que se han escrito y se escribirán sobre los campos] (...), todavía no se ha alcanzado el tono, o la sabiduría necesaria, para que estas palabras no caigan en el vacío, en el horripilante vacío del vacío”.

Los testimonios de los propios supervivientes ahondan en esta idea de inefabilidad y ponen de manifiesto las dificultades con las que se hallan a la hora de abordar su relato. Hasta para quien lo ha sufrido en sus propias carnes, para quien tiene recuerdos y puede hacer presente en su mente la experiencia de los campos, resulta imposible no ya expresar con palabras, sino

---

<sup>205</sup> La pensadora alemana Hannah Arendt, que hizo de la reflexión sobre los totalitarismos y la violencia de su actuación tema habitual de sus obras, estudió esta falta de referentes en su obra *Ensayos de comprensión*.

siquiera concebir que algo tan diabólico como los campos de concentración haya existido. Robert Antelme (2001: 8) fue consciente de cómo los propios testigos eran incapaces muchas veces de creer aquello por lo que estaban pasando, al señalar cómo a los propios supervivientes les parecía “inimaginable” su propia experiencia, manifestándose así de forma muy parecida a cómo lo haría Primo Levi (2002a: 135).

Hoy, este verdadero hoy en el que estoy sentado en una mesa y escribo, yo mismo no estoy convencido de que estas cosas hayan sucedido de verdad en la realidad.

También Giorgio Agamben (2000: 37) incidió en lo tremendamente dificultosa que resultó “la escritura de los horrores”:

Lo que tuvo lugar en los campos les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra parte, esta verdad es, en la medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen. Unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales: ésta es la aporía de Auschwitz.

Según Alejandro Baer (2006: 92) –cuyo análisis sobre la representación de la violencia se limita al Holocausto y a los campos de exterminio, dejando a un lado el resto de centros de internamiento– es el carácter dramático del acontecimiento el que impide representarlo fidedignamente:

La propia noción de presentación implica siempre una opción, una vía o elección. No existe una representación sin la posibilidad de otra. Podemos decir que en sí la representación del Holocausto no se diferencia del problema de representar cualquier otro acontecimiento histórico. Éste no es sino el problema de la mediación entre el referente –el pasado en cuestión– y su expresión o plasmación, con el inevitable sesgo interpretativo que conlleva este proceso. Pero en la representación del Holocausto, las opciones que toma el artista y el cineasta o el historiador en la plasmación de este referente se ven afectadas por una dimensión dramática específica. Ésta ha sido explicada por la cercanía del acontecimiento, tanto temporal como

cultural, por su extraordinario alcance y monstruosidad sin precedentes.

La inefabilidad de la experiencia concentracionaria consiste en que no puede ser comprendida ni transmitida por quien la sufre, único en condiciones de comunicarla. Es el de los campos un fenómeno cuya crueldad puede ser experimentada –como ponen de manifiesto los millones de víctimas que lo sufrieron-, pero que resulta imposible de conceptuar. La incapacidad del lenguaje para representar con fidelidad la naturaleza de la experiencia concentracionaria fue expresada por Jean François Lyotard a través de la metáfora del terremoto. Para el pensador francés, el fenómeno de los campos –simbolizado por él en el más terrible de todos ellos, Auschwitz- equivale a un movimiento sísmico que ha terminado con todo, incluso con los instrumentos de medida que permitirían clasificarlo y valorar su intensidad.

Este carácter indescriptible fue evidenciado por los autores que quisieron escribir sobre su paso por los campos, quienes, al intentar transmitir a través de un discurso convencional lo que habían visto y sentido, tuvieron que enfrentarse al problema de la finitud del lenguaje. Así lo expuso, por ejemplo, Eugene Kogon (2005: 123) cuando recordaba las interminables jornadas de trabajo en el campo de concentración:

¡Qué fácilmente se escribe ahora lo de tener que estar de pie y sin comer toda la tarde y toda la noche hasta el mediodía siguiente, después de una jornada de trabajo agotadora, y el número de muertes que esto costaba cada vez!

La experiencia de los campos parece reclamar un nuevo vocabulario que se ajuste al nuevo referente que ésta supone, pues, como advirtió Primo Levi (2005c: 609) “tendemos a asimilar [las experiencias narradas] a las más cercanas, como el si el hambre de Auschwitz fuese el de quien se haya saltado una comida”. De forma análoga, el protagonista de la novela *Sin destino*, basada en las experiencia concentracionaria de Kertész (2001: 165), relataba al hablar

de sus necesidades en el campo que “ya antes había experimentado –o así lo creía- el hambre (...), pero no conocía el hambre ‘a largo plazo’”, por decirlo de alguna manera”. También Kogon (2005: 127) hablaba de la “impresión atrozmente ridícula” que le producía escribir en uno de sus libros testimoniales la palabra “paseo” para referirse a las vueltas alrededor de los barracones que, en ocasiones –si la climatología y las autoridades lo permitían-, podían darse los internos al finalizar la jornada de trabajo. Evidentemente, ningún lector podrá jamás dar a “paseo” –palabra tradicionalmente asociada semánticamente con el descanso, el placer y la buena compañía- el terrible significado que para Kogon tenían esas caminatas por las calles embarradas del campo, rodeado de guardianes y de presos tan famélicos y desesperados como él, con las alambradas y las chimeneas de los hornos crematorios como paisaje de fondo. Utilizando el icono más representativo de los campos de exterminio nazis, Jorge Semprún (2002a: 23) demostró cómo la concentracionaria era una realidad sustancialmente diferente a la convencional:

Humo: todo el mundo sabe lo que es, cree saberlo. En todas las memorias de los hombres hay chimeneas que humean. Rurales ocasionalmente, domésticas: humos de dioses lares. Pero de este humo de aquí, no obstante, nada saben. Y nunca sabrán nada. (...) Nunca sabrán, no puede imaginarlo, por muy buenas intenciones que tengan.

Manuel Andújar (1990: 14) también fue consciente de la imposibilidad de dar cuenta de todo el horror vivido durante el encierro concentracionario, como expuso en el prólogo de su obra testimonial:

El que lea estas líneas, que se publican rigurosamente como fueron escritas “allí”, debe tener en cuenta que lo dicho es insignificante reflejo de lo que (...) sucedió.

La inefabilidad se vio intensificada por el hecho de que se carecía de un modelo literario al que aferrarse para transmitir las experiencias vividas. Otros

fenómenos similares en cuanto a la imposibilidad de comprenderlos y representarlos, como la mística, recurren a símbolos tomados de la literatura amorosa para intentar dar cuenta de su experiencia de unión con el ser superior. A los autores que intentaron narrar sus vivencias, sin embargo, desbordados por el carácter extraordinario de lo sufrido, les faltaron referentes y analogías con las que expresar fidedignamente todo.

Hay, sin embargo, en la historia de la literatura, algunos precedentes relacionados con los textos concentracionarios por dar cuenta de terribles y violentísimos hechos. Josep María Lloró (2007: 44) ha señalado que, por ejemplo, *Brevísima destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas, compartiría con la literatura concentracionaria su voluntad de denuncia<sup>206</sup>, su enfrentamiento a un nivel de horror desconocido hasta entonces –De las Casas se refiere a las torturas con las que los españoles castigaron a los indígenas como “nunca vistas” y “nunca oídas”- y la condición de testigo – aunque no de víctima- de su autor, que, de hecho, recurre constantemente a la expresión “yo vi” para legitimar su testimonio. Al igual que textos que reconstruyen lo ocurrido en los campos –tal como se explicará más adelante-, también *Brevísima destrucción de las Indias* recurre a la analogía con el mundo animal para intentar explicar a los lectores lo sucedido: los indios son “ovejas mansas” y los españoles son “lobos y tigres y leones violentísimos hambrientos de sangre” (De las Casas, 1999: 77).

### 5.3.3.2. Opciones de representación

Los problemas de representación no han de ser vistos como una forma de censura que impida abordar la reconstrucción de lo sucedido en los campos.

---

<sup>206</sup> Según Lloró (2007: 44), en el caso de la literatura española existiría “una línea que une la conquista de América, las guerras coloniales del XIX, la guerra colonial española contra el Rif a principios del XX y la liquidación planificada por los militares facciosos españoles de los rivales políticos y líderes obreros y campesinos en la Guerra Civil”.

Más bien, han de ser interpretados como un estímulo para que los autores dispuestos a relatar sus experiencias sean capaces de dar cuenta del carácter complejo y poliédrico de la realidad concentracionaria.

Dejando a un lado los recursos aplicados en las composiciones poéticas y las piezas dramáticas por estar fuera de los límites de este trabajo, tres han sido las alternativas que han tomado los autores para intentar resolver el problema de la indecibilidad. La primera y más común ha sido la de componer textos descriptivos, sobrios y ausentes de toda retórica e inventiva, con los que dar cuenta de cómo se vivía en los campos y cómo se sentían los presos. Estas obras pueden ser utilizadas como documento para conocer el fenómeno e impactan al lector por el exagerado nivel de horror de su contenido. Partiendo de la premisa de que los hechos han de hablar por sí mismos, quienes adoptan los géneros y discursos que presuponen una relación directa y transparente con la realidad<sup>207</sup> “consideran peligrosos la estatización y el lenguaje figurativo porque siempre ‘añaden’ algo al objeto al que se refieren” (Baer, 2006: 107). Sin embargo, están limitadas por el hecho de emplear un lenguaje convencional para hablar de algo que no lo es. A este problema se le ha añadido otro, fruto de la proliferación de películas y textos que sobre los campos ha producido el “culto a la memoria” de la contemporaneidad. Resulta bastante difícil encontrar un receptor que se enfrente de forma virginal y sin conocimientos previos a los relatos concentracionarios, con lo que la asepsia del lenguaje y la sobriedad de las formas se ven contaminadas con las visiones previas, estereotipadas en muchas ocasiones. En esta primera categoría de representación se inscribirían prácticamente todas las obras testimoniales que se han compuesto sobre la experiencia de los campos. Todas ellas determinarían los contratos de lectura que instauró Lejeune como fundamentales para leer un texto como autobiográfico y, por tanto, harían que el lector aceptase tanto la identidad entre autor, lector y narrador como la

---

<sup>207</sup> No sólo en la literatura se observa la dualidad entre representación y estetización, como demuestran la dicotomía documental/ficción en el cine o fotografía/escenificación en el campo de las artes plásticas.

veracidad de lo relatado. Además de la información del paratexto, y de la autoridad que el hecho de ser supervivientes daba a los autores, algunas características de los textos orientarían ese pacto. En ese sentido, son perceptibles la intención de los autores de mostrarse sinceros y de ceñirse a la verdad de los hechos, así como su insistencia en utilizar verbos de percepción sensorial o relacionados con la capacidad de recordar. Lo usual es presentar lo sucedido siguiendo el orden temporal de los acontecimientos, cobrando así el relato una linealidad ilativa que relaciona las diversas fases de la experiencia desde el arresto hasta la liberación.

Hay, sin embargo, casos en los que los autores prescinden del criterio cronológico y estructuran sus textos en función de los temas en ellos tratados. Uno de lo más significativos es el de *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, en el que las diferentes experiencias vividas en el campo están organizadas temáticamente. Consciente de ello, el superviviente italiano advierte a los lectores en el prólogo de su obra “de los defectos estructurales” –por los que pide “indulgencia”–, ya que escribió como “una liberación interior [y] de ahí su carácter fragmentario: sus capítulos han sido escritos no en una sucesión lógica sino por orden de urgencia” (Levi, 2005a: 28). Tal desorden, sin embargo, no implica artificio ni creación alguna, pues, según sus propias palabras, “ninguno de los datos [del libro] ha sido inventado: (...) esto ha sucedido”. (Levi, 2005a: 28-29). Similares palabras escribió la víctima del Gulag Anna Lárina (2006: 52) en la nota introductoria de su libro testimonial, en la que ejemplifica cómo la urgencia del recuerdo es la responsable de la ausencia de orden lineal en el relato y cómo no todas las autobiografías han de implicar un correlato referencial con la realidad, sino, más bien, una interpretación personal:

En mis memorias, que no pueden dejar de ser subjetivas, he intentado reflejar la verdad lo más fielmente posible (...). Por eso espero que el lector sea indulgente con la abundancia de pormenores, pues he incluido cada hecho y cada detalle con el propósito de ofrecer la verdad completa. Pido disculpas también por los

involuntarios saltos en la narración, dictados por los impulsos del recuerdo.

En ocasiones, para insistir en la función cognitiva y documental de que se dotan, las obras concentracionarias pueden adoptar formas similares a las del tratado académico, como sucede en algunos pasajes de *Archipiélago Gulag*, en los que Solszhenitsyn adopta un tono pedagógico y una estructura similar a la de los informes.

La segunda postura mantenida responde al hecho de que el silencio “está cargado de sentido” (Castilla del Pino, 1992: 12) y “habla cuando las palabras nada dicen” (Neher, 1997: 214), pues, como reza un breve poema de Mario Benedetti (1999: 30), “hay pocas cosas / tan ensordecedoras / como el silencio”. Según Wiesel (1989: 12), “hay verdades que no pueden ser comunicadas por la palabra; hay verdades (...) profundas que sólo pueden ser transmitidas por el silencio; y, en otro nivel, están aquellas que no pueden ser expresadas ni siquiera por el silencio... y, aún así, deben ser comunicadas”. Un poema de León Felipe (2004: 567) sobre Auschwitz –titulado, de hecho, como el campo de exterminio germano- expone la idoneidad del silencio para representar la barbarie concentracionaria:

Aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo. / ¿Me habéis entendido, poetas infernales? / Virgilio, Dante, Blake, Rimbaud... / ¡Hablad más bajo! / ¡Tocad más bajo! ¡Chist! / ¡¡Callaos!! / Yo también soy un gran violinista... / y he tocado en el infierno muchas veces... / Pero ahora, aquí... / rompo mi violín... y me callo.

La idea que subyace bajo esta aparente paradoja no es sino la tensión entre la inefabilidad del fenómeno y el imperativo moral y personal que obliga a dar cuenta de él. Por eso el silencio, más que una postura ante la barbarie, se convierte en un elemento alegórico. Si el lenguaje no sirve para expresar la inconmensurabilidad de los campos, quizá la única opción posible para



intentar representarla sea la expresión de la nada más absoluta, como hizo Claudio Magris (1997: 131):

La imagen más terrible, más aún quizás que la cámara de gas, es la gran plaza en la que los prisioneros eran reunidos y alineados para la llamada. La plaza está vacía, soleada, sofocante. Nada mejor que este vacío para expresar la imposibilidad de representar lo que sucedió entre estas piedras.

El hecho de que todo el engranaje diabólico que suponían los campos fuese llevado a cabo sin que nadie tuviera conocimiento de lo que allí estaba sucediendo, unido a la falta de voz –tanto física como simbólica– de los presos que murieron durante su encierro, convierte al silencio en icono de la muerte y el fin que representaban los campos de concentración:

El silencio. Era el mismo silencio (...). Locos de rabia, los policías militares (...) corrían en todas las direcciones, lanzaban alaridos y golpeaban a hombres, mujeres y niños, no tanto para hacerles daño como para quebrar su mutismo. Pero la multitud aguardaba de pie. Ni un grito, ni un gemido. Herido en la cabeza, un anciano se ponía de pie, con aspecto despistado. El rostro ensangrentado, una mujer caminaba sin aminorar paso. La ciudad nunca había conocido un silencio semejante. Ni un suspiro, ni una queja. Ni siquiera los niños lloraban. El silencio perfecto del último acto. Los judíos hacían mutis. Para siempre (Wiesel, 2008: 28).

La tercera y última de las posturas requiere, más que una capacidad alegórica o representativa, un desarrollo inventivo y creativo, pues, como ha observado Imre Kertész (*apud* Mélich, 2001: 22), “hay que inventar Auschwitz porque Auschwitz es un acto fundacional que obliga a repensarlo todo”<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> Claude Lanzmann (2003: 6), autor de *Shoah*, un proyecto audiovisual en el que se intenta representar lo que supuso la existencia de los campos en un filme de casi diez horas, expresó, al explicar las novedosas y sorprendentes características de su trabajo –sobre todo en lo que se refiere a su duración– la necesidad de reinventar los campos y todo lo que supusieron para poder transmitir su esencia: “Yo representé la Shoah durante nueve horas y media de cine, y de la única manera posible, inventado una forma nueva, adecuada a la Cosa”. Tan sintomática como la reinención de la que habla Lanzmann es su forma de referirse a la experiencia concentracionaria como “la Cosa”, poniendo de manifiesto cómo no hay ningún término adecuado para referirse al nivel de horror que implican los campos.

Apoyada por las tesis posmodernas sobre la historiografía y la ausencia de verdades históricas únicas, esta alternativa para relatar y dar a conocer a la sociedad lo sucedido en los campos de concentración intenta superar los problemas de expresión derivados del unívoco carácter de la experiencia a través de la creación artística. Para Esther Cohen (2006: 18), “no se trata de contar, sino de contar bien”. Así lo ha explicado también Jorge Semprún (2002a: 25), quien, junto a Kertész, Herling o Aub, optó por estilizar su propia experiencia a la hora de dar cuenta de ella:

Una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea increíble. Ha sido “invisible”, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esa sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio.

La existencia de esta tercera postura requiere establecer una división entre los textos concentracionarios que se limitan a aportar un relato aséptico y objetivo de la estancia en los campos y los que, a través del artificio, intentan trascender la propia experiencia personal para convertirse en materiales de reflexión y condena sobre los campos y, en general, sobre toda forma de barbarie. Aunque en muy pocas ocasiones están escritos de forma simultánea a las vivencias que en ellos se cuentan —en los campos solía estar terminantemente prohibido tener materiales para la escritura—, los primeros están dotados de la inmediatez que otorga la necesidad de ser escuchado. Los segundos, por su parte, son textos nacidos de la reflexión sobre la experiencia concentracionaria en los que se intenta impactar a los lectores a través de la utilización de formas expresivas y recursos retóricos que hagan más evidente la irracionalidad salvaje de los campos de concentración.

*Sin destino*, la novela que sobre su experiencia como preso de los nazis escribió Imre Kerstez, pone de manifiesto esta búsqueda de formas a través de las que superar el tradicional objetivismo y lograr un mayor impacto gracias al distanciamiento irónico empleado por su autor. La empatía y el efecto condenatorio en el lector se consigue en la obra por la constante y recurrente oposición entre el filtro cognoscitivo del protagonista –un adolescente judío que comienza por sufrir recortes de derechos y acaba por ingresar en un campo de concentración debido a sus orígenes- y el del lector. Quien se enfrenta a la lectura de *Sin destino* lo hace teniendo un notable conocimiento de lo que supuso la política concentracionaria nazi. Aunque éste le haya llegado a través de estereotipos o de productos culturales más dedicados al entretenimiento que a la reflexión o a la información, prácticamente todos los individuos de un nivel cultural medio saben lo que supuso el periodo hitleriano. Teniendo siempre presente ese bagaje, quien lee la obra de Kerstez se encuentra con un narrador homodiégetico que se corresponde con el personaje central de la novela que nada sabe de la barbarie nazi, que piensa que los trabajos forzados son muy “saludables” (Kertesz, 2001: 33), que ve “lógicos” los procesos de higienización por los que los presos habían de pasar antes de ingresar en el campo (Kertesz, 2001: 97) y que parece mostrarse en muchos momentos de la novela orgulloso de participar en el desarrollo industrial de Alemania. El impacto que surge del descubrimiento de tal personaje, procedente del contraste entre la brutal realidad y la ingenua percepción que de ésta tiene, incrementa el valor de crítica del horror de la experiencia concentracionaria. Su ilusa interpretación de la política nazi y de la existencia de los campos, presente sobre todo en los primeros capítulos de la novela, funciona así como filtro de distanciamiento a través del que vertebrar la denuncia de la violencia. El carácter ficcional y artificioso de la novela –mostrado, entre otras cosas, en el uso que en ella se hace de la figura del narrador no fiable- es el que proporciona este carácter crítico.

Además de los caso de Kerstez y Semprún –y del que se verá más adelante de Aub-, pertenecen a esta categoría que basa la representación de los campos en la voluntaria mezcla de los parámetros ficcionales y referenciales – dando lugar así a una lectura análoga a la del pacto ambiguo propuesto por Alberca- las colecciones de cuentos *Relatos de Kolymá* –de Varlam Shalámov- o *Nuestro hogar es Auschwitz* –de Tadeusz Boroswki-. Cada uno de los relatos incluidos en las compilaciones ofrece una versión diferente de la experiencia concentracionaria. Así, hay ejemplos de fraternidad, pero también los hay de crueldad; hay denuncias de la violencia de los verdugos, pero también de la degradación moral de algunos internos; hay un hilo conductor que se basa en la experiencia de los autores, pero también aparecen desgranadas las peripecias de otros personajes... Con ello se pone de manifiesto cómo la de los campos de concentración es una realidad poliédrica incapaz de ser transmitida en toda su complejidad con el relato de la experiencia individual.

## 5.4. La reconstrucción de la experiencia de los campos

El estudio comparado –y, como tal, universal y supranacional- de los textos compuestos tras una estancia en los campos de concentración se fundamenta en las similares reacciones que ésta provoca en quienes permanecieron allí encerrados y se dispusieron a relatar su experiencia. Además de compartir, como se irán desgranando en las siguientes páginas, aspectos temáticos y formas discursivas, los textos de la literatura concentracionaria comparten su valor pedagógico. El hecho de que apenas se disponga de otras fuentes de información sobre la existencia de los centros de internamiento y de exterminio hace que los textos estudiados en este capítulo sean uno de los escasos modos que permiten conocer en profundidad sus características.

### 5.4.1. El campo como espacio novedoso y unívoco

Por su monstruosidad y por suponer una novedad en el desarrollo de la historia del mundo –que jamás se había encontrado con engranajes tan diabólicos como los centros de exterminio, concebidos como auténticas máquinas de destrucción y muerte- resulta imposible hallar analogías o elementos comparables al fenómeno de los campos. De ahí que una de las ideas que más se repita en los textos concentracionarios sea su consideración como una realidad diferente a la convencional. Es habitual referirse a ellos como “universo” o “mundo aparte”, evidenciando así el carácter distintivo de los campos respecto al resto de los espacios mundanos, como ha señalado Eugene Kogon (2005: 13):

Los campos de concentración fueron un mundo aparte, un Estado aparte, un orden sin Derecho al que fue arrojado el hombre (...)

donde los contenidos de la conciencia se transformaban, donde las escalas de valor moral se torcían hasta quebrarse.

La experiencia concentracionaria supone una situación límite en la que el ser humano experimenta sensaciones hasta entonces desconocidas para él que ponen en peligro su propia conciencia de sujeto. Aunque Walter Benjamin mantuvo que los campos de concentración no hacían sino reproducir la estructura de las relaciones humanas habituales en la sociedad, prácticamente todos los que vivieron internados en ellos sostenían que su capacidad de degradación y violencia les hacía diferentes a cualquier otro escenario existente hasta entonces. De hecho, Primo Levi (*apud* Camon, 1996: 46-47), al ser preguntado por su opinión sobre las disertaciones del filósofo alemán por Ferdinando Camon, manifestó que los campos “eran espejos de la situación externa, pero espejos deformantes”, al tiempo que evidenció la repulsa con la que todo aquel que vive estigmatizado por su pasado como prisionero recibe las identificaciones entre los campos y otras realidades, como hospitales psiquiátricos, cárceles convencionales o fábricas con grandes cadenas de montaje. Similar interpretación sostuvo Jorge Semprún (2000: 71), para quien la dimensión unívoca y diferencial de los espacios concentracionarios respecto al resto del mundo estaba en su carácter de “situación límite, donde la crisis entre los hombres y los demás se hace más brutal”.

Por su propia disposición física, los centros de concentración ya han de ser interpretados como lugares diferentes. El hecho de estar rodeados de vallas y de alambradas supone observarlos como espacios distintos a los que no se desea poner en contacto con el resto del mundo. Si además se tiene en cuenta que las formas, y las normas, de comportamiento dentro del campo no tienen relación alguna con las de fuera, se habrá de concluir necesariamente en la voluntad diferenciadora con la que se construyeron. El propio ingreso estaba rodeado de una ritualidad compleja y sistemática, como si fuera necesario superar una preparación iniciática para poder instalarse en ellos. Cada una de las fases de las que se componía la entrada ahondaba en la idea

de que la realidad que se estaba a punto de conocer era diferente y nueva. La inclusión de los momentos de la detención en los textos concentracionarios se debe, pues, al hecho de que pueden considerarse una especie de frontera entre el mundo convencional libre y el nuevo mundo alambrado que suponen los centros de concentración, y como tal es reflejado por numerosos autores supervivientes. Solszhenitsyn (1973: 16), de hecho, definió este proceso como “un fogonazo cegador y un golpe que relegan el presente al pasado, mientras lo imposible se hace totalmente presente”.

El arresto era siempre justificado por quienes lo llevaban a cabo con razones ambiguas y poco esclarecedoras. Al prisionero apenas se le detallaban las acusaciones que sobre él existían. Tampoco se le comunicaba cuál iba a ser su destino. Esa falta de información<sup>209</sup>, además de contribuir a la desorientación y al miedo a lo desconocido del recién apresado, ayudaba a configurar la imagen del campo de concentración como un lugar dominado por la incógnita. Los prisioneros no sabían nada del lugar a dónde iban ni nadie parecía dispuesto a darles noticia alguna, con lo que carecían de conocimientos sobre a qué se iban a enfrentar. Se dirigían, en definitiva, a un territorio desconocido hasta entonces. El hecho de que los campos no fuesen visibles a ojos de la sociedad supuso uno de los principales problemas a la hora de aceptar como veraces los testimonios de los supervivientes. Semejante desconocimiento pone también de manifiesto la necesidad del ejercicio memorístico para hacer visible algo que jamás lo ha sido, al menos de manera pública y notoria, a lo largo de la historia.

El singular misterio que representaban los campos contrastaba con el cotidiano cumplimiento de las costumbres en las ciudades, como mostró Margarete Buber-Neumann (2005: 48) al narrar su traslado al primero de los espacios de concentración en los que fue recluida en la U.R.S.S.:

---

<sup>209</sup> Los testimonios de los supervivientes que, junto a su experiencia en los campos, narraron cómo se había producido su detención se asemejan a diversos fragmentos de la novela *El proceso*, de Franz Kafka, que relata la angustiosa y absurda peripecia judicial y carcelaria de Josef K., arrestado por un delito del que ni siquiera tiene constancia.

Abrieron un minúsculo cubículo en el interior, del tamaño de una alacena de cuartel, y de un empujón me metieron dentro. Una vez más crucé las calles de Moscú a toda velocidad encerrada en un armario. Se oían a lo lejos las campanas de los tranvías y las bocinas de los automóviles... Sí, los que estaban fuera continuaban su vida como si no pasara nada...

La cotidianeidad que se disfrutaba antes del internamiento se convierte desde el momento de la detención en un elemento simbólico intensamente ansiado. Los presos consideran que su vida ha sufrido un abrupto tajo por culpa de su entrada en un mundo novedoso y hostil como el de los campos y –de forma similar a cómo los exiliados recordarán el momento de partir de su país- verán desde entonces los instantes previos al arresto como un instante utópico al que se intenta regresar con fuerza. La importancia que cobran esos últimos momentos en libertad se puede observar en la fidelidad, rayana a veces en la obsesión, con la que son recordados en diversos pasajes de la literatura concentracionaria. Tadeusz Borowski, por ejemplo, relata en sus cuentos, ficciones de su propia experiencia, cómo es incapaz de olvidar el libro que estaba leyendo en el momento de la detención. De la misma forma, el periplo que llevó al arresto a Jorge Semprún mientras desarrollaba actividades a favor de la Resistencia aparece simbólicamente, como paraíso perdido, en varias de las obras del autor franco-español.

El viaje hacia el campo, efectuado en circunstancias infrahumanas –en vagones de tren destinados al transporte de ganado, sin luz ni ventilación, abarrotados de gente a la que no se ofrecía comida ni bebida a pesar de que el viaje podía durar más de un día-, y la posterior recepción, con interrogatorios y registros destinados a completar la ficha policial de los presos, incrementaba la sensación de estar introduciéndose en un territorio hostil.

El simbolismo del tren, antaño icono de la revolución industrial, como medio de transporte hacia lo desconocido, como espacio intermedio entre el mundo convencional y el “mundo aparte” de los campos, está presente en muchos de los textos con los que los supervivientes narran su experiencia.



Suele ser, de hecho, el origen de los recuerdos de muchos deportados, que identifican con claridad que el radical giro producido en sus vidas comenzó con el traslado en ferrocarril, que pasó de ser considerado un vehículo comercial producto del ingenio y la capacidad de desarrollo del hombre a ser visto como una “prisión ambulante o incluso un instrumento de muerte” (Levi, 2005c: 563). Utilizando el valor simbólico del tren, Elie Wiesel (2008: 37) llegó a afirmar que el mundo del campo de concentración era un “vagón herméticamente cerrado”, mientras que Jorge Semprún relató en su obra *El largo viaje* el vejatorio y claustrofóbico periplo que hubo de hacer un grupo de presos para llegar al campo alemán de Buchenwald. Para el autor franco-español, el transporte en tren suponía la ruptura definitiva de los prisioneros con su existencia anterior. Es habitual en la obra insistir en la idea de que el traslado al campo sólo es un viaje de ida, simbolizando así que la vuelta, en el hipotético y poco probable caso que pudiera producirse, no supondría la continuidad con la vida y la identidad personal de los prisioneros. El impacto de los campos es tal que aquel quien lo sufre termina por convertirse en una alteridad de sí mismo, incapaz de unificar en una misma persona al ser anterior a la experiencia concentracionaria, completo y auténtico, con el individuo escindido y traumatizado que sobrevive.

El ingreso de los prisioneros se daba por finalizado cuando éstos pasaban por los servicios higiénicos del campo, se sometían a las pertinentes sesiones de ducha, peluquería e incluso desinfección y, despojados de todos sus efectos personales, eran ataviados con unos uniformes que les emparentaban con el resto de internos pero les separaban del resto de la sociedad. Una vez en el campo, la violencia se convertía en el principal elemento relacional entre víctimas y verdugos. Los presos eran constantemente golpeados de forma brutal. La gratuidad con la que se les pegaba, prueba de cómo la violencia era un elemento incardinado de tal forma

en los sistemas totalitarios que casi llegaba a ser esencial en ellos<sup>210</sup>, fue puesta de manifiesto por Primo Levi (2005a: 35), sorprendido por la intensidad y, sobre todo, el carácter sistemático, de los castigos físicos de Auschwitz:

Recibimos los primeros golpes: y la cosa fue tan inesperada e insensata que no sentimos ningún dolor, ni en el cuerpo ni en el alma. Sólo un estupor profundo: ¿cómo es posible golpear sin cólera a un hombre?

La hostilidad que sentían los presos al entrar en los campos aumentaba al comprobar cómo los verdugos que les rodeaban hablaban un idioma desconocido y, sobre todo, extremadamente agresivo y bárbaro, formado por “rugidos (...) descarnados, gritados con alaridos, sembrados de obscenidades e imprecaciones” (Levi, 2005c: 554). De forma irónica –triste y terriblemente irónica- Claude Marsalek afirma en su libro testimonial sobre su experiencia en Mauthausen, titulado simplemente *Mauthausen*, que en el campo los reclusos llamaban “der dolmetscher” –que en español equivaldría a “el intérprete”, es decir, “el que se hace entender por todos”- al látigo de cuero con el que habitualmente eran golpeados.

Excepto por el halo misterioso que les rodeaba debido a la falta de conocimiento que sobre ellos había<sup>211</sup>, lo expuesto hasta ahora sobre los campos de concentración podría ser aplicado sin demasiados problemas a otros espacios carcelarios. Quien es privado de libertad es siempre apartado del mundo convencional y relegado a un nuevo contexto en el que se ve despojado de algunos de los elementos esenciales de la vida cotidiana y, por

---

<sup>210</sup> Así lo demostró Hannah Arendt (2006) en su estudio *Eichmann en Jerusalén* al señalar que “los asesinos [de los campos] no eran sádicos, ni tampoco homicidas por naturaleza y los jefes hacían un esfuerzo sistemático por eliminar de las organizaciones a aquellos que experimentaban un placer físico al cumplir con su misión”

<sup>211</sup> La carencia de informaciones de los campos reforzaba la tendencia a la incredulidad instalada en las sociedades en que se ubicaron, incapaces de asimilar y dar por ciertos los pocos y, a primera vista, inverosímiles datos que se filtraban sobre la monstruosidad de los campos. Así lo expresó Elie Wiesel (2008: 17) en *La noche*: “Hasta dudábamos del deseo [de Hitler] de exterminarnos. ¿Llegaría a aniquilar a todo un pueblo?, ¿exterminar a una población dispersa a través de tantos países? ¡Tantos millones de personas! ¿Con qué medios? ¡Y en pleno siglo veinte!”.

tanto, diferenciado del resto. El elemento que distingue los campos de otros centros de reclusión es el hecho de que, en ellos, el carácter definidor no se basaba tanto en la falta de libertad sino en la profunda incógnita que el futuro inmediato suponía para todo el que entraba en ellos, como evidenció Gustaw Herling (2002: 61):

En cárceles normales (...), es comprensible que un hombre al que sólo le falta la esperanza comience el día pensando precisamente en la esperanza. A los prisioneros soviéticos [del Gulag] se les ha privado precisamente de la esperanza, porque ninguno de ellos puede saber nunca con certeza si su condena tendrá un final (...). Sólo quien ha estado en prisión puede comprender todo el cruel significado del hecho de que, durante el año y medio que estuve en el campo, en muy pocas ocasiones oí a un preso contar en voz alta el número de años, días y horas que le quedaban todavía de condena.

Un preso convencional sabe, con mayor o menor exactitud, qué le espera en la cárcel, cuánto tiempo ha de pasar privado de libertad y por qué ha de estar encerrado. En cambio, la realidad con la que se entraba en contacto al ser internado en los campos era tan desconocida como hostil:

La mayor parte de los recuerdos de los supervivientes, orales o escritos, comienza así: el choque contra la realidad del campo de concentración coincide con la agresión –ni prevista ni comprendida– de un enemigo nuevo y extraño (...) que, en lugar de cogerte de la mano, tranquilizarte, enseñarte el camino, se arroja sobre ti en una lengua que no conoces y te abofetea. Quiere domarte (Levi, 2005c: 502).

Del mismo modo que el tiempo restante de reclusión, la propia razón del internamiento es una incógnita para muchos presos. Lo que se pretendía con la aleatoriedad con la que en numerosas ocasiones se producían las detenciones era provocar un estado generalizado de miedo que sirviera como elemento disuasivo en la sociedad. Una de las etapas históricas que mejor ejemplifican la creación de este clima de violencia institucional es el estalinismo. Para Stalin todos los que vivían en la U.R.S.S. –hasta sus más

fieles colaboradores- eran potenciales enemigos, por lo que necesitaba de forma constante pruebas que demostrasen su adhesión al régimen. En palabras de Martin Amis (2006: 122), “había que darle un poco de sangre propia”, asumiendo sin protestar la condena de algún ser querido aún sabiendo que las acusaciones eran falsas, para justificar que su fe en la revolución era superior a todo, incluso a la vida humana y al amor<sup>212</sup>. La periodista e historiadora Anna Applebaum (2004: 159) ha insistido en el carácter irracional de las persecuciones y condenas de la época:

Cualquiera que tuviera un vínculo con el extranjero era sospechoso de espionaje: los filatelistas, los practicantes del esperanto, todo el que tuviera correspondencia con un amigo o con parientes en el extranjero (...) Hacia 1939, contar un chiste o escuchar uno sobre Stalin; llegar tarde al trabajo; tener la desgracia de ser nombrado por un amigo aterrorizado o un vecino envidioso como “co-conspirador” en una trama inexistente; poseer cuatro vacas en un pueblo donde la mayoría poseía una; robar un par de zapatos; ser primo de la esposa de Stalin; todas estas cosas podían, en determinadas circunstancias, acarrear una sentencia en un campo de concentración soviético. Según una ley de 1940, los parientes de una persona que hubiese tratado de cruzar la frontera soviética eran susceptibles de ser detenidos, hubieran o no sabido del intento de fuga.

Desinformados, maltratados de forma tan continua como injustificada, escuchando constantemente órdenes en una lengua casi siempre desconocida para ellos y observando con perplejidad la paupérrima situación en la que se encuentran los internos más veteranos de los campos, los prisioneros que ingresan por primera vez en un centro de concentración lo hacen convencidos de hallarse en una situación distinta a cualquier otra conocida. Se produce así la “inconmensurabilidad de la experiencia precedente” (Mantegazza, 2006: 72), primera de las múltiples y variadas sensaciones experimentadas por los prisioneros en los campos.

---

<sup>212</sup> Así les ocurrió, por ejemplo, a Lázar Kaganóvich, Nikita Jrushov, Viacheslav Molotov o Mijaíl Kalini, algunos de cuyos familiares terminaron ejecutados o en el Gulag (Amis, 2006: 122).

#### 5.4.2. La aniquilación de la esencia humana

Independientemente de las características particulares de los espacios en los que eran reclusos, los prisioneros de los campos de concentración sufrían el mismo proceso de continua y progresiva eliminación de los elementos constituyentes de la esencia del ser humano. Jean Améry (2001: 77) expuso gráficamente esta pérdida, al señalar que en los campos “se estaba hambriento o cansado... pero no se era”. De forma similar, el historiador Wolfgang Sofsky (1993: 70) manifestó que el espacio concentracionario reducía al hombre a la condición de “objeto situado en el espacio”, mientras que el escritor húngaro Imre Kertész (2001: 94) afirmó que en los campos “no había señal de vida”.

A los internados no sólo se les despojaba del contexto civilizador en que hasta entonces vivían –formado por diversos grupos sociales y culturales de indudable valor de protección y apoyo, como los derivados de las relaciones familiares, laborales o de amistad-, sino que su propia constitución se veía afectada hasta hacer de ellos un nuevo ente. De ahí que la estancia en los campos se considere un proceso traumático para la propia identidad del sujeto, fuertemente escindida desde su entrada en los recintos concentracionarios entre su imagen pasada y su realidad presente. El efecto de extrañamiento respecto al aspecto físico pretérito llegó a ser tan intenso en algunos casos que los supervivientes de los campos quisieron –como en el caso del ya citado Améry, llamado originariamente Hans Meier<sup>213</sup>- modificar hasta su propio nombre y comenzar a ser conocidos por un pseudónimo<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> Améry siempre se refirió a sí mismo en sus escritos autobiográficos como “outsider”, reforzando la falta de identidad personal y grupal a la que asociarse tras su estancia en los centros de concentración.

<sup>214</sup> Primo Levi publicó con pseudónimo –Damiano Malabaila- *Historia natural*, colección de relatos de ficción sin relación alguna con su experiencia de preso de Auschwitz, evidenciando así la diferencia entre el superviviente obligado a recordar y el “otro” Levi, empeñado en continuar la evolución vital sesgada en el campo. También Jorge Semprún utilizó, aunque por razones totalmente distintas, relacionadas con su militancia comunista, el pseudónimo de Federico Sánchez durante una temporada de su vida. Del mismo, Jacqueline Goren modificó

Charlotte Delbo expresó de forma sintomática el cambio que en la vida suponía el paso de los individuos en el título de su obra testimonial *Ninguno de nosotros volverá*, con el que se demostraba tanto la imposibilidad de que los prisioneros se reconocieran en aquellos que fueron antes de ingresar en el campo como la sempiterna presencia de la muerte.

Al prohibir a los prisioneros conservar cualquier recuerdo material de su vida anterior, separarlos de los grupos sociales que les servían de apoyo y referencia, hacerlos vestir con uniforme y obligarles a vivir en un espacio desconocido carente de objetos personales, el nombre, el cuerpo y las capacidades intelectuales se convertían en los únicos medios que disponía el individuo para seguir vinculado a su anterior existencia:

Literalmente hablando, lo único que poseíamos era nuestra existencia desnuda. ¿Qué otra cosa nos quedaba que pudiera ser un nexo material con nuestra existencia anterior? (Frankl, 1982: 25).

En su empeño por borrar las señas de identidad humana de los internados, los responsables de los campos intentaron dañar incluso esos mínimos rasgos distintivos que les quedaban a los prisioneros. Así, su nombre pasó a ser sustituido por un número –tatuado en algunos casos en el brazo, como si fueran animales y no hombres- y su cuerpo fue progresivamente deteriorándose por el duro trabajo que se veían obligados a llevar a cabo en los campos y por las adversas condiciones en que habían de vivir.

Las jornadas de trabajo, que solían superar las diez horas diarias, fueron especialmente duras en los campos de la U.R.S.S. por culpa de las condiciones climáticas, caracterizadas por temperaturas bajísimas y fuertes ventiscas y tormentas de nieve, y, sobre todo, por el hecho de que fueron los del Gulag los únicos campos cuyo primer objetivo era el económico. Varlam Shálamov (2007: 155-156) recreó así en uno de los textos que forman parte de la

---

su nombre de pila por los de de Lieneke y Nili, en un proceso que ella mismo denominó “exilio de sí misma”, para poder escapar del horror nazi.

compilación *Relatos de Kolymá* la dureza y complejidad de la jornada laboral en los campos soviéticos:

El fin de la jornada de trabajo en modo alguno significa el final de trabajo. Después de la sirena aún hay que recoger las herramientas, llevarlas al almacén, entregarlas, formar, pasar por dos de los diez recuentos entre los denuestos y bramidos del convoy, entre los gritos despiadados y los insultos de tus propios compañeros, unos hombres por el momento más fuertes que tú, pero que también están agotados, que tienen prisa por regresar y que se enojan ante cualquier retraso. Aún hay que pasar lista, formar y recorrer los cinco kilómetros para ir al bosque por leña, pues los bosques próximos hace tiempo que están todos talados y quemados. Una brigada de leñadores prepara la leña y los trabajadores de las minas se llevan un tronco cada uno. Cómo se trasladan los grandes troncos, de un tamaño que ni dos hombres pueden levantarlos, es algo que nadie sabe.

A diferencia de los nazis, en los que el beneficio del trabajo fue siempre considerado un fin secundario, los campos soviéticos siempre primaron lo económico por encima de cualquier otro factor de castigo, venganza o escarmiento. De ahí que en ellos las jornadas de trabajo tuvieran tanta importancia y que, por tanto, los responsables de los campos hicieran todo lo posible para que los presos no bajaran un ápice su rendimiento de trabajo. El hecho de que los campos germanos no tuvieran como fin último el económico, unido al continuo proceso de deshumanización y humillación al que eran sometidos las víctimas, explica comportamientos como el narrado por David Rousset (2004: 65), testigo de cómo toda la actividad de una jornada laboral era diariamente eliminada para, cual desquiciante mito de Sísifo, someter día tras día a los prisioneros al mismo trabajo:

Para los S.S. el sentido del trabajo de los concentracionarios no era en lo esencial la realización de tareas determinadas, sino más bien el control de los detenidos protegidos para las imposiciones más rígidas y embrutecedoras.

Hacinados en barracones que excedían con mucho sus máximos niveles de capacidad<sup>215</sup>, alimentados por una paupérrima y escasísima dieta y sometidos a durísimos castigos<sup>216</sup> –Alexandr Solszhenitsyn (1973: 98-110) detalló la variedad de torturas que en el Gulag podían sufrir los prisioneros- y esfuerzos físicos, los cuerpos de los prisioneros –ya alterados por el pertinente corte de pelo “al cero” que completaba el proceso de higienización que seguía a todo ingreso- se iban modificando y deformando a medida que perduraba la estancia en los campos hasta convertirse en formas casi cadavéricas:

Quise verme en el espejo que estaba colgado de la pared de enfrente. Desde el gueto no había visto mi cara. En el fondo del espejo, un cadáver me contemplaba. Su mirada en mis ojos no me abandona jamás (Wiesel, 2008: 129).

Ejemplos paradigmáticos de cómo la transformación que implicaba la vida concentracionaria afectaba tanto a la visión subjetiva que uno tenía de sí mismo como a la objetiva que proyectaban los demás resultaban los casos en

---

<sup>215</sup> Antelme (2001: 286) expresó de forma elocuente la paupérrima situación en la que vivían los presos en los barracones: “No sólo estamos aplastados unos contra otros en cada piso de tablas, sino que sobre la misma tabla hay dos filas de tipos cara a cara, y las piernas están encajadas unas en otras. Frente a mí está tumbado un hombre de cincuenta años. Tiene la barba gris. Un abrigo negro, sucio, una gran venda en la cabeza, en la que se extiende una mancha de sangre negra reseca. Viene de Buchenwald; un S.S. lo ha molido a golpes en el vagón. No duerme, no se queja”.

<sup>216</sup> Para Jean Améry (2001: 83), superviviente del campo de concentración y exterminio de Auschwitz, la tortura es “el acontecimiento más atroz que un ser humano puede conservar en su interior”. Su huella, según el autor, es tan profunda que termina por resultar tan indeleble para la víctima como incomprensible para quien no la ha sufrido nunca. La experiencia de la violencia física compartiría así con la concentracionaria –con la que mantiene una evidente pero no exclusiva relación- su carácter inenarrable. De hecho, Isaac Rosa (2005: 165), ha reflexionado en *El vano ayer*, una de sus últimas obras –un relato de marcado carácter metaficcional que aborda el tema de la represión y las torturas en la España franquista- sobre los límites del lenguaje, y más concretamente del lenguaje literario, y su imposibilidad de representar fielmente determinadas realidades o sensaciones como las provocadas por el castigo físico. Así, Rosa mantiene en su obra que “no sirve de nada que se intente transmitir el dolor (...), porque eso sólo puede conocerse al experimentarlo, no existe vocabulario que lo describa, es mentira que se pueda informar del dolor al lector, es posible describir la tortura exteriormente, pero el dolor no, el dolor sólo puede sentirse, sólo queda invitar al curioso a que se pille un dedo entre las bisagras de una puerta, sin romperselo, apenas una herida, la uña hundida, que sienta cómo le duele, y sólo me refiero al dolor inmediato, el que le humedece los ojos y que le hace morderse los labios. En unas imposibles matemáticas del calvario multiplique ese dolor hasta el infinito, en intensidad, en duración, en extensión por todo su cuerpo y aún así sólo habrá logrado una ligera aproximación”.



que, de forma casual, dos prisioneros que se conocían antes del ingreso coincidían en los campos y eran incapaces de reconocerse, tal y como mostró Margarete Buber-Neumann (2005: 178) al relatar una anécdota ocurrida en su estancia en el Gulag:

Sobre las tablas, en el segundo piso, estaba echada una mujer pálida, con enormes ojeras negras. Al verme me saludó con alegría (...). Yo no podía reconocerla. Era Klara Vater (...), nos habíamos visto varias veces en Moscú (...) Tendría unos cuarenta años, andaba encorvada de tan delgada que estaba, tenía los ojos apagados y una cara totalmente inexpresiva.

De forma similar, Eugenia Ginzburg (2005: 310) informó en *El vértigo* cómo se produjo el encuentro con una antigua amiga en un campo siberiano:

Una de las nuevas me reconoció. Se acercó a mí abriéndose paso con el camisón enrollado (...). Era Lena Solovjona, a quien frecuenté cuando estaba en Moscú. Pero al pronto no la reconocí. Era difícil adivinar que la coqueta y siempre alegre Lena se había transformado en la figura casi sin sexo que estaba ante mí. En su cráneo, exageradamente alargado, habían vuelto a crecer algunos pelos descoloridos. Sobre sus hombros angulosos el uniforme (...) parecía colgado de unos clavos.

La dificultad de reconocer como propios sus tísicos y golpeados cuerpos afectaba a la consideración que de sí mismos tenían los internados. Así, mientras Gustaw Herling (2002: 60) afirmaba que su estancia en el Gulag fue “una muerte en vida”, Primo Levi (2005a: 47) sostenía que durante su encierro se convirtió en un ser “ridículo y repugnante” y que los internos eran “hombres y mujeres de aire, [situados] fuera del mundo (2005c: 605) y Harry Wu (2008: 159) aseguraba que en los barracones “era cada vez más difícil distinguir a los muertos de los vivos”, Robert Antelme (2001: 25) manifestó la incapacidad de asimilar su cambio físico durante su paso por los campos de concentración nazis:

Los S.S. me habrían tenido que sacudir en los morros para que reconociese que aquí yo era ciertamente yo y para meterme esta lógica en el cráneo: que yo era realmente yo y que era sin duda esa nada.

En parecidos términos se expresó el superviviente de Auschwitz Víctor Frankl<sup>217</sup> (1982: 40):

Cuando, en el curso de nuestra diaria búsqueda de piojos, veíamos nuestros propios cuerpos desnudos, llegada la noche, pensábamos algo así: este cuerpo, mi cuerpo, es ya un cadáver, ¿qué ha sido de mí?

La aniquilación de la esencia humana no se limitaba a los elementos físicos y materiales, sino que todos los caracteres de los individuos quedaban afectados, como manifestó Varlam Shálamov (2007: 146), quien pasó varios años encerrado en un campo de concentración soviético:

Lo principal estriba... en la descomposición de la mente y el corazón, que se produce cuando, de día en día, a una enorme mayoría le queda cada vez más claro que, a lo que se ve, se puede vivir sin carne, sin azúcar, sin ropa, sin calzado, y también sin honor, sin conciencia, sin amor, sin sentido del deber. Todo queda al desnudo y esta postrera desnudez es pavorosa.

#### 5.4.2.1. La creación de la especie concentracionaria

El trauma del cambio que sufría el cuerpo de los internados, denominado por algunos autores “miseria estética”, no se producía por la pérdida de la belleza sino, fundamentalmente, por la desaparición de la singularidad de los cuerpos y de las propias señas de identidad personales. Antelme (2001: 131) llegó a señalar que en los campos “los guapos y los feos se confunden”. El proceso

---

<sup>217</sup> Para Frankl, la única posibilidad de que los internados se reconociesen a sí mismos como seres humanos residía en su capacidad emocional y volitiva. Según él, sólo quien tiene una razón o un objetivo para seguir adelante puede asimilar una tragedia como la estancia concentracionaria.

de homogeneización también eliminó los rasgos externos propios de las diferencias de género hasta hacer de los cuerpos de los deportados meros objetos carentes de cualquier otra dimensión que no fuera la física:

[En Auschwitz] no se moría en calidad de individuos, es decir, de hombres y de mujeres, de niños o de adultos, de jóvenes, buenos o malos, bellos o feos, sino que todos fueron reducidos al más pequeño denominador común de la vida orgánica, sumergidos en el abismo más sombrío y el más profundo de la igualdad primera; murieron como bestias, como cosas que no tenían cuerpo ni alma, ni siquiera un rostro sobre el cual la muerte pudiera poner su sello (Arendt, 2006: 130).

Según Raffaele Mantegazza (2006: 97), el proceso de “des-erotización” del cuerpo y la consiguiente desaparición de cualquier tipo de deseo sexual –al que también contribuían la desnutrición y el *shock* que la entrada en el campo suponía- fueron dos de los factores que más contribuyeron a la cosificación de los internados:

Los cuerpos de los deportados no desean los cuerpos de las deportadas, pues de ambos han sido eliminado todo resto de deseo, sentido o suscitado. Y si el cuerpo deja de desear, entonces deja de ser cuerpo; entonces pasa a ser justamente cosa (...). Es todo lo relacionado con el deseo lo que permite a nuestro cuerpo ser algo más que un cuerpo: estar aquí y ahora y, al mismo tiempo, estar en otro lugar. La experiencia del mundo que nuestro cuerpo proporciona no es una experiencia puntual, precisamente porque nuestro cuerpo también desea, y es capaz, por ello, de escapar de la cárcel del “aquí y ahora”. El único y verdadero motor de la utopía es el deseo físico y erótico.

No fue la sexual la única pulsión que se vio dañada por las condiciones de vida de los campos. La reducción de los seres humanos a entidades casi animales provocó su exclusiva preocupación por las necesidades biológicas primarias, desapareciendo en ellos cualquier otra forma de deseo. Los prisioneros “soñaban con pan, pasteles, cigarrillos y baños de agua templada”

(Frankl, 1982: 38), necesidades básicas de las que no disponían en el campo, que, en ocasiones, llegaban a convertirse en toda una obsesión:

Nada pudo liberarme de una cosa: del hambre. (...) Tenía un hueco, un espacio vacío, y quería, con todos mis esfuerzos, llenar ese hueco sin fondo, ese espacio cada vez más vacío, aniquilar, silenciar el hambre. Mis ojos no veían otra cosa que comida, mis pensamientos, mis actos, todo mi ser se ocupaba exclusivamente de eso, y si no me comía la madera, el hierro o los guijarros era sólo por la imposibilidad de masticarlos y digerirlos. Sin embargo, he comido arena y también hierba: las comía sin pensar (...). A veces, incluso, me bastaba con ver comer a los otros. A nuestros guardas les traían la comida a la fábrica y yo no les quitaba los ojos de encima cuando comían (Laffite, 2003: 165-166).

El elevado nivel de horror de la experiencia de los campos provocó que los prisioneros hicieran de la fantasía un medio para huir de la opresiva realidad que les rodeaba. La estancia en los centros de concentración parece vincularse así al fenómeno del exilio, pues en ambos casos las víctimas eran obligadas a vivir en un contexto en el que no podían ser felices ni realizarse personalmente, con lo que el sueño y el deseo mental se convertían en formas de huir del ambiente y viajar a otras geografías –utópicas en ocasiones- y a otras épocas –también a veces ucrónicas-. Viktor Frankl (1982: 38) relató un pasaje que explica a la perfección cómo en los campos la verdadera pesadilla era la realidad:

Nunca olvidaré una noche en la que me despertaron los gemidos de un prisionero amigo que se agitaba en sueños, obviamente víctima de una horrible pesadilla. Dado que siempre me he sentido especialmente dolorido por las personas que padecen pesadillas angustiosas, quise despertar al pobre hombre. Y de pronto retiré la mano que estaba a punto de sacudirle, asustado de lo que iba a haber. Comprendí enseguida de una forma vívida, que ningún sueño, por horrible que fuera, podría ser tan malo como la realidad del campo que nos rodeaba y a la que estaba a punto de devolverle.

Incluso las lógicas ansias de libertad que todo aquel que se encuentra privado de libertad acostumbra a tener eran sustituidas por la obsesión por la

supervivencia. El futuro no existía para los presos, centrados en un presente cuyo horizonte de expectativas parecía ser sólo el día después. Jorge Semprún (2002a: 22) ha insistido en cómo los prisioneros estaban tan obsesionados con la rutina de resistencia que olvidaron hasta soñar con un futuro alejado de los campos:

Ninguno de nosotros, jamás, se habría atrevido a soñar algo así [como la supervivencia]. Ninguno había estado lo suficientemente vivo como para soñar incluso, para arriesgarse a imaginar un porvenir. Bajo la nieve, en formaciones de pasar lista, en rigurosa fila, a miles, para presenciar la ejecución en la horca de un compañero, ninguno de nosotros se habría atrevido a soñar algo así hasta el final (...). Sobrevivir, sencillamente, incluso despojado, mermado, deshecho, ya habría constituido un sueño un poco disparatado. Nadie se había atrevido a soñar eso, de verdad.

Esa preocupación permanente por el día a día incidió en la ausencia de acciones de subversión con las que intentar luchar contra los responsables de los campos o escapar para poder vivir en libertad. Casi todos los supervivientes han coincidido en afirmar que una de las principales consecuencias del proceso deshumanizador al que fueron sometidos fue la incapacidad que generó en los presos para rebelarse contra sus captores. No sólo se lo impidió su maltrecho estado físico, sino también y sobre todo su convencimiento –adquirido tras ser objeto durante un largo tiempo de vejaciones y maltratos que los relegaban un estadio infrahumano- de que nada podían hacer para escapar de su sufrimiento.

Al estar dotado de un elevado nivel de impacto y de inmensas capacidades de destrucción sobre las personas, el cambio sufrido en los campos de concentración establecía un tajo en el desarrollo vital de todo aquel que lo sufría, situándole así en un nuevo grupo diferenciado del resto de humanos, como señaló David Rousset (2004: 46):

[En el campo vi] a un individuo endeble con la piel arrugada y pegada a los huesos. Había sido golpeado de modo inmisericorde durante la

noche, su rostro y su cuerpo estaban llenos de manchas lívidas. Su chaqueta rayada y azul estaba rota y sucia; su pantalón estaba casi totalmente destrozado y caía a jirones por encima de las rodillas. Sus ojos me suplicaban, como en todos, con ese terror demencial en el fondo de la mirada. Me dijo que era abogado en Toulouse y tuve que ingeniármelas para no soltar una carcajada, ya que la representación social del abogado no se identificaba en absoluto con la figura de este desdichado. El símil tenía una fuerza grotesca excesiva. También sucedía lo mismo con todos nosotros: el hombre desaparecía lentamente y se transformaba en el concentracionario.

La concentracionaria se convertía así en una nueva especie, unida por haber vivido la misma experiencia, y, paradójicamente, caracterizada por su carácter deshumanizado. Para Semprún (2002b: 185), la característica esencial de esa categoría humana sería la muerte, pues quienes estaban en los campos vivían “juntos la experiencia de la muerte, (...) sustancia de la fraternidad y de [su] destino”. Según el superviviente hispano-francés, quienes lograron resistir no eran “supervivientes, sino aparecidos” (2005 a: 21), pues no provenían de la vida, sino de la muerte que suponía el campo. En opinión de Primo Levi (2005a: 47), era el carácter infrahumano el que vinculaba a todos los internados:

Hemos llegado al fondo. Más bajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: nos han quitado la ropa, los zapatos, hasta los cabellos: si hablamos no nos escucharán y si nos escuchasen no nos entenderían.

La existencia de esa nueva categoría humana –o, más bien, infrahumana- catalogada por Rousset (2004: 12) pone de manifiesto, por un lado, su carácter novedoso y único en la historia y, por otro, la universalidad del fenómeno concentracionario –que, más allá de las diferencias particulares entre sus distintas materializaciones, coincidiría en haber provocado el nacimiento de ese nuevo tipo de seres-:

Hombres venidos de todos los pueblos, de todas las creencias (...); hombres sin convicciones, famélicos y violentos; hombres portadores de creencias destruidas, de dignidades menospreciadas; todo un pueblo desnudo, interiormente desnudo, despojado de toda cultura, de toda la civilización, armada de palas y piochas, picos y martillos (...); preso inseparable de la degradación.

Paul Steinberg (1999: 143) expresó la misma idea que Rousset aludiendo a que los internados no mantenían las mismas características que el resto de los seres humanos, por lo que habían de ser considerados como integrantes de una nueva categoría, a la que él denominó sencillamente como la de “los hombres de los campos de concentración”:

[El de los campos de concentración es] un mundo donde uno pierde pie si no sabe nadar. Seguir el recorrido de la degradación de los seres humanos hasta su aniquilación: la muerte de los sentimientos, la muerte del pensamiento, y después, la muerte del hombre. La pendiente de la curva hasta el punto cero. El punto de no retorno. Después (...) la adaptación progresiva, la recuperación y la transformación en una variedad nueva de seres humanos: no ya el Homo sapiens, sino el “hombre de los campos de exterminio”. Una especie cuya existencia de dos o tres años habrá sido fugaz, si se compara con los treinta mil años del Neanderthal, o los ciento cincuenta mil del *homo habilis*. Pero es una especie rica en enseñanzas para los sociólogos del futuro.

También Agustí Bartra (1970: 19) reflejó la progresiva desaparición de las señas de identidad de los internados en los campos en los que fueron hacinados los refugiados republicanos españoles en Francia:

El rostro de uno y de todos. Rostros y rostros. Rostros difíciles sellados por la boca. Un mismo y distinto rostro repetido infinitamente por la mecánica de la soledad. Máscara de polvo, ojos lastrados hacia adentro, bocas barrenadas por la ira y el fulgor del tiempo. El rostro de nadie y de todo el mundo, con manchas de pólvora y de sal (...) Un rostro, sólo un inmenso rostro, siempre el mismo ahora.

El sentimiento de pertenecer a un nuevo colectivo identificado por haber compartido una vivencia traumática e impactante como la del

internamiento y por ser capaz por ello de asimilar una realidad inimaginable para el resto de los seres humanos se ejemplifica en los títulos que algunos de los supervivientes de los campos eligieron para sus obras sobre la experiencia concentracionaria<sup>218</sup>. Tadeusz Borowski llamó a su antología de relatos inspirados en su paso por Dacha y Auschwitz *Nuestro hogar es Auschwitz*, mientras que David Roussett y Gustaw Herling denominaron a sus obras, respectivamente, *El universo concentracionario* y *Un mundo aparte. Archipiélago Gulag*, el título de la probablemente más conocida obra sobre el Gulag, procede de la concepción que su autor tenía del sistema concentracionario. Para Alexandr Solszhenitsyn, los campos disgregados por el inmenso territorio soviético no pertenecían tanto al estado que los organizó como a una nueva realidad de la que sólo ellos formaban parte y que, como islas de un mismo archipiélago, se desperdigaban físicamente sin dejar por ello de estar unidas ni de formar parte de una misma realidad.

Junto a este interés por reflejar en los títulos de las obras la uniformidad de los presos, existió también en los autores cierto interés en expresar el carácter deshumanizador de los campos. *La especie humana*, de Robert Antelme, o *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, inciden en lo problemático que resulta identificar la esencia humana de quienes han perdido todo rasgo individual y se funden en una masa informe y deforme con los demás. Aunque las diferentes corrientes filosóficas han defendido diversos argumentos para determinar qué es lo que hace humano a un individuo sin llegar a acuerdo alguno, parece evidente que, aunque no se sepa identificar la esencia humana, sí se es capaz de reconocerla –no en vano, según Descartes, sólo el reconocimiento de que lo está ante nosotros es un hombre certifica la humanidad del ser humano frente a la naturaleza animal o la de los objetos-. Los campos modifican de forma tan abrupta y brutal la apariencia individual,

---

<sup>218</sup> También se pone de manifiesto en el uso del gentilicio “buchenwaldeses” (Wiesel, 2008: 127) empleado por Wiesel en *La noche*.



base de esa identificación, que ponen en cuestión hasta el estatuto de ser humano, aparentemente indeleble:

No hay nada que permita saber —científicamente, con la certeza de prueba— que ese cuerpo que veo ante mí, llevando un abrigo y un sombrero, es un hombre y no una máquina o un animal. Nada, que no sea el reconocimiento que yo le doy: yo defendiendo la humanidad de aquel que está frente a mí, sin ninguna certitud intelectual (Gallego, 2004: 187).

#### 5.4.2.2. La animalización

A la incapacidad para reconocerse como seres humanos contribuía también el hecho de que en el campo los prisioneros jamás fueron tratados como tales. El comportamiento de los vigilantes de los campos con los presos no estaba regido por las leyes habituales que regulan las relaciones humanas, sino que, más bien, se asemejaba a la forma en que se trata a ciertas especies animales, sobre todo a las bestias de carga. Entre otras muchas humillaciones, a los presos se les gritaba en una lengua extraña para casi todos, se les golpeaba cuando no hacían bien su trabajo, no se les proporcionaban cubiertos para comer y, en general, se les trataba como si de animales se tratasen, como detectaron algunos internos en sus primeros contactos con el campo:

Cuando al llegar a Buchemwald vimos a los primeros hombres a rayas que llevaban piedras o que tiraban de una carretilla a la que estaban atados por una cuerda, con sus cráneos rapados bajo el sol de agosto, no esperábamos que hablasen. Esperábamos otra cosa, tal vez un mugido (Antelme, 2001: 17).

Los internos, como ya se ha señalado, eran trasladados en vagones de ganado, apilotados como rebaños, y se les tatuaba su número de identificación en los brazos, como si de reses marcadas se tratasen. Vivían hacinados en barracones más parecidos a establos que a viviendas. Cuando se

les daba de comer no se les proporcionaban cubiertos y, en muchas ocasiones, varios reclusos habían de compartir una escudilla de la misma forma que los animales comen en los abrevaderos. Carentes de nombre, de intimidad<sup>219</sup> y de especificidad de rasgos físicos –pues todos eran reducidos a una cabeza rapada y un cuerpo delgado y deformado por los golpes–, los seres humanos perdían su individualidad distintiva y pasaban a formar parte del colectivo como los cerdos de la piara, como las ovejas del rebaño... Insultos como “perro asqueroso” (Borowski, 2004: 88), “cerdo que cava la tierra con los dientes” (Frankl, 1982: 35) o “mula” (Ginzburg, 2005: 124) eran utilizados de forma habitual para nombrarlos y se les llamaba la atención con silbidos, gritos e incluso lanzamiento de piedras:

Por extraño que parezca, un golpe que incluso no acierte a dar, puede, bajo ciertas circunstancias, herirnos más que uno que atine en el blanco. Una vez estaba de pie junto a la vía del ferrocarril bajo una tormenta de nieve. Trabajé con ahínco (...). Durante unos breves instantes hice una pausa para tomar aliento y apoyarme sobre la pala. Por desgracia, el guardia se dio entonces media vuelta y pensó que yo estaba holgazaneando. El dolor que me causó no fue por sus insultos o golpes. El guardia decidió que no valía la pena gastar su tiempo en decir ni una palabra, ni lanzar un juramento contra aquel cuerpo andrajoso y demacrado que tenía delante de él y que, probablemente, apenas le recordaba a la figura humana. En vez de ello, cogió una piedra alegremente y la lanzó contra mí. A mí aquello me pareció una forma de atraer la atención de una bestia, de inducir a un animal doméstico a que realice su trabajo, [de tratar] a una criatura con la que se tiene tan poco en común que ni siquiera hay que molestarle en castigarla (Frankl, 1982: 34).

Tal y como ha mostrado José A. Zamora (2001: 187), “los prisioneros eran sometidos a un proceso de destrucción de su subjetividad para reducirlos a pura experiencia somática [y] de esta manera se consumaba una lógica de zoologización y cosificación”.

---

<sup>219</sup> Semprún manifestó que en Buchenwald “ni un solo acto de la vida privada podía realizarse más que bajo la mirada de los demás (...); no hay nada peor que la transparencia absoluta de la vida privada, cuando cada uno se convierte en el *big brother* del otro” (Semprún, 2002b: 49).

Especialmente representativas del desprecio absoluto con que se trató a los internados resultan dos actuaciones llevadas a cabo en los campos nazis y soviéticos de forma respectiva. La primera de ellas hace referencia al uso que como simples “cobayas de laboratorio”<sup>220</sup> se dio a algunos presos, cuyo cuerpo sirvió de materia experimental para todo tipo de pruebas médicas. A pesar de que han sido los estudios genéticos los que han trascendido a la opinión pública, lo cierto es que los experimentos llevados a cabo por los nazis fueron continuos e incluyeron diversas especialidades médicas. La segunda, menos difundida pero igual de deshumanizadora, se produjo en los campos soviéticos tras los acuerdos de no agresión firmados por Hitler y Stalin en agosto de 1939, en los que, entre otras cosas, se pactó el intercambio de prisioneros. Margarete Buber-Neumann (2005: 186-204), confinada en aquella época en un campo siberiano a pesar de su origen germano, relató cómo, a medida que se acercaba la fecha de su entrega al gobierno alemán el trato de sus captores mejoró notablemente, pudiendo obtener desde entonces todo lo que hasta entonces le había sido negado: comida en abundancia, atención médica, servicios de higiene. Consciente de que sus prisioneros iban a ser vistos en el exterior, el sistema estalinista mejoró sus condiciones de vida para mostrar ante el mundo su aparente buen estado y acallar así cualquier rumor que denunciase el maltrato constante sufrido en el Gulag. Los prisioneros eran considerados meros animales a los que cebar carentes de cualquier tipo de valor que trascendiera el beneficio que de ellos pudieran obtener los regímenes que los controlaban.

La muerte de los reclusos estaba rodeada de la misma “lógica zoológica” que determinaba toda la estancia en los campos. Algunos cadáveres eran enterrados en fosas comunes, otros eran directamente quemados en gigantescas piras –sin que hubiese en ninguno de los dos casos posibilidad de llevar a cabo ritos religiosos o laicos de despedida- e incluso se llegaron a

---

<sup>220</sup> Según Margarete Buber-Neumann (2005: 316), en los campos se conocía como “conejas” a las reclusas utilizadas para los experimentos, admitiéndose así hasta por las propias internas su condición de animales al servicio de la ciencia.

aprovechar cuerpos para usos industriales<sup>221</sup>. En los campos de exterminio, cuyo símil más efectivo sería el que los identifica con mataderos de ganado, la ejecución por gas se llevaba a cabo con productos químicos antiparasitarios, destinados fundamentalmente a la aniquilación de pulgas.

El corpus de expresiones metafóricas y comparativas utilizadas en la literatura concentracionaria que reflejan el proceso de animalización al que eran sometidos los presos resulta interminable<sup>222</sup>. Así, Améry (2001: 73) señaló que el “prisionero era conducido al matadero como res en matanza”; Buber-Neumann (2005: 50 y 124) –a quien se le llegó a obligar a andar a cuatro patas durante uno de sus arrestos- afirmó que su pabellón de internamiento parecía “una jaula de monos” y que su vida era “peor que la de un cerdo”; Antonio Miró (*apud* Rafaneau-Boj, 1995: 152) –refugiado español internado en varios campos franceses al terminar la Guerra Civil- comparó el campo con una “feria de ganado”; Semprún (2000: 250) relató cómo los presos que iban con él hacia Buchenwald “rebuznaban” sin dejar hablar a nadie; Ginzburg (2005: 310) definió a las presas del Gulag como “parásitos que habían que compartir la misma ración de agua y aire”; Georges Hyvernaud (2004: 26) contó que los responsables del campo de concentración nazi en el que estuvo retenido le trataron “como si fuera una bestia, (...) con la indiferencia de un vaquero”, etc.

Se ha argumentado históricamente que el proceso de animalización de los campos no afectaba sólo a las víctimas, sino que también el

---

<sup>221</sup> Los cuerpos inertes se utilizaron fundamentalmente para la creación de jabones y pieles. Los dientes de oro eran requisados para poder ser fundidos y aprovechar así con nuevos usos el metal precioso.

<sup>222</sup> También en otro tipo de formas expresivas se utilizaron recursos que, en su afán por evidenciar la degradación que provocaba la estancia en el espacio concentracionario, asimilaban a los habitantes de los campos con animales. En el cómic *Maus*, creado por Art Spiegelman, los internos son representados como ratones y los nazis como gatos. La intensidad de la animalización llevada a cabo por el dibujante y guionista reside en el hecho de que no se limita a mostrar cómo el colectivo deportado ha perdido sus señas de identidad humanas por el denigrante trato que residen en el campo y por las lamentables condiciones de vida que han de sufrir, sino que amplía la capacidad degradante del campo a todas las relaciones que en él se establecen, expresadas gráficamente a través de una metáfora zoológica de fácil comprensión basada en la sintaxis de la cadena alimenticia animal.

comportamiento de los vigilantes de los espacios concentracionarios estaba regido por parámetros más próximos a lo zoológico que a lo humano. Sin embargo, se ha de tener en cuenta que su forma de actuar y de tratar a los internos estaba condicionada por la consideración de seres inferiores que se tenía de ellos. A través de leyes raciales, ideales basados en la dictadura de determinadas clases sociales u opuestas y excluyentes formas de interpretación del mundo, en los responsables de cualquiera de los campos que poblaron el mundo desde el segundo cuarto del siglo XX existía la convicción de que aquellos a los que habían de custodiar eran “infraseres” despojados de su condición de ciudadanos que, por tanto, carecían de algunos de sus más elementales derechos. Sólo así puede ser explicado que no hubiera rastro alguno de arrepentimiento en los vigilantes de los campos, cuyo comportamiento, por otra parte, sólo se basaba en la vejación y el desprecio al entrar en contacto con los presos. Cuando se encontraban fuera de los recintos concentracionarios, o cuando estaban dentro pero se relacionaban con sus compañeros, el trato era perfectamente normal y se encuadraba sin problemas dentro del ámbito convencional de las relaciones humanas. Si a los presos se les trataba como meras realidades corporales animales era, pues, porque se consideraba que su inferioridad no les permitía alcanzar el estatus de persona. La ideología totalitaria que sostuvo los dos grandes fenómenos concentracionarios del siglo XX –el nazi y el soviético- consideraba a los ciudadanos meros instrumentos al servicio de un ideal político, por lo que no ha de resultar extraña esta consideración infrahumana. La importancia de los hombres no venía dada por lo que eran, sino por lo que podían ser para la causa de turno. En el caso del nazismo, esta concepción estaba aderezada con las ideas xenófobas que afirmaban la supremacía de la raza aria por encima de cualquier otra. Esta consideración explica por qué apenas hubo rastros de culpabilidad en los verdugos. No sólo se sentían inmunes por limitarse a cumplir órdenes dentro de un complejo entramado que diluía la

responsabilidad en una extensa cadena de mando, sino también porque eran conscientes de no estar tratando con hombres, sino con seres inferiores.

A pesar de que fue el caso nazi el que de forma más clara permite explicar este proceso de continuo recorte de derechos que terminó por desembocar en la despersonalización absoluta de aquellos que se consideraban enemigos<sup>223</sup>, disidentes o sencillamente inferiores, la incardinación de la desigualdad entre víctimas y verdugos en el colectivo responsable de los campos fue una constante de todos los espacios concentracionarios, como demuestra el siguiente pasaje que, originalmente relatado en la obra testimonial de Antonio Miró sobre su paso por los centros de refugiados españoles en los Pirineos Orientales, fue recogido por Marie-Claude Rafaneau-Boj (1995: 161) en su estudio sobre los campos de concentración franceses:

En febrero de 1939, durante la visita de una delegación a los campos de los Pirineos Orientales, un capitán (...) golpea a un miembro de la delegación con la fusta. Avergonzado de su error, se disculpa de este modo: “¡Creía que era usted español!”.

---

<sup>223</sup> Textos como *Quiero dar testimonio hasta el final* –de Víctor Klemperer-, *Diario de Praga* –de Peter Gyzt- o el archiconocido *Diario de Anna Frank* pueden ser estudiados como elementos de la misma estructura a la que pertenecen los relatos concentracionarios. No se habla en ellos de deportaciones, de traslados en tren ni de trabajos forzados, pero el nivel de violencia latente que habita en ellos es equiparable al de los más míticos textos sobre los campos. Estos libros se sitúan en el momento inicial de las convulsiones que afectaron a Europa y, con la perspectiva que da el saber cómo se desarrollaron los acontecimientos, pueden ser hoy leídos como advertencia de lo que se avecinaba. Los tres autores presentan a través de su testimonio –especialmente impactante en los dos últimos casos, por la condición juvenil e infantil de sus autores y por la inocencia y la ingenuidad que sus miradas proyectan sobre la barbarie de la intolerancia- el progresivo recorte de derechos que sufrieron determinados colectivos en los años previos al estallido de la II Guerra Mundial, la proliferación de detenciones sin motivos y, en general, el clima de violencia y barbarie instalado en Europa a mediados del siglo XX. La consideración de estas obras como “pórtico” que permite comprender en su totalidad a los textos concentracionarios viene avalada por el hecho de que muchos textos de supervivientes de campos –Gyznt y Frank también pasaron por centros de internamiento, y de hecho murieron en ellos, aunque nada de esa experiencia aparezca en sus diarios- comienzan narrando los cambios que su vida cotidiana experimentó antes de la deportación. *La noche*, de Wiesel o *Prisionera de Stalin y de Hitler*, de Buber-Neumann son algunos de ellos.

De forma análoga, Avelí Artis-Gener (1975: 58) explicó cómo el trato infrahumano que los refugiados republicanos recibieron en los campos franceses los convirtió en animales:

El ingenio humano inventó, ante la inclemencia de la vida al raso, una defensa puramente animal (...) Como animales, defendimos nuestros cuerpos con el calor recíproco. Sobre la nieve del campo creamos la pirámide humana-animal defensiva (...) Animales egoístas, de todos modos, peleábamos ferozmente.

### 5.4.3. La capacidad de degradación moral

Víctimas de un plan destinado a hacerles perder su esencia humana y reducidos a su materialidad física animal –o, en palabras del superviviente Georges Hyvernaud (2004: 11), a “la piel y los huesos”–, los internados sufrieron la distorsión hasta el aniquilamiento de una de las dimensiones básicas de cualquier ser humano, la posibilidad de convivencia entre semejantes, que quedó seriamente dañada tras el paso por los campos. Así, por ejemplo, la muerte, considerada en la vida convencional un fenómeno extraordinario, y acompañada como tal en todas las culturas de rituales tanto religiosos como paganos, pasó a ser en los campos algo habitual, un elemento con el que había que convivir a diario ante el que los presos nada sentían. Esa indiferencia se debió, en primer lugar, a la inmensa cantidad de cadáveres que dejaron tras de sí los campos –poniendo así de manifiesto con total crudeza la validez de la famosa sentencia que, habitualmente atribuida a Stalin, afirma que un muerto es una tragedia y un millón de muertos una simple estadística– y, en segundo, al hecho de que la estructura y las características de los espacios concentracionarios provocaban que los internados obviasen cualquier sentimiento solidario y pasasen a preocuparse de forma exclusiva por su seguridad y supervivencia personal.

A pesar de la capacidad de impacto de la transformación física de los internados, la más perversa de las dimensiones deshumanizadoras de los campos de concentración fue la que afectó a la forma de pensar y comportarse de los individuos. Al estar sometidos a un estricto horario de actividades, ver restringida al máximo su libre capacidad de actuación y recibir continuamente golpes y vejaciones, el patrón de actuación de los prisioneros pasó a ser completamente diferente al de los hombres convencionales, prestando sólo atención a sus más básicas necesidades, como puso de manifiesto Primo Levi (2005a: 212):

Es hombre quien mata, es hombre quien comete o sufre injusticias; no es hombre, quien, perdido todo recato, comparte cama con un cadáver. Quien ha esperado que su vecino terminase de morir para quitarle un cuarto de pan está, aunque no sea culpa suya, más lejos del hombre pensante que el más zafio pigmeo y el sádico más atroz.

Elie Wiesel (2008: 63-64) fue consciente también de cómo la supervivencia diaria se convirtió en el único objetivo a cumplir dentro del campo:

Sólo tenía interés por mi plato de sopa cotidiano y por mi trozo de pan duro. El pan, la sopa... era toda mi vida. Era un cuerpo. Tal vez menos aún: un estómago hambriento. Y sólo el estómago sentía pasar el tiempo.

Debido a la escasez y mala calidad de los alimentos recibidos, comer se convirtió en una auténtica obsesión para los presos, y, como tal, en tema habitual de los textos concentracionarios. En algunos de ellos se llega a decir que “un mendrugo de pan en Auschwitz vale más que todo el oro del mundo” (Borowski, 2004: 9) o que “los que nacieron en el años treinta jamás podrán llegar a saber lo qué es el pan” (Solszhenitsyn, 1973: 181).

Pero no sólo la escasez de alimentos, las agotadoras jornadas de trabajo o la falta de descanso, higiene y sueño reparador provocaron en los internados



la continua y casi exclusiva preocupación por la supervivencia, como evidenció Harry Wu (2008: 107):

Poseía una nueva ética de supervivencia. En aquel entorno no me podía permitir compasión, generosidad o decencia. La única persona que podía ayudarme era yo mismo.

Jean Laffite (2003: 120), superviviente de Mauthausen, relacionó la continua lucha por la vida con constante presencia de la muerte en los campos:

Uno se codeaba con la muerte a cada paso, hasta el punto de que acababa por acostumbrarse a su páfida presencia, siendo lo esencial saber mantenerse constantemente en guardia y sobre todo no perder nunca de vista que la vida, más que ninguna otra parte, era allí el premio a ganar en un combate permanente.

Al ser espacios esencialmente violentos, en los que la muerte o el castigo físico podían aparecer en cualquier momento y en los que la muerte era omnipresente, los campos de concentración impusieron un clima de terror que hacía que todas las relaciones personales estuviesen regidas por la desconfianza, como ha puesto de manifiesto Jorge Semprún (2000: 70-71):

He visto a compañeros que robaban el trozo de pan negro a un compañero. Cuando la supervivencia de un hombre reside precisamente en esta fina rebanada de pan de centeno, cuando su vida pende de este hilo negrozco de pan húmedo, robar este pedazo de pan es empujar a la muerte a un compañero. Robar este trozo de pan es decretar la muerte de otro hombre para asegurar su propia vida, o al menos para hacerla más probable. Y, sin embargo, había robos de pan. He visto a tipos que palidecían y se derrumbaban al que ver les habían robado su trozo de pan. Y no era solamente un daño que se les inflingía directamente a ellos. Era un daño irreparable que se nos causaba a todos. Porque se instalaba la suspicacia, la desconfianza, el odio. No importaba quien hubiera podido robar aquel pedazo de pan, todos éramos culpables. Cada robo de pan hacía de nosotros un ladrón en potencia. En los campos de concentración, el hombre se convierte en este animal capaz de robar el pan de un compañero, de empujarle hacia la muerte.

La propia estructura organizativa de los campos inducía a este comportamiento deshumanizado y primitivo que supeditaba la propia supervivencia a cualquier otro valor, pues, como expuso Robert Antelme (2001: 11), “es inhumano hacer que un hombre tenga hambre para tener que castigarlo después porque roba peladuras de patatas”. Sebastián Bauer (*apud* Gallego, 2004: 194) ha señalado cómo dentro del espacio concentracionario existían “una serie de normas (...) destinadas principalmente, no a la organización de la vida en común, sino a romper toda veleidad de una conciencia formativa o de auto-organización”. La absurda meticulosidad de las reglas –consistentes en, por ejemplo, castigar a todo preso que careciera de un botón en su uniforme a pesar de que en el campo resultara imposible conseguir hilo para poder coserlo- hacía que el único vínculo que pudiese existir entre los prisioneros fuera el del aprovechamiento mutuo. Así, “quien conocía un medio de obtener un provecho (...) lo explotaba, no lo compartía con nadie y lo utilizaba incluso contra sus compañeros si encontraba un modo de sacar un beneficio para su supervivencia” (Gallego, 2004: 195). Quizá a través de esta falta de solidaridad y unión entre los presos pueda explicarse la falta de rebeliones en prácticamente todos los espacios concentracionarios, incluso en aquellos, como los campos de exterminio nazis, en los que los internados sabían que su destino sería con casi total seguridad la muerte. Evidentemente, a esta razón habría que sumar otras, como las paupérrimas condiciones físicas y la precaria situación anímica de los internados, convertidos en seres casi infrahumanos por el maltrato constante de sus captores.

Primo Levi dividió a los internados en los campos en dos grupos diferenciados por su capacidad para adaptarse al nuevo e inhóspito medio en el que tenían que vivir o, más bien, sobrevivir. Para el autor italiano, los internos se dividían entre los “hundidos” y los “salvados” –*Los hundidos y los salvados* es, precisamente, el título de una obra ensayística que Levi escribió sobre los campos de concentración y, en concreto, sobre Auschwitz-. Los

primeros, a los que en la jerga de los campos alemanes se les llamaba “musulmanes”<sup>224</sup>, habían sido rebajados por sus captores al nivel de muertos en vida, según Levi (2005a: 120-121):

Son los hundidos los cimientos del campo, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de los hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte, ante la que no temen porque están demasiado cansados para comprenderla.

Jean Améry (2001: 63) denominó “cadáver vacilante, como haz de funciones físicas en su agonía” al miembro prototípico de este colectivo, del que Lluís Duch (2001: 109-111) escribió que “había sido despojado de todos los atributos humanos (...) y reducido al estado de ‘no hombre’, de ‘algo’ (...), con lo que su muerte no es una muerte humana, sino la parada de un mecanismo corporal”. También Giorgio Agamben (2000: 234-235) incidió en el carácter inhumano que adquirirían estos individuos tras su paso por los campos:

[El “musulmán”] es un ser al que la humillación, el horror y el miedo habían privado de toda conciencia y de toda personalidad, hasta [llevarle] a la más absoluta apatía (...). No sólo quedaba excluido, como sus compañeros, del contexto económico y social al que un tiempo había pertenecido; no sólo (...) era destinado en un futuro más o menos próximo a la muerte, sino que no formaba parte en alguna manera del mundo de los hombres, ni siquiera aquel, amenazada y precario, de los habitantes del campo, que le habían olvidado desde el principio. Mudo y absolutamente solo, ha pasado a otro mundo, sin memoria y sin lamento.

La existencia de los “hundidos” evidenciaba la planificada capacidad de degradación de los campos, puesto que su paupérrima situación no obedecía a

---

<sup>224</sup> Procedente del germano “muselmanner”, el origen del término, habitual en la jerga de los campos de concentración, resulta confuso. Ni Primo Levi (2005a: 85) ni Paul Steinberg (1999: 63-65), dos de los supervivientes que investigaron someramente la historia de la palabra y su uso en los campos, supieron dar respuesta a la incógnita sobre su origen.

razones de debilidad, sino sencillamente al hecho de que cumplían escrupulosamente las normas del campo. Como meros parásitos, se limitaban a comer y a trabajar, convertidos así en los “productos ejemplares de la lógica del campo” (Gallego, 2004: 189). De hecho, tal y como señaló Primo Levi (2005a: 120), “sucumbir era lo más sencillo: bastaba cumplir órdenes que se recibían, no comer más que la ración, atenerse a la disciplina del trabajo y del campo”.

Los “salvados”, en cambio, eran los prisioneros que conseguían superar las adversas condiciones de vida a las que eran sometidos durante su internamiento. Salvo casos excepcionales, la supervivencia estaba directamente relacionada con el incumplimiento de las leyes que regían en los campos e incluso de ciertos imperativos morales de valor universal<sup>225</sup>, lo que demuestra la capacidad de destrucción de los campos de concentración. Quien no moría en ellos por el trato recibido era porque se comportaba de forma indigna y mezquina:

Para escapar de su destino de “musulmán”, [los presos] debían convertirse en ladrones, tramposos y vivir a expensas de los demás: no había en el campo posibilidad alguna de mantener una exigencia mínima de humanidad. La transformación en animal de carga desde su llegada al campo no dejaba al prisionero sino la opción de convertirse en parásito o en buitre (Gallego, 2004: 189).

Para Víctor Frankl (1982: 15), que consideraba a los campos auténticas junglas donde el único valor que tenía sentido era la propia supervivencia, la estructura concentracionaria fomentaba la falta de escrúpulos al primar la existencia personal por encima de la vida de los demás:

Por lo general, sólo se mantenían vivos aquellos prisioneros que tras varios años de dar tumbos de campo en campo, habían perdido todos

---

<sup>225</sup> Así lo afirmó Primo Levi (2005a: 123) al manifestar que “sobrevivir sin haber renunciado a nada del mundo moral propio, a no ser debido a directas y poderosas intervenciones de la fortuna, no ha sido concedido más que a poquísimos individuos superiores, de la madera de los mártires y los santos”.

sus escrúpulos en la lucha por la existencia; los que estaban dispuestos a recurrir a cualquier medio, fuera honrado o de otro tipo, incluidos la fuerza bruta, el robo, la traición o lo que fuera con tal de salvarse. Los que hemos vuelto de allí gracias a multitud de casualidades fortuitas o milagros –como cada cual quiera llamarlos- lo sabemos bien: los mejores de entre nosotros no regresaron.

Varlam Shálamov (2007: 65) explicó también cómo la situación de carencia y degradación absolutas que se vivía en los campos influía en el modo que tenían los internos de relacionarse, actuar y percibir el mundo que les rodeaba:

Todos los sentimientos humanos –el amor, la amistad, la envidia, el amor al prójimo, la misericordia, el ansia de gloria o la honradez- nos habían abandonado con la carne de la que nos vimos privado durante nuestra prolongada hambruna. En la insignificante capa muscular que aún quedaba adherida a nuestros huesos, que aún nos permitía comer, movernos, respirar, e incluso serrar leña o recoger con la pala piedras y arena en la carretilla por los inacabados tablones de madera en las minas de oro, por el estrecho camino de madera hasta la máquina de lavado; en esta capa muscular no había más que el odio, el sentimiento humano más imperecedero.

El universo de los campos se revelaba así como una estructura profundamente inmoral, no sólo por suponer una afrenta a las más elementales normas de legalidad internacional y por ser escenario de abyectos maltratos, sino también y sobre todo por generar en todos los que lo habitaban la sensación de vivir en un mundo carente de cualquier ordenamiento ético:

Los débiles trabajan para los fuertes, y si carecen de fuerzas o de ganas para trabajar deben elegir entre robar o morir de hambre. El mundo no estaba regido por la justicia, ni por la ética; no se castigaba a los criminales ni se premiaba a los virtuosos; el bien y el mal caían igual de rápido en el olvido (...). No creíamos en la ética individual ni en la social (Borowski, 2004: 196-197).

El carácter heterogéneo de la especie concentracionaria, formada tanto por presos comunes –carentes de desorientación alguna, pues sabían por qué estaban encerrados y conocían centros carcelarios similares, aunque nunca iguales a los campos- como por presos políticos o ciudadanos que jamás habían tenido un problema con la justicia, reforzaba el carácter de espacio inmoral y caótico de los campos. Al primar la violencia y la lucha por la supervivencia por encima de todo, todas las estructuras y las jerarquías que en las sociedades convencionales ayudan a la buena marcha de la convivencia ciudadana quedaron aniquiladas. Así lo expuso David Rousset (2004: 44) al señalar que “todas las costumbres que conservan un grado de civilidad en relación con el anciano fueron suprimidas”. Además, la mezcla social de los campos –habitual también en los sistemas penitenciarios de prácticamente todos los regímenes totalitarios- fomentaba la degradación personal e ideológica, pues equiparaba atroces crímenes con la defensa de ciertas ideas, como expuso Amat-Piniella (1976: 75):

Era [Mauthausen] un mundo con clase sociales bien diferenciadas, más injustas todavía que las del otro mundo, ya que los motivos que las determinaban no eran nunca ni la conducta ni el mérito personal, ni la inteligencia, ni la laboriosidad o la audacia, sino la suerte, el favoritismo y, muy a menudo, las inclinaciones inconfesables. Esta injusticia básica no era casual, sino que formaba parte del sistema penitenciario.

Lo dicho hasta ahora no implica que en los campos no existieran sentimientos de fraternidad entre los internados<sup>226</sup>. De hecho, sólo admitiendo la existencia de sentimientos de solidaridad e identificación con los demás puede entenderse el hecho de que los supervivientes se autoimpusiesen la

---

<sup>226</sup> En los campos de concentración en los que el gobierno francés recluyó a varios miles de simpatizantes del éxodo republicano español, las muestras de fraternidad estuvieron relacionadas con la pertenencia de los internos a un mismo grupo colectivo. La gran mayoría de ellos permanecían entre alambradas por su fidelidad y capacidad de lucha al servicio de los mismos ideales, por lo que resulta entendible que surgieran entre ellos sentimientos de hermandad y de fuerte pertenencia grupal.

tarea de recordar para dignificar y no dejar caer en el olvido las vidas de quienes compartieron con ellos las vidas entre alambradas.

#### 5.4.3.1. El peso de la culpa

Aprovechándose de este carácter extraño a toda legalidad o moral, el propio sistema de organización de los campos de concentración permitía que los presos pudieran convertirse en “salvados” gracias a su peculiar estructura burocrática interna. A cambio de ciertas concesiones, se permitía a algunos internos desarrollar labores de organización en los barracones o colaborar con los responsables de los campos en determinadas tareas. La colaboración entre víctimas y verdugos contribuyó a la ya reseñada imposibilidad de crear una conciencia colectiva común entre los presos, pues extendió el sistema diferencial jerárquico existente en el campo entre ellos. Quienes desarrollaron tareas de responsabilidad adquirieron en numerosas ocasiones las mismas pautas de comportamiento que las de los vigilantes, pasando a desempeñar así un rol ambiguo y fronterizo entre su condición unívoca de víctima –la que les había llevado al campo- y su nueva y adquirida función represora. En todos los campos, independientemente de su origen, situación y características, se produjeron relaciones de colaboración entre víctimas y verdugos. El catálogo de actividades a desarrollar y puestos de responsabilidad a desempeñar por los internados fue amplio: jefes de barracón –*kapos* en la jerga alemana, *brigadiers* en la soviética-, trabajadores administrativos, traductores, barrenderos, guardias nocturnos... Las razones por las que los prisioneros cooperaban con sus captores eran variadas y estaban relacionadas con la adhesión al poder que determinadas personas sienten, con la necesidad de los campos de disponer de esa colaboración para continuar funcionando y con la ya explicada capacidad de degradación de los campos. Al primar la supervivencia personal sobre prácticamente cualquier otro valor, los internados se prestaban a colaborar

para, con las pequeñas gratificaciones que ello les suponía -mejores raciones de comida, menor sometimiento a vigilancia...-, certificar su seguridad personal.

De entre todas las formas de colaboración que existieron entre víctimas y verdugos en los diversos tipos de campos, no existió ninguna tan perversa y degradante como las Escuadras Especiales –cuyo nombre original era *Sonderkommando*–, creadas en los centros de exterminio nazis para introducir en los hornos crematorios y en las duchas de gas a los prisioneros. También denominadas “zona gris”, las Escuadras estaban formadas casi exclusivamente por judíos. Judía fue también la gran masa aniquilada en Auschwitz y el resto de campos alemanes, con lo que su creación parecía querer demostrar la aberrante lógica que sustentaba el nazismo: qué mejor forma de demostrar el carácter inhumano de los judíos que haciéndoles acompañar hacia la muerte hacia sus congéneres a cambio de ventajas y concesiones. Primo Levi (2005c: 123), uno de los autores que más han reflexionado sobre la “zona gris” afirmó que su existencia fue la prueba más elocuente de la capacidad del engranaje nazi para corromper a las víctimas:

Haber concebido y organizado las Escuadras ha sido el delito más demoniaco del nacionalsocialismo (...). Mediante esta institución retrataba de descargar en otros, y precisamente en las víctimas, el peso de la culpa, de manera que para su consuelo no les quedase ni siquiera la conciencia de saberse inocentes.

En el Gulag, el sentimiento de culpa estaba relacionado con el reparto colectivo del trabajo. Quien no cumplía con sus tareas e impedía que su barracón cumpliera con los objetivos laborales propuestos para la jornada era testigo de cómo todos sus compañeros eran penalizados. Según Herling (2002: 66), semejante forma de repartir el trabajo y de castigar a quienes no lo realizaban demuestra el carácter pernicioso de los campos soviéticos:



El sistema de trabajos forzados en la Rusia soviética –en todas sus fases: interrogatorios, audiencias, cárcel preliminar y finalmente el campo- no tiene como objetivo principal castigar al culpable, sino más bien explotarlo económicamente y transformarlo psicológicamente.

El sentimiento de culpa no fue, sin embargo, exclusivo de quienes colaboraron –en mayor o menor medida- con los responsables de los campos. En los testimonios de los supervivientes aparecen frecuentemente reflexiones sobre la propia culpabilidad, provocadas por, al menos, tres razones diferentes. Por un lado, hubo presos que sintieron que su paso por los campos era la penitencia por el que habían de purgar algún tipo de pecado o delito cometido en el pasado cuya naturaleza desconocían, a pesar de que, por lo monstruoso del castigo recibido, intuían gigantesca. Del mismo modo que tras una tortura física atroz los detenidos son capaces de inculparse de cualquier delito del que, por inverosímil que resulte, sean acusados, en quienes permanecían reclusos en los espacios concentracionarios se acrecentaba, a medida que avanzaba su internamiento, el sentimiento “de encontrarse con que se está pagando la culpa de haber nacido” (Camon, 1996: 50). La sensación de haber obrado incorrectamente y de tener que ser castigados por ello parecía la única explicación posible a la degradación de que estaban siendo objeto. A tal sentimiento contribuía también la irracional disciplina impuesta, que incluía castigos terribles por actos tan nimios como no alisar de forma correcta el colchón de un barracón o perder el botón de un uniforme y que, en cambio, permitía que la violencia fuese habitual en las relaciones establecidas en el espacio concentracionario, incluso en las mantenidas entre los propios presos. Según Eloísa Nos (2000: 420), en los campos se produjo una “inversión en la evolución de la ley y la justicia (...): no hay razones tangibles para los castigos y, además, estos castigos son crueles y desproporcionados”.

Fundamentalmente fueron los condenados por leyes raciales o por sospechas infundadas o gratuitas –motivo habitual de ingreso en los campos

durante el periodo del terror estalinista, en el que prácticamente todos los soviéticos eran considerados potenciales enemigos del régimen- los que sufrieron el sentimiento de culpa, pues su castigo no se debía a ninguna razón concreta. No estaban en los campos por lo que habían hecho, sino por lo que eran, y, por tanto, expiar su castigo equivalía a reconocer que algo erróneo había en su esencia. Los presos políticos y los prisioneros de guerra podían, al igual que los delincuentes comunes, aferrarse a su comportamiento anterior para asimilar su estancia en los espacios concentracionarios y dar así cierto sentido a la degradación que estaban sufriendo<sup>227</sup>. Sin embargo, para el resto de internados parecía no haber más consuelo que interpretar su situación como castigo o –sobre todo en el caso judío- como “asunción de las culpas de todo un pueblo condenado históricamente a ser perseguido” (Neher, 1997: 213).

Por otro lado, el sentimiento de culpa surgió también como reacción a la supervivencia. Al considerarse parte de un mismo colectivo, los presos que lograban salir con vida de los campos sentían que habían defraudado a quienes no habían corrido su misma suerte y habían muerto, bien asesinados, bien sucumbiendo a las duras condiciones en las que se encontraban. Si a la anterior culpa se le ha denominado “la culpa de haber nacido”, a esta se le puede llamar, tal como ha hecho Jorge Semprún (2002a: 136), “la culpa por seguir vivo”:

Las muchachas de la Misión France (...) querían visitar el campo [tras la liberación] (...). Me pidieron que las acompañara (...). [Una de ellas] vio la chimenea maciza del crematorio, en un extremo de la plaza:

-¿Y eso, es la cocina? –preguntó.

Deseé estar muerto durante una fracción de segundo. Si hubiese estado muerto, no habría podido oír esa pregunta. De pronto sentí

---

<sup>227</sup> Aferrarse a una causa con la que dar sentido a la horripilante experiencia es lo que hizo que muchos presos políticos no cayeran en acciones indignas como las de otros internos. Refiriéndose a su experiencia en el campo francés de Saint Cyprien, así lo demostró Manuel Andújar (1990: 81), que afirmó en su obra cómo los españoles “censuraban con dureza” a los presos que “al humillarse [recogiendo las sobras de la comida de los guardas]”, humillaban a todo el colectivo.

aversión hacia mí mismo por ser capaz de oír esa pregunta. Por estar vivo, en suma. Era una reacción comprensible, aunque fuera absurda. Excesiva, cuando menos. Pues si tal pregunta respecto a la cocina me sacaba de quicio era precisamente por no estar realmente vivo. Si yo no hubiera sido una parcela de la memoria colectiva de nuestra muerte, no me habría irritado. En lo esencial, yo sólo era un residuo consciente de toda esa muerte.

El sentimiento de culpabilidad por continuar vivo después de haber presenciado la muerte de miles de compañeros de presidio, unido al tormentoso recuerdo de las vejaciones sufridas, puede ser la razón del suicidio de algunos supervivientes de los campos de concentración. Los paradigmáticos casos de Primo Levi<sup>228</sup>, Paul Celan o Tadeusz Borowski esconden una irónica y cruel paradoja: precisamente quienes hicieron de la lucha contra el olvido una bandera vital, quienes con su palabra y su escritura hicieron visibles los horrores de los campos, acabaron por no poder soportar el recuerdo de la intolerancia y la abyección.

La tercera razón capaz de provocar la culpabilidad en los supervivientes está relacionada con sus propios comportamientos y razonamientos en los campos. La lucha por la supervivencia que se imponía en los espacios concentracionarios llevaba a los presos a desarrollar actividades absolutamente inhumanas. En *La noche*, por ejemplo, Wiesel (2008: 125) explica cómo se sintió “profundamente culpable” después de tener un gesto de solidaridad con su padre, moribundo, al que cedió una pequeña ración de sopa, pues probablemente para él, que tenía más posibilidades de seguir vivo, hubiera sido más necesario ingerir alimento que para alguien cuyo fallecimiento era ya sólo cuestión de horas. En un panorama en el que por

---

<sup>228</sup> A pesar de haberse producido hace ya más de veinte años, la muerte de Levi sigue aún envuelta en el misterio. El hecho de haberse producido tras una caída por el hueco de la escalera de su casa desde el tercer piso hace pensar a muchos en la posibilidad de que no fuera realmente un suicidio sino un desgraciado accidente. Resulta extraño que alguien que quiere acabar con su vida deliberadamente escoja una altura de “tan sólo” una decena de metros. Además, hay que tener en cuenta que Primo Levi era químico y conocedor, por tanto, de formas más “seguras” y menos dolorosas para acabar con su vida.

encima de todo primaba la existencia personal, aquella no era, por así decirlo, una buena inversión.

La alteración de las reglas morales era tal que muchas veces los presos parecían estar más cerca de sus verdugos que del resto de víctimas, como expresó por Tadeusz Borowski (2004: 154):

Siento en mí un odio creciente e incomprensible hacia estas personas [judíos que van a la cámara de gas], pienso que si estoy aquí es por su culpa. No siento compasión porque les vayan a gasear. Que se los trague a todos la tierra. Me liaría a puñetazos con ellos. Mi comportamiento debe ser patológico, supongo, no lo puedo comprender.

La confusión entre víctimas y verdugos también puede detectarse en un pasaje de *La noche*, de Elie Wiesel (2008: 66), en el que el autor y narrador observa impertérrito cómo su padre, compañero de presidio durante buena parte de su vida concentracionaria, es golpeado por un *kapo*:

Otra vez, tuvimos que cargar motores Diesel en los vagones, bajo la vigilancia de los soldados alemanes. Idek [el *kapo*] tenía los nervios de punta. Apenas podía contenerse. De pronto, su furor estalló. La víctima fue mi padre. “Viejo holgazán” –se puso a rugir-. “¿A eso le llamas trabajar?” Empezó a golpearlo con una barra de hierro. Bajo los golpes, mi padre primero se encorvó, luego, doblado en dos como un árbol seco herido por un rayo, se desplomó. Yo había asistido a toda la escena sin moverme. Callaba, pensando, por el contrario, en alejarme para no recibir los golpes. Más aún: si en ese momento estaba encolerizado no era contra el *kapo*, sino contra mi padre. Le reprochaba no haber podido evitar la crisis de Idek. He aquí lo que la vida concentracionaria había hecho en mí.

## 6. Max Aub: la memoria de un testigo

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## 6. Max Aub: la memoria de un testigo

### 6.1. Escribir para no olvidar

A principios de 1939, ante la inminencia de la victoria franquista en la Guerra Civil, Max Aub –cuyo compromiso con el gobierno republicano durante la contienda había quedado fuera de toda duda- cruzó la frontera y se instaló en París. Allí viviría unos meses, hasta que una denuncia falsa por la que se le acusaba de comunista provocó su arresto por parte de las autoridades francesas y, con ello, el inicio de una peregrinación por diversos espacios carcelarios y concentracionarios que se prolongaría hasta 1942, cuando pudo huir y embarcar hacia México, donde se instalaría definitivamente. Derrotado, excluido del proyecto nacional, exiliado y superviviente de los campos de concentración, Max Aub (1998: 23) aseguraba “no tener derecho a callar”<sup>229</sup> lo vivido durante su desgraciada peripecia vital. La famosa sentencia fue ejecutada por el autor desde el momento en que constató que, en su condición de víctima de la intolerancia, su figura formaba parte de la “memoria impedida” y la “memoria manipulada” que surgían, según Ricoeur (2004), como consecuencia del “control de la memoria” al que sometieron a sus sociedades diversos regímenes totalitarios y al que, evidentemente, no fue ajeno el franquismo. El escritor fue consciente de que ni su nombre ni su obra podrían ser recordados correctamente en la España de la dictadura, dominada por un aparato propagandístico empeñado en presentar a los exiliados como “defensores del monstruo, acusados de que han robado el oro de España y complotan en la ONU” (Cuesta, 2008: 148) y en borrar todas las huellas que

---

<sup>229</sup> “Habiendo tanto que decir, tanto que, por mucho que hagamos, siempre quedarán casos que poner en relieve, ¿para qué inventar? Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino” (Aub, 1998: 123).

evocasen el legado republicano. El lamento por no poder ser leído en su patria fue, de hecho, constante durante toda su vida en el exilio:

¿Para quién escribo sino para los españoles? ¿Qué libertad es ésta de la que gozo, cuando en mi patria no la hay? ¿Qué libertad es ésta que no me permite decir lo que quiero, no por miedo sino por el favor que determina el solo anuncio de su ejercicio? (Aub, 1998b: 212 y 253).

Esta irónica paradoja, cuyo nivel de dramatismo aumenta si se tiene en cuenta su empeño en convertirse en escritor español, renunciando de forma expresa y consciente al uso de cualquier otro tipo de lengua en su producción literaria –recuérdese que su idioma materno era el francés y que utilizaba correctamente el alemán-, fue expresada frecuentemente por el propio Aub (*apud* González Sanchís, 1999: 238):

Uno se ha pasado la vida escribiendo para ser leído en España, y, por lo visto, no se ha salido con la suya. La gloria póstuma no deja de ser una perspectiva agradable, pero no estaría mal palpar algo de ella un poco antes. Desgraciadamente, no alcanzo la manera de publicar en la Península por el momento.

Desde el exilio mexicano, Aub mantuvo contactos con diversas editoriales españolas –Andorra, Alianza, Aguilar, Seix-Barral, Ciencia Nueva, Edhasa, etc.-, con editores como Carlos Barral y José Batlló o con agentes literarios como Carmen Balcells con el fin de poder difundir su obra en España. “Referente al extranjero –escribía Aub en 1964 en su correspondencia con Balcells (FMA-AMA, Caja 2, 3, 1)-, tengo un sinfín de contratos, unos firmados y otros a medias (...), pero lo que importa en España”. Casi todas sus tentativas para difundirse en el país, sin embargo, fueron en vano. Sólo en sus últimos años de vida pudieron ser publicadas legalmente algunas de sus obras, mutiladas en algunos casos por la censura. En 1966, la editorial Gredos publicó la antología *Mis páginas mejores*, donde, convenientemente filtrados por el aparato cultural franquista, se editaron diversos textos de varias obras



aubianas. De forma paradigmática, el autor afirmaba en la “nota preliminar” del texto que era –como prácticamente todo el colectivo de intelectuales republicanos exiliados- “un escritor desconocido en España”<sup>230</sup>.

En la siguiente cita, obtenida de una entrevista concedida a un diario mexicano en 1966, se observa a la perfección cómo el autor era consciente de estar construyendo –él y su generación- una literatura en medio de la nada, alejada de su país de origen y sin capacidad de integrarse en la de los territorios de acogida.

Nadie sabe en España (...) de la labor de Joesé Gaos, de los ensayos literarios de Tomás Segovia y Ramón Xirau, de los estudios de Medina Echeverría o Vicente Llorens, por no hablar sino de algunos vivos, pero ¿quién ha leído a los vivos y muertos de mi generación, empezando por Juan Larrea, pongo por ejemplo? ¿O las novelas de Masip, de Serrano Poncela, de Salazar Chapela? Hay que ir repetidamente a España, como Ayala. Y no quiero hablar de Bergamín. ¿Quién lee a Carner, como no sean los catalanes? Los poetas penetran por las rendijas: me refiero a Alberti. Pero ¿Altolaguirre, Prados, Garfías? Las antologías... ¿Quién se acuerda de Enrique Díaz Canedo (...), de Domenchina? Y aun Cernuda –el poeta mayor dejando aparte a García Lorca, famoso por tantas razones-. La gente está enterada de quién es Pemán, Cela, Aleixandre, Paso, Aranguren, Gironella porque están allí. No es que los libros de Salinas o Guillén –con pocas excepciones- no lleguen a España: es que no se venden; a los escritores de su edad le suena el nombre pero nada más. Es triste. Es injusto. Duele. Porque tampoco pertenecemos a las literaturas latinoamericanas, ¿o ve usted a Corrales Egea citado en una literatura francesa o a Salazar Chapela en una inglesa? (...) Me dirá que se les puede leer en *Insulsa* [sic] o en *Papeles de Son Armadans*. Sí, de vez en cuando. ¿Pero en *ABC*, pongamos por ejemplo? (...) ¿Cuántos saben quién soy yo. Cien. Los que conocen de antemano lo que he hecho. No soy un descubrimiento para nadie –ni los demás- y es un mal. Sencillamente, no estoy “a mano”. Cada día perdemos más la guerra, hasta morir en ella (FMA-AMA, Caja 46, 32, 12).

---

<sup>230</sup> Ni la “nota preliminar” de la antología se libró de la censura. En su versión original, la frase completa era “soy un escritor desconocido en España, donde no he podido ni puedo publicar los libros que quisiera” (Aznar Soler, 2003a: 131).

La tristeza que le invadía al sentirse desconocido en España<sup>231</sup> quedaba mitigada al saber de iniciativas que querían difundir la obra de los exiliados en el interior del país, como evidencian la predisposición para colaborar con que contestaba a las solicitudes de hispanistas y estudiantes que querían investigar su obra. Así, la propuesta de Ignacio Soldevila Durante de estudiar su teatro anterior a 1936 en el año 1954 le “llenó de gozo” (Aub y Soldevila, 2006: 32). Cuando los responsables de la editorial Andorra le propusieron intentar publicar algunos de sus manuscritos para “reintroducirlo en España” (FMA-AMA, Caja 1, 27, 32), el autor respondió ilusionado que bastaba “que unos jóvenes españoles pidan lo que sea para que diga que sí” (FMA-AMA, Caja 1, 27, 33). Del mismo modo, ante la publicación de los ensayos de Eugenio de Nora y de José Ramón Marra-López sobre la literatura española del exilio<sup>232</sup>, aseguraba a Juan Luis Alborg –que en *Hora actual de la novela en España* también dedicaba un capítulo a la obra aubiana- estar “abrumado” (FMA-AMA, Caja 1, 11, 14).

También aceptó todas las propuestas que desde el interior del país se le hicieron para publicar en revistas u obras colectivas<sup>233</sup>. Publicaciones

---

<sup>231</sup> En 1954, ante la confesión de Ignacio Soldevila de no conocer su obra posterior a 1936, Aub se expresaba en los siguientes términos: “Con la alegría [provocada por el interés de Soldevila en estudiar su producción] va mezclada no poca amargura: desde que pude, en 1942, he escrito mucho, publicado no poco –algo así como veinte libros- y todos por y para España y va y resulta que un muchacho como usted (...), que ha estudiado en el CSIC, ni siquiera se ha enterado. Comprenda que mi tristeza no nace en modo alguno de su ignorancia, sino de las circunstancias que la crean” (Aub y Soldevila: 32). Del mismo modo, tras una carta de 1960 en la que Domiciano Aragón Asenjo afirmaba no saber nada sobre él ni su obra, señalaba el autor lo siguiente: “Leo con tristeza, enorme tristeza, su muy grata carta (...). Repito tristeza porque lo es, enorme, para un escritor español que ha publicado cuarenta libros, el que una persona avisada e inteligente, como sin duda lo es usted, no haya oído el santo de mi nombre. Echémosle la culpa a quien la tiene y no nos quedemos tranquilos” (FMA-AMA, Caja 1, 35, 2).

<sup>232</sup> Pese a la alegría que su publicación le suscitó, siempre fue consciente Max Aub de las dificultades de difusión que tendrían esos libros. Así lo señalaba a Francisco Ayala en una carta fechada en 1963: “En cuanto a eso de que [el libro de Marra-López] se esté vendiendo como pan bendito en España, permíteme que tenga mis dudas (...) No creo que el tema apasione más que a los que andan metidos en el ajo literario que ¡ay! no son muchos” (Aub y Ayala, 2001: 101).

<sup>233</sup> En correspondencia con Camilo José Cela Conde, Aub mostró los problemas que tenía para publicar en revistas españolas: “Yo quería –quiero- publicar en España. Lo malo, en 1950, era saber dónde. *Ínsula*, bien (y sigo). *¿Índice?* De mi colaboración en esa revista tendría algo que decir, pero su director no quiere y menos poner los puntos sobre las íes y soy

periódicas especializadas como *Ínsula* o *Papeles de Son Armadans* editaron de forma regular –previo control de la censura, evidentemente– artículos y composiciones de Aub, que también mostró su disposición a colaborar en el homenaje que, en forma de obra colectiva, realizaron los alumnos de la Facultad de Románicas de la Universidad Complutense de Madrid a Dámaso Alonso en 1970<sup>234</sup>. Estas iniciativas aliviaban su dolor por la patria perdida y por la sensación de escribir para el vacío, pues suponían una forma de seguir presente en el país. Análoga satisfacción le producían las palabras de ánimo que recibía periódicamente de residentes en España. Las reacciones de autores como Antonio Buero Vallejo (FMA-AMA, Caja 3, 14, 1), que afirmaba en 1956 que “muchos, desde dentro [de España]” pensaban “a diario” en los exiliados y en su labor, o Gabriel Celaya (FMA-AMA, Caja 3, 16, 1), que clamaba “con dolor cuánta patria entrañable han quitado [a España] con la marcha de poetas hermanos” ejemplifican la vinculación entre el “exilio interior” y los miembros del éxodo republicano. Por su parte, Victoriano Crémer (FMA-AMA, Caja 3, 45, 1 y 12) aseguraba que durante la dictadura “escribir en España (...) [era] llorar de tristeza, de rabia y de asco”, lo que explica que el contacto con los exiliados fuera recibido con entusiasmo por una generación que, desde el interior del país, abogaba por el final del franquismo y la posibilidad de que la dispersión de la literatura española viera su fin. “Vuestras cartas –le escribía Crémer a Aub en 1958– nos son necesarias cada día más, porque tú bien sabes que el peligro que acecha a las gentes

---

bastante mirado en eso de la ortografía y preferí darme por enterado. *Revista de Occidente*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, me ignoran, ellos sabrán por qué. No soy sectario; nunca envíe página que no pudiera publicarse –o a lo sumo con una supresión insignificante si el burócrata se levantaba de peor humor el martes que el lunes-. Como no soy sociólogo, he colaborado únicamente de muy tarde en muy tarde en *Cuadernos para el diálogo*. Como no soy poeta, propiamente dicho, y sólo envíe una vez versos a *Álamo* y, como por encima de todo, soy amigo de mis amigos, también colaboro con el *Urogallo*. Siento no poder hacerlo en revistas de gran circulación, pero comprendo que no íbamos a estar muy de acuerdo en los temas a tratar. A veces he dicho algunas verdades, lo que me lleva a suponer que colaboré en *Papeles [de Son Armadans]* porque nunca quise dar mi brazo a torcer (...) *Papeles [de Son Armadans]* ha mantenido, durante décadas, la imagen de una España que sólo existe en nuestro pasado y en nuestro porvenir” (FMA-AMA, Caja 14, 2, 4).

<sup>234</sup> El volumen, editado por Gredos, se tituló sencillamente *Homenaje universitario a Dámaso Alonso* y en él se incluyó el relato aubiano “Homenaje a Lázaro Valdés”.

metidas en el hoyo es el de dejarse ahogar por pura pereza. Y un mundo de ahogados parecemos”. No sólo para los que permanecieron en el interior del país fue positivo este contacto, como mostró Aub en 1964 al asegurar a Alfonso Sastre que la preocupación de ciertos intelectuales del interior por su obra le había demostrado que todo su trabajo no había sido infructuoso y que, por tanto, “a pesar de la falta de resonancia en España”, no todo su “esfuerzo se quedaría para las historias de la literatura” (FMA-AMA, Caja 13, 26, 1).

Pero no exclusivamente en la voluntad de perdurar<sup>235</sup> y poder hacer llegar a las futuras generaciones su herencia cultural han de encontrarse las razones de la permanente obsesión de Aub por “hacer memoria”. Junto a la tristeza por sentirse ignorado aparecía el sentimiento de decepción que le provocaba comprobar cómo la causa republicana por la que luchó –y por cuya defensa acabó en el exilio- era paulatinamente olvidada al tiempo que el régimen de Franco era admitido por la comunidad internacional –que había contemplado pasiva y sin decidirse a intervenir el golpe de Estado de 1936-. Para Aub, que jamás abandonó sus convicciones socialistas y republicanas –nunca dejó, de hecho, de pertenecer al PSOE ni a la Alianza de Intelectuales Españoles en México-, la legitimidad que el régimen franquista obtuvo de casi toda la comunidad internacional fue motivo de tristeza y resignación:

Hermoso panorama: los Estados Unidos, en guerra contra la U.R.S.S., apoyan a Franco en precio de su conveniencia. Y nosotros no tendremos más remedio que cruzarnos de brazos. Y ver. Y morir esperando. Esperando, ¿qué?. Anoche ingresó España en la ONU. La U.R.S.S. votó a favor y Yugoslavia también (...) México se abstuvo: “Dios le bendiga”. Ganó Franco, hasta que se le revienten las entrañas. Somos unos perdidos. ¿Por qué no reconocerlo? Lo hemos perdido todo, menos la vida. (...) Hasta que nos borren del mapa; no falta mucho. ¿De qué sirve la verdad (Aub, 1998b: 142 y 268).

---

<sup>235</sup> Atendiendo al deseo de seguir vivo en la historia se ha de interpretar el afán de Aub por archivar todo lo que escribía, costumbre que ha facilitado a los investigadores sobre su vida y su obra una ingente base de datos en forma de cartas, anotaciones, diarios, cuadernos, manuscritos...

La defensa de los ideales republicanos del autor aparece de forma implícita en toda la producción aubiana y claramente explicitada en ensayos como “Balance de un mundo perdido” o “La guerra de España”. En este último texto afirmó el autor que la guerra de España fue “un problema político, pero, ante todo, moral” y que, “desde el ángulo jurídico (...) no había disyuntiva posible: toda la razón de nuestra parte” (Aub, 2002a: 163). Nunca varió Aub su postura sobre lo acontecido en España desde 1936, y siempre que tuvo ocasión defendió, en foros públicos y aprovechando su rol de figura cultural, la legitimidad republicana, así como su superioridad moral e intelectual sobre el franquismo. Lo hizo, por ejemplo, en 1956, cuando declaró en una entrevista que “la totalidad de los que algo representaban en el pensamiento estaban con la República” (FMA-AMA, Caja 45, 9). Dentro de su extensísima correspondencia, sorprende descubrir cómo se relacionó incluso con destacados representantes culturales del régimen franquista como Juan Fernández Figuerola o Ernesto Giménez Caballero. Además de reprocharles que les echaran de España a él y a sus compañeros de exilio (FMA-AMA, Caja 12, 16, 2) y de acusarles de convertir a “un pueblo limpio (...) en otro moralmente mísero, atado al miedo, a la aceptación de una esperanza de una realidad mediocre y cursi” (FMA-AMA, Caja 5, 53, 2), les expuso su negativa a valorar de forma equidistante la República y la dictadura de Franco:

Teníamos razón, la tenemos y la seguiremos teniendo. Muchos y los mejores han muerto en el destierro, otros moriremos todavía en las tierras del mundo a que nos llevó la fuerza material de vuestra mentira. Pero un día volverá, por el tiempo que sea, a reinar la libertad (FMA-AMA, Caja 5, 53, 2).

Semejantes palabras vertió en 1962, en el ya citado ensayo “Balance de un mundo perdido”, en el que evocaba lo que supuso la proclamación del régimen republicano:

No hay duda de que la Segunda República quedará como un paradigma, de una parte, de la ilusión general de un pueblo sediento de justicia y de saber y, por otra, del empuje de una minoría gobernante por sacar a su país del atraso cultural en el que, desgraciadamente, todavía vive. Los que aún recordamos los prodigiosos días vividos en abril de 1931, de cómo no cabíamos de contentos, saltábamos de placer; el júbilo colectivo, el holgarse, el baño de alegría, las demostraciones de regocijo al sacar los presos de los cárceles, los abrazos, los lágrimas que nos saltaban al ensanchárenos el pecho, las mil ilusiones, la bulla, la animación que producían todas las esperanzas permitidas, jamás podremos resignarnos a la pérdida de aquel Paraíso entrevisto (Aub, 2002a: 204).

Sin embargo, tal mirada no evitó que se refiriera en ocasiones de forma crítica a la acción política desarrollada entre 1931 y 1939. Además de mostrarse muy duro con la desorganización del bando republicano durante la guerra –“si tuvimos mano de obra, nos faltaron materias primas y organización” (Aub, 2002a: 74), llegó a afirmar-, siempre mostró su decepción por el hecho de que los diferentes gobiernos “no hiciera nada en cuestión obrera, industrial, financiera o eclesiástica, (...) porque no se atrevieron a hacer la revolución” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 39). Asimismo, afirmó que “la República hizo muchas cosas para que los españoles aprendieran a leer, pero no dio tierra a quienes la trabajaban y dejó el Ejército en manos de quienes la asesinaron, e incólume el banco de España” (FMA-AMA, Caja 6, 52, 3).

La defensa de los ideales republicanos puede entenderse, por un lado, como nostalgia del “paraíso perdido” que hubo de abandonar en 1939 y, por otro, como reacción al relato histórico oficial que se estaba construyendo desde el interior del país. Y es que ha de tenerse en cuenta cómo el autor hubo de soportar la construcción por parte del franquismo de una tradición en la que no sólo no había cabida para los exiliados republicanos, sino que además se proyectaba una imagen deformada de la historia del país con la que se pretendía legitimar un régimen caracterizado por su llegada al poder de forma ilegal, elevar a sus representantes a la categoría de símbolos heroicos y vincular su actividad con la de otros hitos de la historia nacional apropiándose del

concepto de “españolidad”. Así se lo manifestó en 1958 a Dionisio Ridruejo en una carta en la que se lamentaba por constatar cómo “las jóvenes generaciones que han crecido durante estos lustros tienen de su patria una idea que poco tiene que ver con la realidad” (FMA-AMA, Caja 12, 16, 2).

Fue durante el viaje que realizó en 1969 por España –germen del desencantado diario *La gallina ciega*, perfecto testimonio de “desexilio”- cuando de forma más amarga e intensa comprobó el autor cómo la sociedad se había olvidado de que “la rebelión militar fue contra la República”, cómo “la ignorancia que trepa como hiedra (...) [hacía creer] que todos [los exiliados] son o fueron comunistas”<sup>236</sup> o cómo el escenario de la batalla del Ebro había quedado reducido a un “mundo muerto” (Aub, 2003a: 133). De ahí que el autor afirmara al llegar a España “haber venido, pero no haber vuelto”, puesto que ya nada quedaba del país que él ansiaba encontrar, condenado al más absoluto de los olvidos:

Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes, no que le haya heredado (Aub, 2003a: 133).

En ese viaje descubriría con dolor que su empeño en ser memoria de un tiempo histórico carecía de sentido para los españoles de la época, instalados en una sociedad “construida en la mentira y en el crimen” (Aub, 2003a: 433) y dominada por la mediocridad intelectual (Aub, 2003a: 201).

Ni estamos –mi generación- en el mapa. Todo es paz. Es curioso cómo eso de los veinticinco –o treinta- años de paz ha hecho mella, o se ha metido en el meollo de los españoles. No se acuerdan de la guerra –ni de la nuestra ni de la mundial-, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. Ha quedado atrás. Bien. Acepto lo que veo, lo que toco, pero ¿es justo?, ¿está bien para el mejor futuro de España?, ¿cómo van a crecer estos niños? Todavía más ignorantes de

---

<sup>236</sup> La identificación de la que habla Aub en la frase ha de entenderse en el contexto de la Guerra Fría, en el que, según Cuesta (2008: 146), se desarrolló en el país una campaña anticomunista destinada a “propiciar la imagen de Franco como salvador de Occidente” y de la Guerra Civil como la primera batalla del periodo contra el comunismo.

la verdad que sus padres. Porque éstos no quieren saber, sabiendo; en cambio, estos nanos no sabrán nunca nada. Es una ventaja, dirán. Es posible. No lo creo (Aub, 2003a: 351).

Según Miguel A. González Sanchís, la ignorancia del pueblo español sobre la vida y la obra del autor –cuya figura era evaluada como un mero mito viviente por algunos<sup>237</sup> y como alguien totalmente desconocido por otros- fue siempre motivo de dolor para él, que no dejó de soñar con la posibilidad de obtener reconocimiento de su país –más por justicia que por vanidad-:

Ser un desconocido en vida y para las generaciones futuras era una obsesión a la que se negaba. Muchos españoles –tanto de dentro como de fuera- fueron conscientes de esa realidad, pero muy pocos como Max lo fueron en su empeño por conocerse, por superar el abismo y redescubrir España. Por ello, su vida fue un peregrinaje permanente, un mirar hacia España (González Sanchís, 1999: 267).

A Aub (FMA-AMA, Caja 46, 10) le dolía especialmente observar cómo el franquismo intentaba acabar con la memoria republicana, de la que él y sus compañeros de generación formaban parte en su condición de representantes culturales, como afirmaba en una entrevista en 1969:

El pueblo español, en general, ignora su pasado inmediato. (...) La falsificación histórica es menos importante que la ignorancia total en que viven los españoles de menos de cincuenta años.

Escandalizado con el “inaudito (...) desconocimiento de la actual generación” de jóvenes españoles sobre la suya, el escritor constató con amargura la ignorancia sobre el pasado reciente al comprobar, tras escuchar mencionar en una conversación al pueblo valenciano de La Pobleta, que nadie identificaba el lugar con el refugio de Manuel Azaña en la guerra:

---

<sup>237</sup> Ya en 1967, cuando visitó Cuba para participar en el I Congreso de Intelectuales de La Habana, constató tanto el desconocimiento que sobre su figura como escritor había –el viaje, según sus palabras, fue “una buena lección de humildad” (Aub, 1998c: 173)- como el simbolismo que había ido adquiriendo su figura ente los jóvenes intelectuales españoles. Así se lo expuso Carlos Barral, quien le pidió que regresara a España “para que te vean y (...) dejes de ser un mito” (Aub, 1998c: 105 y 115).



La Pobleta. Ya a nadie le dice nada. La Pobleta: el lugar donde estuvo alojado, aquí cerca, Manuel Azaña. Donde estuvo, algún tiempo, la presidencia de la República. Nadie lo sabe. Nadie se acuerda. Ni falta que les hace (Aub, 2003a: 133).

Ante semejante panorama, el autor afirmaba querer luchar contra la “mentira encapsulada” (FMA-AMA, Caja 5, 53, 2) que la dictadura había inoculado en una sociedad en la que con la “aparición de Franco parece (...) haberse acabado toda la historia” (Aub, 2003a: 461) y en la que “los vencedores (...) algún tiempo anduvieron luciendo sus nombres y apellidos por las plazas de calles y plazas” (Aub, 2002c:401). No sólo quería mantener vivo el recuerdo de quienes defendieron –con las armas, con la palabra o simplemente con la simpatía- a la República, sino que también pretendía transmitir una interpretación de la guerra desde un punto de vista alejado de la deformación franquista, para evitar con ello, por ejemplo, “que la gente se olvide de que Sanjurjo se levantó contra Azaña y no contra Durruti o la Pasionaria” (Aub, 2003a: 133).

Aunque fue tras su eventual regreso al país en 1969 cuando más intensamente experimentó el autor “la habilidad del régimen para dejar en Babia a casi la totalidad del país” (Aub, 2003a: 315), lo cierto es que desde dejó España fue consciente de la necesidad de no dejar caer en el olvido ninguno de los horrores vividos desde su marcha de España. Sólo así se explica que comenzara su ciclo de novelas sobre la Guerra Civil a los pocos días de instalarse en París, su primer refugio antes de iniciar el periplo concentracionario que culminaría con su huida rumbo a México, o que en noviembre de 1939 afirmase que “lo terrible es que desde la pérdida de la guerra no se ha levantado una voz, desde la emigración, no se ha publicado nada contra la dictadura que destroza, desentraña y desangra España” (Aub, 1998b: 39).

En su lucha contra la indiferencia y el olvido, a los pocos meses de instalarse en el que terminaría por ser su hogar durante más de treinta años

participó en varios actos destinados a mantener vivo el recuerdo de quienes habían sido sus compañeros de penurias en los centros de concentración, ignorados no sólo en España, sino en toda la comunidad internacional. En 1943, cuando apenas se habían cumplido seis meses desde su salida del último campo en el que permaneció preso, participó en la Reunión de la Comisión Permanente contra el Terror Nazifascista convocada en la capital de México. Según recogieron los diarios mexicanos *El Universal* y *El Nacional* en sus ediciones del 14 de enero, Max Aub informó de la situación de los refugiados antifascistas en estos campos, insistiendo en el maltrato continuo al que eran sometidos. Así reflejó el primero de los periódicos la intervención del autor:

[Aub] relató la citación en que viven los deportados en Nordáfrica [sic]. Dijo que les dan por comida solamente 100 gramos de pan, y 500 a los que se dedican a trabajos forzados con la particularidad de que los judíos y los miembros de las Brigadas Internacionales no tenían permiso para trabajar. Que 250 españoles, incapaces para resistir aquella vida, pidieron la repatriación, concediéndoseles a los nueve meses, en virtud de que cada uno de los internados proporcionaba un rendimiento económico al Comandante del campo. Agregó que hubo una epidemia de tifo exentemático que determinó el encarcelamiento del médico del campo, porque el Comandante se asustó al ver cómo se sucedían los casos – “prohibiendo que la gente se muriese en el campo”-, por lo que dio instrucciones para que se llevasen precipitadamente a los afectados a la enfermería en estado agónico. Se prohibía hacer fuego a pesar del tremendo frío, bajo pena de enviarlos a las mazmorras de Caffarel, donde estaban materialmente hacinados: “Tuve la suerte de salir de aquel infierno, pero miro hacia atrás y me quedo de piedra (FMA-AMA, Caja 45, 2).

Asimismo, en la noticia de *El Nacional* se afirmaba que el escritor “se mostró desencantado de la actuación de los ejércitos inglés y norteamericano en el norte de África” (FMA-AMA, Caja 45, 2) al no haber desocupado todos los centros concentracionarios.

Además de participar en actos públicos como éste, el autor mantuvo desde sus primeras semanas de exilio en México una constatare preocupación por la situación de los compañeros que permanecían en Djelfa, como

evidencia su correspondencia con internos como Barbena (FMA-AMA, Caja 2, 6). Durante su largo exilio mantendría un fluido intercambio de cartas con otros supervivientes como Antonio Caamaño (FMA-AMA, Caja 3, 17).

Jamás perdería Aub el interés por lo que había ocurrido en los campos africanos –y, en general, en todos los espacios de concentración, sobre todo aquellos que tuvieron entre sus alambradas a españoles-. Así lo demuestra su interés por la difusión de los libros de los supervivientes. En correspondencia con Rafael Alberti y María Teresa León, es informado de la composición de dos textos testimoniales sobre los campos africanos (FMA-AMA, Caja 1, 10). Gracias a su intermediación, entra en contacto con sus autores, Arturo Esteve y Eulogio Muñoz Navarrete. El primero fue autor de *La amenaza y Búsqueda en la noche*, y el segundo de *El héroe* –que fue editada bajo el título de *Cementerio en el desierto*-. Mientras que con el primero mantuvo una fructífera correspondencia epistolar, azuzada por el deseo común de trabajar juntos en diversos proyectos –Aub intentó, sin éxito, publicar sus libros en México- (FMA-AMA, Caja 5, 40), la relación con el segundo quedó dañada por la demoledora crítica que Aub realizó de su obra (FMA-AMA, Caja 9, 38).

Similar al interés que mantuvo en relacionarse con antiguos supervivientes de los campos fue su deseo, rayano en ocasiones con la obsesión, de permanecer en contacto con los exiliados republicanos que pululaban por el mundo. A través de cartas, proyectos comunes e intercambio de libros, los exiliados intentaron no perder jamás la comunicación. De este modo mantenían vigente su identidad grupal, violentamente disgregada como consecuencia de la guerra y todo lo que llevó aparejada, e intentaban minimizar los efectos del desgarramiento del exilio. Estar en contacto con otros exiliados y poder conocer de primera mano sus proyectos literarios o saber que en España existían pequeños focos de resistencia que ansiaban saber de los miembros de la diáspora fueron formas a través de la que vertebrar a través de la comunicación personal la lucha política que llevó aparejado el éxodo republicano. Sin embargo, como ha detectado José Ángel Sáinz (2007:

138), “pese a la relación epistolar con un minoritario público, la necesidad interpersonal queda atascada por la falta de alcance de su obra a un público mayoritario”, con lo que las cartas terminan por convertirse en una muestra más del continuo “quiero y no puedo” que inundaba las quejas del autor, en un consuelo que no mitiga el dolor de sentirse ignorado por su país.

De la intención de demostrar que, pese a los intentos del régimen por borrarlo de la historia, el colectivo exiliado seguía vivo surgieron iniciativas como la creación de la revistas *Sala de Espera*, *El correo de Euclides* y, sobre todo, *Los Sesenta*, ideada por Aub con la intención de recoger textos – fundamentalmente poéticos- de autores que hubieran superado la frontera de los sesenta años. Entre 1964 y 1965 se publicaron cinco números, en los que, además de Max Aub, participaron autores como Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Bernardo Giner de los Ríos, Jorge Guillén, Carlos Pellicer, Julio Torri o Xavier Villaurrutia. La nómina de escritores que tuvieron cabida en la revista expone de forma sintomática las intenciones que llevaron al autor a crearla. Acoger a autores exiliados evidenciaba su siempre presente voluntad de dar voz a un colectivo destinado a la marginación, mientras que unirlos en un mismo proyecto editorial con escritores que, como Alonso o Aleixandre –que definió la iniciativa como una forma de “recuperación del tiempo perdido” (FMA-AMA, Caja 1, 14, 6)-, permanecían en España demostraba su intención de no perder los vínculos con su generación. Se trataba, por tanto, de una forma de responder a la dispersión a la que el régimen franquista les había condenado. El hecho de incluir entre los colaboradores de *Los Sesenta* a autores mexicanos como Pellicer, Torri o Villaurrutia no hacía sino demostrar la integración en los ambientes culturales y las buenas relaciones que, en general, mantuvo Aub con los artistas del país que le acogió.

Lejos de ser baladí, el hecho de que la revista sólo acogiese textos de escritores que tuvieran, al menos, sesenta años ha de ser entendido como una muestra más de la identificación del fenómeno del exilio con el concepto de

resistencia. Incluir a autores que seguían vivos en sus respectivos lugares de destierro era una forma de luchar, en primer lugar, contra la marginación a la que quería condenarles el franquismo y, en segundo, contra la propia muerte. Y es que una de las constantes de la vida de Aub en el exilio fue la frustrante decepción con la que fue acogiendo todos y cada uno de los fallecimientos de los amigos y compañeros de profesión exiliados. Además de por el lógico sentimiento de desolación inherente a toda muerte de un ser querido, su reacción parecía estar provocada por el hecho de que, a medida que iban muriendo, se hacía más patente la imposibilidad de volver a disfrutar con ellos de una vida de convivencia pacífica en España. Asimismo, con su pérdida se incrementaba la dificultad de la tarea autoimpuesta por los exiliados de mantener con vida el proyecto republicano y de mostrar una versión histórica contraria a la ofrecida por Franco. Si morir es siempre abrir la puerta al olvido, mucho más lo es morir en el exilio, que es ya una forma de olvido, como enfatizó el autor al dar cuenta en su diario de la muerte de Esteban Salazar Chapela –“¿qué quedará de esa excelente persona, periodista honrado, honrado prosista, autor de un par de novelas honorables que vivió con honra” (Aub, 1998b: 359), se lamentaba- o de la de Paulino Masip:

Entierro de Paulino [Masip]. Treinta españoles, ni un mexicano, él que tanto hizo y se deshizo por probarnos que todo lo debíamos hacer por nuestra nueva patria. Murió de pulmonía, de uremia, de arterioesclerosis. No: de cáncer, del cáncer de España que le fue royendo, incapaz como fue de volver sobre lo dicho, de la seguridad de haber nacido en un país cruel e intratable, sin remedio. Murió de pena, olvidándose –queriendo olvidarse- del mundo; viéndose olvidado. El vacío en el que cayeron sus libros (...), el olvido en que le tuvieron los productores cinematográficos le amargaron el final de su vida, antes de hundirse en el desconocimiento. Pero lo le podía más era España; callado. Debe quedar constancia en sus papeles. ¿Quién los publicará? Posiblemente nadie (Aub, 1998b: 344).

En la actitud del autor se mezclaban tanto la fidelidad a la memoria de la herencia republicana como la tristeza que suponía enterrar a sus compañeros de exilio lejos del país que les vio nacer. El recuerdo de los dos

autores citados, junto al de Juan Chabás, José Moreno Villa, Arturo Barea, Juan José Domenchina, Emilio Prados, Luis Cernuda, León Felipe o José Gaos, llena las páginas de los diarios aubianos, convertidos, según Manuel Aznar Soler (1998: 28), en un “recuento de cadáveres”. La desilusión por comprobar cómo el inevitable paso del tiempo ha terminado con las ilusiones de celebrar el deseado reencuentro en la patria perdida lleva al autor a escribir con amargura en 1966 que ya no apunta “desde hace años, los nombres de los amigos muertos, ni siquiera de los más cercanos” (Aub, 1998b: 367).

No sólo en el lamento por los que ya no están se convierte la escritura de diarios<sup>238</sup> –que, según ha advertido Puertas Moya (2006: 374) evidencian “la escritura urgente” que, como liberación catártica, acostumbran a necesitar los exiliados- en otra de las formas a través de las que respondió Aub a su necesidad vital de recordar. Al dar cuenta de lo vivido día a día no sólo dejaba testimonio de sus sentimientos, reflexiones y actos, sino que también y sobre todo permitía legar para las generaciones venideras un testimonio de su existencia. Y es que los diarios aubianos pueden ser interpretados como un relato de la historia personal del autor, que va a oponer a la conmemoración onomástica de las historias oficiales sus propios aniversarios, subrayando así, como si fuese una trágica celebración, su llegada a México. “Hoy hace un año que desembarqué aquí” (Aub, 1998b: 115), escribe en la entrada del 1 de octubre de 1943, mientras que nueve años más tarde recuerda que “hace diez años que atracó el ‘Serpa Pinto’ en Veracruz” (Aub, 1998b: 372). La insistencia por hacer presente su ingreso en el país mexicano ha de entenderse como muestra de que el exilio puede equipararse con la noción de muerte y

---

<sup>238</sup> Dentro de la obra diarística del autor, ha de diferenciarse entre *Enero en Cuba* y *La gallina ciega*, libros de viajes convenientemente preparados por el autor para su publicación, y *Diarios (1939-1972)* y *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)* publicados póstumamente gracias al trabajo de Manuel Aznar Soler. Esa distinción explica el carácter espontáneo –torrencial en ocasiones- de los dos segundo dietarios, así como la ausencia en ellos de la habitual en el autor dialéctica entre realidad y ficción –pues ambos se presentan como textos exclusivamente reales, a diferencia de los otros y, sobre todo, de *La gallina ciega*, bautizada como “novela” (Aub, 1998b: 495) por su creador-. Atendiendo a esa diferencia, y a la posibilidad de ser totalmente sincero por la confianza que le daba al autor el saber que escribía sólo para él, Ignacio Soldevila (2003: 27) afirmó no estar “seguro de que Aub hubiera dejado que se publicaran sin retoques las numerosas páginas de sus diarios personales”.

que, por tanto, lo que está haciendo el autor es conmemorar su vuelta a la vida, como si de un amargo cumpleaños se tratase. Otros hitos en la configuración de la historia personal son los que se refieren al tiempo que hace que no pisa España o se encuentra con algunos de sus seres queridos – hace “veinte años que no he visto a mi madre, diecisiete que no piso tierra española” (Aub, 1998b: 373), escribe en 1956-, los que llevan a evocar su periplo carcelario –“hoy hace treinta años que salí de la cárcel de Niza” (Aub, 1998: 482), consigna en la entrada del 22 de junio de 1971-, los que le hacen recordar lo sucedido en la guerra –en 1958, cuando asiste a la proyección de *Por quién doblan las campanas*, la contienda vuelve a su mente a través de imágenes de “muerte” y “justicia” (Aub, 1998b: 296)-, etc. En los diarios también da cabida a Aub a sus lecturas, haciendo así que de sus anotaciones pueda derivarse el establecimiento de un particular canon, así como a las noticias sobre las publicaciones editoriales, en las que acostumbra a fundirse la ilusión por continuar su desarrollo literario con la pena por no poder distribuir sus obras en España.

Es interesante comprobar como en los diarios aubianos el relato de la intrahistoria individual, que en muchas ocasiones se centra en lo anecdótico, como cuando el autor da cuenta de sus visitas al médico o de cuestiones domésticas, se funde con el de la historia social y político. Aub reflexiona en sus páginas sobre la situación política del mundo y, en concreto, evidentemente, con la de España, reproduciendo con ello el autor la estructura que presentan la mayoría de sus novelas, en las que la trayectoria individual de un personaje se entrecruza con acontecimientos y personajes históricos.

## 6.2. El poder testimonial de la ficción

En su lucha contra la deformación histórica del franquismo y a favor del legado republicano y de todos los que lucharon por su mantenimiento, fue la literatura el método más eficaz de todos los empleados por el autor. No en vano, Sebastián Faber (2003: 11) ha llegado a interpretar la “extraordinaria fecundidad aubiana” como “reacción particular al trauma del exilio, una respuesta a los conflictos y a las obligaciones que el destierro conlleva para el escritor, sobre todo con respecto a la lealtad y la memoria”. Para Caudet (2000: 26), la prolijidad de su producción ha de entenderse como forma de conseguir “autoestima, justificación [y] razón de ser”, elementos especialmente importantes para quien se ve despojado de sus asideros vitales en el exilio. El propio Aub, de hecho, señalaba en 1971, en un cuestionario formulado por Fernando Palacios Álvarez, que “resolvió su experiencia del exilio escribiendo” (FMA-AMA, Caja 19, 6). La abundancia de su obra puede entenderse así como una respuesta a la actuación de quienes intentaron borrar e inventar a su antojo partes de la historia, sobre todo si se tiene en cuenta que en ella bulle una constante preocupación por reflejar la realidad.

Según el autor, las novelas “son testimonios” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 26) equiparables al discurso historicista y la labor de los escritores ha de ser análoga a “la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos y recoger cantares de gesta” (Aub, 2002: 49). Para Aub, los errores en que pueden incurrir la memoria personal o las indicaciones de los testigos son susceptibles también de afectar a las fuentes documentales con que trabajan los historiadores. “El novelista – afirmaba el autor en 1968, en una entrevista inédita conservada en la sección de la Fundación Max Aub en la que se almacenan los fondos del Archivo de la Diputación Valenciana- está tan cerca de la historia y de la verdad histórica



(...) como todo historiador”<sup>239</sup> (FMA-ADV, Caja 13, 19, 26). Muy crítico con la actitud reverencial con la que las fuentes escritas eran interpretadas – contraria al escepticismo que los historiadores acostumbraban a mostrar ante las opiniones e impresiones personales-, Aub era consciente de que los documentos, al igual que las personas, podían mentir:

Este intento de los historiadores que se quieren basar exclusivamente en los documentos y hacer que ellos sean fehacientes, es un absurdo, porque los documentos mienten como los hombres (FMA-ADV, Caja 13, 19, 26).

Lo sabía por la experiencia de su propia vida, brutalmente condicionada por un documento que mentía. Recuérdese que el arresto que motivó su ingreso en cárceles y campos de concentración francesas, y que meses después le obligó a partir rumbo al exilio mexicano ante el peligro que su libertad y su seguridad pudieran correr en la Francia ocupada, vino provocado por una denuncia falsa en la que, entre otras inexactitudes, se decía que era alemán, judío y comunista<sup>240</sup>. Las autoridades francesas, que habían investigado al autor desde su trabajo, en tiempos de la Guerra Civil, en la Embajada española, y sabían de sus contactos con destacados simpatizantes comunistas como Malraux, recibieron, en el paranoico clima bélico en que vivía inmerso Francia en el año 1940 –en el que todo aquel que se salía de lo convencional era acusado de disidente-, una nota del embajador del gobierno franquista en el país galo, José Félix de Lequerica. El diplomático, haciéndose

---

<sup>239</sup> Al hacer hincapié en las tenues barreras que separan literatura e historia, el pensamiento estético de Aub se convierte en un claro precedente de las teorías de Hayden White, para quien, como ya se expuso en los primeros capítulos de este trabajo, las interacciones entre ambas disciplinas han llevado, por un lado, a los historiadores a construir sus discursos como si de un relato se tratase y, por otro, a los novelistas a convertirse en intérpretes válidos de la realidad histórica.

<sup>240</sup> “Max Aub. Nacionalidad alemana. Nacionalizado español durante la guerra civil. Actividades: comunista y revolucionario de acción. Se cuenta su presencia en Francia. Llamó la atención del embajador sobre el mismo como sujeto peligroso. Decir a los consuls [sic] que no le den visado y le recojan el pasaporte si se presenta. Decirles a [sic] Madrid” (Malgat: 89-90). Sobre la hoja manuscrita que contenía la denuncia, alguien –probablemente algún funcionario de la Embajada- escribió la palabra “hebreo”.

eco de una falsa y denuncia anónima, instaba al gobierno francés a que tomase medidas contra “este comunista notorio de actividades peligrosas” (Malgat, 2007: 90).

Para Gerard Malgat (2007: 103), el impacto de la falsa denuncia en Aub no sólo está relacionado con la lógica decepción que surge al comprobar cómo toda una vida puede ser condicionada por una mentira gratuita, sino también con la constatación de que los límites de conceptos como realidad y ficción son tan difusos como volubles, algo que influirá, y mucho, en 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 nazi.

El propio autor, en una carta enviada al presidente mexicano en 1951 recogida en la compilación de ensayos *Hablo como hombre*, reflexionó sobre esa idea:

Estoy fichado y (...) esto es lo que cuenta, lo que vale. Que lo que diga la ficha sea verdad o no, eso no importa, ni entra en juego. Es decir, que yo, mi persona, lo que pienso, lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. (...) Yo, Max Aub, no existo: el que vive es un peligroso comunista que un soplón denunció un día, supongo que por justificar su suelo. (...) Pero yo no soy comunista ni “comecomunista”, soy un liberal, un socialista liberal (...), que fue falsamente acusado de ser comunista (Aub, 2002: 113-114).

También fue consciente de la desconfianza que se había de mantener ante determinadas reconstrucciones de la historia por la evolución de su país, dirigido por un gobierno ilegal, sólo respaldado por la fuerza de las armas, y,

sin embargo, legitimado por la comunidad internacional a través de su ingreso en diversos organismos y del mantenimiento de relaciones exteriores.

El autor se mostró muy crítico con la interpretación histórica efectuada por los poderes franquistas, basada en la deformación y en las falsedades. “La vida española de hoy está construida en la mierda de la mentira” (Aub, 2003: 433), llegó a decir Aub cuando regresó a España en 1969, contrariado por el hecho de que una de las consecuencias de esa mentira fuera precisamente su desaparición –y la de todos los literatos que compartieron con él la amarga aventura del exilio- de los catálogos editoriales, las librerías, los medios de comunicación, las universidades y los centros de enseñanza y reflexión cultural españoles. Como ha señalado Manuel Aznar, “para quienes padecieron el régimen educativo [franquista] nada más normal que ignorar en literatura o en historia un siglo XX que no se explicaba o se explicaba poco y mal” (Aznar, 2003: 29). Así lo comprobó el propio autor, que se lamentaba de que durante la dictadura la gran mayoría de españoles “jamás oyeron el santo de [su] apellido” (Aub, 2003: 127). La importancia de este vacío cognoscitivo residía, fundamentalmente, en que demostraba la susceptibilidad de manipulación de la memoria colectiva e histórica de las sociedades, así detectada por el propio autor:

Un testamento puede servir precisamente para ocultar la fortuna de un señor y porque es un documento del siglo XVI, los historiadores aseguran feroces: la verdad ésta, y no lo que cuenta fulanito de tal en una novela de la misma época. Pero, ¿por qué? ¡Si los documentos están hechos para engañar a la gente! En eso no hay duda alguna de que los hechos mismos que están sucediendo actualmente en el mundo, si pasaron siglos o uno cayera de la luna y se basara en los documentos, por ejemplo, de la invasión de Checoslovaquia (...), y leyera los documentos soviéticos exclusivamente, pues, quedaría convencido, diría: son documentos, aquí están. ¿Quién se lo iba a negar? Y, sin embargo, sería falso (FMA-ADV, Caja 13, 19, 26).

Es decir, según Max Aub, los textos históricos –y, en general, todos los referenciales- pueden aprovechar la actitud del receptor y el siempre

subyacente e implícito pacto de veracidad que se establece ante su lectura para manipular al lector y hacerle creer como ciertos hechos que jamás sucedieron. En la propia obra del autor se pueden encontrar buenos ejemplos que demuestran que los documentos pueden mentir. Quizá el más representativo y famoso sea *Jusep Torres Campalans*, la biografía ficticia de un pintor vanguardista nacido de la imaginación de Aub y existente sólo en su cabeza. Publicado en 1958 por la editorial Tezontle, el libro se presentó imitando los títulos de la colección “Le goût de notre temps” de Alberto Skira y, tanto por sus contenidos como por su aspecto formal, como si de una monografía artística se tratase. De este modo, además de reproducir contenidos habituales de textos similares, como los anales, el catálogo del autor o la reproducción de algunas de sus obras<sup>241</sup>, el texto apareció con las mismas características externas de las clásicas colecciones de arte. Con ello se ponía de manifiesto el interés del autor en que lo mostrado en el texto fuera interpretado como verdadero por los lectores, tal como ha señalado Juan Manuel Bonet (2004: 132-133):

El diseño juega un papel clave: forma parte, por decirlo de alguna manera, de la ficción. De lo que se trata es de parodiar, con intención mixtificadora, una monografía (...) para contribuir a que el lector se crea que está ante el redescubrimiento de un pintor cubista olvidado, casualmente conocido por el autor, que adopta las formas del historiador del arte.

Guiados por lo que sugería el paratexto, fueron muchos los que hicieron una interpretación histórica de la obra, tomando por real y no por ficcional la vida del pintor catalán. No en vano, hubo hasta representantes de la crítica artística del momento que dieron por cierta la existencia de Torres Campalans. De la misma forma, conocidos de Aub como Juan Luis Alborg mostraron su enfado por el autor por no aclararles si el pintor había existido

---

<sup>241</sup> El propio Aub pintó las obras incluidas en el texto, atribuidas, lógicamente, al falso Campalans.

realmente o no<sup>242</sup> (FMA-ADV, Caja 13, 19, 18). Michael Ugarte (1999: 142) ha explicado del siguiente modo el impacto del aparente carácter mimético del texto:

La forma académica en que el biógrafo ordena los documentos llevó a los críticos de arte y a los historiadores de la cultura a evaluar seriamente al pintor. En efecto, el mundo del arte había descubierto un nuevo artista cubista. Intelectuales y artistas en México donde, según el biógrafo, Torres acababa de morir, y hasta en Nueva York, declararon que habían visto sus obras o que habían tenido la suerte de conocerlo.

Para Soldevila (1999: 130), el texto es la “más sonada broma” de las letras españolas. Sin embargo, no se ha de interpretar la obra como un mero juego del autor destinado a confundir a lectores y, especialmente, al mundo del arte. Más allá de su actitud lúdica, *Jusep Torres Campalans* demuestra la imposibilidad de confiar en los documentos y la forma en la que éstos, a pesar de su rigor y aparente objetividad, pueden incurrir en falsedades y errores. En ese sentido, resulta sumamente esclarecedor plantear la hipótesis de que hubiera sucedido si la obra de Aub hubiera pasado desapercibida, sin comentaristas ni críticos dispuestos a analizarla, y hubiera sido descubierta pasados unos siglos. Probablemente, en semejante situación, quienes hubiesen encontrado el libro de Aub no hubiesen tenido ninguna duda de que Jusep Torres Campalans existió, de que nació en 1886 y de que a mediados del siglo XX permanecía, alejado de la vida pública, retirado en el estado de Chiapas. Al presentarse como una monografía artística, y no como una obra de ficción, hubiera activado un contrato lector basado en la confianza en la referencialidad de su contenido.

---

<sup>242</sup> Rizando el rizo de esa errónea percepción, incluso hubo quien creyó reconocer en Campalans rasgos de personas reales, como mostró el autor en sus diarios: “La hija de Campalans. La hija del diputado socialista de idéntico apellido quiere hablar conmigo: está convencida de que tomé a su padre como modelo (...) ¡Resulta que el hombre pintaba!” (Aub, 1998b: 393).

Semejantes efectos a esa hipotética lectura futura de *Jusep Torres Campalans* produciría la de *Antología Traducida*, compilación de poemas de más de cincuenta autores –de diversas culturas, épocas y tradiciones– tan inexistentes como el pintor catalán. Aub es, consecuentemente, autor tanto de las composiciones como del aparato textual que las acompaña. La confusión de los lectores, así como los problemas de recepción, vienen provocados porque, en su labor de antólogo y editor, el escritor mezcló –al igual que hizo en *Jusep Torres Campalans*, en el que el aparecen figuras como Alfonso Reyes o André Malraux– elementos de la ficción con elementos reales. Es decir, aludiendo a la ya explicada teoría de los mundos narrativos de Albaladejo, sus obras muestran un modelo ficcional verosímil presentado bajo la apariencia de mundo verdadero. En el prólogo de *Antología Traducida* se puede leer, por ejemplo, que el traductor de muchos de los poemas es Juan de la Salle, de quien se dice que “pasó no pocas horas con Jorge Guillén y Pedro Salinas, de quien fue amigo” (Aub, 2004: 56). También *Imposible Sinaí* ha de ser señalado como muestra del interés del autor en la “poética de lo falso”, expuesta en este caso a través de una selección de composiciones atribuidas a participantes en la Guerra de los Seis Días. *Versiones y subversiones* es otro de los trabajos aubianos merecedores de integrar este grupo.

No fueron estas las únicas obras en la que el autor cuestionó la validez de los documentos textuales como forma de conocer el pasado. Cuando se cumplían catorce años de su exilio mexicano, el autor imaginó su acto de ingreso en la Academia de la Lengua Española y escribió el habitual discurso de entrada a la institución, siguiendo para ello los tópicos retóricos habitualmente empleados en ese tipo de textos. Demostrando su interés por las artes gráficas, Aub se encargó de que el discurso, titulado *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, fuese editado imitando la tipografía y el diseño habitual de las publicaciones de la institución junto a la correspondiente réplica, a cargo de otro académico tan imaginario como él,

Juan Chabás<sup>243</sup>, quien ya había fallecido en la fecha del supuesto acto de ingreso. La presentación formal del texto constituye, como en el caso de *Jusep Torres Campalans*, una muestra de la intención del escritor de, en su deseo de legitimar a la literatura como forma de conocimiento, otorgar estatuto de realidad a elementos ficticios, diluyendo así los límites entre ambas entidades, pues, tal y como ha explicado Javier Pérez Bazo (2007: 351), “la edición del opúsculo sirve de soporte real o prueba que el autor desea convincente de su historia ficticia, como si dotándola de realidad física quisiera violentar el curso de la Historia negando lo imposible”.

En consecuencia, “para el Max Aub del discurso, la guerra civil nunca existió y, por tanto, ni la muerte, ni el exilio habían azotado España” (Mas i Uso, 2006: 76). En la Academia imaginada por el autor, que, por motivos obvios, no podía ser “real” en ninguno de los sentidos, se sentaban Federico García Lorca, Miguel Hernández o Ramón J. Sender junto a Ernesto Giménez Caballero, José María Pemán o Dionisio Ridruejo. Vencedores y vencidos, muertos y vivos, se daban la mano en una sociedad que no había sufrido los horrores de la guerra, que conmemoraba el veinticinco aniversario de la proclamación de la II República y que tenía en Max Aub a uno de sus más destacados dramaturgos, hasta el punto de ser académico y director del Teatro Nacional. Aunque todos los personajes que aparecen en el texto son históricamente reales, muchos de sus rasgos biográficos aparecen alterados, siendo sus vidas ficticiamente alargadas, adquiriendo sus obras una continuación que nunca tuvieron y convirtiéndose en académicos autores que jamás lo fueron –o que, como en el caso de Miguel Delibes, sólo lo serían años tarde-. De ahí que el texto pueda ser tomado como un homenaje a la tradición cultural de un grupo de escritores cuya evolución fue abruptamente alterada por la guerra y por la dictadura. La obra, por lo tanto, no sólo

---

<sup>243</sup> El discurso atribuido a Juan Chabás reproduce fragmentos de uno de sus trabajos de historia literaria, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*. Del mismo modo, el texto con el que Aub se estrenaba como académico utiliza fragmentos del “Proyecto de estructura para un teatro nacional y escuela nacional de baile” presentado ante el gobierno de la II República poco antes de la guerra.

cuestiona la fiabilidad de las fuentes históricas, sino que también y sobre todo se convierte en una forma de luchar contra el olvido y la manipulación efectuada por los poderes franquistas.

El discurso es, consecuentemente, una forma de apelar a la reflexión de los lectores y de buscar en ellos una reacción condenatoria contra la dictadura de Franco gracias a la muestra de lo que pudo ser y no fue. En ese sentido, el texto aubiano no se limita a mostrar lo difuso de los límites entre ficción y realidad, sino que también se convierte en elemento al servicio de la memoria de la España de la II República y de todos los que por defenderla hubieron de salir al exilio.

A pesar de ser el más conocido, no es el texto el primero ni el único ejemplo de ucronía que se puede encontrar en la producción aubiana. De hecho, la omisión de la Guerra Civil es también el punto de divergencia histórica a través del que se estructura del relato “De los beneficios de las guerras civiles”, en el se imagina cómo hubiera sido la evolución de una familia de no haber existido la guerra. Ya en 1947, el autor había publicado dos artículos –“Aquí no ha pasado nada” y “Gloria borbónica”- en el periódico mexicano *El Nacional* en los que otorgaba la voz narrativa a una periodista que se desplazaba a España para cubrir una hipotética restauración borbónica producida años después de la Guerra Civil<sup>244</sup>.

Es sintomático comprobar cómo, si bien en los ejemplos analizados hasta ahora, Aub mostró un universo ficcional como si de uno referencial y verificable se tratase, en su inacabado proyecto de biografía de Luis Buñuel<sup>245</sup> tuviera previsto actuar de manera inversa, presentando datos y testimonios

---

<sup>244</sup> Eugenia Meyer (2007: 78-83) ha recogido ambos textos en su trabajo sobre la producción periodística de Max Aub en México.

<sup>245</sup> Editado y prologado por Federico Álvarez –yerno del escritor-, el libro –o, más bien, la documentación que Aub había ido recopilando para su elaboración- fue publicado póstumamente en 1985 bajo el título de *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. En la Fundación Max Aub se encuentran recogidos varios manuscritos de trabajo que complementan la publicación.



reales bajo el título de *Buñuel, novela*<sup>246</sup>. Para el autor, su trabajo sobre el pintor aragonés iba a ser un “texto entre la historia, la vida y el arte (...): una novela” (FMA-ADV, Caja 14, 8, 7). En el prólogo de la obra advertía Aub (1985: 20) a sus lectores de la necesidad de cuestionar todo su contenido:

Todo cuanto sigue puede ser muy bien 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-, póngalo, 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. Una es la cosa, otra quien la mira y copia, otra quien la ve copiada ¿y así quieren verdad? No hay otro modo, sin embargo.

El método de trabajo que empleó el autor para la composición de obra revela su convencimiento –plenamente posmoderno- en el carácter inaprensible de la realidad. Aub basó su labor de documentación en entrevistas personales, pero jamás dio por veraz una sola fuente sin antes contrastarla. “Cuando dos o tres han coincidido lo di por cierto –manifestaba en una de las múltiples anotaciones encontradas entre los materiales con los que trabajó para elaborar la obra-, un solo testimonio me ha dejado en duda, a menos que fuera reciente” (FMA-ADV, Caja 14, 8, 7). Sin embargo, lejos de dar por válidas sin más las declaraciones de que disponía, el autor utilizó las diferentes versiones que de la vida de Buñuel obtuvo para mostrar su

---

<sup>246</sup> Joan Oleza (2005: 23) ha expuesto las relaciones existentes entre *Jusep Torres Campalans* y el libro sobre Buñuel: “Las semejanzas de los dos libros son múltiples. Se trata de la vida de dos artistas conocidos de Aub –aunque Campalans lo sea de manera supuesta-, de quienes él emprende la tarea de escribir una biografía: la primera, la de Campalans, por la –otra vez supuesta- curiosidad que siente al encontrarse al misterioso personaje en Chiapas y saber que era un pintor cubista importante, la segunda, la de Buñuel, por encargo de una editorial. Sin embargo, también se hace una diferencia importante, que conlleva una semejanza de principio: si, en el caso de *Jusep Torres Campalans*, Aub ofrece una biografía de un personaje ficticio, en el caso del *Buñuel*, aun cuando le proponen el trabajo como una biografía y que se trata de un personaje que existió y fue su amigo, Aub pretende ofrecerlo como novela. Así, en el primer caso, una ficción que se quiere presentar como ‘histórica’: en el segundo caso, hechos históricos novelados”.

caleidoscópica visión de la realidad, pues él mismo explicó que se había dado cuenta “de que no había manera de desentrañar lo sucedido, porque no hay un suceso, sino tantos como testigos auténticos” (FMA-ADV, Caja 14, 8, 7).

Al establecer esta tesis en un texto de intenciones biográficas –y aparentemente referencial, por tanto-, el autor cuestiona la validez de todos los elementos que conforman el proceso del saber histórico y propone, al mismo tiempo, un nuevo modelo cognoscitivo. Tal y como ha expuesto Gabriel Rojo, “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” (Oleza, 2005: 24). Consecuentemente, la mejor manera de abordar la vida –real- de Luis Buñuel es recurrir al discurso literario<sup>247</sup>, pues, como dijo el propio Aub, él no era más que un “novelista que buscaba la verdad a través de la literatura” (FMA-ADV, Caja 14, 8, 6). 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 diferentes versiones que de la vida de Buñuel existían y de cotejarlas con las fuentes documentales para establecer un retrato que fuera tan poliédrico como real. “Lo que quiero es intentar un retrato en movimiento” (Álvarez: 33), confesaba en el proyecto de prólogo que escribió para *Buñuel, novela* al explicar sus intenciones<sup>248</sup>.

Aub complementaba la desconfianza en la funcionalidad de los relatos convencionales para reflejar la realidad con una escéptica mirada sobre la memoria, que, para él, era “de lo más traicionero que existe en el mundo” (FMA-AMA Caja 12, 31, 8). Así lo pudo comprobar, cuando, documentándose para escribir el pasaje de *La calle de Valverde* en el que se recrea lo sucedido en la “Sanjuanada” de 1926, descubrió cómo “los mismos

---

<sup>247</sup> Y, paradójicamente y para poner de manifiesto la continua difusión de los límites entre realidad y ficción, la mejor manera de abordar la vida –ficticia- de Josep Torres Campalans es recurrir al discurso histórico.

<sup>248</sup> La analogía con *Jusep Torres Campalans* es de nuevo evidente. En el prólogo de la ficticia biografía declaraba Max Aub (2002: 15) que iba a intentar hacer “descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista”.

militares que habían tomado parte en el intento de sublevación (...) se equivocaban, no de un año, de dos años, [sino] de cosas que habían pasado aquí y no allá” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 10) o cuando dos testigos a los que preguntó por las circunstancias de la salida de España de Negrín le dieron versiones contradictorias (FMA-ADV, Caja 13, 19, 10).

El problema de la verdad inaccesible estuvo presente en la vida del autor desde sus inicios. No en vano, ya en la infancia se sintió Aub (*apud* Malgat, 2007: 32) desconcertado por no saber cuáles eran las razones exactas que habían provocado la Guerra Mundial y, por extensión, el radical cambio que sufrió su vida al tener que trasladarse a España:

Había un problema que me preocupaba mucho cuando pasé la frontera. Pensé: al fin voy a saber la verdad. Voy a un país neutro, así que podré saber lo que pasa en Alemania, lo que pasa en Francia. Voy a saber la verdad. Y, aunque los franceses y los alemanes tenían toda la libertad para hacer llegar sus noticias, nunca me enteré de nada.

Para Aub, resulta imposible acceder a la verdad única y, en consecuencia, a lo único que se puede aspirar es a la consecución de una “verdad múltiple”, la que mejor se amolda al carácter heterogéneo, variado y multiforme de la realidad. No en vano, el autor llegó a afirmar que la “realidad es una cosa irreconstruible [que] hay que fabricar” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 11). De ahí que sus obras no traten tanto 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” (Pérez Bowie, 2003: 47). Para ello, prescinde de los puntos de vista unitarios y adopta una mirada tan pluriforme como la propia realidad a la que se refiere, con lo que sus textos quedan caracterizados por la polifonía de voces, por la heterogeneidad de los registros empleados, por la presencia de componentes metaficcionales o por la variedad textual.

Las dificultades que observaba en el proceso rector de la realidad no son óbice para que la crítica haya tendido a analizar buena parte de

sus composiciones posteriores a 1939 como “un monumental testimonio de (...) la guerra civil, de sus prolegómenos y secuelas” (Soldevila, 1999: 105) y un vasto proyecto memorialístico destinado a rememorar sus experiencias y la evolución de España en el siglo XX:

Toda su producción en el exilio mexicano puede ser considerada como el gran intento de crear la imagen de un Occidente revisitado, un “mundo de ayer” –para expresarlo con palabras del exiliado Stephan Zweig- que, no obstante, para el creador de *El laberinto mágico* jamás cayó en el pasado y menos en el olvido (Ette, 2003: 24).

De hecho, el propio escritor llegó a calificar como “testimonios” a muchos de sus títulos:

No hay escritor de nuestro tiempo que no refleje –más tarde o más temprano, de una manera u otra- las inquietudes de su tiempo. (...) Mis *Campos* (...) no son novelas, sino crónicas (...). Y en eso *San Juan, No, De algún tiempo a esta parte*, el *Diario de Djelfa* y tantas otras cosas más no son, no quieren ser otra cosa que un testimonio (Aub, 1998b: 136).

Siempre se mostró muy crítico con las novelas escritas sobre la guerra española que no se ceñían a la verdad de lo sucedido. De *Los cipreses creen en Dios* afirmó que era “totalmente falso lo que cuenta, no sólo el ambiente: falso todo”, mientras que de *Las últimas banderas* dijo que presentaba una “visión idílica” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 5). Y es que para Aub (FMA-ADV, Caja 13, 19, 26), la ficción podía –y debía- ser un medio a través del que reflejar la realidad<sup>249</sup>, con lo que en sus palabras parece atisbarse la existencia de una interpretación de lo leído análoga a la que autores de las últimas corrientes de Teoría de la Literatura han dado el nombre de “ambigua” (Alberca, 2007) o

---

<sup>249</sup> En la citada entrevista de 1968 (FMA-ADV, Caja 13, 19, 25), tremendamente útil para profundizar en sus concepciones estéticas, cita como ejemplos que confirmen su afirmación las obras de Stendhal, Benito Pérez Galdós, Lev Tolstoi, Pío Baroja y Roger Martin du Gard, interpretadas como precedentes del realismo por él propugnado, afirmando que en una obra del último de los novelistas citados –*Jean Barois*- se hallan las más claras influencias de su forma de reconstruir la historia y la propia peripecia vital a través de la novela.

“cuasipragmática” (Stierle, 1987). En la novela, por tanto, puede haber lugar para la verdad:

Las novelas son testimonios. Las crónicas que hubo durante toda la Edad Media y en el tiempo de los Reyes Católicos hasta el XVI, en el tiempo en que se establecen todas las crónicas –me refiero a las crónicas oficiales- [se basaban en que] el rey o el príncipe pagaba a un señor para que escribiera los hechos de su reinado. Aquí [los escritores] lo hacemos gratis e intentamos [dar] un reflejo de la realidad, porque no hay duda alguna de que el novelista está tan cerca de la historia y la verdad histórica, si es una persona decente, como es de suponer, como todo historiador.

La interpretación de la obra como testimonio obliga a revisar las relaciones existentes entre su creación artística y su propia experiencia. Según los estudiosos encargados de investigar la vida del autor, durante la Guerra Civil, el momento en el que con más fuerza se convenció de la necesidad de hacer de su literatura un testimonio ético de la sociedad de su tiempo, Aub comenzó a tomar notas de todo lo que veía a su alrededor, a documentarse sobre aquellos sucesos que no pudo presenciar y a cotejar con diversas personas sus opiniones y visiones del conflicto (Soldevila, 1999: 41-42 y Tuñón de Lara, 1970: 15-17). Durante su estancia en los campos de concentración de Vernet y, sobre todo, Djelfa, esta labor memorialista fue especialmente intensa. Sin embargo, y teniendo en cuenta las limitaciones que percibía en las formas tradicionales de narrar dependientes de un único punto de vista, la narrativa de Aub nunca se basó únicamente en sus propias vivencias, como él mismo reconoció:

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 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 memoria lo olvidado o imaginado que viene a ser, para los demás, lo mismo pero siempre desde ángulos distintos (FMA-AMA, Caja 22, 1).

Para Aub, la mejor forma de escribir sobre su propia vida era transformando sus experiencias a través del artificio, como enfatizó al afirmar que sus “novelas de la guerra de España (...) se acercan bastante a la verdad, porque (...) no son autobiográficas en ningún momento, porque (...) todo lo autobiográfico sí se presta muy fácilmente a faltar a la verdad” (FMA-ADV, Caja 19, 13, 28). Llegó a decir el autor que con el relato de las vivencias personales no se reflejaba la realidad, por lo que “es mejor hablar con todo el mundo para apegarse a la historia” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 7). La desconfianza en su propia percepción para aprehender la realidad y la necesidad de mirar ésta desde diversos puntos de vista están en la base de su poética. No en vano, la desconfianza en su propio discurso está siempre presente, y como reacción a ella han de entenderse sus continuas reflexiones metaficcionales, sus intentos de mostrar los mismos elementos desde diversos puntos de vista o la duda permanente que parece instalarse en sus obras.

En general, las novelas y los relatos a través de los que efectúa la reconstrucción y la reinterpretación de los acontecimientos que marcaron la evolución del país durante los primeros cuarenta años del siglo XX pueden ser considerados como “narraciones ambientales” que, lejos de focalizar la acción en un personaje concreto, se convierten en mosaicos que, gracias a lo que José Antonio Pérez Bowie (1997: 85) ha denominado “visión caleidoscópica”<sup>250</sup>, permiten ofrecer una crónica de un periodo concreto. Salvo contadas excepciones, el primer plano no está ocupado por héroes singulares, sino por un complejo y heterogéneo entramado de personajes cuyas peripecias se van entrecruzando de forma progresiva para terminar generando una visión global y polifónica. *La calle de Valverde*, *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del Moro* y *Campo de almendros*, y también muchos de los relatos aubianos, presentan esta

---

<sup>250</sup> *Juego de cartas*, publicado en 1964, es quizá el título en la que de forma más clara se muestra esa visión fragmentaria de la realidad. Es una curiosa y original obra compuesta de 108 epístolas a través de las que se va configurando, en un claro ejercicio de multiperspectivismo posmoderno, la personalidad del difunto personaje Máximo Ballesteros –cuyo nombre recuerda, en uno más de los juegos destinados a difuminar los límites entre realidad y ficción, al del autor-.

estructura. El multiperspectivismo entronca con la siempre presente voluntad extrañante de la literatura del autor, así como con sus continuos desafíos a la permeabilidad de los límites entre la realidad y la ficción. Todo ello termina por dotar a su estética de un carácter que va más allá de la mera descripción superficial e intenta penetrar hasta el fondo de las cosas, pues, no en vano, “el arte es suma incomprensión del mundo incompreensible” (Aub, 2003b: 91). De esta forma, su realismo termina por convertirse en “realismo trascendente” (Pérez Bowie, 2006: 493 y Rodríguez, 1996). Partiendo de semejantes bases, y fijándose fundamentalmente en el hecho de que la fabulación puede ser un medio válido para comprender y hacer comprender la realidad social e histórica, Caudet (1994: 13) ha optado por referirse a la estética aubiana como “realismo histórico”. Sebastián Faber (2002) ha empleado el sintagma “realismo apórico”, aludiendo con él a cómo la obra de Aub no expresa sino la imposibilidad de reflejar la realidad, tanto por el ya mencionado carácter inaprensible como por el hecho de que, como exiliado, vive fuera del tiempo, del espacio y de la historia, con lo que queda incapacitado para referirse a ella. Manuel Aznar (2003a: 313), por su parte, ha explicado cómo la técnica empleada por el autor, a la que denomina “realismo testimonial”, hace inútil la tentación de intentar identificar exclusivamente lo narrado en las obras con las vivencias del autor:

El realismo testimonial de Max Aub no implica en absoluto el autobiografismo. Por el contrario, su técnica narrativa se funda en la polifonía y el dialogismo, tan característicos de toda su obra literaria. (...) Realismo testimonial maxaubiano que, como toda creación literaria, es por tanto mentira artística, aunque, eso sí, mentira de verdades históricas.

Siguiendo las indicaciones del propio autor, habitualmente se ha identificado esa labor testimonial con las obras que integran la serie de *El*

*laberinto mágico*<sup>251</sup> que, según sus propias palabras, estaba formada por seis novelas –*Campo cerrado*, *Campo abierto*, *Campo del Moro*, *Campo de sangre*, *Campo de los almendros* y *Campo francés*– y alrededor de veinticinco cuentos. No obstante, tal y como ha mostrado Francisco Caudet (2000: 28), resulta inútil limitar el alcance testimonial de su producción, pues la función reconstructora de la historia está presente también en *La calle de Valverde*, *Las buenas intenciones*, *Josep Torres Campalans*, en el discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, e incluso en obras de teatro como *San Juan*, *El rapto de Europa* o *Morir por cerrar los ojos*, en poemarios como *Diario de Djelfa* o en los ensayos recogidos en *Hablo como hombre*.

Los acontecimientos históricos y la propia experiencia de Aub están en la base de la creación de esos frescos, pero en ningún caso puede otorgarse a estas obras el calificativo de históricas o autobiográficas, pues en ellas hay cabida también para los contenidos ficcionales. Remitirían, pues, a un doble espacio referencial, formado, respectivamente, por un mundo verificable y por otro surgido exclusivamente de la imaginación de Aub, pero compuesto y presentado de forma que los lectores puedan interpretarlo como real o, al menos, como verosímil. El equilibrio entre el valor testimonial e histórico de las obras y la capacidad inventiva de su autor ha sido explicado del siguiente modo por Ignacio Soldevila (1973: 256):

Aub ha cuidado siempre de reproducir, con fidelidad a sus fuentes de información, la parte –gran parte– de historia contemporánea que hay en su obra narrativa. Lo que no quiere decir que la fantasía del escritor no haga lo que le toca, con espejos multiplicados o deformadores. Pero cada vez que un acontecimiento de la historia pasa por las páginas de su narrativa, cada vez que los hombres con nombre en la Historia circulan por ellas, el creador se constriñe a la labor concisa de documentalista.

---

<sup>251</sup> Soldevila emplea el sintagma “laberinto mágico” para referirse a toda la obra de Aub, y reserva el de “laberinto español” para las obras que evocaban lo sucedido en España en la década de 1930.



Paradójicamente, el valor testimonial de las obras de Aub no queda diluido por la presencia de materiales ficcionales. Las anónimas historias de los cientos de personajes que se asoman por sus páginas hacen cobrar a éstas su verdadera dimensión épica. Esta característica es especialmente perceptible en las novelas ambientadas en la Guerra Civil, en las que las diversas peripecias de los protagonistas son las que muestran con mayor dramatismo el sufrimiento y el dolor inherentes al conflicto. Su presencia constituye, además de un acto de agradecimiento y homenaje a toda la masa ciudadana anónima excluida del proyecto político e ideológico con el que a partir de 1939 se identificó España, una de las únicas formas a través de las que Aub pudo luchar contra la interpretación oficialista de la historia que se hacía desde el poder. Presentar las vidas –reales o susceptibles de haberlo sido- era una forma de contrarrestar a los listados de “caídos por Dios y por España” que poblaron el país desde el final de la Guerra Civil.

Por tanto, el modelo de lectura que parece imponerse ante las obras a través de las que evoca su pasado español, reconstruye su experiencia en los campos de concentración o narra el presente del colectivo exiliado en México es el cuasipragmático. Aunque incluyen acontecimientos y personajes cuya existencia es susceptible de ser verificada, también dan cabida a elementos propios del mundo ficcional. Su obra es, por tanto, una reconstrucción histórica hecha a base de mentiras que, teniendo en cuenta que no se corresponde puntualmente con la realidad de lo ocurrido, puede interpretarse como una verdad esencial –“discurso con pretensiones de verdad relativizada”, lo llamó Soldevila (1996: 52)- que, al tener su origen en experiencias autobiográficas o generacionales, se sitúa en el ámbito del espacio autobiográfico y, por tanto, del pacto ambiguo. Como víctima y superviviente, tenía la obligación moral de testimoniar. No obstante, consciente de que la ausencia de exactitud no tenía por qué implicar una falsificación de la realidad, a esta obligación siempre antepuso el autor la voluntad estética:

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

Inevitablemente volcada a lo confesional, la literatura de Max Aub quiere ser, sin embargo, primero literatura y no mera emanación de una emotividad privada que pretende imponerse al lector (Mainer, 1996: 73).

### 6.3. El testimonio del superviviente

Afirmaba Max Aub (2002a: 78) sentirse ligado a un movimiento literario compuesto por escritores como Hemingway, Malraux, Ehrenburg, Koestler, Faulkner u O' Nelly y caracterizado por no poder pasar “de reflejar una época (...), un poco al modo de los cronistas de la Alta Edad Media”. Según Pérez Bowie (2005b: 19), “Malraux será, sin duda, el modelo de intelectual comprometido por quien Aub se [sentirá] atraído con más fuerza, en cuanto que encarna para él la representación del ‘realismo testimonial’ por el que él abogaba”. El propio autor (Aub y Soldevila, 2006: 39) llegó a asegurar en 1953 que la influencia del autor francés fue “más personal que literaria”, poniendo así de manifiesto de qué forma quedó marcado por el modelo de intelectual comprometido representado por Malraux, con el que compartía la idea de que “todo libro es un hecho político” (FMA-AMA, Caja 45, 6).

Reprochar al escritor francés el carácter épico con el que dio cuenta de los acontecimientos históricos de los que se ocupó en sus novelas, dando con ello a entender que lo que buscaba era reflejar su epopeya heroica por encima de la realidad social, ha sido común en diversos sectores de la crítica<sup>252</sup>. Frente a esa postura, Max Aub (*apud* Aznar Soler, 2003: 30) diferenció al autor del modelo de intelectual que representaba Lord Byron al afirmar en un artículo publicado en *La Vanguardia* durante la Guerra Civil que “Malraux no viene a España a buscar una muerte gloriosa ni una aureola ya conseguida por otra parte; viene a ayudar, a servir, y escribe por añadidura”.

Sin dejar de admitir la admiración que siempre sintió por el autor francés y las evidentes vinculaciones existentes entre la obra de ambos<sup>253</sup>, se

---

<sup>252</sup> Buen ejemplo de ello es su biógrafo Olivier Tood.

<sup>253</sup> Piénsese en las analogías que se pueden detectar, en distintos niveles, entre “El cojo”, *Campo cerrado*, *Campo del Moro* y *La esperanza* o en la concepción de la novela de ambos autores. Similar a la estética de Aub era la de Malraux (*apud* Todd, 2002: 106), que se

han de advertir las diferencias que separan a uno y a otro en la forma en la que reflejan la realidad. Mientras Malraux escribía desde el punto de vista del testigo, Aub lo hace desde el de la víctima. Así, lo que en el primero es un continuo canto a la acción –personificado en protagonistas como Kyo en *La condición humana* o Manuel en *La esperanza*– y, por tanto, una literatura compuesta con vocación de influir en el desarrollo del presente, aunque sin incurrir en los excesos del realismo socialista, se transforma en el segundo en un ejercicio de memoria ejemplar destinado a dotar de las sociedades de los instrumentos necesarios para establecer una mirada diferente sobre el pasado. Piénsese, por ejemplo, en lo difícil que resulta asimilar el tono de *La Esperanza*, por ejemplo, con el de cualquiera de las obras aubianas dedicadas a recrear la contienda, salvo “El cojo”. Tanto la novela como el relato fueron escritos durante el desarrollo de la guerra, tomando experiencias propias en el primero de los casos y basándose en versiones de testigos –el propio Malraux entre ellos– el segundo, y ambos coincidían en su intención de provocar una reacción en los lectores que llevase aparejado un compromiso con la defensa de la II República. Exceptuando esta analogía, ratificada por la confianza en la victoria final que muestran ambas obras, el resto de novelas y cuentos escritos por Aub para reconstruir lo sucedido en la Guerra nacen de su deseo de dar su interpretación de las cosas y mostrar que la versión de la historia no tiene por qué identificarse con la vertida con el franquismo. Su literatura, por tanto, quiere dar el punto de vista de los derrotados, como expuso elocuentemente en 1968 al comparar el relato que escribió durante la contienda con su obra posterior:

“El cojo”, la primera cosa que escribía acerca de la guerra, la escribí sin tener idea de que... Yo creí, cuando escribí “El cojo”, que en el 38 íbamos a ganar la guerra y no había por qué escribir la historia de una victoria. A mí se me ocurrió escribir la historia de la guerra en el

---

declaraba interesado “no por el mundo que describe el novelista, sino por la transformación especial que está obligado a imponer a ese mundo para lograr traducirlo”.

momento en que me di cuenta de que la habíamos perdido (FMA-ADV, Caja 13, 19, 14-15).

Por tanto, la responsabilidad de Aub como escritor no sólo ha de entenderse como el compromiso con sus circunstancias históricas, sino también y sobre todo como la puesta en funcionamiento de un imperativo moral que le vinculaba, por un lado, con los miembros de la diáspora republicana, y, en general, con todos los excluidos de un proyecto colectivo; por otro, con los supervivientes de los campos de concentración, tanto de los creados por las autoridades franceses durante la II Guerra Mundial como de los desarrollados por los totalitarismos nazi y soviético; y, por último, con toda la humanidad a la que lega su testimonio –recuérdese, en ese sentido, como una de las grandes influencias en la formación intelectual e ideológica fue Jules Romains y el deseo de fraternidad universal de su unanismo<sup>254</sup>-. El mero relato de su pasado fue para el autor la mejor forma de expresar su denuncia de los horrores a los que el ser humano sometió a sus congéneres y, por extensión, su advertencia a las generaciones futuras para evitar la repetición de nuevas barbaries futuras.

El mismo Aub (2002a: 46) advirtió que “si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre, ni es escritor”. Tres mensajes parecen englobarse en estas palabras. En primer lugar, y teniendo en cuenta que están enmarcadas en un contexto crítico hacia los intelectuales que enarbolaron la bandera del pacifismo –“el más cruel de los engaños”<sup>255</sup>, según Aub (2002a: 46)-, se ha de detectar en ellas, tal y como ha hecho Pérez Bowie (2003: 41), un ataque a los escritores

---

<sup>254</sup> Según Romains, la fuerza colectiva no era la suma de las fuerzas individuales, pues, según su doctrina, los grupos poseen una existencia distinta de las personas que los forman y por eso pueden conseguir con facilidad metas que de forma individual parecen inalcanzables.

<sup>255</sup> Para el autor, en tiempos conflictivos como los que le tocó vivir el compromiso y la acción eran las únicas formas de actuación (FMA-AMA, Caja 45, 9): “La paz (...) no es más que una de las múltiples transformaciones de la palabra libertad, que movió al mundo de estos últimos siglos: mientras la palabra guerra ha venido a significar lo contrario. Yo creo que nadie puede desear la guerra y claro que anhelamos la paz. Pero en mi caso (...): yo no soy partidario de la paz mientras reine Franco. O sea que los españoles no podemos concebir la paz si tenemos en la patria a Franco, que representa la guerra”.

que abogaron por un idílico panorama de concordia sin tener en cuenta que para frenar ansias expansionistas como las de Hitler era necesario actuar<sup>256</sup>. No fueron, por tanto, hombres de todos los tiempos. En segundo lugar, con la alusión a la universalidad del compromiso parece referirse a la independencia de su postura intelectual, que jamás entendió de partidismos ni de intereses particulares<sup>257</sup>. Textos como *Enero en Cuba* –en el que analiza la revolución desde un punto de vista tan mesurado como imparcial, observando tanto sus luces como sus sombras- y, sobre todo, “El falso dilema” –surgido de la queja del autor de verse “forzado a escoger entre dos soluciones políticas contrapuestas, (...) entre la U.R.S.S. y los EE.UU., entre el comunismo soviético y el imperialismo norteamericano” (Aub, 2002a: 91)- muestran su renuncia a interpretar el mundo de forma maniquea y dogmática, al tiempo que evidencian la independencia de su postura, ejemplificada también en su famosa sentencia que afirmaba que “intelectual es la persona para quien los problemas políticos son problemas morales” (FMA-AMA, Caja 45, 6). Y en tercer y último lugar, con la voluntad de no limitar su mensaje a la realidad histórica que le tocó vivir, sino hacer de él material susceptible de ser leído por generaciones venideras para conocer lo sucedido en el pasado, demuestra el autor su deseo de que su proyecto testimonial trascendiera sus circunstancias y se convirtiera en memoria ejemplar y activa.

Como víctima de la violencia y la intolerancia, Aub sabía de las atrocidades a las que podía someter el ser humano a sus semejantes, y sabía que nada garantizaba que no volviesen a repetirse –“¿cuándo tiempo tardará

---

<sup>256</sup> Del mismo modo, fueron constantes a lo largo de su vida las críticas del autor hacia todos aquellos autores representantes del modelo de intelectual que, “encerrado en su torre de marfil”, vive ajeno a los problemas de la sociedad en la que se encuentra.

<sup>257</sup> Luis Buñuel siempre encarnó para Aub el ejemplo de intelectual comprometido libre e imparcial, como escribió en uno de los manuscritos con los que preparaba su inacabado proyecto de libro biográfico: “Mucho se ha hablado del compromiso de las letras, del compromiso del artista. Si hiciera falta un botón ejemplar de muestra, Buñuel serviría como nadie. Buñuel está total, y absolutamente comprometido, a tal punto de que si no estuviera no habría sido. Siempre trabajó por compromiso –a veces por el compromiso de la amistad-. Jamás al servicio de un partido ni del Paraíso –terrenal o celestial-. A Buñuel lo único que le importa es denunciar la imperfección y no por aspirar a su contrario” (FMA-ADV, Caja 15, 4, 2).

en producirse un fenómeno parecido? Tal vez no mucho, tal vez sí” (Aub, 1998b: 345) escribía en sus diarios refiriéndose a la experiencia concentracionaria que le tocó vivir-. De ahí que su imposición de “no olvidar” no surgiese sólo del convencimiento de que él, como superviviente, tenía la obligación de contar lo sucedido, sino también del deseo de que las generaciones futuras pudiesen incorporar su testimonio como trágica advertencia de que los tiempos oscuros que él sufrió no habían de repetirse.

## 6.4. Recepción y estudio de la obra aubiana

Tal y como quedó expuesto, las dificultades de recepción de la producción de los autores exiliados impidieron el desarrollo de una tradición crítica que analizase objetivamente y desde parámetros exclusivamente literarios su obra. Apenas se publicaron en España estudios sobre el tema durante el régimen franquista, que también ejerció un fuerte control sobre el sistema universitario y las investigaciones que en él se llevaban a cabo. Ignacio Soldevila (2001c: 112), principal estudioso y punto de referencia básico para cualquier acercamiento investigador a la producción de Max Aub, recordaba del siguiente modo el rechazo con que se encontró al intentar presentar en el ámbito académico un estudio sobre la novelística de los escritores exiliados:

Un abortado intento de hacer una historia de la novela de la guerra civil, que ingenuamente iba a presentar a la Universidad de Madrid para obtener el doctorado, (...) fue rechazado perentoriamente por el único catedrático entonces habilitado, Joaquín de Entrambasaguas, que me envió al diablo con cajas destempladas al conocer el tema, y sin querer echarle siquiera un vistazo.

Los estudios monográficos sobre la obra de Max Aub se encontraron, evidentemente, con las mismas dificultades de realización y publicación en España que las investigaciones globales sobre la literatura de los autores exiliados. De todos modos, durante la dictadura se publicaron algunos análisis de la producción aubiana, la mayoría de ellos en revistas especializadas<sup>258</sup> tras

---

<sup>258</sup> Al volver a España en 1969 y constatar su carácter minoritario, Max Aub (2003a: 214 y 386) se mostró muy crítico con algunas publicaciones literarias en las que había colaborado desde el exilio. Su postura provenía, evidentemente, de la frustración del autor al saber que tampoco los artículos publicados en esas revistas habían podido alcanzar una gran difusión y evitar con ello su anonimato en la España franquista. Denominó a *Ínsula* “revista para norteamericanos en mal de la literatura española” y a *Papeles de Son Armadans* “revista confidencial para suscriptores”, y constató cómo el impacto de ambas publicaciones quedaba limitado a los ámbitos académicos, sin que logran penetrar en la esfera pública y



superar el obligatorio filtro de la censura<sup>259</sup>. Asimismo, el nombre de Aub aparecía citado en diversos estudios sobre literatura española editados durante la década de 1950, como *Historia de la literatura* –de Valbuena Prat-, *Diccionario de Literatura* –de Sainz Robles-, *Panorama de la literatura española contemporánea* –de Torrente Ballester- o *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX* –de Pérez Minsk-.

La libertad de que disponían muchos investigadores instalados en el extranjero provocó que se publicaran en México, Cuba o Estados Unidos artículos y monográficos sobre el autor<sup>260</sup>. La facilidad para disponer de fondos bibliográficos prohibidos en España, así como para contactar directamente con los escritores exiliados, permitió al propio Soldevila completar en universidades de Estados Unidos y Canadá su estudio sobre la narrativa del autor, *La obra narrativa de Max Aub*, editada en 1973 en España por Gredos. La publicación del volumen monográfico vino a culminar un proceso que había sido iniciado por trabajos como los de Marra-López, Juan Luis Alborg o Eugenio García de Nora y que se había ido complementando con los esfuerzos de Aub para editar en España sus obras. Como ya se ha explicado, en su epistolario puede observarse cómo ser publicado en el país del que tuvo que huir en 1939 era toda una obsesión para el autor, que realizó para ello gestiones con editoriales, así como con agentes y editores como Carmen Balcells, Carlos Barral o José Batlló.

El primer texto del autor que se publicó en España durante la dictadura fue un fragmento de *La calle de Valverde* que, bajo el título “Llegada de Victoriano Terrazas a Madrid”, fue reproducido en 1958 en la revista *Papeles de*

---

convertirse en cabeceras de referencia: “Nadie habla de ninguna de estas dos revistas. Como si no existieran. Por algo dejan que en una y otra publiquen los que estamos fuera”.

<sup>259</sup> Ignacio Soldevila (2007) ha recopilado las publicaciones escritas en torno a la obra y a la figura de Aub en un extenso índice. En él se pueden encontrar todas las referencias bibliográficas sobre Max Aub publicadas hasta 2007. *Ínsula*, *Meridiano*, *Papeles de Son Armadans* o *Primer Acto* fueron algunas de las revistas en las que se editaron los trabajos sobre su vida y su obra antes del final de la dictadura.

<sup>260</sup> La publicación mexicana *Cuadernos americanos* editó numerosos artículos sobre Aub, reseñados en el índice de Soldevila. Manuel Andújar o José García Lora fueron algunos de sus autores.

*Son Armadans*. En esta publicación y en *Ínsula* aparecieron durante las décadas de 1960 y 1970 otros capítulos de novelas y cuentos como “El cementerio de Djelfa”, “Una sonrisa”, “Un atentado” o “Una petición de mano” –tomado también de *La calle de Valverde*-. En 1964, Edhasa publicó en España la primera compilación dedicada exclusivamente al autor. Titulada *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, incluía alrededor de una decena de relatos aubianos, la mayoría de ellos provenientes de la antología *Cuentos mexicanos (con pilón)* editada en 1959 en México por Imprenta Universitaria. Cuatro años más tarde, la editorial Gredos publicó, dentro de la ya mencionada colección “Mis páginas mejores”, una selección de relatos, obras y fragmentos de novelas del autor en la que se combinaban textos compuestos antes de partir hacia el exilio –*Fábula verde*, *Yo vivo* o “El cojo”- con otros escritos en Francia y México –partes de *Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Jusep Torres Campalans*, *Las buenas intenciones* y *La calle de Valverde*, así como diversos cuentos-. Según Aznar Soler (2003a: 146), el tomo de “Mis páginas mejores” dedicado a Aub “se trataba desde el principio, de una edición posibilista y mentirosa, ya que (...) muchas de las páginas que Max Aub pudiera considerar, sin autocensura, como sus mejores páginas, iban a ser más que seguras víctimas de la (...) censura franquista”. De ahí que el propio Aub (*apud* Aznar Soler, 2003a: 147) se refiriera de forma irónica al título de la compilación como “mis páginas mejores que pueden publicarse en España”. Con algunas modificaciones y adiciones, la selección volvió ser editada en 1972 en la editorial Picazo en un volumen denominado *La uña y otras narraciones*. Junto a estas compilaciones y a las puntuales inclusiones de textos del autor en revistas especializadas –entre las que también han de citarse sus colaboraciones poéticas en publicaciones como *Álamo* o *Alfoz*-, las únicas novelas de Aub que se publicaron íntegras durante la dictadura en España fueron *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y *Las buenas intenciones*, editadas en 1971 por Seix-Barral y Alianza, respectivamente. Es decir, aunque lo hasta ahora aquí apuntado destierra el mito, tan inexacto como frecuentemente utilizado, acerca de la nula capacidad de penetración de

los autores exiliados en el mercado editorial del país de origen, confirma la imposibilidad de catalogar como normal la recepción de las obras de Aub en España durante la dictadura. No sólo fue muy limitado el número de textos del autor que pudieron publicarse, sino que además muchos de ellos se ofrecieron al público español de forma incompleta y completamente descontextualizada.

El final de la dictadura y la libertad de expresión que conllevó la instauración de la democracia provocaron la publicación de prácticamente todas las obras de Aub que hasta entonces habían estado prohibidas en nuestro país gracias a la labor de editoriales como Alfaguara –responsable de la publicación de los seis “campos” de *El laberinto mágico* a finales de la década de 1970-, Castalia –en cuyo catálogo han sido incluidos *Campo de los almendros* y *Campo francés*, con estudios introductorios de Francisco Caudet y Valeria de Marco respectivamente-, Cátedra –que se ocupó de la edición, preparada por José Antonio Pérez Bowie, de *La calle de Valverde*-, Alba –poseedora de los derechos editoriales de *La gallina ciega*, *Diarios (1939-1972)* y de los cuentos que figuran en las compilaciones *Escribir lo que imagino* y *Enero sin nombre*- u otras como Aliaza, Punto de Lectura –división de bolsillo de Alfaguara-, Media Vaca, Calambur, Denes o Fondo de Cultura Económica. La edición no se produjo inmediatamente después del fin del régimen franquista, sino que se llevó a cabo de forma lenta y gradual. A mediados de la década de 1990 aún quedaban textos aubianos sin publicar en España, como *La gallina ciega* –no editada en España hasta 1995- o algunos de los cuentos que integraron la recopilación de 1994 *Enero sin nombre*.

La progresiva publicación de su obra, unida a la curiosidad que los autores republicanos producían en buena parte del ámbito académico hispánico y al vacío científico existente sobre su obra, ha provocado el incremento de estudios sobre la producción de Max Aub, objeto incluso de tesis doctorales como las de Dolores Fernández, Javier Lluch, Álvaro Romero, M<sup>a</sup> Paz San Álvarez o Eloísa Nos. A pesar de este aumento, el desequilibrio

cognoscitivo que rodea al exilio republicano español ha motivado que la figura y la obra de Aub sigan siendo, en general, desconocidas para el gran público. Durante los últimos años, gracias a la labor de la fundación que, sita en Segorbe –Castellón-, lleva su nombre y a los actos que durante todo el año 2003 conmemoraron el centenario de su nacimiento, el corpus bibliográfico crítico sobre el autor se ha incrementado notablemente. Diez años antes del aniversario se celebró el I Congreso Internacional dedicado a estudiar la obra de Aub, cuyas actas, que incluyen más de setenta artículos, fueron publicadas por el Ayuntamiento de Valencia en 1996. Asimismo, antes de los fastos del aniversario, se realizaron diversas reuniones científicas sobre el autor en El Escorial<sup>261</sup>, Castellón o Salerno y se llevaron a escena algunas obras del autor, como *De algún tiempo a esta parte* o *San Juan*.

La Fundación Max Aub está dedicada a conservar y difundir el legado literario del escritor. Mantiene su biblioteca personal, con documentos epistolares y diarísticos inéditos, así como manuscritos y materiales a partir de los que el autor iniciaba sus procesos creativos. Para Javier Lluch (2007: 101), la consulta de esos documentos permite presenciar el “imponente esfuerzo creativo, a sus idas y venidas con las palabras: como acto permanente de toma de decisión, la escritura aubiana muestra ahí su génesis y su movimiento, sus opciones y variaciones”. Así, se mezclan en ellos bosquejos argumentales, documentos periodísticos e históricos, citas propias y ajenas, dibujos, diálogos sueltos, anotaciones personales, pequeñas biografías de personajes...

Además de su labor archivística, la Fundación ha editado algunas de las obras de Aub<sup>262</sup> y contribuye, gracias a la concesión de becas y premios, a la

---

<sup>261</sup> Las ponencias del curso de verano de El Escorial, organizado por la Universidad Complutense de Madrid con motivo del veinticinco aniversario de la muerte del autor, fueron recogidas en el volumen *Max Aub: veinticinco años después*, editado por Fernández y Soldevila (1999).

<sup>262</sup> Entre otros, la Fundación se ha encargado de la edición de *Fábula verde* (1993), *Yo vivo* (1995), *Antología traducida* (1998), *Hablo como hombre* (2002), *Imposible Sinaí* (2002), *Enero en Cuba* (2002), *El cerco* (2003), *Discurso de la novela española contemporánea* (2004) y *Los muertos* (2006). También ha publicado inéditos como *Cuerpos presentes* (2001), así como facsímiles de la primera edición de *Luis Álvarez Petreña* (2005) o *Del amor* (2006).

promoción de la investigación sobre su vida y su producción<sup>263</sup>. Junto al Ministerio de Educación y Cultura, la Consejería de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana y los Ayuntamientos de Segorbe y Valencia, impulsó en 2003 el desarrollo de los actos conmemorativos del aniversario del nacimiento en París del autor, que, con la intención de divulgar su figura y su obra, incluyeron exposiciones como “El Universo de Max Aub”, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, reuniones científicas como las llevadas a cabo en Santander, Valencia y Verona<sup>264</sup> y mesas redondas como las desarrolladas en la Casa de América, el Instituto de México y la Residencia de Estudiantes de Madrid. Además, el centenario impulsó la publicación de estudios monográficos sobre la obra de Max Aub como los que integran las compilaciones *Aproximación a Max Aub* (Santonja, 2003) y *El Universo de Max Aub* (VVAA, 2003), cuya salida al mercado coincidió en el tiempo con la de los últimos volúmenes de las *Obras Completas* del autor que, dirigidas por Joan Oleza y contando con la colaboración de expertos de diversas universidades y centros e investigación, comenzaron a editarse en 2001 por la Dirección General del Libro de la Generalitat Valencia y la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de Valencia.

A estas iniciativas ha de sumarse la edición por parte de la Fundación del boletín *Sala de espera*, que informa puntualmente de las novedades que sobre la recepción crítica de la obra de Aub se van produciendo, y del anuario científico *El Correo de Euclides*, que, publicado anualmente desde 2006 y dirigido por un consejo de redacción formado por algunos de los principales estudiosos del autor, compila los principales trabajos que sobre la vida y la obra de Aub se han ido realizando.

---

Gracias a la labor de la Fundación, también han sido publicados los epistolarios del autor con Francisco Ayala, Alfonso Reyes, Ignacio Soldevila Durante y Manuel Tuñón de Lara.

<sup>263</sup> La página web de la Fundación (<http://www.maxaub.org>) ofrece numerosa información sobre Max Aub.

<sup>264</sup> Se celebraron un Congreso Internacional en San Miguel de los Reyes, sede de la Biblioteca Valenciana, un Curso de Verano en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander y el Curso “Max Aub, de la farsa a la tragedia” en la Universidad de Verona, cuyas actas se han editado recientemente por Silvia Monti (2004) con el título de *Max Aub de la farsa a la tragedia*. Hubo, además, otros encuentros en ciudades como París o Postdam.

Al reconocimiento público de la figura del escritor<sup>265</sup> han contribuido también las repetidas muestras de admiración que hacia él han tributado autores contemporáneos como Rafael Chirbes, Almudena Grandes, Benjamín Prado y, fundamentalmente, Antonio Muñoz Molina, que le dedicó su discurso de ingreso en la RAE<sup>266</sup>, así como la conversión de Aub en personaje en *Max Aub, novela*, una obra de Javier Quiñones que, jugando con los límites de la realidad y la ficción, evoca la vida del autor. También ha ayudado la difusión del documental *Max Aub. Un escritor en su laberinto*, dirigido por Llorenç Soler y protagonizado por Juan Echanove, que llegó a ser emitido en Televisión Española.

El panorama expuesto hasta ahora revela una destacada labor de recuperación y un notable interés por la obra de Aub, convertido en la actualidad en uno de los autores más estudiados de la literatura española del siglo XX. Así lo ponen de manifiesto, por ejemplo, los más de 300 artículos, reseñas y libros citados en “Maxuabiana”, el proyecto de recopilación bibliográfica que Ignacio Soldevila Durante fue actualizando hasta su muerte, punto de referencia ineludible en cualquier estudio que se quiera plantear

---

<sup>265</sup> Para conocer la vida de Aub, pueden consultarse *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, estudio de Gérard Malgat destinado a estudiar las relaciones de la vida y la obra del autor con su país de origen, y, sobre todo, *El compromiso de la imaginación*, el texto biográfico más detallado del que se dispone, escrito por Ignacio Soldevila Durante, que utilizó para su composición algunos de sus estudios anteriores como “El español Max Aub”. Además de la de Soldevila, existe una biografía, firmada por Rafael Prats Ribelles, titulada *Max Aub*, así como pequeños retazos biográficos publicados en revistas como el de Miguel A. González Sanchís en *Villa de Altura*. También se puede encontrar información sobre la vida del autor en algunos manuales de literatura española, en compilaciones monográficas y en las ediciones críticas de algunas de sus obras. Existe, por otra parte, una autobiografía de cinco folios escrita por el propio Aub, publicada en su totalidad por primera vez en la tesis doctoral de Dolores Fernández Martínez –defendida públicamente en 1993 en la Universidad Complutense de Madrid bajo el título de *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans-* y recogida también en *Epistolario 1954-1972 Max Aub-Ignacio Soldevila* (2006: 37-40). Además de en estos textos biográficos, aportan información sobre la vida del autor sus textos diarísticos –*Diarios, Nuevos diarios inéditos, Enero en Cuba y La gallina ciega-*, su ingente correspondencia –recogida en los fondos de la *Fundación Max Aub-* y diversos textos periodísticos que sobre Aub y sus circunstancias vitales se publicaron durante su existencia.

<sup>266</sup> El discurso de Muñoz Molina, con la consiguiente contestación de Francisco Ayala, fue editado por Pre-Textos junto al discurso *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo* con el que Max Aub imaginó su entrada en una hipotética Academia Española.

sobre la vida o la obra de Aub. Tal proliferación ha alcanzado a prácticamente todos los aspectos de la vida y la obra del autor, desplazándose el foco de atención de la obra teatral y *El laberinto mágico* a la obra ensayística y diarística, así como a las concepciones estéticas del autor. A pesar de la ingente actividad científica, el hecho de que la mayoría de trabajos hayan sido publicados en revistas o compilaciones evidencia su carácter parcial y específico. Casi todos se dedican a analizar de forma tan concienzuda como concreta una obra o un aspecto determinado de la vida del autor, sin establecer relaciones que permitan elevar conclusiones globales sobre su vasta y heterogénea producción.

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*



## **7. Max Aub y la memoria del exilio**

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## 7. Max Aub y la memoria del exilio

### 7.1. El paradigma del exiliado

Es común a la hora de referirse a Max Aub insistir en el carácter simbólico de su exilio. Su amigo y compañero de desdichas Francisco Ayala (1996: 96-97) llegó a afirmar que Aub fue “el más exiliado de todos los españoles”, haciendo hincapié en el empeño del autor de mantener su nacionalidad española incluso en aquellos momentos en que hubiera sido más ventajoso para él aludir a sus orígenes franceses o a sus antecedentes alemanes. En parecidos términos se ha expresado M<sup>a</sup> Paz Sanz Álvarez (1999: 159), para quien resulta admirable que el autor, por voluntad propia, se sintiera siempre “español por encima de todo”. Según José Luis Abellán (2004: 173), la singularidad del exilio de Aub no sólo reside ni en la tardía adquisición de la nacionalidad española ni en la negativa a renunciar a ella, sino, más bien, en la pertenencia del autor “desde sus orígenes al exilio mismo”. Michael Ugarte (1999: 121) ha insistido en cómo la relación de Aub con el destierro, constante desde que a los once años el escritor huyó junto a su familia de Francia por las represalias que por los orígenes alemanes de su padre pudieran sufrir, hace que su experiencia de exiliado sea extremadamente compleja:

Hablar de Aub como un exiliado no es difícil en absoluto puesto que encaja en la mayoría de las descripciones, si no en todas. Su exilio es multifacético, como lo son la mayoría de las experiencias propias del exilio.

La dimensión plural de la obra aubiana facilita su inclusión en diversos marcos epistemológicos y confronta los tradicionales tópicos que identifican

de forma exclusiva la literatura de los exiliados con modelos elegíacos basados en la nostalgia y en el dolor por el abandono de la patria. Para Aub la obsesión por recordar no sólo viene impulsada por la necesidad de hacer presente a través de la palabra escrita todo lo perdido tras salir de España en 1939, sino también “por el refuerzo de la propia identidad que a través del recuerdo cohesiona la colectividad y la capacidad para reclamar su espacio ante la condena inevitable del olvido” (Sáinz, 2006: 138). De hecho, una de sus pretensiones –compartida con otros autores españoles que hubieron de salir del país tras la guerra- fue la de hacer de su producción literaria un instrumento reivindicador de la memoria para poder así luchar contra la interpretación de la historia que se estaba haciendo en España por el régimen franquista. Así lo mostró en comunicación epistolar con Fernando Racaño, a quien le confesó que su literatura iba “encaminada a recordarle a la gente, a la poquísima que lee, las razones por las cuales [estaba] en el exilio” (FMA-AMA, Caja 15, 19, 1). Con ello no sólo pretendía el autor defender la legitimidad de la II República, sino también dotar de sentido a su situación a través de la continuación de la lucha política que le había obligado a abandonar el país. La inmersión en el pasado quedaría así explicada tanto por necesidades personales, derivadas de la nostalgia y del convencimiento de que la experiencia actual sólo es global en la medida que se complementa con la anterior, como por la inclusión del exiliado en un colectivo que busca su afirmación a través de la reinterpretación histórica.

Tradicionalmente, el exilio ha sido considerado un fenómeno de desintegración. La exclusión del proyecto colectivo nacional a la que eran sometidos quienes eran expulsados de una comunidad –o quienes la abandonaban voluntariamente en desacuerdo con sus criterios rectores- era interpretada como una ruptura dual, que incluía tanto la quiebra de la evolución social como la del desarrollo personal. Sin embargo, durante las últimas décadas, estudios como los de Edward Said (2005) han demostrado que esa visión no debe monopolizar la concepción del exilio, que también

puede tener un sentido constructor. Y dar vida a un grupo condenado al olvido es una de las manifestaciones de esa interpretación positiva. El caso de la diáspora republicana española es buen ejemplo de ello. Desde sus lugares de acogida, los exiliados desarrollaron varias iniciativas –fundamentalmente, políticas y culturales– capaces de superar la dispersión a la que su situación les condenaba y, con ello, dar un sentido unitario a todo el colectivo. En el ámbito intelectual, como ya ha sido expuesto, quienes se vieron obligados a abandonar el país tras el desenlace de la Guerra Civil crearon revistas, asociaciones y editoriales. Con estos proyectos culturales se intentaba aglutinar los esfuerzos que desde diversas partes del mundo estaban haciendo los exiliados por alzar su voz frente al silenciamiento al que estaban siendo sometidos desde que el gobierno de Franco les impidió desarrollar su vida con normalidad en España. Su labor cultural, por tanto, puede ser interpretada como una forma de construir una identidad grupal.

Semejante pertenencia grupal plantea un problema en los casos en los que el exilio se prolonga indefinidamente, pues para los exiliados la lealtad acostumbra a convertirse en imperativo vital. Según Adolfo Sánchez Vázquez (1997: 38), “lo decisivo es ser fiel –aquí o allá– a aquello por lo que un día se fue arrojado al exilio”. El mantenimiento de esa fidelidad no parece difícil para quien, como los exiliados, ha arriesgado tanto por unos ideales sin parecer tener razones para abandonarlos ni siquiera después de perderlo todo. Sin embargo, con el paso de los años y la evolución de los tiempos, una objeción se cierne sobre el imperativo de lealtad, hasta el punto de convertirlo, más que un desafío, en un auténtico dilema moral:

¿Qué significa seguir fiel a “aquello por lo que... se fue arrojado al exilio” durante, digamos, tres o cuatro décadas? ¿Cómo ser fiel a una causa si ésta ha dejado de existir como tal? ¿Qué significa declararse leal a la República en, por ejemplo, 1965? (Faber, 2006: 16).

Sebastián Faber (2007: 34) ha interpretado toda la obra de Max Aub en el exilio mexicano en el que se instaló en 1942 como un continuo intento de superar este dilema. Una de las formas a través de las que lo consigue es la capacidad de su postura intelectual y su literatura para ejecutar una mirada global sobre la realidad, trascendiendo sus concreciones espaciales y temporales. Es decir, “lo que distingue a Aub del exiliado típico, enquistado en el pasado, es su visión dinámica de ésta, que siempre entra en contacto con la realidad”. Otro de los modos a través de los que se enfrentó a la sensación de vacío que podía llevar aparejada continuar en el exilio por la defensa de algo que ya no existía fue la continua creación literaria. La abundancia y heterogeneidad de la obra aubiana en el exilio pueden ser entendidas como una reacción a su anómala situación vital. No en vano, siempre sorprendió la fecundidad de su obra. Simón Otaola (1999: 49) afirmaba irónicamente en *La librería de Arana* que “la gente culta cree que Max Aub no existe; algunos suponen que ese es el pseudónimo de un escritor, de varios escritores, de todos los escritores”. Además de lo prolijo de su producción, siempre llamó la atención su heterogeneidad. Durante sus treinta años de exilio, dio muestras de su carácter prolífico en muy variados géneros –novela, cuento, teatro, guión cinematográfico, artículo periodístico, ensayo y poesía-. Ignacio Soldevila (1999: 49) ha resumido de este modo la extensa producción del autor en el exilio-:

Daría lo más importante de su obra como dramaturgo, novelista y ensayista: las seis novelas y los numerosos relatos del ciclo *El laberinto mágico*, otras grandes novelas como *Las buenas intenciones*, *La calle de Valverde* y la mundialmente famosa *Jusep Torres Campalans*, hoy considerada una de las bromas artístico-literarias más sonadas de este siglo; de igual modo, innumerables cuentos en los que se mezclan realidad y fantasía, unas treinta obras teatrales en un acto, y una decena de obras en tres actos, así como varios libros sobre poesía, historia de la novela e historia de la literatura.

Gran parte de esa obra aparece influida por la Guerra Civil y las consecuencias que su resolución produjeron en la vida de Aub. Desde el exilio, el autor no sólo intentó desentrañar las razones que le habían llevado a conocer el horror de la guerra, el universo carcelario, los campos de concentración y el alejamiento forzoso de la patria, sino que también quiso, desde su condición de víctima, aportar su visión sobre el desarrollo histórico del tiempo y el espacio que le tocó vivir. De ahí que la reflexión sobre España cobre una importancia fundamental en su obra. Francisco Ayala (1994: 12), que no perdió nunca el contacto con Max Aub en los años de exilio gracias a una fecunda relación epistolar, analizó así la obra aubiana:

Vista en conjunto, constituye una especie de obsesiva meditación acerca de la realidad española. (...) Para afirmarse español, alejado de España siguió soñándola hasta el final de sus días.

La obsesión por España no sólo marcó su trayectoria literaria, sino que también provocó continuas reflexiones en las que el autor expresó su convencimiento del valor de la escritura como forma de acercamiento a su país y como forma de memoria activa al servicio de las nuevas generaciones. Escribir en el destierro fue para Aub muchas veces sinónimo de recordar para reconstruir la historia reciente del pasado español y para dejar constancia de su condición de exiliado. Así, su obra a partir de 1939 puede interpretarse como una continua oscilación entre dos polos. Por un lado, el que representa la proyección de los sentimientos, obsesiones y deseos –nostalgia y ansias de regresar, fundamentalmente- que genera el exilio en el texto literario. El cronotopo de la novela *La calle de Valverde*, por ejemplo, se corresponde con la década de 1920 en la ciudad de Madrid, un tiempo y un espacio que Aub identifica como felices tanto en el plano personal –inicio de andadura literaria, conocimiento de los ambientes literarios, etc.- como colectivo –convivencia en paz de diferentes ideologías, inquieto panorama literario, etc.-. Hay otros textos del autor que recuperan espacios de la España prebélica,

identificados en algunos casos con la peripecia vital del propio Aub. Lejos de ser una simple encarnación de los traumas de los exiliados, estas obras tienen también una función crítica, pues, en la medida en que representan un “paraíso perdido”, condenan la guerra y todo lo que conllevó como elementos causantes de su pérdida.

El otro polo del proyecto memorialista que el autor se impuso en el exilio se identifica con su intención de no dejar caer en el olvido todos los horrores vividos. Su condición de testigo y “sujeto-histórico” se manifiesta en los textos a través de los que recreó la Guerra Civil, su periplo concentracionario y su día a día en el exilio mexicano, a los que se ha denominado, evidenciando la unidad de la obra aubiana posterior a 1939, “relatos laberínticos del exilio” (Llorens y Lluch, 2006: 37). No se puede analizar los cuentos incluidos bajo esa etiqueta sin tener en cuenta que, al referirse a la vida de los españoles en México, proyectan algunas de las reacciones al fenómeno del exilio. Así, se manifiestan en ellos a través de los comportamientos de sus diversos personajes y narradores la continua evocación del pasado, los problemas de adaptación a la nueva sociedad, los deseos de regresar a la patria perdida... Estas temáticas aparecen contextualizadas a la problemática concreta del exilio republicano español, adaptándose así al recuerdo de la guerra civil, los enfrentamientos entre las diversas asociaciones de republicanos o la esperanza de que el franquismo no se prolongue.

La recreación del ambiente mexicano, así como la aparición de tópicos de la literatura de los exiliados, dota de cierta unidad a estos relatos, que pueden ser interpretados como una crónica del colectivo republicano que hubo de instalarse en el país norteamericano tras la guerra. Según Javier Lluch (2006: 300), de hecho, el análisis de los cuadernos manuscritos del autor evidencia que desde la década de 1940 estuvo “pensando en una novela –o en varias- sobre el exilio”. En ella tenía Aub proyectado integrar a algunos de los



personajes nucleares de sus novelas bélicas con protagonistas de sus relatos sobre el día a día en el exilio mexicano:

En esa supuesta novela –o novelas-, Aub habría reflejado la vida cotidiana y las vicisitudes de los exiliados a través de un buen número de personajes secundarios, como hace en el resto de *El laberinto mágico*. Por consiguiente, la mayor independencia y la heterogeneidad de estos relatos (...), habrían garantizado a la novela –y es la perspectiva que los aúna- una amplia presentación del exilio republicano español (Lluch, 2006: 301).

El mismo objetivo que según Lluch hubiera perseguido la finalmente fallida novela fue cumplimentado por los relatos que la hubieran integrado. Con ellos pretendía Aub dar fe de la existencia de la “España peregrina” a la que el régimen de Franco había intentado borrar del mapa y mostrar de qué forma le habían obligado las circunstancias a cambiar su proyecto vital, pues la recreación de la vida en el exilio no es sino un modo de integrar la vida individual en la evolución social y política.

En la reconstrucción del mundo de los desterrados, al igual que en la de los añorados años que Aub pasó en España, utilizó el autor recuerdos autobiográficos y los combinó con algunas de las obsesiones típicas de su rol de exiliado. De hecho, la propia rememoración de vivencias ha de ser considerada una reacción inherente a la situación en la que están quienes han sido obligados a abandonar el proyecto colectivo nacional del que eran parte, pues “la condición de exilio conduce al expatriado a experimentar la sensación de que éste supone el fin de la vida [y] la víctima del destierro percibe una sensación ficticia de que su vida es como un libro con una estructura coherente” (Ugarte, 1999: 51). La fragmentación típica de la producción literaria de Aub, en la que la multiplicidad de puntos de vista parece ser el único método capaz de ofrecer una visión fidedigna de la realidad, es adaptada a la reconstrucción que el autor hace de su vida en el exilio, concebida “como un compendio, una recolección de muchas otras vidas” (Ugarte, 1999: 124). No en vano, como apuntó Sienbenman (1973), en la obra aubiana “la ficción

supera a la realidad porque es capaz de añadirle la dimensión de lo potencia,  
(..). [y] abarca la realidad como fue y además como pudo haber sido”.

## 7.2. La recreación del pasado

Como ya se expuso, la constante referencia al pasado es una de las constantes de la obra de los exiliados. La nostalgia, el deseo de no olvidar y la intención de mantener vivo el recuerdo hacen que los autores conciban su labor creativa desde los lugares de acogida como una continua mirada a su vida pretérita. Según Marra López (1963: 98), “el tiempo pasado es el de mayor significación para el narrador, el único que verdadera y realmente (...) está unido a la patria, la verdadera vida con sentido y esperanza, lúcida y con un cierto orden”.

### 7.2.1. El pasado remoto

Aunque habitualmente es la peripecia biográfica la que se identifica con el pasado recordado, puede haber casos en los que los exiliados hundan en épocas más remotas sus ansias de rememoración. Baste recordar el debate surgido entre los alemanes que huyeron de la Alemania nazi sobre la utilidad de novela histórica para criticar de forma alegórica al régimen hitleriano para demostrarlo.

Dentro de la obra aubiana, la evocación del pasado no vivido está representada por *Jusep Torres Campalans*, cuya capacidad reestructora no se limita a la de la figura del pintor, ya que toda biografía trata de proyectar una vida en un contexto determinado. De hecho, gran parte del material complementario a la propia historia vital es introducido en el texto para explicar los parámetros espacio-temporales de la existencia de Campalans. A pesar de que la historia del pintor es totalmente ficcional, sólo achacable a la imaginación del autor, la referencia del mundo en el que éste se mueve es la realidad histórica. Por eso, según Virgilio Tortosa (1996: 501), la obra “es la

excusa que sirve a Max Aub para crear no ya una novela, sino para biografiar todo el primer tercio del siglo XX”, prestando gran atención a dos de los más importantes sucesos de la época, intrínsecamente relacionados con la crisis finisecular y con el malestar cívico y cultural del ser humano occidental y de cuya maduración sería testigo el autor años más tarde: la eclosión vanguardista y la difusión de las teorías radicales de izquierdas. En la recreación del pasado de Campalans se evocan la consolidación de las ideas libertarias durante los inicios del siglo XX en Cataluña o el clima de tensión que dominó Europa en los prolegómenos de la I Guerra Mundial. Según Jesús Peris Llorca (1997: 356), esta intencionalidad histórica es la que determina la estructura de la obra:

Lo que pretende hacer Max Aub en esta obra es (...) buscar un tiempo perdido que ni siquiera es el suyo. Pretende reconstruir una época y unos seres para los que ni siquiera cuenta con el recurso de la memoria, que, por cierto, una y otra vez es presentada como falible. Ante esto, utiliza todos los procedimientos de erudición que corresponden al caso.

Partiendo de similares presupuestos epistemológicos, Luis Bagué (2006: 425) ha interpretado la obra no sólo como reconstrucción de una época concreta que el autor no vivió, sino también y sobre todo como síntesis de las preocupaciones y vivencias del autor:

La ironía que encierra la génesis de Campalans apenas disimula el desencanto de su creador por las ilusiones truncadas de una generación. El propio Aub hubo de vivir, como transterrado, algunas experiencias muy parecidas a las del pintor. Entre la realidad y la ficción, entre la historia y la invención novelesca, hoy es evidente que Josep Torres Campalans, igual que Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia*, tenía algo de precursor.

Esta interpretación también está presente en el análisis que hace de la obra Ana Calvo, para quien “el lector no debe prescindir en la lectura de la novela del testimonio personal que constituye la propia vida del autor” (Calvo,

2006: 439). La presencia de París —además de lugar de nacimiento, ciudad en la que pasó Aub varios meses durante la guerra como Agregado Cultural de la Embajada española y en la que se refugió cuando salió rumbo al exilio en 1939—, el reflejo de la vida intelectual de los vanguardistas —conocida por él de forma tangencial, por los viajes que fue efectuando a la capital francesa para descubrir el ambiente intelectual francés y por su trato con artistas como Picasso en su época de trabajador diplomático— o la marcha al exilio mexicano del ficticio pintor tras el estallido de la I Guerra Mundial —germen también del primer destierro del autor— confirman las vinculaciones de Aub con su personaje. Además, “tanto en los gustos estéticos [de Campalans] como en la concepción del hombre como centro del universo y de la existencia humana, se pueden encontrar las coordenadas filosóficas del autor” (Calvo, 2007: 433). En las reflexiones sobre el arte del pintor —recogidas en el “Cuaderno verde”, una de las partes en que se divide el libro— y en su particular cosmovisión se pueden reconocer sin demasiados problemas los pensamientos de Aub. Es sintomático, por ejemplo, que una de las veces que la voz de Campalans se alza sobre el complejo sistema textual creado para definirlo, éste afirme que “los verdaderos héroes no pasan a la historia” (Aub, 1992: 153). En semejantes palabras parece latir la voluntad aubiana de convertir a su obra en el imperativo moral que recuerde a las generaciones venideras que hubo hombres que, en su lucha por un mundo mejor, quedaron para siempre sepultados en el olvido de la historia. Cuando Campalans denomina al arte “expresión hermosa de la mentira” (Aub, 1992: 192) o cuando afirma que es necesario “mentir de vez en cuando para dar con la verdad” (Aub, 1992: 165) también subyace la visión estética aubiana, basada, entre otras cosas, en la creencia de que “la falsedad resulta ser el mejor catalizador de la epifanía de lo real” (Mainer, 1996: 81). E incluso cuando el pintor opina sobre la I Guerra Mundial deja entrever una crítica al nacionalismo similar a la del autor, que llegó a calificarlo como “hez bronca de la época”<sup>267</sup> (Aub, 1998b: 222):

---

<sup>267</sup> Con el estallido de I Guerra Mundial sufrió Aub por primera vez la absurda intolerancia

¿Puede más ser francés, alemán o español, que ser hombre? ¿No se dan cuenta? No es posible que sea posible. No todos son idiotas. ¿Entonces? ¿Somos irremediabilmente esclavos? ¿Nuestra libertad está en poder de quien se le antoje? ¿No hay libertad que valga? Porque tengo la seguridad de que la mayoría de los que van como borregos al matadero, no están de acuerdo. ¿Entonces? El mundo me da vueltas. ¿Somos cerdos? ¿Sólo sabemos servir con la cabeza baja? Eres alemán, luego eres malo. Eres alemán, luego eres traidor al mundo. Eres alemán, luego eres un cerdo (...) Vergüenza, ser hombre. Tanto luchar, ¿para eso? Van cantando, algunos borrachos. ¡A Berlín! ¡A Berlín!, gritan. Allí estarán chillando: ¡A París! ¡A París! Lo que debieran gritar es: ¡A la mierda! ¡A la mierda! (Aub, 2002: 204).

De hecho, el rechazo de un mundo “en el que los obreros franceses van a matar a obreros alemanes [y los] obreros alemanes van a matar obreros rusos” (Aub, 1992: 141) causa la decisión de Jusep Torres Campalans de dejar Europa y marchar hacia México.

El reflejo de la cosmovisión y la experiencia de Aub en la personalidad y la peripecia vital de Campalans no es sino una nueva vuelta de tuerca sobre las ya de por sí complicadas relaciones que entre realidad y ficción muestra la obra, puesto que produce la paradoja de hacer del investigador y el objeto de la investigación partes de un misma referente. El punto culminante de esta dialéctica se establece en la última parte del texto –denominada “Conversaciones de San Cristóbal”–, en la que Aub se desdobra y conversa con Campalans. Max Aub aparece así en el texto de forma doble, como base real sobre la que crear a Jusep Torres Campalans y como el autor de la monografía artística destinada a retratar a éste. Evidentemente, a estas dos presencias textuales habría que sumar la tercera, extratextual y que marca su autoría y responsabilidad de la obra.

---

nacionalista. Al autor le llamó especialmente la atención la rapidez con la que él y su familia pasaron de ser “ciudadanos convencionales” a “enemigos”. Así lo puso de manifiesto en diversos pasajes una entrevista radiofónica parcialmente transcrita en el estudio *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada* (Malgat: 2007, 27-39), en los que explicó insistentemente cómo su familia “repentinamente” se convirtió en un grupo de “sucios alemanes”, cómo “de la noche a la mañana” pasaron “de amigos a enemigos” o cómo dejó “de golpe” de ser “compañero de juegos” a ser un “sucio judío”.

### 7.2.2. La edad dorada

Los recuerdos que los autores de la diáspora republicana española poseen de su país están condicionados por el impactante fenómeno de la Guerra Civil. De ahí que su vuelta al pasado conocido se componga básicamente de dos espacios de referencia de diferentes connotaciones. La época de la infancia y la juventud sería el primero de ellos y tendría asociados, como ya se expuso, los mismos sentimientos de inocencia e ilusión con los que en esa etapa vital se efectúa el descubrimiento perceptivo del mundo. Por el contrario, la rememoración de la contienda bélica y de sus prolegómenos está teñida de dramatismo y violencia. La reconstrucción de los momentos previos al acontecimiento causante de su salida del país se convierte en una excusa para que los autores exiliados mediten sobre la problemática de España y, en concreto, sobre la evolución histórica que llevó a la Guerra Civil, en la que no suelen faltar, con grandes dosis de crítica en muchas ocasiones, alusiones a la superioridad moral, política, intelectual y humana del proyecto republicano. Como ha señalado Muñoz Molina (2000: 9), con su discurso pretenden “intentar comprender el curso primero esperanzador y luego apocalíptico y sanguinario de la historia española que habían vivido en su juventud”.

Esta interpretación de la interpretación literaria del pasado obliga a establecer una diferencia entre Max Aub y el resto de exiliados españoles. Para éstos, la vuelta a la tierra abandonada a través de la literatura se identificaba con el regreso al pasado, por lo que podían adherir su periplo vital de forma absoluta al devenir de los acontecimientos en el país. La tardía integración de Aub en España explica la imposibilidad de establecer en su obra esa misma identificación y permite justificar la ausencia en su producción de páginas dedicadas a su niñez.

De hecho, Max Aub, a diferencia de lo que ocurre con muchos de sus compañeros de exilio, no dedicó prácticamente ninguna de sus páginas a su etapa infantil. En su obra diarística no hay apenas referencias a los años

pasados en Francia antes de refugiarse en España y tan sólo uno de sus relatos –*Fábula verde*– está situado en el país y en los lugares en los que transcurrió su niñez. El hecho de que el desarrollo vital del autor fuera bruscamente tajado por el comienzo de la I Guerra Mundial y por el exilio al que su familia y él se vieron obligados provocó que su infancia no fuera esa época placentera, llena de ilusiones y felicidad, que suelen perseguir con melancolía aquellos que escriben sobre ella. La ausencia de alusiones a esa etapa de su vida ha de entenderse también por las humillaciones a las que fue sometido el autor, y, como él, todos los refugiados españoles, al llegar al país en 1939, después de huir de España tras la toma de Barcelona por el bando nacional, y por la postura, contraria a la intervención, que mantuvo el gobierno galo durante la Guerra Civil. Francia dejó entonces de simbolizar para Aub la patria en la que había nacido y crecido y se convirtió en la tierra donde fue delatado, perseguido y castigado. De ahí que al autor se pronunciase así en 1955 acerca de sus orígenes franceses:

Me molesta cuando –medio en broma, medio en serio- JGD [Jorge González Durán] asegura que soy francés por haber nacido en París. (...) Efectivamente, si hubiese hecho valer este hecho, no hubiera estado tanto tiempo de campo en campo. Aunque me hubiese acudido a la mente –que ni eso sucedió-, no lo habría hecho. Hubiese sido una traición ante mí mismo. ¡Cómo me hubiera despreciado aunque nadie lo hubiese criticado! (Aub, 1998b: 267).

El hecho de que Max Aub pasase en España sus años de juventud condicionó su empeño en convertirse en ciudadano español bajo cualquier circunstancia, obviando sus orígenes y sus antecedentes familiares. Si la infancia supone una mirada ingenua y virginal a la realidad, la etapa juvenil constituye el verdadero descubrimiento del mundo. Sin llegar a ser autobiográficas, sus obras *La calle de Valverde*, *Las buenas intenciones* y *Campo cerrado* suponen la vuelta, literariamente hablando, a la época en la que la personalidad del autor y su posicionamiento ante la vida se configuraron de forma definitiva. Entre 1920 y 1939, Aub inició su labor profesional viajando



por toda España, comenzó su carrera artística, entró en contacto con los ambientes intelectuales nacionales, conoció a algunos de los que serían sus mejores amigos, se casó y se afilió al PSOE, del que sería miembro hasta su muerte. Todas estas experiencias configurarían su españolidad, tal y como expresó el propio autor, firme defensor de la idea de que “siempre se es de donde se ha aprendido a vivir: nadie se libra de sus diez a sus veinte años (Aub, 1998b: 165).

Los años de formación de Aub tuvieron dos escenarios principales: Valencia y Madrid. Las dos ciudades fueron cargándose de valor simbólico para los republicanos españoles a medida que se desarrollaba la Guerra Civil, pues ambas fueron sede del Gobierno legítimo y resistieron el asedio de las tropas nacionales hasta prácticamente el final de la contienda – fundamentalmente la capital, sitiada desde el inicio del conflicto-. La carga afectiva e icónica que estas ciudades tuvieron para el autor, sin embargo, estaba ya plenamente configurada antes del comienzo del proceso bélico. La capital levantina fue el lugar en el que su familia hubo de instalarse tras su precipitada huida de Francia y de ella procedían los primeros recuerdos de España del autor. Por su parte, Madrid, a la que el escritor viajó por primera vez en 1923, supuso su toma de contacto, a través de su participación en diversas tertulias y de sus cordiales relaciones con algunos de los más destacados autores nacionales, con el ambiente intelectual y artístico del país en el periodo prebélico.

La capital fue el escenario de su novela *La calle de Valverde*, cuya acción discurre entre 1926 y 1927, años centrales de la dictadura de Primo de Rivera. Si sólo se analiza la producción narrativa de Max Aub en función de su valor de crónica biográfica de la historia de España del siglo XX, esta recreación de su juventud, retorno al pasado vivido más remoto de cuantos se producen en su obra, habría de situarse como inicio de la reconstrucción del tiempo y el espacio perdidos en el exilio. Tomando como referencia el marco temporal de la novela, la crítica tradicional la ha analizado como pórtico de las narraciones

en las que el literato recrea la Guerra Civil. El propio autor, de hecho, llegó a afirmar que había escrito la obra “para que se pudieran entender los *Campos*” (Tuñón de Lara, 1970: 43). Las relaciones que se pueden establecer entre las novelas no se reducen a las del nivel temático, sino que son también evidentes las que se producen en la estructura, en las técnicas narrativas y en su valor testimonial. Además, varios personajes de *La calle de Valverde* aparecen también en algunas de las obras dedicadas a la contienda, evidenciando así la uniformidad de la producción narrativa aubiana escrita en el exilio y su consideración de la novela como un ejercicio de textualidad ilimitada susceptible de poner en cuestión sus límites y características convencionales.

Compuesta a través de un complejo esquema que incluye alteraciones de la linealidad temporal del relato, cambios de escenario y multiplicidad de personajes, la novela basa su discurso en las constantes interacciones de las vidas individuales de un conglomerado social formado por obreros, médicos, políticos, artistas, intelectuales, etc., tal y como ha explicado Gonzalo Sobejano (1996: 524):

Inútil tratar de resumir el argumento de *La calle de Valverde*. Lo que esta novela pretende es ofrecer un cuadro de la vida intelectual madrileña de la época [de mediados de 1920]. Para trazarlo Max Aub se sirve de su procedimiento (...) de agregación de fragmentos de vida protagonizados ahora por éste, ahora por aquel personaje. Así, en *La calle de Valverde*, encontramos embriones de novelas que van arracimándose y podrían arracimarse hasta el infinito.

Aparecen en la novela miembros de todas las capas sociales del país, sin que exista en la estructura de la novela organización ni dependencia alguna de sus peripecias vitales frente a un elemento central que les dé sentido más allá del contexto común del Madrid de la dictadura de Primo de Rivera y la problemática del hombre –y, en concreto, del hombre español-. Esa preocupación, que aparece en la obra de muchos de los exiliados republicanos españoles que, como reacción a su separación de la patria, se vuelcan obsesivamente en el tratamiento de lo que históricamente se ha denominado

el “tema de España”, aparece frecuentemente en la novela, en cuyas páginas se pueden encontrar, a través de los diálogos de los personajes, tanto disertaciones sobre la política y cultura como reflexiones sobre las costumbres, las virtudes y los vicios de la sociedad nacional.

*La calle de Valverde*, sin embargo, se diferencia de los *Campos* –excepto de *Campo cerrado*– en la existencia de cinco historias nucleares que sobresalen por encima de la anónima y heterogénea masa humana que se presenta. Dentro del complejo friso de personajes que pueblan las páginas de la novela, la atención del narrador se detiene con frecuencia en las andanzas de José Molina, Joaquín Dabella, Manuel Cantueso, Manuel Aparicio y Victoriano Terraza, “escritores o aprendices de tales” (Sobejano, 1996: 525) y símbolos representantes de la juventud intelectual del Madrid primorriverista. Su presencia, sin embargo, no es nuclear, como demuestra la valoración que la crítica ha efectuado de la novela. Juan Luis Alborg (1962: 123) uno de los primeros especialistas en ocuparse de la obra, afirmó en 1962 que “*La calle de Valverde* es la resurrección de un complejísimo Madrid con tipos y aventuras de todas las especies”. Soldevila (1973: 149) calificó la obra de “novela ambiental”, mientras que Pérez Bowie (1997: 85) ha señalado que la visión de la sociedad que genera es “caleidoscópica”. Asimismo, en una de las primeras reseñas que se publicó sobre la novela se afirmaba que es un “fresco jugoso, lleno de vida [en el que] todas las historias se conjugan para ser absorbidas por (...) un Madrid bullente, pletórico de inquietud, en que hay amoríos y conjuras, amores y obras literarias” (FMA-AMA, Caja 47, 3, 1). Atendiendo a ese valor de crónica, Gonzalo Sobejano (1975: 620) ha asegurado que “aquel Madrid de Ortega, Góngora, el surrealismo, el cine, el socialismo obrero, etc., difícil es que pueda quedar nunca reflejado por los historiadores con pulso tan exacto y entusiasta” como en *La calle de Valverde*. Marra-López (1963: 192),

por su parte, la definió en su estudio como una “atractiva película de época”<sup>268</sup>.

Para organizar la estructura de “vidas cruzadas” de la novela, es predominante una focalización omnisciente, con un narrador que conoce absolutamente todo acerca de los personajes cuyas vidas va desgranando, pasado y futuro incluidos. El hecho de que el relato incluya informaciones sobre acontecimientos ulteriores ha de interpretarse teniendo en cuenta tanto el carácter de recreación de la novela –y, por lo tanto, que el narrador escribe desde un tiempo posterior al de la historia que narra– como el hecho de que Aub quería con ella vincular los orígenes de la Guerra Civil con la situación social y política de España durante la década de 1920. Al autor no le interesa tanto efectuar un retrato inmóvil de la sociedad madrileña de la época de la dictadura primorriverista como mostrar su evolución hasta los años previos a la proclamación de la II República y la posterior Guerra Civil. Para intensificar esta relación, y demostrando el ya reseñado carácter de “pórtico” de la novela, personajes como Fidel Muñoz o Victoriano Terraza aparecen también en algunas de las novelas dedicadas a recrear el conflicto bélico.

En algunos pasajes de la obra, la omnisciencia es voluntariamente adulterada para aportar con ello informaciones sobre determinados personajes

---

<sup>268</sup> No parece anecdótico que Marra-López identifique la novela con un filme. De hecho, son múltiples las vinculaciones que la narrativa aubiana mantiene con el cine y su forma de contar historias. Desde que participara en el rodaje de *Sierra de Teruel*, el autor se sintió atraído por las posibilidades expresivas que la técnica cinematográfica ofrecía y las utilizó en la construcción de sus novelas. En *La calle de Valverde* es perceptible la aplicación de algunas de ellas, como detalló Pérez Bowie (1997: 31-32): “Por una parte, la supresión de los verbos de visión que facilita la enumeración directa y simple de los objetos que van entrando en el campo visual; por otra, el paso de unas escenas a otras sin ningún tipo de indicación (...) siguiendo la técnica del fundido. A ello se puede añadir la frecuente presentación de escenas fragmentarias que van recomponiendo la totalidad o el *decoupage* de planos diferentes que permiten la presencia alternativa de diferentes acontecimientos en lugares distantes. Pueden señalarse asimismo los *travellings* acompañando a un personaje a lo largo de su recorrido o los *flash-backs* mediante los que el pasado rememorado se inserta en el presente de la narración. De modo general puede hablarse de una tendencia a la elipsis, a la supresión de transiciones que aligera el relato contando con la inteligencia del lector”. De ahí que Ignacio Soldevila (1999: 122) haya comparado la novela con títulos como *Manhattan Transfer* –de John Dos Passos– o *La esperanza* –de André Malraux–, en los que la herencia de los recursos cinematográficos en el modo de organizar la narración es evidente.

o hechos (Pérez Bowie, 1997: 85 y ss.). Así ocurre en los casos en los que, por ejemplo, se relatan diálogos en estilo directo o se incluyen fragmentos epistolares. A pesar de que ambos procedimientos permiten a los personajes caracterizarse a sí mismos y mostrar su visión del mundo a través de sus propias palabras y reacciones, en ellos puede detectarse 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. En ocasiones, la adecuación de la focalización omnisciente a la de un personaje puede producirse sin que haya utilización de técnicas que reflejen el discurrir de los pensamientos de éste. Así ocurre, por ejemplo, cuando el propio Terraza entra en el café en el que se celebran los recitales y la tertulia y es incapaz de reconocer a muchos de los allí presentes. Al relatar en la novela que “se decide, pasa, se sienta tres mesas más allá. (...). No coloca apellidos en las caras. Son como todos, como cualquiera” (Aub, 1997: 296), se evidencia que el ambiente del café está siendo transmitido al lector a través de un filtro personal, cuya visión sesgada y desinformada contrasta con la percepción totalizadora del narrador omnisciente. Las correcciones y puntualizaciones que éste va haciendo a las percepciones de los personajes parecen coincidir con la idea de Aub de que no es posible fiarse de un único punto de vista, sino que la única forma de aprehender la realidad es combinar diversas percepciones de ésta. De hecho, no es fiable tampoco el narrador principal de la novela, que en ocasiones induce al lector a analizar erróneamente lo que se le muestra. Ocurre, por ejemplo, cuando, después de relatar una conversación entre dos mujeres en los primeros párrafos de la novela, el narrador afirma que “poco más o menos sería así” (Aub, 1997: 145). El diálogo sólo ha tenido lugar en la cabeza de uno de los personajes femeninos, pero el lector no ha sido consciente de ello hasta que aparece esta aclaración. Queda así evidenciada la imposibilidad de confiar ciegamente en una única interpretación y la advertencia al lector sobre la deformación que pueden efectuar diversas

visiones de la realidad. Más que una mera actitud lúdica, la reiteración en la obra de Aub de la difusión de los límites de la realidad y la ficción ha de entenderse como un aviso a los lectores sobre la necesidad de ser críticos y activos ante lo leído, pues –tal y como él mismo comprobó en sus propias carnes por el asunto de la denuncia falsa- las mentiras pueden adoptar las más diversas formas y pueden hacerse pasar por verdades.

La peripecia de Terraza y de otros personajes principales de la obra por los cafés, las tertulias y los ámbitos culturales del Madrid primorriverista podría considerarse, independizada del resto de la novela, como una “novela de formación de artista” a través de la que el autor va a poner a los lectores en contacto con el mundillo intelectual madrileño del que formó parte en la década de 1920. La introducción de los protagonistas en los ambientes literarios vanguardistas permite presentar bajo su particular y subjetivo prisma a los miembros reales de éstos. Pérez Bowie (1997: 54) ha llegado a afirmar que *La calle de la Valverde* “es, en gran medida, una novela sobre la literatura en tanto en cuanto la literatura se convierte en tema de discusión, en centro de interés permanente para muchos de los personajes a través de cuya trayectoria vital se intenta recrear el ambiente de una época”. Gonzalo Sobejano (1996: 525) calificó como “novela de vida literaria”, poniendo con ello de manifiesto tanto el empeño de Aub en mostrar los modos de vida de los escritores –y de los aspirantes a serlo- de la época como la importancia que cobra en el texto la literatura como tema constante de discusión de muchos personajes<sup>269</sup>.

Intelectuales como Enrique Díez Canedo, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Ramón María del Valle-Inclán o Cipriano de Rivas Cherif, algunos de los mejores amigos del autor<sup>270</sup>, aparecen en la novela. Su presencia es a veces

---

<sup>269</sup> La catalogación de Sobejano integra la novela de Aub en una tradición en la que han de incluirse novelas como *La horda* –de Vicente Blasco Ibáñez-, *Las aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* –de Pío Baroja-, *La bruta* –de Felipe Trigo-...

<sup>270</sup> Según Soldevila (1999: 22), “Díez Canedo le presentaría a los que serían sus nuevos amigos en Madrid, hasta su salida de España, y más tarde compartirá con la mayoría de ellos la derrota o el exilio: entre los mayores, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Ramón del Valle-Inclán, Cipriano de Rivas Cherif... Entre los jóvenes, Paulino Masip, Pedro Salinas, Jorge Guillén”.

sometida a la mirada deformante de los personajes, como ocurre en el siguiente pasaje, en el que Manuel Cantueso los observa al entrar en el café Regina, de cuya tertulia son integrantes habituales:

Los reunidos le parecen petulantes y engolados, demasiado seguros de sí, el ceceo pontificador gallego [Valle-Inclán], la hinchada importancia de Azaña —ése ¿qué se ha creído?—; la chisgarabía chismera de Rivas Cherif, la suficiencia irónica de Araquistáin; (...) los juegos de palabras entre verdes y franceses de Enrique Díez Canedo; los juicios despreciativos de Domenchina (Aub, 1997: 184).

Aunque en ocasiones se refirió a las aportaciones de los escritores de la década de 1920 a la literatura española con un tono eminentemente crítico, como puede observarse en *Discurso de la novela española contemporánea*, Aub no cejó nunca en su empeño de dignificar la memoria de muchos de los autores que compartieron con él el efervescente ambiente intelectual de Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera y los primeros años de la II República. Luchó desde el exilio contra el olvido al que la administración franquista sometía a todos los que se vieron obligados a marchar del país tras la Guerra Civil, hasta el punto de hacer de la dialéctica entre olvido y memoria una de las constantes de su obra en el exilio. Todos los autores señalados en la cita de la novela, excepto Valle-Inclán, fallecido meses antes del comienzo de la guerra, formaban parte del contingente de intelectuales que hubieron de salir del país ante la evolución de los acontecimientos tras el levantamiento de 1936, siendo incluso dos de ellos, Araquistáin y Rivas Cherif, ocupantes de importantes cargos políticos y uno, Azaña, presidente de la II República y figura mítica para buena parte de los exiliados españoles. Su presencia en la novela no es, por tanto, un mero rasgo anecdótico o nostálgico ni una estratagema del autor para reforzar la verosimilitud de lo narrado, sino una

forma más de reivindicar su figura y su obra, prohibida y despreciada en la España franquista en los años en que Aub escribía *La calle de Valverde*<sup>271</sup>.

No obstante, José Antonio Pérez Bowie (1997: 56) ha advertido cómo la nostalgia con la que el autor observa al mundillo cultural del que él formó parte años atrás –sin llegar a estar jamás integrado del todo, debido a su origen extranjero y a sus continuos viajes- queda en ocasiones reducida por la imposición de una mirada distanciada e irónica, conseguida casi siempre gracias a la utilización de un poderoso narrador omnisciente capaz de caricaturizar a los personajes de los que se ocupa:

Los destellos de añoranza que ese mundo pudiera haber suscitado en el autor son eclipsados por el distanciamiento irónico en que se sitúa y que le dificulta el sentir con sus personajes. (...) Añádase a ello la frivolidad con que ese mundo de los años que precedieron a la guerra civil se le presentaría al ser contemplado desde la perspectiva amarga del exilio una vez consumada la tragedia que se gestó en él, y lo ridículo que debían parecerle las inquietudes y los afanes de los seres que lo poblaban con la magnitud de aquella.

De la misma opinión que Pérez Bowie es José Carlos Mainer (1996: 85), para quien la obra describe “sin ninguna nostalgia, sin propósito elegiaco” el ambiente de la capital de España a mediados de la década de 1920, “en que convivía la creatividad literaria más refinada y la mezquindad intelectual de un régimen político, una cierta autosatisfacción colectiva y una cínica indulgencia respecto a los propios defectos”.

En cualquier caso, la presencia en la novela de los escritores y periodistas con los que Aub compartió vivencias no parece baladí. Además de cumplimentar el viaje al pasado que todo exiliado ansía para paliar su sentimiento de desarraigo, y de dar voz en su novela a autores condenados al silencio y al ostracismo, la recreación de los personajes y los ambientes sirve al autor para mostrar un intenso panorama cultural. Por los escenarios

---

<sup>271</sup> La novela fue compuesta en 1959 y publicada en México en 1961. En España, Delos-Ayamá lanzó al mercado una edición a la que la censura eliminó diversos fragmentos, de forma que sólo después de la dictadura pudo ser leída de forma íntegra.



intelectuales que se presentan en la novela –las redacciones de periódicos como *La Voz* o *La Libertad*; las tertulias del Café Regina, de La Granja del Henar o de la *Revista de Occidente*- aparecen también autores de marcado carácter conservador, como los hermanos Cossío o Pedro Murlane Michelena. Se pone así de manifiesto –del mismo modo que en su *Discurso de ingreso en la Academia*- cómo el enconado enfrentamiento político y la guerra truncaron una apacible convivencia intelectual. Aub no sólo insiste de este modo en el carácter traumático del conflicto y de sus consecuencias para el desarrollo cultural de España, sino que recupera una especie de “edad dorada” –y de ahí las similitudes que entre esta novela y las dedicadas a recrear la infancia se pueden establecer- representada por un “espacio público muy denso cultural y políticamente (...) en formas de vida y en valores” (Morales Hoya, 2004: 24).

El escenario fundamental de la novela es el de la ciudad de Madrid. A pesar de que se relatan en ella varios viajes que implican un desplazamiento espacial, como los efectuados por algunos de los personajes a París o Roma, y de que a través de sendas analepsis se informa al lector del pasado de dos de los protagonistas en La Coruña y Santander, es la capital española la que se erige como núcleo central. De hecho, ya en su título, identificado con el nombre de una calle del centro de Madrid, se evidencia la intención de dar un contexto histórico concreto y reconocible al plano espacial de la obra. La peculiaridad de la situación vital en el momento de composición de la novela, y los problemas derivados de la anomalía que supone para la distribución editorial ser un autor exiliado, plantea un problema a la hora de calibrar la efectividad del objetivo de Aub de crear un cronotopo reconocible. Se antoja difícil concebir que en el ámbito de recepción de la obra el número de lectores capaces de identificar la calle y el resto de espacios de la novela –que, en muchas ocasiones, son presentados sin descripción alguna- fuera elevado. La tan manida duda de “para quién escribimos los exiliados” que Francisco Ayala preguntó en el título de uno de sus más famosos ensayos cobra así toda su

fuerza al ponerla en relación con los fines de reconstrucción histórica que dio Aub a su novela. En el futuro, y en las generaciones condenadas durante décadas a sufrir la imposición de una determinada memoria colectiva –y con la consiguiente memoria histórica- en la que no había lugar para la valoración que el autor da al pasado del que se ocupa parece encontrarse la respuesta del intelectual granadino.

Especialmente notable resulta el tratamiento del Madrid prebélico<sup>272</sup> de la novela si se compara con el espacio urbano presentado por Max Aub en *Campo abierto*, *Campo del Moro* y *La gallina ciega*. En las dos primeras obras citadas se muestra la situación de la capital durante la guerra, cuando comenzó la resistencia de Madrid ante los continuos ataques franquistas y en sus últimos momentos, cuando la ciudad fue escenario de enfrentamientos entre diversos sectores del bando republicano, partidarios unos de continuar la lucha y otros de capitular. La contienda, pues, fue envileciendo progresivamente el espacio público cultural y político, en el que se sustituye la discusión y la convivencia por la pelea y la traición. Especialmente elocuente de esa degradación es el pasaje de *Campo abierto* en el que uno de los personajes reflexiona desde el café de La Granja del Henar sobre lo mucho que ha cambiado el ambiente de la ciudad. Resulta imposible no relacionar sus pensamientos con el Madrid bullente y activo que muestra *La calle de Valverde*:

Vicente Dalmases se da cuenta de que está en la Granja. (...) Está cansado. Está sentado en un café, en la Granja. Había estado allí, hacía tres meses, de paso para el frente. Entonces la vida parecía normal. Todas las tiendas estaban abiertas, nadie con corbata, pero mucha gente por la calle. Una despreocupación absoluta parecía ser la consigna. Los cafés estaban llenos y los camareros seguían siendo los mismos camareros de siempre. Por la noche, todas las ventanas iluminadas daban a la ciudad un aire de fiesta. Ahora, parecía lo mismo, y no (Aub, 2001c: 511).

---

<sup>272</sup> La elección de Madrid como espacio novelesco de *La calle de Valverde* ha de ser entendida además de cómo reflejo de la juventud del autor, como escenario paradigmático de la problemática global de la sociedad española que se quiere presentar.

Después de la guerra, la dictadura franquista terminaría con cualquier rasgo de la sociedad plural que mostraba Aub en las páginas de *La calle de Valverde*, como ha explicado Antonio Morales Hoya (2004: 31):

Ya durante la guerra se proclamará la necesaria depuración del Madrid moderno y republicano. (...) Madrid asumió las culpas de la anti-España, tal como se refleja en *Madrid de Corte a cheka* (1938), de Agustín de Foxá, o *Madrid nuestro* (1938), de Giménez Caballero. Así, la posguerra nació bajo el signo moral de la culpa.

*La gallina ciega* muestra ya la degradación absoluta que para el autor ha sufrido el espacio público de la ciudad y de toda la sociedad española. El diálogo que puede establecerse entre esta obra y *La calle de Valverde* se antoja de suma importancia para estudiar la relación entre realidad y deseo propia de los autores exiliados. El Madrid de la década de 1920 que se muestra en la novela es el escenario al que desea volver el autor, pero es el espacio capitalino de 1969, en el que el pensamiento único impide la existencia de dialéctica política e intelectual y en el que todo rasgo de la España republicana ha sido borrado, el que recibe a Aub.

La experiencia de Max Aub está en la base de la creación del espacio de la novela. Al autor no le eran desconocidos ni los personajes ni los espacios que creó en *La calle de Valverde*. “Fui durante trece años al café Regina, casi todas las tardes que estaba en Madrid”, afirmaba Aub (2003a: 454) en 1963, poniendo así de manifiesto la similitud entre las andanzas de Terraza, Aparicio y las suyas por la capital en la época primorriverista. Aunque entre las trayectorias vitales del primero de los personajes citados y la suya haya evidentes similitudes —quizá las más destacadas, dejando a un lado el paso por semejantes espacios y el trato con los mismos personajes, sean las referidas a sus orígenes valencianos, a su llegada en similares época y circunstancias a Madrid o a la dificultad que personaje y autor tuvieron para publicar en *Revista*

de *Occidente*<sup>273</sup>-, resulta evidente que no se puede considerar a Terraza –ni a ningún otro personaje de la novela- trasunto del autor. De hecho, el propio Aub llega a situarse en momentos puntuales como personaje dentro del relato, contribuyendo así a la fragmentación de su biografía en la trama de la novela. “Se sentía capaz de remedos, acomodándose al estilo de las narraciones que publicaban Espina, Salinas, Valentín Andrés Álvarez o Max Aub” (Aub, 1997: 460), afirma el narrador al referirse a uno de los protagonistas. Aub aparece como personaje hasta tres veces a lo largo de la novela. De la misma forma, en “El remate” se le cita como autor de obras de crítica literaria y en *Campo de sangre* el narrador indica que entre los integrantes de una tertulia está “Max Aub, que cuenta cosas de la película que prepara con Malraux” (Aub, 2002b: 346-347).

Las vivencias de Aub son desgranadas en varios protagonistas, de forma que el autor parece desdoblarse en ellos e identificarse con sus vivencias y puntos de vista en determinados momentos de la novela. En una de las primeras valoraciones de la obra de que se tienen constancia, la que le hizo Soldevila a Aub en una carta fechada en septiembre de 1961, ya apuntaba el crítico la fragmentación de la personalidad y los recuerdos del autor en varios

---

<sup>273</sup> En 1970, en una carta dirigida a Ignacio Soldevila (Aub y Soldevila, 2006: 324), el autor recordaba cómo fueron rechazados los primeros textos que presentó en la revista de Ortega y Gasset: “Ya el 29 andaba yo un poco político con la *Revista de Occidente*. Por algo que no tiene nada que ver con la Historia, con mayúscula, sino al contrario con una minuscúllita: [Fernando] Vela me rechazó –por boca de Jarnés- *Fábula verde* en aquellos días: ‘porque había demasiados vegetales’ (sic). Me puse negro y dejé de leer la revista. Palabra”. Las similitudes entre su relación con la emblemática publicación y las de Terraza son evidentes: “Fabricó un relato según las leyes otorgadas en la *Deshumanización del arte* por don José Ortega. Se picó, haciéndolo con cuidado, con amor, quedó satisfecho (...). Subió, una tarde, a la redacción de la revista, horas antes de la tertulia del oráculo; entregó su original a Fernando Vela, con dignidad fingida, seguro de que su nombre era ya conocido del secretario de la publicación. Quedó en volver a los quince días. Pese a sus esfuerzos de sobreponerse anduvo intranquilo ese tiempo, procurando llegar a la conclusión de que el rechazo del cuento –si sucedía- no tendría la mayor importancia. De nada le sirvió la propuesta calma cuando Benjamín Jarnés, *factotum* de la nueva generación, le dijo con aire protector: ‘Está bien, pero podría estar mejor. ¿No tiene otra cosa’. Fernando Vela, sentado en una mesa frontera, hacía como que no oía. Bofetada. Se le revolviéron los humores como jamás creó posible que le sucediera; seguro de que el cuento estaba bien, de que una vez por todas, iba a ingresar en la capilla, en la cúspide de las letras españolas de sus días. Se había convencido, al correr de esos pocos días, [de] que podía tanto como el primero. Se sintió revolcado, sucio, vapuleado, rotos todos los miembros” (Aub, 1997: 460-461).

de los personajes al afirmar que “a cada esquina, en cada puerta, me parece ir encontrándome con [Aub], un poco en Joaquín Dabella, otro más en Antonio y en cuantos más!” (Aub y Soldevila, 2006: 147). Pese a ello, no puede afirmarse que haya una mera transposición de la realidad:

Los nombres más conspicuos de las letras de la época desfilan como personajes por *La calle de Valverde*; si bien sus apariciones suelen ser breves, únicamente como referencias para situar entre ellos a los personajes de la ficción tras los que evidentemente se esconden, caricaturizados, seres que existieron realmente. Hay poco de invención en *La calle de Valverde* y sí mucho de transposición de la realidad. Pero lo que considero improbable es que esa transposición funcione de manera mecánica, correspondiendo a cada personaje de la novela un único modelo real (Pérez Bowie, 1997: 57).

El propio autor aseguraba en 1961 que *La calle de Valverde* no debía ser considerada una novela en clave ni una recreación biográfica, por mucho que su experiencia vital estuviese recogida en la obra:

*La calle de Valverde...* no es una novela clave (...). Y en cuanto a eso de que no hay otro personaje que yo, vamos a dejarlo. ¿Me ves de Manuel Aparicio, de Fidel Muñoz, de Joaquín Dabella? No, lo que sucede y te confunde es que las anécdotas, los sucesos sí son en parte míos –y hasta tuyos- y eso, a ti, te hace recordar y confundir. Lo mismo pasa con las épocas. Bastante trabajo me costó confinarme en el 26 y en el 27 en cuanto a los hechos –el background, aunque una vez más las anécdotas sí son –las nuestras- del 23, del 30 y del 34 (FMA-AMA, Caja, 43, 43, a).

En 1963, respondiendo a una carta en la que Jorge Guillén le planteaba la posibilidad de leer *La calle de Valverde* intentando escudriñar qué referentes reales se hallaban detrás de los seres ficcionales de la novela, señalaba Aub que los personajes “que no llevan su nombre son conglomerados y como tal invenciones” (FMA-AMA, Caja 6, 17, 39, a). Años más tarde, sin embargo, Manuel Tuñón de Lara (1970: 255) recogió unas palabras del autor que contradecían esta afirmación. “No hay en ella –decía entonces Aub- ningún personaje inventado; compuesto, sí; híbrido, también, y esto me lleva a lo de

novela histórica”. Para José Antonio Pérez Bowie (1997: 57-58), el borrado de las huellas que marcan los límites entre realidad y ficción, así como la siempre actitud lúdica del autor –manifestada en este caso en las licencias que se toma a la hora de hacer desfilar bajo otros nombres y apariencias y mezclados con seres nacidos exclusivamente de su imaginación a muchos de los personajes del mundo intelectual capitalino- son algunos de los elementos que permiten explicar la combinación de modelos de mundo en la novela:

La potencia del juego aubiano va mucho más allá de la ocultación de un personaje real tras un pseudónimo, y el que haya en la novela muchos más elementos aportados por una observación aguda de la realidad que por la inventiva del autor no basta para aplicarse sin más a la operación de las identificaciones: la actitud de Aub potenciando continuamente la ambigüedad nos lo impide. El caso más evidente, el personaje de Salvador Pérez del Molino, tras quien resulta difícil no ver la caricatura de Ramón Pérez de Ayala, aparece en alguna ocasión nombrado como Pérez del Mercado y en otra como Pérez del Camino; y, para sembrar más la confusión, se cita a Pérez de Ayala como personaje distinto de aquél.

Según Ignacio Soldevila (1973: 145), con la combinación de personajes reales, ficticios surgidos de su imaginación y ficticios basados parcialmente en seres reales Aub “deja al lector en una actitud de espera intrigada por reconocer a otras personalidades del mundo de las letras bajo los nombres de ficción (...), particularmente cuando el retrato es mordaz”. El propio crítico fue consciente en la primera lectura que efectuó de la novela de los peligros de preguntarse continuamente por la identidad de los personajes y su hipotética correspondencia con seres reales:

Leyendo, algunas veces pensaba, así, de pronto: Barillón, ¿es Marcel Bataillon? Morales Arnau ¿será Ardavin? ¿Quién será Miralles? A los amigos cotillas como yo, debía usted enviarnos una lista de correspondencias, para que vencida así toda la rabia con la muerte del perro, pudiéramos tranquilamente dedicarnos a los personajes que están ahí, tan vivos, que no importa quién puedan ser. Y a lo que dicen. El placer estético, ahora, se me barajó todo el rato con tufillo rastrero de cotilla, que soy (Aub y Soldevila, 2006: 147).

La novela ha de ser considerada como la crónica de una realidad vivida por Aub que, en cualquier caso, y por encima de exactitudes anecdóticas, se ajusta al concepto de “verdad intrínseca e histórica”. Es, pues, una obra que parte de la activación de la memoria del autor y que, en su condición de novela compuesta en el exilio, ha de entenderse como un reflejo de la obsesión por el pasado y como una muestra de la resistencia que a través de la literatura se puede ofrecer a los poderes establecidos. *La calle de Valverde* permite a Aub reencontrarse con un tiempo feliz en el que la sociedad española vivía sin tensiones y, simultáneamente, con una generación de autores silenciados a los que dar voz.

#### 7.2.2.1. El fin de la vida estable

La ruptura del idílico panorama recreado en *La calle de Valverde* por las tensiones derivadas de los enfrentamientos políticos acaecidos durante el gobierno de la II República, el posterior golpe de Estado y la consecuente Guerra Civil fue mostrado por Aub en las novelas *Las buenas intenciones* y *Campo cerrado*.

La primera de las novelas citadas presenta una estructura narrativa clásica<sup>274</sup> que, a través de una focalización omnisciente, narra la historia de

---

<sup>274</sup> Gran parte de la crítica especializada encargada de analizar la obra ha resaltado su condición de novela tradicional, extraña a las características habituales de la prosa de Max Aub (Alborg, 1962: 133; Marra López, 1963: 191; Rodríguez, 1996: 533 y Soldevila, 1973: 136). El encorsetamiento de la estructura novelística a los cánones clásicos del género ha provocado que *Las buenas intenciones* haya sido relacionada a menudo con la narrativa de Benito Pérez Galdós, autor al que, por cierto, fue dedicada la obra en su primera edición y al que se referirá el narrador en su descripción de los gustos literarios del personaje principal afirmando “cada día le gustaba más Galdós” (Aub, 2001a: 169). Para Ignacio Soldevila (1973: 136), Aub quiso con la obra “escribir una novela según los cánones galdosianos del género”. Por su parte, José Antonio Pérez Bowie (1997: 27) no dudó en calificar el texto de “pastiche galdosiano”. Juan Rodríguez (1996: 537) sostiene que no sólo ha de buscarse en *Las buenas intenciones* la influencia de Galdós, pues se reproducen en el conjunto de la obra aubiana “el esfuerzo de simplificación retórica, con la incorporación del habla cotidiana, (...) la concepción de un mundo novelesco complejo, abarrotado de seres que aparecen y desaparecen, y, asociado a ello, la enorme capacidad en la creación de personajes”. No en

Agustín Alfaro joven viajante de comercio que decide, para no disgustar a su madre, cargar con las consecuencias de un engaño y aceptar como suyo un hijo fruto de una aventura amorosa de su padre. El telón de fondo sobre el que se producen los acontecimientos es el periodo histórico que va de los primeros meses de la dictadura de Primo de Rivera hasta las últimas semanas de la Guerra Civil, aunque la información que maneja el narrador le permite dar cuenta –a través de diversos procedimientos de analepsis y prolepsis- de sucesos acaecidos en momentos anteriores y posteriores.

De las tres partes en las que se divide la obra, la primera destaca por su linealidad. Mientras, en las dos restantes se producen alteraciones al incluirse varios flash-backs a través de los que se da información del pasado de algunos de los personajes –en tres casos, la amplitud de la analepsis obliga a Aub a titular como “Historia de...” las regresiones para facilitar la comprensión lectora- y al bifurcarse la historia principal en dos al separarse las trayectorias de Agustín y Remedios, la madre del hijo que él toma como suyo y de la que poco a poco va descubriéndose enamorado. Hasta el final de la obra no volverán a coincidir ambos personajes, que deambulan “cada uno por su lado, anhelándose y sin encontrarse” (Marra-López, 1963: 191).

El enredo –“folletinesco”, según Juan Rodríguez (1996: 540)- que inicia el argumento de la obra hace que se genere en el lector de la novela una recepción diferente a la del resto de obras aubianas. A diferencia de lo que ocurre en ellas –a menudo iniciadas *in media res*, basadas en la acumulación de historias individuales vinculadas por el contexto y culminadas sin una conclusión clara-, *Las buenas intenciones* presenta una estructura clásica en la que

---

vano, se ha recordar que, al contrario que muchos de los compañeros de su generación, el autor siempre sintió una gran admiración por Pérez Galdós, en cuya obra veía “completa, viva [y] real, la vida de la nación, [en] sus centenares y centenares de personajes históricos e imaginados, tan ciertos los unos como los otros” (2004: 70-71). La creación de enormes y heterogéneos frescos novelescos a través de los que recrear la compleja realidad de España en un momento histórico determinado relaciona intensamente los dos grandes proyectos que ambos autores llevaron a cabo en su carrera literaria, los *Episodios Nacionales* y *El laberinto mágico*. Para ahondar en las relaciones entre ambos escritores, puede consultarse el estudio monográfico *De Max Aub a Benito Pérez Galdós*.



argumento, nudo y desenlace pueden ser identificados sin dificultad, algo de lo que fue consciente el propio autor:

En el fondo, mis novelas, dejando aparte tal vez en parte *Las buenas intenciones*, no son auténticas novelas. Yo no soy, (...) yo no creo que sea novelista, porque yo jamás he pensado en escribir una novela, más que *Las buenas intenciones*, de la que tuve la idea de la situación primera y me salieron ahí unos personajes, tres o cuatro, y los barajeé. Pero lo demás, en el fondo es una sucesión de cuentos (FMA-ADV, Caja 13, 19, 34).

A pesar de la presencia de Remedios y de otros personajes, el peso de la historia recae en un único personaje, Agustín Alfaro, alrededor y en función de que se sitúan prácticamente todos los secundarios que aparecen. En las primeras líneas puede observarse la importancia del protagonista, al ser presentado y descrito en ellas, evitando así que el comienzo de la novela desconcierte al lector y que la típica característica de la narrativa aubiana de iniciarse con un diálogo o una situación de la que nada se conoce se repita<sup>275</sup>:

Agustín Alfaro era lo que se dice un buen chico, hijo único por añadidura y mayores méritos. Había salido así, por las buenas. Nunca dio un quehacer de más a sus padres, ni faltó a clase sin decirlo: no era una lumbrera, ni nadie se lo pedía (Aub, 2001a: 13).

Aunque es una novela de protagonista único, el escritor no prescinde a la hora de esbozar un costumbrista y representativo fresco social de la época de la importancia de los personajes secundarios, algunos de los cuales aparecen en otros textos de Aub –como, por ejemplo, Carlos Riquelme, Tula o Chuliá–, poniendo así de manifiesto el carácter global e indisoluble de su obra y su proyecto de reconstrucción histórica a través de la literatura. Esta

---

<sup>275</sup> *La calle de Valverde*, por ejemplo, se inicia con un diálogo entre dos personajes, sin que haya introducción previa alguna: “-No, si a las personas prudentes nos toman por tontas. No lo creas, no. Tú, a lo de los demás, que parece tuyo. Ya me dirás que has sacado...” (Aub, 1997: 119). Similar comienzo puede encontrarse en *Campo del Moro* –“-Señor, le llama el presidente del Consejo” (Aub, 2002b: 431)- o en *Campo de los almendros*: “-Esa Junta de Madrid, ¿no es un gobierno de verdad? ¿Ni hay ministro de Instrucción Pública?” (Aub, 2002c: 43).

progresiva ampliación de voces en la novela parece corresponderse con la siempre presente intención del autor de captar la complejidad de la realidad y superar los límites de las narraciones tradicionales. Sin llegar a ser una obra de personaje colectivo como *La calle de Valverde* o como el ciclo novelesco dedicado a recrear lo sucedido durante la guerra, dibuja una amplia red de personajes secundarios que crece paralela a la evolución vital del personaje principal, que, no obstante, se impone como eje central e hilo conductor de toda la obra. Mientras que en otras novelas del escritor cualquier personaje podría haber sido eliminado sin que el conjunto de la obra se resintiera, en *Las buenas intenciones* la presencia de Agustín Alfaro se antoja tan inevitable como necesaria:

Las historias de los personajes secundarios crecen hasta interrumpir la anécdota principal, pero ninguna de ellas (...) aparece como alternativa de aquélla, como un nuevo camino que se propone al lector; todas (...) son ramificaciones, callejones sin salida dentro de la propia novela (Rodríguez, 1996: 541).

En la nómina de personajes que aparecen se entremezclan los ficticios con los históricos. La introducción de éstos –así como la recreación de espacios reales y la alusión a acontecimientos que se corresponden con hechos del pasado reciente- ayuda a dar a la novela la apariencia de realidad que, como crónica de una época concreta, Max Aub parecía querer otorgarle. La mezcla de elementos textuales procedentes de diversos modelos de mundo –habitual en la narrativa del autor- es perceptible en las páginas dedicadas a recrear el ambiente intelectual del Madrid republicano. Su introducción en la novela está, como la del resto de secundarios, al servicio de Agustín Alfaro, pues aparecen como clientes habituales de una librería de viejo a la que él acudía frecuentemente en tiempos de la República:

Al anochecer solían reunirse en la trastienda algunos bibliófilos y varias personas conocidas. De cuando en cuando huroneaba los estantes Pío Baroja, con su boina, o aparecía Azorín con sus ojillos

entornados y su cara de bobo de color subido. Pasaba con su paso menudo, las manos cruzadas en la espalda y su voz atiplada Enrique Díaz Canedo, que daba clases de francés por allí cerca; también iban por allí Núñez de Arenas, Luis Bello, José María de Cossío, con sus gafas empañadas, rechoncho, con tipo de cura; José Bergamín, siempre de canto, la cabeza hacia delante. Ninguno de ellos era buen cliente: buscaban el libro raro, sin valor para la gente y no sabían nunca exactamente qué (Aub, 2001a: 168).

De evidentes similitudes con varios pasajes de *La calle de Valverde*, este párrafo resulta de suma importancia a la hora de otorgar a la obra su valor de reconstrucción histórica, pues aparecen en él personajes reales a los que Aub conoció. La visión que tenía de ellos aparece en el texto filtrada por el narrador, como puede comprobarse en la descripción física que dedica a Azorín en *Discurso de la novela española contemporánea*, idéntica a la que aparece en el fragmento de *Las buenas intenciones*. Azorín, según afirmaba Aub (2004: 111) en su ensayo, era un “hombre con cara de bobo [y] naricilla respingona”. Asimismo, la misma valoración negativa que el autor mantuvo de aquellos intelectuales que se mantuvieron alejados del devenir de los acontecimientos, ensimismados en su propia obra sin querer hacer concesiones para hacer de ésta un instrumento al servicio de causas que trascendiesen lo meramente estético, está presente en las últimas líneas del fragmento reseñado. La falta de interacción entre los escritores y su contexto, gráficamente puesta de manifiesto en la búsqueda del “libro raro” al que se refiere el narrador, fue denunciada por Aub, especialmente crítico con los autores de la Generación del 98, como ha estudiado Francisco Caudet (2004a: 34):

Aub, que unía a su intensa pasión por el pueblo español un arraigado sentido de la justicia, (...) no sintonizó del todo con Azorín, Baroja, Ganivet y Unamuno por su egocentrismo, por su decadentismo, por su falta de entrega a la causa del pueblo... Pero, a pesar de ello, les admiraba como escritores. Como escritores, que ya no como novelistas.

Junto a esta visión, subyace en el texto otra de opuesta naturaleza, relacionada con la siempre presente intención aubiana de reivindicar a los escritores que, como él, tuvieron que exiliarse. En ese sentido, las alusiones a Enrique Díaz Canedo, José Bergamín y a Manuel Núñez de Arenas –e incluso al periodista y político Luis Bello, fallecido en Madrid en 1935 pero cuya figura fue condenada al más absoluto de los olvidos durante la dictadura por su republicanismo– han de entenderse como una muestra del deseo de Aub de no que ni él ni ninguno de sus compañeros de exilio cayeran en el ostracismo.

La intención de hacer presentes a través de la literatura a los intelectuales marginados por el devenir de la historia se combinaba, al igual que en diversos fragmentos de *La calle de Valverde* o en *Discurso de ingreso en la Academia*, con el deseo de mostrar un panorama cultural libre, crítico y abierto en el que escritores de opuestas ideologías compartieran tertulias y conversaciones. Así, la presencia de Cossío o Azorín junto a Bergamín o Canedo viene a ser una reivindicación del espacio público republicano, diferente en cuanto a su nivel de participación y a su heterogeneidad al de la dictadura, controlado y de casi imposible acceso para voces disidentes.

La evocación de esa “edad dorada” con la que se sueña desde el exilio no sólo se efectúa a través de la recreación de la vida intelectual, sino también con la elección del cronotopo de la obra, que hace justificable, e incluso pertinente, la admisión de ésta en el ciclo narrativo con el que Aub llevó a cabo la reconstrucción de lo vivido en España antes de su obligada marcha al exilio, por mucho que el autor jamás la incluyera en él<sup>276</sup> y que, como ya ha sido reseñado, mantenga diferentes características al resto de narraciones. A través de la historia del ya citado Agustín Alfaro, el autor reconstruye, como en *La calle de Valverde*, la situación de la España prebélica. El advenimiento de la II República, las tensiones sociales derivadas de la política de ésta y la

---

<sup>276</sup> Además de no estar presente en la lista de textos que el autor incluyó en *El laberinto mágico*, en 1960, contestando a una consulta de un estudiante que estaba preparando un estudio sobre su obra, afirmaba Aub explícitamente que “*Las buenas intenciones* no forman parte del ciclo” (FMA-AMA, Caja 8, 60, 2).

Guerra Civil son el telón histórico sobre el que se ubican las peripecias del personaje, demostrando con ello la imposibilidad de los narradores exiliados de dejar de permanecer anclados en un tiempo pasado, al que sólo pueden volver a través de los recuerdos que de él mantienen, y la obsesiva meditación que sobre el tema de España presentan sus obras. Y también la experiencia vital del escritor está en la base de la recreación de ese periodo histórico, como se puede detectar en algunos de los rasgos de los que dota a los protagonistas de la obra, como ha explicado Ignacio Soldevila (1973: 120):

*Las buenas intenciones* (...) está fuertemente inspirada en la propia experiencia personal de Aub, ya que los personajes de Agustín Alfaro y su padre, aunque ubicados en el Madrid de la dictadura de Primo de Rivera, en el de la República y, luego, en diversos lugares durante la guerra civil, ejercen profesiones semejantes a las que tuvo su propio padre y en la que Aub se implicó hasta 1936. (...) Una vez más, parece que Aub no ha hecho sino profundizar en el propio mundo de su experiencia, sacando a la luz las historias de las gentes de su entorno.

De la misma opinión que Soldevila es Ramón Sánchez Lizarralde, (2001: 6-7) quien ha llegado a decir que “algo tiene este personaje [de Agustín Alfaro] –en su posición social, en su deambular por la geografía española de la época, incluso en su profesión de viajante de éxito, aunque en modo alguno en su actitud ante la vida- de alter ego del propio Aub”. También en los escenarios por los que se mueven los personajes puede intuirse la relación que la novela mantiene con la peripecia vital de Aub. Desde el punto de vista espacial, *Las buenas intenciones* se distingue por la movilidad de su acción, la misma que caracterizó al autor durante la época que se reconstruye en la novela –“mis viajes fueron ya, hasta 1936, por toda España, que recorrí de punta a punta, tres veces al año” (Aub y Soldevila, 2006: 39), recordaba Max Aub en 1953-. Madrid, Valencia, Barcelona, Zaragoza, Málaga, Córdoba o Sevilla son algunas de las ciudades por las que pululan los personajes.

No obstante, se ha de evitar caer en la tentación de situar en el recuerdo de la experiencia del autor los acontecimientos históricos que se

reconstruyen en el texto. En la novela se narra lo que ocurrió en Madrid el día en que se proclamó la II República<sup>277</sup>, imposible de haber sido percibido por el autor, que no se encontraba en la capital aquel 14 de abril –“yo estaba en San Sebastián: por la tarde fuimos a sacar a los presos de la cárcel y me pegué una borrachera de sidra tremebunda. Lloré y hasta hice discursos”, recordaría Aub años después (FMA-ADV, Caja, 14, 2, 11)-.

De todos modos, el valor de *Las buenas intenciones* en el proceso de reconstrucción del pasado nacional no corresponde tanto a la evocación de un tiempo pretérito inspirado ligeramente en la realidad vivida por el autor como a su capacidad para mostrar el conflicto bélico como un trauma capaz de tajar bruscamente vidas e ilusiones. Por eso, a pesar de las referencias ambientales, la importancia de la peripecia vital del protagonista es siempre capital, pues a través de ella Aub quiere mostrar la condición traumática y universal de la contienda, capaz de afectar tanto a quienes se comprometieron con alguno de los bandos en conflicto como a aquellos que se situaron en una aparente posición de neutralidad. Algunos autores, como Ramón Sánchez Lizarralde (2001: 6), han querido ver incluso en la historia del personaje central de *Las buenas intenciones* y en su indolente falta de personalidad un símbolo de ciertos sectores de la burguesía española de la época, apolíticos e individualistas, que ni se comprometieron con la II República ni fueron capaces, ya instaurada la dictadura, de mostrar la más mínima oposición al régimen de Franco:

Agustín Alfaro (...) parece albergar en sí mismo, a los ojos de Aub, la culpable pasividad de buena parte de la sociedad española de los años treinta, que le conducirán (...) a un desgraciado desenlace.

La abulia del personaje es manifestada en la novela a través de varios procedimientos. Por un lado, su reacción ante el acontecimiento del que parte toda la acción de la obra denota su sumisión ante la corrupción de las

---

<sup>277</sup> “Media hora más tarde, en la Puerta del Sol, se proclamaba la República. (...) Por las calles pasaban automóviles y camiones llenos a reventar de hombres y mujeres que parecían borrachos: todo el mundo gritaba y cantaba. Las abuelas se santiguaban” (Aub, 2001a: 152).

relaciones personales que le rodea<sup>278</sup> –ejemplificada en la hipocresía de su padre-<sup>279</sup> y su deseo de agradar –fundamentalmente, a su madre- aunque para ello tenga que tomar decisiones en las que no cree, convirtiéndose de ese modo en un ser “vacío (...), incapaz de vida propia” (Sánchez Lizarralde, 2001: 6). Por otro lado, el narrador insiste en diversos momentos de la obra en la indolencia de Alfaro ante lo que ocurría a su alrededor. Ante la crisis de la monarquía y el advenimiento de la II República, afirma que “a Agustín nunca le interesó la política, y lo mismo le daba que estuviera en el poder Primero de Rivera o Berenguer, que otro cualquiera” (Aub, 2001a: 128). E incluso la transmisión de los pensamientos del personaje evidencia ese carácter. Cuando, durante una conversación, otro personaje de la novela le tilda de “republicano”, Agustín se sorprende de tal calificativo y se dice a sí mismo

---

<sup>278</sup> En la corrupción de las relaciones que rodean a Agustín Alfaro puede detectarse el eco del siempre presente en la obra de Aub tema de la traición. De hecho, en la parte final de la obra, cuando el protagonista recibe noticias de la caída del Madrid sitiado y de, por tanto, el inminente final de la Guerra Civil, compara la situación del gobierno republicano con la suya propia: “Cuando llegaron las noticias de la sublevación de Casado, en Madrid, muchos desertaron (...): Nos han traicionado. Agustín pensaba lo mismo: sí, aquello era una traición. Pero, además, a él, personalmente, a Agustín Alfaro, le habían traicionado, ¿quién? No lo sabía, pero tenía la sensación de que alguien le había traicionado personalmente, hacía tiempo, desde que había nacido, desde que tenía uso de razón” (Aub, 2001: 196-197).

<sup>279</sup> La hipocresía del personaje de José María Alfaro no se limita a la forma que tiene de engañar a su esposa haciéndole creer que su hijo con Remedios es en realidad su nieto, sino que afecta a todo su comportamiento. En ese sentido, es sintomático el pasaje en el que el personaje, después de despotricar contra el régimen republicano en su proclamación –“¿nos van a venir con el cuento de que España ha dejado de ser monárquica por arte de magia?” (Aub, 2001: 152)-, alaba sus virtudes –“ahora esto va sobre ruedas” (Aub, 2001: 153)- al comprender que los mismos negocios turbios que mantenía con el anterior gobierno pueden ser mantenidos en el nuevo sistema de organización política: “Lo cierto era que el aparato administrativo seguía siendo el mismo y su compinche, el ahora ex secretario, hacía excelentes migas con el nuevo gobierno” (Aub, 2001: 153). El pasaje pone de manifiesto cómo el padre de Agustín es uno de esos personajes, tan denostados por Aub, capaces de adaptarse a cualquier situación al carecer de ideales por los que comprometerse. Obsesionado con el lucro personal y la supervivencia, José María Alfaro logra mantener sus buenas relaciones con el poder en todas las etapas históricas en las que vivió. El final de la obra –que informa de que, después de la guerra, seguía haciendo negocios en el Madrid franquista (Aub, 2001: 220)- así lo pone de manifiesto. Además, se evidencia con la peripecia del personaje la incapacidad de la II República para acabar con algunas lacras de la administración pública de la época. Aub (FMA-ADV, Caja 13, 19, 40) llegó a declarar en 1968 que una de las razones del fracaso del régimen republicano fue la existencia de “una continuidad desde la monarquía: (...) siguieron las mismas personas, los mismos embajadores, los mismos militares en el poder y únicamente cambió el gobierno, esta vez liberal, como hubiera sido, de hecho, que el rey hubiera nombrado un nuevo gobierno”.

que “igual podía haberme consagrado chino: por lo visto, todos saben lo que se dicen, pero yo no sé lo que estoy pensando” (Aub, 2001a: 135).

Semejante carácter jamás mereció el aplauso de Aub, que siempre mostró su desprecio a aquellos incapaces de comprometerse con los problemas de su entorno. “Nunca he comprendido cómo un hombre puede no preocuparse por lo que pasa en el mundo”, escribía (Aub: 2003a: 93) en sus diarios en 1959. En *La gallina ciega* esa crítica se volvió más feroz, al comprobar el autor en su regreso a España que muchos de sus compatriotas anteponían la bonanza económica y la aparente estabilidad social a la falta de libertades en la que vivían inmersos. Asimismo, en algunos de los textos que rememoraron su experiencia en los campos de concentración, como *Campo francés*, “Ruptura” o *Morir por cerrar los ojos*, aparece la renuncia del autor a la actitud neutral mantenida por muchos durante el conflicto bélico y los años inmediatamente posteriores, inmersos en el drama de la II Guerra Mundial. Incluso ha habido críticos que han relacionado el título de la última de las obras citadas con el de la novela, afirmando que ambos “nacen de las mismas insinuaciones críticas” (Soldevila, 1973: 141). No es, sin embargo, exactamente igual la actitud del personaje de *Morir por cerrar los ojos* y la de Agustín Alfaro. Mientras el primero mantiene una actitud egoísta y elusiva ante los problemas de los demás, el segundo es “condenado por confianza en la bondad humana, en las buenas intenciones de los hombres” (Soldevila, 1973: 141).

Evidentemente, la “condena” a la que se refiere la cita es el fatal desenlace que le espera a Agustín Alfaro en la guerra, cuya narración resulta inevitable no vincular con su novela *Campo de los almendros*, publicada más de diez años después de la primera edición de *Las buenas intenciones*:

Serían las dos de la mañana cuando llamó violentamente en la puerta una patrulla de Falange. Iban registrando hoteles, casas de huéspedes y lupanares. No tenía Agustín más que su cédula. Pero llamó la atención del mozalbete, mandón, sus ojos enrojecidos y su decaimiento.

- Se murió mi madre.



- ¿Tu madre? —preguntó zumbón-. ¿Cuál?  
El señorito pensaba en la República. Agustín reaccionó, herido donde más le dolía.
- Por lo tenga un poco de respeto.
- Ahora te daremos respeto. ¿Qué haces en Alicante? ¿De dónde vienes?  
Agustín no tenía por qué mentir. Se lo llevaron, orgullosos de su presa. Tula protestaba.
- Cállate si no quieres pasarlo peor...  
Era el primero que detenían.
- ¿Dónde lo llevamos?  
- Al Campo de los Almendros. Allí los están enchiquerando.  
No llegaron (Aub, 2001a: 218-219).

Antes del trágico desenlace, la presencia del conflicto bélico en la novela se hace patente por cómo afecta a los personajes, convirtiéndose en una especie de telón de fondo ambiental. 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 éste 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 —con Alfaro, evidentemente, a la cabeza de todos ellos- en el contexto de la guerra<sup>280</sup>. La visión del protagonista de la obra del conflicto confirma su carácter indolente, como puede observarse en sus reflexiones cuando es llamado a filas y enviado a combatir por la defensa de la República en Zaragoza:

Abrir trincheras, darle a la pala —dolor agudo en la espalda, quemaduras en los hombros y en las manos; rotos los riñones: pegar un golpe con el pie al borde superior del apero, hundirlo en la tierra guijosa, dura, que se resiste-. Trincheras, ¿para qué?, ¿contra quién?, ¿contra qué? Contra él mismo. Menos mal que era invierno, que dicen que en verano fue peor. Cuando llueve se resguardan como

---

<sup>280</sup> Pese a que el desarrollo de la guerra apenas aparece en la novela, Aub no puede resistirse a incluir algunos pasajes en los que se refiere a la desorganización del bando republicano (Aub, 2001: 182-185), una de las constantes de su obra referida al pasado español.

pueden, a esperar que amaine. Sí, la guerra. ¿Qué tiene que ver él con la guerra? ¿No tenía bastante con lo suyo? ¿Qué le va ni le viene (Aub, 2001a: 175).

La muerte de Alfaro puede ser interpretada como muestra de la inestabilidad existencial, de cómo cualquier azaroso movimiento o cualquier aleatoria decisión puede modificar la vida en un momento dado. Para Ignacio Soldevila (1973: 128), de hecho, “la guerra constituye a la vez el banco de pruebas del temple de sus personajes, y el *Deus ex machina* que provoca el desenlace trágico (...) en los campos de batalla de España”. Sin embargo, analizando la obra a partir de la condición del autor, relegado al exilio por el mismo acontecimiento que siega la vida del personaje en la novela, el desenlace ha de entenderse como fruto del contexto social e histórico y no como un simple procedimiento argumental<sup>281</sup>. La aparición de la guerra en la última parte de la obra no es, como sostiene Soldevila, un mero mecanismo que resuelva el relato obviando su coherencia interna. De hecho, está en plena consonancia con la intención memorialista del relato y con su valor de reacción a la situación de exiliado de su autor. Al introducir el conflicto en la novela, el autor evidencia su carácter de fenómeno condicionador, capaz de cambiar por completo –o, directamente, de tajar– las vidas de quienes la sufren, al tiempo que contrasta el tiempo de pacífica convivencia y libre discusión pública de las décadas de 1920 y 1930 con el opresivo ambiente

---

<sup>281</sup> Las valoraciones que se hicieron a la primera edición de la novela incidieron también en el carácter abrupto de la aparición de la guerra en la novela. Así, hubo reseñas que criticaron ferozmente la novela por considerar que no era posible “ver ni siquiera una página suya sin sentir una repulsión, un estremecimiento, porque todo (...) era sangriento, lacrimosos, rencorosos, amargo...” (FMA-AMA, Caja 47, 1) y que no entendieron las razones que llevaron a Aub a incluir el estallido del conflicto como telón de fondo histórico en el último tramo de la obra: “Si *Las buenas intenciones* consistiese en sólo esa primera parte sería una pequeña obra maestra de la novela corta en castellano, quizás un poco mal rematada, pero con un arranque y un sostenimiento excelentes, [pero] Agustín (...) viene a morir de un tiro en los riñones de una forma insensata y estúpida, sin razón ni causa, a manos de nadie, en cualquier camino; se siente como si, cuando estuviésemos oyendo una bella sinfonía, muy bien orquestada y con muy bellos temas melódicos, de pronto la audición se interrumpiese porque un niño o un gato rompiera el disco. Sólo nos queda decir: ¡qué lastima! Y así termina, lastimosamente, esta novela, cuyas primeras cien páginas son preciosas, y en las que puede disfrutarse el deleite de un inteligente y bien intencionado homenaje literario al autor de *Fortunata y Jacinta*” (FMA-AMA, Caja 47, 2).

bélico. Resulta imposible que aquellos que, como Aub, sufrieron las consecuencias de la Guerra Civil, viéndose obligados a modificar sustancialmente su vida y haciendo de la lucha política su proyecto vital en el exilio, interpreten su situación como muestra del azar y no la conciban como muestra de una realidad histórica injusta que se empeñan en denunciar a través de su literatura:

A las condiciones históricas, sociales y económicas suele la gente llamar azar. Si ahora, a las ocho y media del 14 de diciembre de 1942, pienso esto que escribo lo debo a estar en la ciudad de México, con un libro de Marx en la mano, con la necesidad de leerlo (...). La guerra de España fue desencadenada por razones económicas y sociales, y aquí he venido a parar a ellas (Aub, 1998b: 97).

Similar valor al que tiene *Las buenas intenciones* en el proceso de reconstrucción de la evolución histórica de la sociedad española planteada por Aub tiene *Campo cerrado*. A través de la peripecia de Rafael López Serrador, un joven levantino que se traslada a Barcelona<sup>282</sup>, 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 Ignacio Soldevila (2001a: 18), 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 y conmociones políticas (...) y como el resultado de una cierta imprevisión (...) que impidió a los que luego serían sus víctimas darse cuenta de cómo la situación iba llevándoles hacia un callejón sin salida”. Es de suma importancia insistir, tal y como hace Soldevila,

---

<sup>282</sup> El protagonista procede del pueblo castellonense de Viver de las Aguas, del que se desplaza a Castellón en busca de trabajo. Tras sufrir una agresión por parte de varios agentes de la Guardia Civil, motivada por el descubrimiento de uno de ellos de que su amante le engañaba con López Serrador, decide huir a Barcelona, donde terminará instalándose.

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 suma el de receptor. Y es que una de las razones que parece que llevaron a Max Aub a la escritura de *Campo cerrado* fue la necesidad de asimilar lo vivido entre 1936 y 1939, y de intentar dar algo de sentido a tanta barbarie, tanto odio y tanta destrucción. Como ya ha sido expuesto en las páginas iniciales de este trabajo, 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 acontecimientos 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, tras huir de España con el resto del equipo con el que rodó *Sierra de Teruel*, comenzó el autor a escribir, y, tres meses después –en agosto de 1939– el libro estaba ya acabado. Las reacciones a su primera edición, fechada en México en 1943, insistieron en la condición de Aub de “primer escritor español que escribe [sobre la guerra] en forma de creación artística” (FMA-AMA, Caja 47, 4, 2).

Debido a la evidente analogía que muestra su título con otras obras del autor, a su inclusión por parte de Aub en el ciclo novelesco de *El laberinto mágico*<sup>283</sup>, a la mención de su personajes principal en *Campo de sangre* y en *Campo de los almendros*<sup>284</sup>, y a la recreación que en la obra se hace del estallido bélico, la

---

<sup>283</sup> En el prólogo de la primera edición de la obra advertía ya Aub de su intención de escribir un ciclo narrativo que, bajo el título *El laberinto mágico*, se ocupara de los sucesos de la guerra (Aub, 2001b: 81).

<sup>284</sup> En un pasaje de *Campo de sangre*, a Fajardo se le encomienda trasladar hasta Viver de las Aguas a una serie de personajes evacuados de Teruel en plena Batalla del Ebro. Al llegar a la localidad castellanense, una mujer les pregunta insistentemente si saben algo de la situación de Barcelona y se interesa por el paradero de López Serrador. La relación existente entre ambos queda evidenciada en la descripción que la mujer da para orientar a los recién llegados y ayudarles a identificar a Rafael: “Moreno, sí. Delgado, supongo, porque mi difunto lo era. Alto, no lo sé, que hace muchos años que no lo he visto. Es mi mayor” (Aub, 2002b: 291). En la última frase de *Campo de los almendros* antes del epílogo que el autor incluyó al texto se puede leer que “hay quien dice que ha visto a Rafael López Serrador, guerrillero, por el

tradición crítica ha vinculado *Campo cerrado* con el resto de novelas que Aub dedica a la contienda (Garzón Pérez, 1997: 229-238; Guereña, 1996: 433-442; Kohler, 1972; Quiroga, 1996: 443-471; Marra-López, 1963: 184-190; Tuñón de Lara, 1962: 75-136 y Soldevila, 1973: 63-85 y 2001a: 15-46). Sin dejar de admitir las evidentes vinculaciones que existen entre ellas, 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 *Las buenas intenciones* y, por extensión, con la reconstrucción del pasado inmediato inherente a la literatura de gran parte de los narradores exiliados, en quienes “late la preocupación entremezclada de la búsqueda del ser de España con las razones personales, mientras permanecen anclados (...) en el tiempo pasado, una cierta *belle époque*” (Marra-López, 1963: 103).

La relación entre los dos libros no se limita a la irrupción en su desenlace de la contienda bélica, sino que ambos también aparecen vinculados por la exposición que en ellos se hace del modo en que una vida particular puede ser completamente mediatizada y modificada por el devenir histórico.

Agustín Alfaro y Rafael López Serrador son dos protagonistas a través de los que se muestra la capacidad de ciertos acontecimientos sociales de influir en la evolución de las vidas individuales. Ambos son definidos por el narrador omnisciente que da cuenta de sus peripecias como dos personajes abúlicos, a los que nada de lo que ocurre a su alrededor parece importarles. Es representativo, en ese sentido, que cuando se hable de la niñez de Rafael se diga que a éste “lo mismo le daba ir que no ir a la escuela” (Aub, 2001b: 90), que pase las horas de su viaje en tren hasta Barcelona pensando que será en la vida lo que los demás quieran (Aub, 2001b: 107) o que llegue a decir durante una discusión con sindicalistas y simpatizantes de los partidos de izquierdas en un café de la capital catalana que lo que a él le pasa es que no sabe lo que quiere (Aub, 2001b: 123). Para Soldevila (2001a: 21), el pasaje que mejor

---

monte” (Aub, 2002c: 563). Según Caudet (2002: 593, n. 498), con la resurrección del personaje parece vincularse el comienzo de la resistencia antifranquista con el final de la guerra.

define la actitud existencial 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” (Marra-López, 1963: 187, n. 1):

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 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 (Aub, 2001: 119).

No obstante, a diferencia de lo que le ocurre a Alfaro, que muere sin haber concretado su deseo de reencontrarse con Remedios y sin haber sido jamás dueño de su propio destino, 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 en los momentos previos al estallido de la guerra que le hicieron coquetear con el falangismo al mismo tiempo que seguía visitando los centros de reunión anarquistas y comunistas, el protagonista de *Campo cerrado* olvida su postura de pasotismo e indiferencia cuando presencia el entusiasmo con que buena parte de la sociedad barcelonesa sale a la calle a defender el gobierno republicano ante la amenaza rebelde. Perfecto ejemplo de la necesidad de “ser en el mundo” heideggeriana o de la puesta en práctica de los postulados de fraternidad universal del unanismo de Jules Romains que tanto influyó en Aub y de la que también son representantes los protagonistas de “El cojo” o de *Campo francés*, el cambio de actitud de personaje se convierte de esta forma en una defensa del compromiso y de la implicación en los problemas de los demás como si

fueran propios, como demuestran los pensamientos que le sugiere la contemplación de los milicianos luchando:

Rafael Serrador envidia a los que disparan. (...) Le encuentra al aire – ¿a la vida?– lo que nunca sospechó que tuviese: sentido. 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 sólo mío, sentimiento, es ahora una cosa externa que liga al uno con el otro, a cada uno con todos (Aub, 2001b: 247-248).

Pese a que durante buena parte de la novela López Serrador es –al igual que Alfaro– perfecto ejemplo del individuo despreocupado y alejado de cualquier tipo de compromiso que tanto repudió su creador, hay en él diversas características que identifican su peripecia vital con la de Aub. Las tertulias políticas, repletas de discusiones sobre el futuro de la República, a las que asiste el personaje, parecen tener como base los debates reales en los que el autor participó en la década de 1930, del mismo modo que, como se detallará más adelante, algunos de los escenarios por los que transcurren las andanzas de Serrador se corresponden con los visitados por Aub en sus viajes a Barcelona. Además, hay algunas coincidencias en su actitud vital, como se pone de manifiesto en 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. Que el protagonista no le delate no sólo está en consonancia con Aub y con su repugnancia hacia la traición<sup>285</sup>, sino también con su siempre presente intención de primar la amistad a cualquier tipo de consigna política o ideológica.

Aunque Alfaro y López Serrador se erigen en protagonistas principales de las obras que protagonizan y, consecuentemente, sus trayectorias individuales son las que van marcando el desarrollo de las narraciones, Aub no

---

<sup>285</sup> A pesar de que la falsa denuncia que provocó su ingreso en cárceles y campos de concentración galos fue posterior a la redacción de la novela, ya aparecen en *Campo cerrado* varios pasajes que evidencian el rechazo del autor hacia cualquier forma de traición o delación (Aub, 2001b: 149 y 215).

prescinde en ninguna de las dos novelas de incluir una variada gama de secundarios y de esbozar un completo fresco de la realidad en la que se mueven. La galería de personajes es, como en toda obra aubiana, amplia y heterogénea, y con ella pretendió el autor dar una imagen de la realidad social de la época. Según Juan Luis Alborg (1962: 84), el libro ha de ser definido “como un agitado retablo<sup>286</sup> de los hombres, las ideas, las inquietudes, la vida toda en fermentación de aquella España que se 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 adónde 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 convivencia hablada (Sobejano, 1952: 662).

Intelectuales, obreros, dirigentes políticos y personajes de toda clase y condición se dan cita en la novela. Gracias a la presencia del 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 desgranán sus antecedentes personales y su “prehistoria”. Algunos críticos han rechazado este método narrativo –habitual en toda la obra aubiana–, argumentando que “supone una rémora considerable para la fluidez del relato” (Marra-López, 1963: 187). No obstante, hay que tener en cuenta que el procedimiento sirve para que el retrato humano sea más vivo y auténtico, y para que los perfiles de todas las figuras que aparecen en la novela queden completamente trazados.

La heterogeneidad de los personajes redonda en la variedad de espacios que aparecen en la novela. Viver de las Aguas y Castellón, dos ciudades bien conocidas por Aub –quien, no en vano, aseguraba haberse pasado “cuatro

---

<sup>286</sup> La imagen del retablo también fue utilizada por Soldevila (1973: 387) y por Pérez Bowie (2001: 56-57) para explicar la aparentemente caótica estructura narrativa de los textos aubianos.



años recorriendo Levante, Aragón y Cataluña” (Aub y Soldevila, 2006: 38) por su trabajo como representante comercial-, son descritas en los primeros capítulos de la novela, coincidiendo con el paso por ellas de López Serrador. Su traslado a Barcelona implica el cambio de marco espacial del relato, así como la mayor complejidad del retrato de éste. La capital barcelonesa era en la época en que se sitúa la acción de la novela una ciudad conflictiva “que se agitaba entre obediencias controvertidas” (Quiroga, 1996: 444), en la que eran frecuentes tanto los conflictos entre el gobierno republicano y el autonómico como las tensiones entre las clases burguesas y obreras. Pero no todo es conflicto y política en la descripción de la Barcelona de *Campo cerrado*: el ambiente taurino o las tertulias literarias surgidas en los cafés o entre los puestos de la feria del libro están también presentes en la novela.

Además de referirse a lugares concretos de la geografía urbana de la ciudad –plaza de Colón, mercado de la Boquería, Vía Layetana, Rambla de Cataluña, etc.- para ir desgranando el deambular de los personajes, el narrador va a utilizar dos lugares de la capital catalana como símbolos de los ámbitos sociales por los que se va 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 que en 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 ambiente falangista. No hay, sin embargo, sentimientos nostálgicos en la evocación de la ciudad, quizá porque Aub había dejado España sólo un par de meses antes de comenzar la novela, sin ni siquiera intuir que tardaría más de cincuenta años en volver a ella –no en vano, el colectivo republicano exiliado tenía la convicción de que la victoria aliada en la II Guerra Mundial restablecería la legitimidad en el país y permitiría su vuelta-. 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 actividad termina por ser aniquilado con el inicio de la contienda:

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 este mismo lecho; pero todos husmean el parto; y, barruntándolo, nadie dice nada: óyese sólo el crepitar del fuego (Aub, 2001b: 267).

Los personajes que aparecen junto a López 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<sup>287</sup>. A pesar de sus irreconciliables diferencias ideológicas, Santamarina fue uno de los mejores amigos de Aub, quien le dedicó palabras de afecto –no exentas de cierta amargura– al evocar su figura en las páginas de *La gallina ciega*<sup>288</sup> en las que relató su reencuentro. Después de más de treinta años separados, el autor

---

<sup>287</sup> Muchas de las características que el narrador atribuye a Salomar están tomadas del referente real de Santamarina: 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*–, su entusiasmo por las ideas falangistas, su vegetarianismo, su afición por los libros de historia...

<sup>288</sup> “Nos miramos. Callamos. Sonreímos. Nos echamos a reír (...) De todos modos, no se restablece la cordialidad perdida. Demasiada sangre, demasiados muertos, demasiada cárcel. Y tal vez, sobre todo, demasiados años. Luys está hecho un palo, no ve bien, oye mal y yo, tal vez, tenga ya las fontanelas demasiado cerradas para poder aceptar, como un triunfo, el que viva de una mediocre bicoca oficial, él, que soñó ser general en jefe de las tropas de ocupación españolas sobre la tierra conquistada de Cataluña” (Aub, 2003a: 139 y ss).

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 las conversaciones de los personajes de *Campo cerrado*, frecuentado por Aub durante las temporadas que pasó en Barcelona<sup>289</sup>. Queda así en evidencia la deuda que los recuerdos personales mantiene con el proceso de reconstrucción del espacio barcelonés que se muestra en la novela:

Nos sirven en la parte alta del café donde suelen reunirse, en lo que fue y continúa siendo todavía, Cortes, a cien metros del Oro del Rhin, café que mañana cierran “para reformas” y que hasta hoy está todavía igual que en *Campo cerrado*. El mismo donde nos reuníamos hasta hace treinta y seis años (Aub, 2003a: 139).

Junto a estos personajes aparecen otros ficticiales, basados parcialmente en rasgos de seres reales en ocasiones, surgidos de la capacidad de invención del autor en otras e incluso utilizados con valor de símbolo como representantes de un determinado tipo social. El propio Rafael López Serrador pertenece a este grupo de personajes. No obstante, como ya ha sido mencionado al analizar *La calle de Valverde*, la tentación de leer las novelas aubianas 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 espaciales y humanos reales. En él, por ejemplo, se afirma, que el padre de Rafael López Serrador está basado en un individuo que habitaba en Viver de las Aguas en la década de 1920 y que respondía al nombre de Francisco Martínez Ara, “Paco el Chicuto” (Ferrer, 1997: 155).

---

<sup>289</sup> En el más completo texto biográfico que existe sobre Aub se detalla la relación que el autor mantuvo con los personajes y los espacios recreados en *Campo cerrado* durante su juventud: “Fue regularmente contertulio en las reuniones barcelonesas en torno al escritor Luys Santamarina, en el desaparecido café El Oro del Rhin y colaboró en la revista *Azor*, que Santamarina dirigía” (Soldevila, 1999: 23).

La importancia de la referencialidad o la ficcionalidad de lo narrado a la hora de analizar de qué forma es recibido el texto ha de ser relativizada, pues, 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” (Soldevila, 1973: 335). De ahí que más que valorar a personajes como López Serrador por su relación mimética con seres cuya existencia real aparece documentada se haya de interpretarlos como un deseo del autor de hacer protagonistas de la historia –al menos de “su historia”- a aquellos habitualmente condenados al ostracismo. No en vano, la función del protagonista de *Campo cerrado* ha llegado a ser interpretada como “una variante del homenaje al soldado desconocido” (Soldevila, 2001a: 31).

La vida de Rafael, uno más entre millones de seres anónimos, copa el primer plano del relato, del que 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, sustituyóle Berenguer con huelgas, manifestaciones y constitucionalistas” (Aub, 2001b: 117), mientras que para informar del cambio de régimen de 1931 señala que “hubo elecciones y se proclamó la República” (Aub, 2001b: 119). 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, sobre “si estaba afiliado a algún sindicato” (Aub, 2001b: 104) que le hacen los caseros con los que vivía en Castellón tras la paliza recibida por los guardias civiles; la celeridad con la que es despedido de uno de sus primeros trabajos tras descubrir su jefe un periódico comunista entre sus pertenencias (Aub, 2001b: 117); el clima de huelgas y represión policial que se vivía en la ciudad condal (Aub, 2001b: 143 y ss.), y, sobre todo, las referencias a los ambientes

anarquistas y falangistas de Barcelona, en cuyas tertulias en diversos cafés y centros de reunión participa Rafael (Aub, 2001b: 125 y ss.), ofrecen una imagen de tensión social que se corresponde con la vivida en la época en España –y, de forma más concreta, en Barcelona, escenario principal de la novela-. 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.

A medida que va avanzando el tiempo de la narración, son más evidentes los signos que anticipan el estallido de la guerra, punto culminante de la obra. Así, se narra cómo los simpatizantes falangistas organizan patrullas nocturnas para pintar el emblema del partido por las calles, llegándose 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<sup>290</sup>. Al mostrar la división existente entre las fuerzas progresistas del país, parece Aub anticipar una de las causas que terminarían por decantar el desenlace de la guerra del lado rebelde.

La forma de contar se modifica cuando de referirse al conflicto y a sus prolegómenos se refiere, y “el hilo narrativo que constituye la presencia y el punto de vista de Serrador se va difuminando hasta hacerse episódico” (Soldevila, 2001a: 37). De esta forma, se ofrece al lector una visión fragmentada de lo sucedido en los intensos momentos que durante la

---

<sup>290</sup> “Al pueblo –decía [González Cantos]- no le salvará más que el pueblo, y nadie más que el pueblo. Todas esas zarandajas políticas e intelectuales, peor si son de buena fe, no tienen nada que ver con nosotros. Si creen que nosotros les vamos a sacar las castañas del fuego se equivocan... (...) Porque lo cojonudo es que esperan que nosotros nos hagamos romper la crisma por ellos en la calle para luego dejarles como angelitos en las poltronas ministeriales. Ni poltronas, ni nada. ¡Poltrones ellos! (...) Lo que quieren es el poder. Y como los bancos se lo dan a los suyos, pues ¡tira, que nos lleve el pueblo! ¡Republicanos de mierda! ¡Pues mira que los intelectuales! (...) Para esos cantamañanas, un cuadro, un museo, son más importantes que la vida de un obrero. ¡Si todavía lo dijo Azaña el otro día! ¡Si hombre, que le importaban más las Mininas [sic] que cualquier otra cosa!” (Aub, 2001b: 130-131).

sublevación militar del 18 de julio se sucedieron en Barcelona, creando así un clima de caos e imprecisión análoga al vivido en la ciudad en aquella fecha. En ocasiones, 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 de El Oro del Rhin ultiman los últimos 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 (Aub, 2001: 213 y ss).

Frente a la asepsia con la que el narrador informó del fin de la dictadura de Primo de Rivera o de la proclamación de la II República, el relato de lo sucedido en Barcelona el 19 de julio –hasta ese día no comenzó la sublevación en Cataluña– es extenso y prolijo en detalles. Semejante 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 un acontecimiento que modifica radicalmente las vidas de todos los que aparecen en la novela, que pasan así a ser parte de la historia que antes se limitaban a ver pasar. El propio López Serrador, claro ejemplo de personaje indiferente ante lo que ocurría a su alrededor, se involucra en el levantamiento, tal y como ha explicado Ignacio Soldevila (2001a: 22):

Serrador pasa sucesivamente de ser una especie de “zombi” enviado a una misión de enlace por 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.

Del mismo modo que ocurrió con la ya mencionada recreación del día en que se proclamó la República, el comienzo de la Guerra Civil aparece en la producción narrativa ubicado en un lugar diferente a donde fue vivida por el autor. Preferir la creación de lo sólo conocido a través de documentos o de testimonios de los demás por encima de la recreación de lo vivido resulta

sintomático para comprender la estética del autor y su forma de entender la reconstrucción de la realidad que puede efectuar la literatura, 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 (FMA-ADV, Caja 13, 19, 9).

Aub se documentó y entrevistó a diversos testigos que estuvieron en Barcelona los primeros días de la Guerra Civil, pues, como siempre sostuvo, procuró atenerse “para el *background* de los *Campos*, a la verdad de los hechos” (Aub y Soldevila, 2006: 224). Aprovechó el rodaje de *Sierra de Teruel* en las inmediaciones de la capital catalana para recabar información sobre cómo fue sofocada allí la rebelión. Lluís Llorens (2005: 86-87 y 2006: 281-283), en su estudio sobre la génesis de las novelas aubianas, ha encontrado entre los cuadernos manuscritos que el autor llevaba consigo durante los meses de guerra entrevistas a diferentes miembros del equipo de rodaje en los que éstos detallaban su participación en diversas batallas, así como informaciones sobre algunos de los acontecimientos que se sucedieron en aquellas fechas en Barcelona (FMA-AMA, Caja 5, 21). 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 combates<sup>291</sup>-, 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

---

<sup>291</sup> André Malraux se basó en la figura de Escobar para crear el personaje del coronel Jiménez de *La esperanza*. De hecho, son muchas las similitudes entre el segundo capítulo de la primera parte de la novela del autor francés y la parte final de *Campo cerrado*, dedicadas ambas a recrear lo sucedido en Barcelona tras el golpe de Estado.

fuesen tomados por los rebeldes. De hecho, según el autor, sólo hay una invención en el relato de lo acontecido en Barcelona durante la sublevación:

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 inventé un hecho, que me parecía interesante desde el punto de vista novelesco: es lo de las bobinas de papel de periódico<sup>292</sup>. ¿Ustedes creerán que yo he leído este hecho como real en una historia de la guerra de España? Y es totalmente inventado (FMA-ADV, Caja 13, 19, 9-10).

Las palabras de Aub se contradicen con lo señalado por el dirigente anarquista Juan García Oliver en su libro testimonial *El eco de los pasos* y por el novelista Ramón J. Sender en su artículo “Los sapos blancos”, publicado en agosto de 1936 en *El mono azul*. Ambos dan como cierta la historia de las barricadas construidas con rollos del papel de periódico.

Es evidente que en la reconstrucción del pasado bélico –y prebélico- de Barcelona el narrador muestra simpatía hacia la causa republicana, tal y como se detecta en la admiración con que se refiere al entusiasmo con que los republicanos 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-. De hecho, una de las críticas que con más vehemencia se vertió sobre la producción aubiana fue la referida a la ausencia de objetividad de su recreación bélica, como puede comprobarse en la forma en la que fueron reseñadas sus novelas (FMA-AMA, Caja 47, 5, 5 y

---

<sup>292</sup> “- Habría que hacer una barricada e irla adelantado: ganar terreno.

- Lo malo es que no hay casas que los dominen.

- ¡Toma, si nos no nos propones otra solución! ¡Podríamos construirlas! ¡Nos ha fastidiado! Cecilio Puche, un capataz del puerto, lanza un ajo y explica:

- En el puerto acaban de descargar balas de papel para *La Veu de Catalunya*. ¡Vaya trinchera de cuatro pares de micos! (...)

Ponen [las bobinas de papel] primero a lo largo de la pared de la fábrica de yute, que forma ángulo recto con la avenida. Luego las van empujando hacia el centro de la calle segada por los rebeldes; cuando éstos ven aparecer aquello, sin darse cuenta de lo que es, frien el papel a balazos. No hay proyectil que atraviese un carrete de papel de periódico” (Aub, 2001b: 258-259).



Caja 47, 6, 3). Sin embargo, a pesar de que el autor jamás dejó de defender la causa cuya defensa le llevó al exilio, en *Campo cerrado* no elude la crítica de los excesos de los republicanos. Sintomático es, en ese sentido, el pasaje en el que se relata la ejecución a quemarropa de un falangista, así como las reflexiones de López Serrador mientras observa atónito cómo los milicianos queman algunas iglesias de Barcelona, análogas a las del narrador de *La llama*, de Arturo Barea:

Apoyado en una farola, mira cómo se abrasa la iglesia del Carmen. No se le alcanza, en su nueva vida, por qué destruyen e incendia, por qué no lo guardan para sí. Le duelen las llamas. Ya ha preguntado a veinte por qué queman, y todos se han alzado de hombros. Sin embargo, algo les mueve (Aub, 2001b: 267).

En cualquier caso, el valor de la recreación literaria de lo que fue el conflicto no reside en la correspondencia de lo narrado con lo sucedido en Barcelona en julio de 1936 –ni mucho menos, como ya sido señalado, con lo vivido–, sino por su forma de reflejar la inabordable realidad de la guerra. 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. Y es que, como señaló Marra-López (1963: 185), “si las obras que pretende narrar el hecho de la Guerra Civil parecen confusas, es simplemente porque intentan reflejar una realidad: el caos”<sup>293</sup>. Por eso se

---

<sup>293</sup> La analogía con *La Cartuja de Parma*, habitualmente considerada por la crítica como la primera novela en mostrar el caos y la confusión inherente a la guerra, es innegable. Piénsese en cómo en la obra de Stendhal es perceptible la intención de exponer el carácter desorganizado de toda batalla gracias a una hábil utilización del punto de vista que permite, pese a la omnisciencia del narrador, relatar únicamente lo percibido por el personaje principal –Fabricio–, con lo que la información que reciben los lectores coincide con la percepción del protagonista. De ese modo, la narración de los sucesos acaecidos en Waterloo transmite una sensación de caos similar a la que parece dominar al personaje, incapaz de entender qué está ocurriendo exactamente a su alrededor y de dar un sentido global a los acontecimientos que está viviendo. Como dijo Jean Norton Cru (1993), “Stendhal tenía demasiada sensatez para no ver que un testigo, si bien puede narrarse a sí mismo, no puede testimoniar en nombre de tres ejércitos enfrentados”. De hecho, el texto “no informa sobre el

sucedan las conversaciones entre dirigentes y militares preparando sus acciones e intentando obtener más datos sobre lo ocurrido –en ocasiones, a través del teléfono, recurriendo así al mismo método empleado por Malraux en el arranque de *La esperanza* para mostrar el desconcierto existente ante lo sucedido-, el reclutamiento de hombres y armas, la preparación de los republicanos ante el inminente ataque de los sublevados, las arengas de los falangistas antes de la batalla, los primeros combates callejeros y las dudas de buena parte de la población, confusa ante al dantesco panorama:

La gente que acompaña a García Oliver por la Ronda de San Antonio se ha acrecido; algunos llevan terciados o tumbados hacia la nuca cascos del ejército, otros apretujan máusers entre las manos, otros lucen correajes nuevos. Todos sonríen sin saberlo. Fuerzan el paso. Al llegar a la calle Muntaner, caen como moscas; refluyen como agua vertida, hacia los portales. Los relojes, unos tras otros, dan las doce. Una criada en un portal, un cazo de leche entre las manos, pregunta: - Pero ¿qué pasa?” (Aub, 2001b: 253).

No sólo en la ruptura del hilo narrativo y en la caótica sucesión de escenas se manifiestan las dificultades para reflejar una realidad caracterizada por su intensidad y carácter traumático como es la guerra, sino que en la propia recreación de los diálogos advierte el autor esos problemas. Incluso en el prólogo se excusaba Aub (2001b: 81.82) de la gran cantidad de palabrotas, tacos y blasfemias utilizadas a la hora de hacer hablar a sus personajes, cuya supresión hubiera restado a la novela “cierto tufillo de época, cierta desesperación reconcentrada” (Aub, 2001b: 81-82).

---

combate, sino que más bien desinforma, desorienta y caotiza, compenetrándose con la visión interna de Fabricio”, con lo que puede ser calificado incluso como “texto deceptivo” (Andrade Boué: 23), tanto por las limitaciones de la visión de Fabricio, que imponen una mirada obligadamente elidida a la realidad bélica, como por la ruptura del horizonte de expectativas relacionado con las ideas de heroísmo y valor que, como integrante de la tradición bélica, supone.

### 7.2.3. El trauma de la guerra

La relación de la Guerra Civil Española con la producción literaria de Max Aub presenta un carácter poliédrico. Como para todos sus coetáneos<sup>294</sup>, la contienda –y todas las consecuencias que conllevó– fue el acontecimiento que marcó de forma definitiva su trayectoria vital y literaria, hasta el punto de que algunos críticos han afirmado que “ningún otro escritor del exilio mantuvo una fijación mental tan prolongada en la temática de la guerra civil” (De la Hera, 2004: 117). La influencia del estallido bélico en el autor fue tal que en más de una ocasión reconoció Aub que su obra literaria se había desarrollado en los términos que lo hizo precisamente por la forma en la que la contienda marcó su vida:

La vida siempre puede más que todo y que la literatura desde luego. La literatura nace de los hechos y no por generación espontánea. El arte por el arte es también un producto de la vida, de una vida cómoda, para quien cierra los ojos a la política, en su sentido más amplio. La guerra nos despertó y todavía no me he vuelto a dormir (FMA-AMA, Caja 45, 9).

Según el autor, a todos los miembros de su generación la guerra los “clavó en el lugar” (Aub, 1998c: 168) en el que permanecieron prácticamente toda la vida que sobrevivieron al conflicto, un lugar que Manuel Aznar Soler (2003a: 355) ha identificado como “el del republicano español vencido que

---

<sup>294</sup> “La vida –la guerra– nos trastornó completamente, tanto, que algunos, y los mejores, la perdieron” (FMA-AMA, Caja 45, 9), afirmó Aub en una entrevista aludiendo al valor traumático que la contienda tuvo en él y en sus compañeros de generación. Buena muestra de cómo trastocó los planes de toda la generación es el destino corrido por *Yo vivo*, el libro en el que el autor trabajaba cuando sobrevino la guerra. Así recordaba el autor en el prólogo de la obra como el proyecto, que jamás retomó, quedó inacabado para siempre, como tantas otras cosas, con la guerra: “Esto escribía a trozos, cuando la guerra nos envolvió. Al releer hoy estos cachos de prosa del que creí sería mi gran libro, veo que quedará trunco para siempre. Me duele no poder acabarlo: hubiese querido describir otros placeres del hombre sin pararme en barras de callar algunos que cuentan y no se cuentan. Lo dejo como estaba en julio de 1936. Corrijo, suprimo, añado lo indispensable para darle cierta unidad. Lo miro con cariño porque es el libro que pudo ser y no es. El mundo me ha preñado de otras cosas. Tal vez es lástima, posiblemente no. Y me lo dedico a mí mismo, *in memoriam*”.

forzosamente debió atravesar la frontera francesa en febrero de 1939 para huir de la cárcel o del fusilamiento”. Desde ese espacio se dedicó el autor a luchar contra el olvido, haciendo lo posible por recordar y convertir su obra en un testimonio a favor de la memoria y la verdad. En ese proceso rector, el recuerdo de la guerra va a dotarse de gran importancia. En consecuencia, sus diarios aparecen repletos de reflexiones sobre el conflicto, sus causas y sus consecuencias, y, desde el punto de vista cuantitativo, es el de la contienda el tema que más aparece en sus obras. Como ha sido visto, el inicio de la sublevación es recreado en *Las buenas intenciones* y en *Campo cerrado*, mientras que el desarrollo de la guerra es tema central de *Campo abierto*, *Campo de sangre*, *Campo del moro* y diversos relatos como “El cojo” –único texto narrativo escrito durante la contienda, lo que le aleja sustancialmente del resto-, “Cota”, “Un asturiano”, “Santander y Gijón”, “Espera”, “Lérida y Granollers” y “La ley”.

*Campo abierto* y *Campo del Moro* se centran en lo sucedido en la retaguardia, exponiendo el clima de miedo, violencia y tensión –“paseos”, bombardeos, quintacolumnistas, enfrentamientos, hambre...- de las ciudades durante la guerra. Por su parte, *Campo de sangre* y la mayoría de los cuentos tienen como central lo sucedido en el frente –y en el fragor de la batalla en algunos casos-. *Campo de los almendros* y “Enero sin nombre” se ocupan de la huida –y con ello, de la temida represión- de los simpatizantes en los últimos meses de la contienda, cuando la victoria franquista era ya un hecho<sup>295</sup>.

Desde el punto de vista espacial, los relatos tienen como escenarios diversos lugares del frente. El dinamismo de la batalla y la conquista de nuevos territorios provocaron la movilidad de la línea de trincheras desde la que se combatía, por lo que el espacio de cada uno de los relatos determina el tiempo del que se está ocupando. Así, la acción de “Un asturiano” o de “Santander y Gijón” transcurre, tal y como su título indica, con lo sucedido en

---

<sup>295</sup> En varios relatos basados en la experiencia del autor en el exilio o en los campos de concentración aparecen reflejados diversos pasajes de la guerra, al recordar algunos de los personajes acontecimientos vividos en España entre 1936 y 1939.

el Frente Norte y, en concreto, con su desmantelamiento por la victoria nacional, fechada en octubre de 1937. La acción de las novelas discurre fundamentalmente en las grandes ciudades en momentos determinantes de la contienda, de forma que puede establecerse sobre ellas una lectura similar a la de las crónicas históricas<sup>296</sup>.

La necesidad de establecer un relato de los hechos que sirviera de resistencia y oposición a la versión oficial de la historia impulsada desde el aparato cultural franquista llevó al autor a hacer de la narrativa su principal dedicación creativa, abandonando –aunque no del todo– su primigenia vocación dramática. De ahí que afirmase con ironía que a él la guerra y Franco le habían convertido en “novelista de ocasión” o que “la novela (...) fue una salida de emergencia que [le] llevó a un círculo infernal, a un ‘laberinto mágico’ del que no pudo salir”<sup>297</sup> (FMA-AMA, Caja 9, 22, 13d). Y es que, según el propio Aub, su literatura “es de circunstancias, como todas las literaturas que valen algo”, por lo que “si no hubiera habido una Guerra Civil (...) sólo hubiera hecho ‘cagarritas’ literarias” (FMA-AMA, Caja 45, 134).

### 7.2.3.1. La desconfianza en la memoria autobiográfica

A pesar de que es innegable la importancia que el trauma de la contienda tuvo en Aub, resulta complicado plantear un estudio de las relaciones entre la literatura aubiana de tema bélico y las vivencias de su autor durante la guerra,

---

<sup>296</sup> No obstante, a la hora de establecer semejante lectura se ha de tener en cuenta que las obras no fueron compuestas en el mismo orden cronológico de los sucesos de los que se ocupan.

<sup>297</sup> Hubo más escritores conscientes de las limitaciones que las peculiares circunstancias históricas que vivieron impusieron a su obra. En los diarios de Aub, por ejemplo, se recoge una conversación con Dámaso Alonso en la que éste afirmaba no haber sido “el escritor que debiera haber sido por Franco” (Aub, 1998: 247). Mientras, en su correspondencia epistolar con Alejandro Casona, son comunes los comentarios que suscitan la integración de ambos autores en la industria cinematográfica como guionistas, interpretada por Aub como un “rescate de cautivos” (FMA-AMA, Caja 4, 1, 1) que les permite seguir en contacto con la escritura profesional.

pues el autor pasó varios meses de la contienda en París, apenas visitó el frente y no participó en ninguna batalla ni enfrentamiento callejero directo. No fue, en definitiva, un combatiente, como él mismo manifestó en sus diarios:

Durante la guerra no disparé un tiro. Mi miopía me lo impidió y tuve que luchar en otros frentes: hice una película, discursos, exposiciones (Aub, 1998b: 74).

Sin embargo, entre sus declaraciones y escritos testimoniales y los textos biográficos y laudatorios que sobre el autor se han ido publicando hay algunas divergencias a la hora de analizar su actividad en el conflicto. Mientras que el autor aseguraba –como puede observarse en la cita reseñada, o en otras en las que señalaba haber sido en la guerra “mil cosas, menos héroe” (FMA-AMA, Caja 11, 31, 8b)- no haber participado en ningún enfrentamiento bélico, en un texto en el que su nieto Federico David Álvarez Aub –a quien Aub llamaba cariñosamente “Güero”- recuerda momentos pasados en su compañía, puede leerse que “en Valencia, en un plaza [Aub] enseñó la calle por la que entraron los nacionales y la esquina desde donde les había tiroteado con una pistola” (Álvarez Aub, 2003: 347). Resulta complicado aceptar como cierto el testimonio del nieto de Max Aub por diversos motivos. En primer lugar, porque se contradice con todas las alusiones que a su actividad durante la guerra hizo el autor. Y en segundo, por el poco rigor histórico de la cita: cuando las tropas del bando nacional entraron en Valencia, a finales de marzo de 1939, el escritor ya no estaba en España, y, además, apenas hubo combates en la toma de la ciudad, pues la mayoría de republicanos que permanecían allí se habían desplazado a Alicante para intentar huir en barco. Evidentemente, nadie fantasea con la posibilidad de que su abuelo se haya liado a tiros –y menos en un texto emotivo, lleno de recuerdos y confesiones personales-, por lo que no parece que la cita sea una invención del “Güero”, sino, más bien, la reproducción de un relato del abuelo en el que se mezclan vivencias propias

con evocaciones del pasado de otros. Aub sin duda presencié tiros durante la guerra –lo contrario parece imposible en un contexto tan violento como el de España entre 1936 y 1939-, y puede que en la misma plaza de la que habla su nieto fuese testigo en alguna ocasión de los disparos de –o contra- algún francotirador quintacolumnista, pero resulta complicado creer que él fue quien los protagonizó en los momentos previos a la toma de Valencia por parte del ejército nacional.

Aub pasó prácticamente toda la guerra en la retaguardia, y apenas se desplazó al frente. Sin embargo, la razón de que en su reconstrucción literaria haya muchas más páginas dedicadas a relatar cómo se vivió el conflicto en las ciudades que en las trincheras no está sólo motivada por su experiencia personal. Según el propio autor, lo sucedido en la retaguardia era más complejo e interesante que lo acontecido en el frente, algo que se entiende si se tiene en cuenta que la española fue una guerra global en la que la violencia, el miedo y la tensión se generaron por todos los contextos y no fueron exclusivos de las batallas:

En mis novelas hay muy pocas escenas de la guerra, del frente, por una razón muy sencilla: he hablado con mucha gente que ha estado en el frente –yo estuve muy poco- pero la gente que le cuenta a uno las cosas del frente no tienen, desde el punto de vista de la novela, ningún interés: desde el punto de vista humano, tampoco, porque todos sabemos lo que era una batalla, por lo menos hasta el treinta y nueve, cuando no había bombas atómicas. Sencillamente, uno procura que no le peguen un balazo, o se echa a tierra para que no le alcance la metralla de un obús, y, por lo demás no hacen más que obedecer, más o menos –y los comunistas más que los otros-, más o menos y en cierta manera. Y esto está relatado en dos o tres cuentos pequeños y me parece suficiente (FMA-ADV, Caja 13, 19, 27-28).

Hay que sumar a las dificultades para valorar la narrativa de tema bélico de Aub con la figura del “testigo histórico” el hecho de que apenas incluyera entre sus páginas dedicadas a la reconstrucción del enfrentamiento acontecimientos de los que él fuera testigo. Resulta sintomático que, por ejemplo, el autor recree el alzamiento del 18 de julio en Barcelona y no en

Madrid, donde él se encontraba; o que dedique una novela a lo sucedido en los últimos momentos de la contienda en Alicante, cuando él permanecía en Francia desde los primeros meses de 1939. En lugar de dejarse llevar por los recuerdos, para novelar la guerra Aub prefirió documentarse y preguntar a quienes tuvieron participación directa en su desarrollo, como él mismo expuso:

Mis novelas de la guerra de España, desde el lado republicano, desde luego, se acercan bastante a la verdad, porque (...) no son autobiográficas en ningún momento, porque creo que todo lo autobiográfico sí se presta muy fácilmente a faltar a la verdad, y he dedicado, de hecho, treinta años a buscar testimonios de unas y otras gentes, y he procurado entrecruzarlos unos y otros para dar una idea del clima que reinaba en España del 36 al 39. No he buscado otra cosa (FMA-ADV, Caja 13, 19, 26).

La toma de notas durante los años del conflicto<sup>298</sup>, la consulta de diversas fuentes documentales<sup>299</sup>, y las entrevistas personales a los protagonistas de los más importantes acontecimientos bélicos aportan así al ciclo narrativo sobre la guerra un aspecto de mosaico ambiental. Lejos de dejarse llevar por una única interpretación o un único punto de vista, Aub da cabida en su obra a diferentes visiones y experiencias del conflicto, haciendo así que en la recreación histórica que supone *El laberinto mágico* aparezcan reflejados los dos bandos en conflicto –con las diversas facciones que luchaban por la legitimidad del gobierno republicano incluidas- y los

---

<sup>298</sup> En su investigación sobre los manuscritos de Max Aub, Lluís Llorens (2006: 283) ha descubierto varios cuadernos en los que se incluyen las anotaciones que el autor fue haciendo durante la guerra, sobre todo a partir de 1938. Según el estudioso, pueden encontrarse en ellos “los más tempranos testimonios manuscritos, algunos de ellos inéditos (...), algunos apuntes, anécdotas y borradores que posteriormente se recogerán en las novelas”.

<sup>299</sup> Muchas de las fuentes empleadas por el autor están reseñadas en el marco de la abundante comunicación epistolar que mantuvo con Manuel Tuñón de Lara. Inmersos ambos en la reconstrucción –desde diferentes prismas- del pasado español y decididos a “convertirse en narradores, guardando fidelidad a su condición de novelista e historiador, del periodo que les tocó vivir” (Caudet, 2003: 27), el intercambio de referencias bibliográficas con el que poder desarrollar su trabajo fue uno de los temas principales de su correspondencia. A través del cotejo de sus cartas puede saberse que, por ejemplo, Aub utilizó títulos como *Los vencedores de Negrín* –de Edmundo Domínguez-, *Defensa de Madrid* –de López Fernández-, *Freedom's Battle* –de Julio Álvarez del Vayo-, *The last days of Madrid* –del coronel Casado-, así como diversos partes de guerra e informes oficiales.



diferentes estratos sociales que habitaban el país –desde las altas esferas hasta las clases populares-. En la búsqueda de esa imagen global que permitiera conocer en profundidad lo que fue la guerra, prescinde de la unidad espacial y utiliza diversos escenarios como Barcelona, Madrid, Valencia, Alicante, Burgos o San Sebastián. La heterogeneidad de los espacios y los acontecimientos narrados impiden identificar lo narrado en los relatos y novelas con su propia experiencia personal, pues la peripecia vital del autor casi nunca coincide con los acontecimientos de los que se ocupó en la obra literaria, ya que a excepción de algunos pasajes de *Campo abierto* y de *Campo de sangre*, y de relatos como “Enero sin nombre” no hay ninguna obra del ciclo que pueda vincularse con lo vivido por Aub. La desconfianza en la memoria fue, según él, la que le llevó a pasarse “treinta años a buscar testimonios de unas y otras gentes y (...) entrecruzarlos para dar una idea del clima que reinaba en España” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 27-28). De forma paradójica, la interpretación de Aub de los diferentes tipos de 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 pudo haber sido. Quizá así se explique por qué, por ejemplo, para narrar el trágico desfile de los republicanos por la frontera catalana rumbo al exilio –del que fue testigo al coincidir su salida a Francia con la de la gran masa de refugiados que se batían en retirada ante la inminente llegada del ejército nacional<sup>300</sup>- el autor prefirió construir un relato caracterizado por el afán extrañante y desautomatizador como “Enero sin nombre”. Al dar la voz narrativa a un árbol –un ser, por tanto, carente de razón-, el relato incide en la irracionalidad de los acontecimientos que rodearon la salida de los republicanos, dominada por una

---

<sup>300</sup> Al recordar el éxodo, Aub (*apud* Malgat, 2007: 81) insistió en su carácter multitudinario: “¡Era completamente imposible pasar! Había allí de un lado de la carretera miles y miles de personas y del otro lado miles y miles de ovejas”.

doble violencia: la de la intolerancia y la expulsión por un lado, y la de la guerra y la represión, manifestada en los bombardeos que el ejército franquista les lanzó mientras abandonaban España.

En la serie narrativa de Aub de la guerra tan sólo hay un par de episodios susceptibles de ser identificados con su peripecia biográfica. Sucede, por ejemplo, con los capítulos de *Campo abierto* destinados a recrear las andanzas del grupo de teatro universitario levantino “El retablo”, trasunto del que dirigió el autor durante la contienda, o a recrear la entrada al Madrid sitiado por la carretera de Valencia. En su condición de director del periódico *Verdad*, el autor viajó a Madrid en noviembre de 1936 para conseguir papel y poder seguir publicando así sin dificultad el periódico, tal y como evocó en sus diarios:

Recuerdos del viaje a Madrid: ¿el 2, el 3 de noviembre? 1936. El Puente de Arganda. Íbamos a buscar papel (...) 6 de noviembre: a la vuelta, las brigadas internacionales subiendo (Aub, 1998: 81).

Pasó en la capital tres o cuatro días, en los que pudo presenciar la resistencia de la ciudad ante los embates del ejército franquista, el traslado del gobierno republicano a Valencia, las labores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas o la llegada a Madrid de las Brigadas Internacionales, idénticos acontecimientos a los que presenta en la parte de la novela ambientada en Madrid, enmarcada temporalmente entre los días 3 y 7 de noviembre de 1936. No sólo han de buscarse en las exactitudes cronológicas e históricas las analogías entre su vida y lo plasmado en su obra, sino que ha de observarse también cómo el narrador omnisciente de la novela se adhiere a la emoción de los personajes al reconstruir Aub sus propias inquietudes en la piel de sus criaturas de ficción. Así ocurre, por ejemplo, cuando se relatan los sentimientos de los miembros de la compañía dramática al acceder al

escenario de un teatro profesional<sup>301</sup> o cuando se describe a los soldados y milicianos republicanos personificándolos en la consigna “toda la razón de nuestra parte” (Aub, 2002: 162) con la que el autor acostumbraba a evocar la contienda:

Marchan los hombres con la verdad en sus hombros –caras sucias, negras, cerradas-, haciéndoles apretar las mandíbulas. Paso tras paso, sin vacilaciones, a morir frente a las piedras de su ciudad. Sin dejar. Sintiendo pared, sintiendo hierro, sintiendo capital fuera de sí. Ya no son ellos, sino su verdad. Sin más (Aub, 2001: 592).

A pesar de la imposibilidad de plantear una lectura estrictamente autobiográfica, resulta evidente que la sombra de Aub está presente en todas las novelas. Sus experiencias y su forma de entender el mundo se van desgranando por la multiplicidad de personajes que aparecen en la serie de la guerra, así como en la forma de interpretar los acontecimientos del narrador. Imposible, de hecho, no reconocer la furibunda aversión del autor a los totalitarismos en Farnals o en Julián Templado, dos de los seres ficticiales que reiteradamente aparecen en el universo narrativo aubiano. De hecho, los argumentos con los que el primero intenta justificarse ante los comunistas por haber ayudado a huir de la zona republicana a un amigo de la infancia simpatizante de la Falange en *Campo abierto*—“para vosotros sólo existe la política, para mí no”; “para mí la política es una parte integrante del hombre, no todo”; “os basta que un cualquiera comulgue con tus ideas para que sea tu amigo” (Aub, 2001: 339-341)- son prácticamente idénticos a los que en 1949 defendía en un texto publicado en *Cuadernos Americanos* en el que afirmaba que le repugnaban “esas personas para quienes lo político priva lo personal” o a los que en 1952, algo más de diez años después de la composición de la

---

<sup>301</sup> “Para la mayoría de ellos era la primera vez que penetraban en un escenario de verdad. Viniendo de la calle, horneada por el calor de agosto, el pasadizo parecía una gruta misteriosa. Viviendo en un mundo nuevo, sin peso, como el que los embargaba desde hacía quince días, el penetrar como invasores legítimos en un teatro, les daba, además, la sensación maravillosa de piratas. Piratas de verdad, generosos y caballerescos, aventureros llevados en alas de su gusto, en busca o captura del instrumento mágico que les iba a permitir establecerse en la vida según el trabajo que libremente habían escogido” (Aub, 2001: 296).

novela, Aub (*apud* Aznar, 2003: 63) le hacía a su amigo el cartelista Josep Renau, miembro del Partido Comunista:

Según tú –es decir, los comunistas- la posición política es la que determina la amistad –y el amor, y la honradez, y el arte, y la decencia, es decir, cuanto para mí cuenta en el mundo- y ahí sí que no estamos de acuerdo. ¿Te representas, Renau, lo que es un mundo construido sobre esta base? ¿Dónde queda el hombre disconforme, es decir, el hombre mismo?

Si un comunista sólo puede apreciar, amar a un ser conformista de su mismo sectarismo –así sea la secta que por carisma detenga la razón y la verdad- ¿qué hacer con los demás? (...)

Y si soy amigo tuyo, lo soy aceptándote como eres, es decir, comunista, como puedo serlo de otro, así sea anticomunista (...) Soy enemigo de la falta de libertad.

También parece estar escuchándose a Aub –y al propio Farnals- cuando Julián Templado declara en *Campo de sangre*, en un diálogo calcado del de *Campo abierto*, que “para vosotros [los comunistas] la obediencia pasa ante todo, para mí no (...); para vosotros, el partido (...) envuelve la vida, para mí no” (Aub, 2002: 243). De hecho, cuando el personaje afirma no haber sido “comunista, pero tampoco anti” (Aub, 2002b: 243) reproduce las palabras con las que Aub se definió en una carta enviada en 1952 a Ramón Almoneda. “No soy comunista, ni lo fui, pero no soy anticomunista” (FMA-AMA, Caja 8, 23, 5), escribió entonces el autor. Del mismo modo, en la afirmación de Templado de que “una vida sin ética, sin arte, no vale la pena vivirla” (Aub, 2002b: 347) parecen latir las palabras de su creador.

El hecho de que tanto las impresiones de Farnals como las de Templado tengan lugar en el seno de sendas discusiones en las que se muestran las opiniones de personajes de opuesta cosmovisión supone uno de los muchos focos ensayísticos existentes en el proyecto cronista de Aub, quien justificó el valor reflexivo de su obra:

Lo importante [en la guerra] eran las ideas que se debatían, y en una parte, sí, *El laberinto mágico* cae un poco dentro de la novela ideológica,

humanista, reportaje, discusión. O sea, se discuten las ideas de un lado y de otro y he procurado ser, creo yo, lo más justo posible, no sólo con los republicanos, sino con los nacionales (FMA-ADV, Caja 13, 19, 29).

Pero es sin duda Ferrís el personaje que más se identifica con Max Aub. No en vano, Francisco Caudet ha llegado a denominarlo “trasunto literario” del escritor. Resulta elocuente comprobar cómo el personaje muere a manos de uno de los guardias que custodiaban a los republicanos que se hacinaban en el puerto de Alicante por no querer entregarle la pluma que éste le reclamaba en sus labores de confiscación ilegal y pillaje<sup>302</sup>. Para qué existir si no se puede escribir, parece mostrar el autor con semejante muerte. Y es que Ferrís pretendía sobrevivir para poder dejar testimonio, como se expone en el cuaderno que lega tras su muerte –y que el narrador transcribe en *Campo de los almendros*<sup>303</sup>–, en el que afirma “vivir para ver” y “escribir para poder vivir” (Aub, 2002c: 481)<sup>304</sup>.

### 7.2.3.2. La suma de memorias individuales

La serie narrativa a través de la que Aub reconstruye lo sucedido en la guerra mantiene una “uniformidad del diseño compositivo” (Pérez Bowie, 2001: 47-48) al basarse en la suma de las peripecias de diversos personajes que, disgregados en el escenario de la España bélica –aunque unidos por diversos

---

<sup>302</sup> Una escena similar aparece en *Campo francés*, cuando uno de los internos –Leslau– se niega a abandonar sus manuscritos (Aub, 2008: 246).

<sup>303</sup> Según Quiñones (2006), la inclusión del “Cuaderno de Ferrís” demuestra de qué forma el autor utilizó la forma aforística en su ingente producción.

<sup>304</sup> También mostraba Ferrís en ese cuaderno las mismas dudas sobre la viabilidad de un hipotético exilio que el propio Aub expresó cuando se le planteó tal posibilidad. Similares palabras a las del personaje, que afirmaba tener su lugar en España y se interrogaba retóricamente sobre lo que “se le había perdido en París, en Túnez o en Santiago de Chile” (Aub, 2002c: 480), escribió su creador en sus diarios: “¿Qué vamos a hacer? Esperar. (...) ¿Irse a América? ¿Para qué? Uno es de Europa, ¿qué no se nos ha perdido allí? Nadie me ofrece irme, dicho sea de paso. (...) Además, no me interesa. Tampoco creo que P[uea] quiera marchar. Esperaremos” (Aub, 1998b: 188).

nexos-, terminan por formar un complejo mosaico narrativo basado en la suma de voces, percepciones, acciones e incluso discursos, pues junto a narraciones conviven en ella fragmentos ensayísticos y aforísticos. No hay, pues, protagonistas que determinen las intervenciones del resto, sino que todos los personajes que aparecen en la novela tienen tal autonomía que su existencia no depende de la de ningún otro. De hecho, las novelas de Aub “pueden fragmentarse en cuentos, siguiendo un proceso de descomposición al que se supone en su construcción” (Soldevila, 1973: 387), lo que justifica la inclusión de los 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 modos<sup>305</sup>, de tal modo que las novelas acaban por adoptar una estructura de “vidas cruzadas” en la que los personajes se encuentran casualmente, de tal forma que las etiquetas de “protagonistas” y “secundarios” quedan desdibujadas, puesto que los mismos que vertebran determinados pasajes de las novelas quedan en segundo plano en otros. 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. El autor va a mezclar personajes y acontecimientos reales y ficticios manteniendo en un discreto telón de fondo a las figuras más destacadas de la Historia, “a las que sólo se ve pasar fugazmente por la novela casi sin

---

<sup>305</sup> Los métodos utilizados son variados y evidencian que “la forma de construir Aub sus novelas responde a una técnica semejante, en el cine, al montaje” (Soldevila, 1999: 135). Entre ellos, se emplean la coincidencia de personajes en el mismo espacio, la narración paralela, las referencias a personajes que conllevan un desplazamiento del relato ...

intervenir en la vida de los personajes secundarios (...), dejando para éstos el primer plano, en proporción inversa a su importancia en la realidad” (Soldevila, 1999: 139). Del mismo que en otras obras del autor, en la serie narrativa sobre la Guerra Civil pueden detectarse elementos procedentes tanto del mundo real como del mundo ficcional verosímil. Sucesos, acontecimientos y personajes de base histórica se combinan con peripecias de personajes anónimos, con lo que las obras aubianas sobre la guerra mantienen la misma estructura que obras coetáneas como *Manhattan Transfer* –de John Dos Passos– o *La esperanza* –de André Malraux–. Al igual que en ellas, la referencialidad de lo narrado apunta a un doble modelo de mundo: uno real y verificable –al que pertenecerían personajes como Julián Besteiro, Segismundo Casado o José Bergamín, y sucesos como la llegada de las Brigadas Internacionales a Madrid– y otro imaginario pero verosímil –formado por seres ficticios como Vicente Dalmases, Julián Templado o Asunción Meliá, así como por el desarrollo de sus vidas y relaciones–. Según Soldevila (2001a: 89), 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”<sup>306</sup>. Es decir, su recepción es la típica de las novelas históricas, en las que la suspensión de credibilidad del pacto de lectura ficcional es sustituida por la presuposición de los lectores de la historicidad de los acontecimientos, aunque su presentación incluya elementos no susceptibles de verificación.

Lo mimético y lo diegético se funden, haciendo así que un personaje ficticio como Vicente Dalmases presencie acontecimientos históricos como, por ejemplo, los ensayos de *La Numancia* cervantina que Rafael Alberti y María Teresa León dirigieron en Madrid en 1936 (Aub, 2001b: 543-544) o que un personaje histórico como Julián Besteiro se enfrasque en una conversación tan

---

<sup>306</sup> Evidentemente, ni un lector desinformado que no conociera los sucesos de la Historia reciente de España ni un lector “superinformado” que dominase con precisión el desarrollo de ésta serían buenos ejemplos a la hora de valorar la recepción del texto. El primero asumiría como verdadero todo lo relatado, incluso cuando lo imaginario se aleje de la verosimilitud, y el segundo, por el contrario, cuestionaría todo lo leído.

ficticia como su interlocutor –Fidel Muñoz, que también aparece en *La calle de Valverde*-. En ocasiones, bajo la apariencia ficticia pueden reconocerse los rasgos de individuos reales con los que el autor convivió. Es el caso de, por ejemplo, el personaje del periodista norteamericano Willy Hope, que aparece en varias novelas de la guerra. Por su descripción –“coloradísimo, (...) de aire pepón” (Aub, 2001b: 117)-, así como por su desmedida afición al alcohol, ha sido interpretado por algunos críticos como trasunto de Ernest Hemingway<sup>307</sup>. Para otros autores, sin embargo, el personaje ha de identificarse con el reportero de guerra Jay Allen.

Semejantes estructura y procedimientos revelan algunos de los puntos básicos de la estética y la cosmovisión de Aub, para quien la imposibilidad de representar el mundo a través de la literatura sólo podía ser solventada por la remisión a las diferentes visiones –tan legítimas todas como la que más-, pues es imposible reconstruir la realidad de forma objetiva e imparcial porque todo el mundo la percibe de forma diferente. De ahí que *El laberinto mágico*, y toda su producción en general, proyecte una imagen fragmentada basada en la suma de diferentes percepciones subjetivas. Realidad –parece querer decir Aub- sólo hay una, pero interpretaciones de ella hay millones y sólo aunándolas todas podrá transmitirse una imagen veraz. Para intentar captar ese carácter poliédrico, sus narraciones van a alternar diferentes modelos de focalización. Además de por un narrador omnisciente que conoce absolutamente todo de los personajes cuyas vidas relata –y que, en consecuencia, rompe a veces el desarrollo lineal de la temporalidad para remontarse a los orígenes del personaje-, los acontecimientos pueden ser filtrados por las visiones limitadas 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,

---

<sup>307</sup> La semblanza de Hemingway realizada en *Cuerpos presentes* refuerza esta identificación, al evocarse en ella el desaforado consumo de alcohol y la agitada vida social del autor norteamericano, con quien estuvo Aub en contacto durante la guerra, sobre todo en 1938, cuando ambos coincidieron en Barcelona.



quedando el narrador relegado al papel de mero transcriptor y evidenciando con ello la deuda que la novelística aubiana mantiene con el teatro y el cine. Según Manuel Quiroga, en toda la serie novelesca sobre la guerra se “mitifica el diálogo, por haberlo hecho [la guerra] imposible” (Quiroga, 1996: 450).

Entre las decenas de personajes que pueblan las páginas aubianas, algunos merecen especial atención, por su recurrente aparición y por su valor simbólico. Es el caso de, por ejemplo, Vicente Dalmases, Asunción Meliá, Julián Templado o Carlos Riquelme. Especialmente importante es la presencia de los dos primeros protagonistas citados. No en vano, el autor llegó a confesar que él comenzó a escribir sobre la guerra “con pequeñas historias, y con una historia que nos lleva casi del principio al final, la de Asunción y Vicente, [pues] lo que me hubiera gustado escribir es una historia de estos jóvenes, la historia de un amor limpio, pero no pudo ser” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 36). De hecho, si se obvia la presencia de la guerra en *Las buenas intenciones* y *Campo cerrado*, podría decirse que el desarrollo de la contienda en la narrativa aubiana no es más que el telón de fondo en el que discurre la relación de ambos, que parecen perderse, buscarse y encontrarse continuamente en diversos escenarios, desde su Valencia natal hasta el Alicante final pasando por el caótico Madrid en el que sus vidas se entrecruzan<sup>308</sup>. El hecho de que la guerra impida que su amor fructifique convierte a Asunción y a Vicente en símbolos del régimen republicano. Su fracaso es similar al de los jóvenes amantes y, del mismo modo, su futuro queda abortado por la irrupción de la contienda. Refuerza el valor icónico de los personajes el hecho de que, por ejemplo, al final de *Campo abierto*, cuando

---

<sup>308</sup> Además de la relación de Asunción y Vicente –y, lógicamente, del devenir del conflicto– la presencia del agua puede ser interpretada como una de las constantes de la serie narrativa de la guerra, como manifestó el propio autor: “La idea del agua, de la disolución del laberinto, de la imposibilidad del laberinto, la tiene usted desde el agua que corre en las acequias de Viver hasta el mar de Alicante. No digamos ya en la otra parte de la obra, la parte del océano y el éxodo: esa línea del agua es curioso seguirla dentro de toda la primera parte del Laberinto, hasta la salida del puerto de Alicante. Luego se pierde... como el Guadiana. Hay el agua, la guía moral. De pronto la encontramos en caños, pero siempre hay una línea de agua que sigue dentro de la guerra. Después, no. Se pierde, entra en el desierto y ya no hay agua” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 12).

la llegada de las Brigadas Internacionales y el coraje de los milicianos elevan la moral de los madrileños, detienen la ofensiva franquista sobre la ciudad y hacen pensar en la cercanía de la victoria, ambos permanezcan juntos, enlazándose así su futuro y el de la República por la que luchan:

[Vicente] de cuando en cuando volvía los ojos hacia su amor. Y no deseaba amor, sino una vida nueva. La que se alzaba tras la muerte, tras la lucha, tras los disparos. Una vida nueva donde habría un nuevo amor, el mismo, pero distinto. Más puro. Completamente nuevo (Aub, 2001b: 611).

De forma análoga, en los últimos párrafos de *Campo de los almendros* se muestra cómo a Asunción, tras el final de la guerra, no le queda otra opción que refugiarse en Valencia y “esperar” (Aub, 2002c: 563), adoptando así la misma alternativa vital que su creador, instalado en la “sala de espera” en que se convirtió su exilio mexicano.

A pesar de ese valor simbólico, su historia no deja de ser una más de las muchas que se entrecruzan en el ciclo. Como señaló el crítico Emir Rodríguez Monegal (1967: 18), “las distintas y múltiples historias individuales se van coagulando hasta formar una enorme historia colectiva”. La estructura de la novela manifiesta así la dialéctica entre la “intrahistoria” y la historia oficial y pública –demostrando que no es lo mismo “contar historias” que “contar la Historia” (López de la Vieja, 2003: 93-96)-, y reproduce con fidelidad la relación entre los individuos y el entorno que les rodea, pues la realidad no es más que un gigantesco mosaico en el que actúan millones de individuos, tan dueños de sus destinos y esenciales en su entorno más cercano como insignificantes en el inmenso marco en el que actúan.

Al reflejar lo sucedido en España entre 1936 y 1939 a través de semejante planteamiento, las obras de Aub permiten ayudar a entender quiénes y cómo fueron quienes apenas dejaron rastro y, por tanto, complementar –y en algunos casos cuestionar- los relatos oficiales y tradicionales de la Historia. Para Ugarte (1999: 132), el acopio de biografías

anónimas es una de las características distintivas de la literatura del exilio, al dotar a las obras literarias que las incluyen de un potencial para librar “la batalla por recordar”. Y es que su inclusión no hace sino “recuperar para la memoria histórica (...) seres de carne y hueso [e] historias que corren el riesgo de caer en el olvido” (Llorens, 2006: 285). El ciclo de novelas que Aub concibió sobre la guerra se convierte en una forma de luchar contra los intentos de la dictadura del mapa de borrar del mapa y hacer caer en el ostracismo y en el olvido a todos aquellos que –como él- lucharon por la pervivencia del régimen republicano. Su literatura, por tanto, adquiere un valor cognoscitivo, al permitir informar al lector sobre la vida de seres derrotados de los que nada si no se sabría, y, según autoras como López de la Vieja, ético, en la medida que matiza y aporta nuevas interpretaciones a la versión oficial de la historia. Paradigmático es, en ese sentido, que en “Santander y Gijón” un personaje afirme que “nunca se sabrá lo que pasó en el norte” (Aub, 2006: 101), aludiendo a la intención del gobierno franquista de ocultar a las generaciones venideras la represión llevada a cabo en la guerra, o que en las “Páginas azules” –apéndice ensayístico repleto de reflexiones sobre la creación literaria incluido *Campo de los almendros*- se lamente, parafraseando a Jorge Manrique, preguntándose en voz alta “¿qué ha sido de Azaña, de Companys, de Negrín, de Prieto, de Miaja?, ¿qué fue de Salomar, de Cuartero, de Templado?”<sup>309</sup> (Aub, 2002c: 396 y 398).

### 7.2.3.3. La memoria de los derrotados

La importancia de la presencia de la contienda en la obra de Aub se explica, además de por ser el factor condicionante de toda su existencia y por ser las

---

<sup>309</sup> El hecho de que la enumeración incluya personajes reales junto a trasuntos y a seres ficticiales demuestra el poder de la ficción como epifanía y potencialidad de lo real: no sólo importan aquellos que existieron, sino aquellos que pudieron ser iguales a los personajes que crea Aub. Elocuente resulta en ese sentido que, al narrar los sucesos del puerto de Alicante, se diga que “allí hay treinta mil posibles protagonistas de la Guerra Civil” (Aub, 2002c: 398).

imágenes de la guerra las últimas que de España disponía el autor en el exilio mexicano, por su intención de mostrar una visión de lo que ocurrió en el país entre 1936 y 1939 alejada de las interpretaciones del poder franquista<sup>310</sup>. En 1968, casi treinta años después del final de la guerra, aún mostraba el autor – en comunicación epistolar con el novelista Ángel María de Lera- su intención y deseo de que “la verdad se (...) [fuera] restableciendo paso a paso” (FMA-AMA, Caja 8, 45, 6). Precisamente en ese mismo año se publicó *Campo de los almendros*, la última de las novelas que sobre la Guerra Civil escribió. En ella se incluían las “Páginas azules”, en las que el autor se refirió a su siempre presente intención de narrar con mesura y objetividad lo acontecido en España entre 1936 y 1939:

El autor se despide, supone que para siempre, de la Guerra Civil Española. Lo que quisiera es volver algún día a pisar el suelo de las ciudades que conocía hace medio siglo. Pero no le dejan porque ha intentado contar a su modo –¿cómo si no?- la verdad? (Aub, 2002c: 401).

Así, en las novelas y relatos dedicados a reconstruir la contienda Aub va a presentar sucesos prácticamente ignorados por la historia reciente o voluntariamente deformados por la historiografía franquista durante todo el siglo XX. Piénsese, por ejemplo, en cómo en la primera parte de *Campo abierto* el autor se refiere a un suceso acaecido en los primeros compases de la guerra, cuando una columna de milicianos encabezada por el diputado Francisco Casas Sala fue fusilada por el grupo de Guardias Civiles –en apariencia, leales- que los acompañaban hasta el frente de Aragón. Lo narrado se corresponde, grosso modo, con un suceso histórico ampliamente documentado durante los últimos años por estudiosos locales y volúmenes dedicados al estudio de la evolución del conflicto en las zonas turolense y castellanense (Casanova, 1999:

---

<sup>310</sup> Evidentemente, “El cojo” –escrito y publicado en 1938- no fue compuesto con esa intención. De hecho, en el momento de su creación, Aub estaba convencido de que las tropas golpistas iban a ser derrotadas: “La primera cosa que escribía acerca de la guerra, la escribí sin tener idea de que... Yo creí, cuando escribí ‘El cojo’, que en el 38 íbamos a ganar la guerra y no había por qué escribir la historia de una victoria” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 14).

93; Palao y Marzal, 2006: 401-413 y Porcar, 2007: 43-62), pero, paradójicamente, silenciado durante la dictadura, omitido en algunos libros de referencia sobre el conflicto y, en consecuencia, apenas conocido por la opinión pública. De ahí que su inclusión en *Campo abierto* haya de ser necesariamente vinculada con la intención de Aub de “hacer memoria” con su obra y de desarrollar el imperativo moral que como víctima debía cumplimentar para aportar a la historia el punto de vista de los derrotados. El autor quiso dejar constancia de un suceso que, según Palao y Marzal (2006: 410), fue ignorado o deformado en las interpretaciones que de la guerra se hicieron durante el franquismo, que solían ver en él un simple combate más entre los dos bandos en lid:

Los relatos que provienen del bando de los sublevados omiten sistemáticamente los fusilamientos (...). Si, como mantienen, se trató de un hecho de armas entre dos bandos beligerantes, la ejecución constituyó una flagrante violación de la Convención de Ginebra de 1929 sobre el trato a los prisioneros de guerra; los milicianos capturados por la Guardia Civil lo eran, si (...) lo acaecido se considera una acción bélica. Para evitarse problemas, o bien ocultan lo sucedido, o bien –como ocurre en la Historia de la Cruzada Española- (...) imputan los muertos únicamente al combate.

Ahora bien, al despachar lo acontecido en La Puebla de Valverde con un par de párrafos, Aub incurre en diversos errores históricos. Los principales tienen que ver, por un lado, con el hecho de que, en *Campo abierto*, se describen los hechos como si de un simple fusilamiento se hubiesen tratado, cuando, por las investigaciones que al respecto se han efectuado, parece que el suceso fue más complejo y, por otro, con la omisión por parte del autor de la violencia y la reprobable actitud con la que se comportaron los milicianos. Desde la llegada de la columna a La Puebla de Valverde hasta su ejecución pasaron más de veinticuatro horas, en las los milicianos que llevaron a cabo diversos actos de pillaje y vandalismo –entre otras cosas, quemaron la iglesia y asaltaron la mayor parte de los comercios-, al tiempo que se paseaban por las calles de la localidad buscando simpatizantes del bando nacional con los que

poder tomarse la justicia por su mano. Ante tal situación, los agentes de la Guardia Civil –que, según todos los testimonios, habían concebido la idea de la ejecución desde la misma formación de la columna- se enfrentaron a ellos. En esa primera escaramuza hubo alrededor de quince muertos. Al día siguiente, se fusiló en la tapia del cementerio al resto de voluntarios que se dirigían al frente. Casas Salas y el resto de responsables de la columna fueron sometidos a un rápido Consejo de Guerra y ejecutados un día más tarde.

El esquematismo y las imprecisiones del relato en su reconstrucción de los hechos parecen motivados por la voluntad de Aub de mostrar el comportamiento desleal de los guardias civiles, que ha de ser entendido en un sentido doble: por un lado, con el gobierno que habían de defender y, por otro, con los milicianos a los que –independientemente de su comportamiento- engañaron y ejecutaron alevosamente. Al autor, por tanto, le interesa más exponer su interpretación sobre el conflicto que efectuar una crónica literal de lo sucedido. Por lo que se refiere a la omisión del violento comportamiento de los milicianos en La Puebla de Valverde, resulta difícil aceptar la hipótesis de que Aub no quisiera mancillar el honor de los luchadores de su bando u ocultar la verdad, cuando son las suyas unas de las narraciones más objetivas de la guerra de que se dispone. De hecho, jamás ahorró detalles de las fechorías llevadas a cabo por simpatizantes republicanos de las que él tuvo noticia –o presenció- y siempre se mostró muy crítico con los pillajes, la violencia gratuita, la ilegalidad y el caos que imperó en determinadas zonas de la España republicana durante la guerra. La explicación a la falta de referencias puede residir en el modo de documentarse de Aub. Instalado en Valencia cuando sucedieron los hechos, el autor probablemente se sirvió a la hora de escribirlos a finales de la década de 1940 en México “de sus recuerdos, de algunas notas personales extraídas de la prensa [de 1936], sometida a censura y repleta a su vez de errores y exageraciones manifiestas” (Palao y Marzal, 2006: 409). Y en los relatos de los periódicos que dieron cuenta de lo acontecido en el contexto de la Valencia republicana no se aludía

a la violencia de los milicianos y se presentaba el suceso como una premeditada y planificada ejecución masiva.

Análoga intención a la del pasaje dedicado a recrear lo sucedido en La Puebla de Valverde son la segunda y la tercera parte de *Campo de los almendros*, en la que Aub relata lo sucedido en Alicante en los días inmediatamente posteriores al final de la contienda, cuando miles de republicanos se concentraron en el puerto con la esperanza de poder zarpar en algún barco extranjero para poder huir de la violencia franquista. En este caso, el autor intenta denunciar la violencia de quienes acaban de proclamarse vencedores de la guerra, incapaces de emprender medida alguna de reconciliación y responsables de haber mantenido, incluso después del fin oficial de la contienda, medidas represoras contra los colaboradores y simpatizantes republicanos. Son varios los recursos empleados por Aub en la recreación de ese suceso que se asimilan a los usados de forma recurrente en los textos de los supervivientes de los centros de concentración, pues, no en vano, como tales pueden considerarse los espacios del campo de Almendros y del de Albatera. La despiadada lucha por la supervivencia –simbolizada en el interés en formar parte de las listas que permiten subir a los barcos cuya salida del puerto de Alicante se ve próxima-, la alternativa del suicidio ante la expectativa de quedar en manos de los enemigos, la obligación de gritar consignas contra las que se ha combatido en la guerra, la consideración de sí mismos como animales –“borregos” o “cochinos” (Aub, 2002c: 440 y 440) se autodefinen algunos republicanos- o la sensación de ser un mero guiñapo en manos de otros –“los cachean, registran, buscan, abren, catean, pesquisan” (Aub, 2002c: 440)- son algunos de los elementos que vinculan la experiencia del puerto de Alicante con la de los campos de concentración.

Pero no fue la referida a la crítica de la represión la única de las críticas que el escritor vertió hacia el régimen. También denunció el autor la forma en la que las sociedades de las ciudades dominadas por los franquistas en la guerra se vieron amedrentadas por quienes tomaron el poder. Aunque jamás

estuvo en zona nacional durante la guerra, en la primera parte de *Campo abierto* incluyó un capítulo cuya acción transcurría en Burgos, controlada por los sublevados desde el comienzo de la contienda. Por lo referido en sus diarios – en los que señala su intención de escribir sobre lo que él mismo denomina “la parte ‘Cóndor’ de *Campo abierto*”, al hablar de la “necesidad de poner en letra antes de que se [le] olviden las confesiones de L.” (Aub, 1998: 107)- parece que lo narrado en ese fragmento tiene base real. Independientemente de la naturaleza de la vinculación entre la realidad y lo relatado en la novela, la peripecia del protagonista del capítulo –Claudio Luna- presenta un carácter simbólico. Y es que hubo muchos “Claudios Lunas” durante la guerra, hubo muchos individuos que tuvieron comportamientos y evoluciones similares a la suya. Es decir, lo que importa al analizar el valor de crónica del proyecto narrativo aubiano no es tanto determinar si lo narrado se corresponde fidedignamente con la realidad, sino si se podría corresponder, si lo relatado en sus novelas y en sus relatos pudo haber sucedido en los contextos en los que el narrador lo sitúa.

Claudio Luna es un pistolero falangista al que le encargan ocuparse de la ejecución –por socialista- de Jaime Oliete, “El Maño, pasante en el despacho de abogados de su padre y buen amigo de su familia. El propio Claudio –según relata el narrador- “recurrió a él, más de una vez, en mal de exámenes y para encubrir pecadillos” (Aub, 2001: 417). Es decir, su historia incide en el sempiterno tema aubiano de la lealtad, al tiempo que refleja el modo en que la guerra rompió familias y amistades.

A pesar de sus dilemas morales y sus dudas sobre la conveniencia de la ejecución, expresadas a través del monólogo interior, Luna mata a quemarropa a Oliete. Tras la ejecución, la madre de Claudio muere, atormentada por la idea de haber gestado y criado a un asesino. Su fallecimiento provoca una honda crisis vital en el protagonista de la historia, quien suma a la culpabilidad por haber asesinado al “Maño” la de haber decepcionado a su madre. Claudio Luna se convierte así en un cadáver en vida, en un tipo carcomido por los



remordimientos y sin ideales, objetivos existenciales ni razones para seguir en el mundo. Ante tal situación, decide alistarse. En el frente corre peligros constantes, dando muestras de una inusual valentía, presentándose como voluntario para todas las misiones que se encomiendan a su compañía y poniendo de manifiesto, en definitiva, que poco ya le importa seguir viviendo<sup>311</sup>. Sólo parece haber una razón que le haga mantenerse con vida: poder cumplir con la última voluntad del “Maño”, cuya imagen moribunda no puede quitarse Luna de la cabeza. Antes de morir, el pasante le pidió que se pusiese en contacto con su hermana, residente en Madrid, y le comunicase su muerte. Así, Luna aprovecha una de las misiones que voluntariamente cumple en el campo de batalla para, simulando ser un desertor del bando nacional, pasarse a las filas republicanas. Logra así instalarse en Madrid, encontrar a Pepita Oliete e informarle de la muerte de su hermano “de una pulmonía doble que se lo llevó así, de pronto” (Aub, 2001: 431). Su apacible rutina en el Madrid republicano, en el que se hace pasar por izquierdista huido del territorio enemigo, se trunca el día en que es descubierto por miembros de la Falange que le chantajejan: o colabora con ellos en su clandestina actividad en la capital, o le denuncian ante las autoridades republicanas por su pasado como miembro del ejército nacional y le cuentan a Pepita las verdaderas razones de la muerte de su hermano. Obligado a convertirse en quintacolumnista, Claudio Luna ejerce de espía y de transmisor de datos a través de la radio a la zona nacional hasta que es capturado por la policía y condenado a muerte.

La peripecia de Claudio Luna expone —a través de la dualidad del espacio en el que transcurre la acción— cómo las ejecuciones y la violencia gratuita eran moneda común en ambos lados del frente. Aub, sin embargo, señala a la hora de relatar el final del protagonista que su fusilamiento vino

---

<sup>311</sup> Su caso, por tanto, es similar al de Viance —protagonista de *Imán*, la novela de Sender— y al de buena parte de los protagonistas de la novela bélica que, rodeados de violencia y de odio, terminan por hacer de la suya una personalidad destruida a la que nada le importa y que sólo en el mismo contexto de violencia y odio puede sobrevivir.

provocado por una sentencia de un Tribuna Popular, los órganos que desde agosto de 1936 se encargaron de impartir justicia en la España republicana. Tal alusión no parece baladí, sino que pretende diferenciarse del modo, totalmente caprichoso, en que se decidió la ejecución del “Maño”. De hecho, desde el comienzo del capítulo en el que se relata la historia de Luna, se expone cómo en Burgos –y, por extensión, en toda zona nacional- la aniquilación del enemigo fue habitual desde el inicio de la guerra. Así, hay numerosas referencias a “paseos”, actos violentos y ejecuciones. Con ironía e intención caricaturesca<sup>312</sup> –muy diferente al aliento épico de algunas de las páginas dedicadas a recrear el comportamiento de los defensores de la República, y sumamente esclarecedor a la hora de valorar la ideología que filtra y condiciona el relato-, el narrador muestra el comportamiento del grupo de falangistas a los que pertenece Luna, encargados de impartir “su justicia” en la ciudad castellana en los primeros días de la contienda:

Eran doce, o mejor dicho, fueron, porque ahora, al mes del alzamiento, son ya cerca del centenar, y se dedican con ahínco a la buena obra de limpiar la retaguardia de republicanos, marxistas, masones y otras gentes de la misma despreciable ralea. Las listas fueron establecidas de antemano y no ofreció dificultad encarcelarlos e irlos sacando, de diez en doce o quince, cada madrugada y fusilarlos (Aub, 2001: 414).

A la denuncia de la represión suma el narrador la crítica de la frialdad y la falta absoluta de escrúpulos con que ésta es llevada a cabo, como se muestra en la facilidad y cotidianeidad con la que los personajes hablan de las ejecuciones que han de llevar a cabo mientras juegan una partida de “tute subastado” (Aub, 2001: 413). Al mostrar la radicalidad de la represión, pone el autor de manifiesto la irracionalidad y el odio cainita que dominaron España

---

<sup>312</sup> Buen ejemplo de esa voluntad caricaturesca es el siguiente párrafo, en el que se califica a los falangistas de héroes: “Estudiaban derecho, y estaban de vacaciones, y ¡qué vacaciones! Gracián se había cargado personalmente a veintiocho, lo que era una hazaña por aquellas fechas. El mundo se les abría glorioso: no dudaban de nada. Sus padres les miraban con respeto. Héroes: no se quitaban la pistola ni para dormir, con ella al alcance de la mano” (Aub, 2001: 415)

en los años de la contienda –y, de alguna forma, en los posteriores de la dictadura-. Y es que Aub, que jamás cuestionó la legitimidad de la guerra –que, no en vano, concebía como una defensa ante la ilegal ofensa que supuso el golpe de Estado franquista-, siempre se mostró horrorizado por el nivel de violencia que la caracterizó. Para alguien como él, que siempre antepuso las personas a las ideas, resultaba difícil de entender por qué se mataba a la gente simplemente por pensar de forma diferente. Aub expresó cómo el odio irracional y ridículo fue el germen de buena parte de las muertes de la contienda. Así puede observarse, por ejemplo, en el fragmento en que el narrador de *Campo abierto* describe a Juan Oliete, “El Maño”, y expone las razones por las que los falangistas van a asesinarle:

Jaime Oliete era un pasante utilísimo y sin pretensiones de ninguna clase. Sabía tanto como el que más y no ofrecía peligro de competencia futura. Lo malo: que era radical socialista (Aub, 2001: 417).

Denunciar la violencia no sólo implicaba cuestionar los métodos de actuación del gobierno franquista, sino también y sobre todo dar voz a todos aquellos que la sufrieron. De ahí que estas obras admitan una lectura análoga a la de los monumentos al soldado desconocido, pues con ellas quiso el autor homenajear, dar voz y no dejar caer en el olvido a todos aquellos que pelearon por el mantenimiento de la legalidad republicana y se vieron condenados al exilio, los campos de concentración, la cárcel o la muerte, como se expone en *Campo de los almendros* a través del diálogo entre un padre y un hijo en el que resulta especialmente sintomática la continua repetición de la frase “no lo olvides”:

Estos que ves ahora deshechos, maltrechos, furiosos, aplanados, sin afeitar, sin lavar, cochinos, sucios, cansados, mordiéndose, hechos un asco, destrozados, son, sin embargo, no lo olvides, hijo, no lo olvides nunca pase lo que pase, son lo mejor de España, los únicos que, de verdad, se han alzado, sin nada, con sus manos, contra el fascismo,

contra los militares, contra los poderosos, por la sola justicia; cada uno a su modo, a su manera, como han podido, sin que les importara su comodidad, su familia, su dinero. Éstos que ves, españoles rotos, derrotados, hacinados, heridos, soñolientos, medio muertos, esperanzados todavía en escapar son, no lo olvides, lo mejor del mundo. No es hermoso. Pero es lo mejor del mundo. No lo olvides nunca, no lo olvides (Aub, 2002c: 440).

En *Campo abierto* se encuentra uno de los pasajes de la obra aubiana en el que de forma más clara se ejemplifica la consigna de “no olvidar”. Es aquel en el que el narrador dilata la acción para describir a todos los miembros de un batallón de civiles, formado exclusivamente por peluqueros, informando de sus apellidos y de sus principales rasgos físicos: “Juan Pajares, de Argamasilla, veinticuatro años, soltero y de buen ver, moreno, con barros; Juan Miguel González, de Madrid, treinta y seis años, casado, con tres hijos, tiene acedías y se las aguanta, enemigo personal del bicarbonato...” (Aub, 2001b: 532). Más de cien nombres se desgranán en una letanía que Ugarte ha interpretado como una “respuesta al Valle de los Caídos” (Ugarte, 1999: 132) y, por extensión, a todos los monumentos funerarios que poblaron España durante la dictadura con listas de “caídos por Dios y por España”. Frente al perenne recordatorio de la victoria –y de la denigración del enemigo, implícitamente tildado de “antiespañol” en la leyenda que acompañaba todas las conmemoraciones-, el recuento de Aub “es un testimonio, un arma de la sociedad contra el olvido y la muerte” (Ugarte, 1999: 133) y su valor sería similar al de obras pictóricas como *Guernica* o *Los fusilamientos del dos de mayo*, concebidas como instrumentos contra la barbarie y a favor del recuerdo de quienes pagaron con sus vidas las atrocidades de, respectivamente, los bombarderos alemanes y el ejército napoleónico.

Ahora bien, del mismo modo que narradores como Barea o Sender no escondieron los claroscuros que rodearon al bando republicano durante la contienda, Aub jamás dejó de aceptar lo reprobable que fue, en determinados casos, el comportamiento de quienes lucharon defendiendo la República. Fue, por ejemplo, el caso de determinados tribunales de partidos y sindicatos que,

antes de la consolidación de los tribunales populares, creados por el gobierno republicano en agosto de 1936, se emplearon con una violencia tan radical como gratuita<sup>313</sup>. En el diálogo de varios personajes de *Campo abierto* en el contexto de una de las sesiones de deliberación de esos tribunales no reconocidos por el gobierno legítimo de la República se evidencia la falta de criterios éticos y legales con la que se juzgaba. En concreto, en el pasaje citado se discute la posibilidad de condenar a un militar detenido en las primeras semanas de la sublevación:

- Con tal de que sea militar, basta. (...)
- No (...). Así, ¿dónde íbamos a parar?
- Curas y militares... Si los dejamos libres acabarán con nosotros.  
(...)
- Así, porque sí, ¿vamos a condenar?
- No así porque así. ¿Quién se ha sublevado contra la República? Los militares, ¿no?
- Sí, pero no todos.
- Es posible. Pero el hecho de serlo, basta. Estamos en guerra (Aub, 2001: 359-360).

Alejándose de los tópicos de heroicidad, esfuerzo colectivo y épico, el autor narró en el complejo mosaico que es su ciclo novelesco sobre la guerra historias como la protagonizada por “El Uruguayo” en *Campo abierto*, que ponen de manifiesto su voluntad de ser objetivo a la hora de valorar a los dos

---

<sup>313</sup> En *Campo del Moro* y, en menor medida, *Campo de sangre* y *Campo abierto* esa crítica se complementa con las alusiones a los problemas de organización del bando republicano. La división de las fuerzas republicanas y las tensiones entre los partidarios de radicalizar el proceso revolucionario y quienes abogaban por centrar todos los esfuerzos en el desarrollo de la guerra no sólo se muestran en el terreno de la “alta política”, sino que también son expuestas a través de la descripción caleidoscópica que se hace de la intrahistoria de la ciudad. En la infinidad de conversaciones con las se intenta recrear el ambiente de la capital se evidencian las diferencias entre comunistas, anarquistas y socialistas. Siempre fue consciente el autor de que sus obras, a pesar de defender la legitimidad republicana, no dejaban en buen lugar a todos los que lucharon por ella durante la contienda. Queda evidenciada así la actitud imparcial y ecuánime de Aub, que siempre defendió su compromiso con la verdad por encima de partidismos, como puso de manifiesto al comparar su obra la novela de Ángel María de Lera *Las últimas banderas*: “La novela de Lera, mucho más que las mías, le sirve a la República Española mucho más que todas mis novelas juntas, porque es una visión de Madrid, en la misma época de la que hablo en *Campo del moro*, pero es una visión idílica: los anarquistas saludan a los comunistas y los reconocen como héroes. No hay muertos. No pasa nada entre unos y otros y la República queda muy bien. Todos cumplen con su deber” (FMA-ADV, Caja 13, 19, 5 y 6).

bandos en lid. El personaje, miembro de la FAI –Federación Anarquista Ibérica- y líder de una banda de sicarios que controla buena parte de las ejecuciones y de los “paseos” que se producen en Valencia en los primeros meses de la guerra, consigue una pequeña fortuna quedándose con los bienes de aquellos a los que ha de “ajusticiar”.

Del “Uruguayo” dice el narrador que “robaba, asesinaba y vendía favores”, pero que, en el fondo, “sólo quería alhajas y dinero”, de forma que hasta “se había hecho con el protocolo de una notaría, que le ayudaba a escoger sobre seguro sus víctimas” (Aub, 2001: 399-401). En su descripción se hace hincapié en el carácter lujoso de sus prendas –“salía de su dormitorio en pijama de seda natural” (Aub, 2001: 400)- y del piso, por supuesto incautado, en el que habitaba durante la guerra –“nevera eléctrica, espejos biselados, alfombras de un dedo de grueso, butacones que más que uno parece para dos, porcelanas grandes, reloj de figuritas” (Aub, 2001: 399)-, contrastando así con la carencia de buena parte de la población durante la guerra. Del mismo modo, se insiste en cómo el personaje y sus compañeros “juegan al mus” tranquilamente mientras deciden quien será el siguiente al que tengan que robar y ejecutar<sup>314</sup>.

Su negativa visión, por tanto, representa, como ha apuntado Pérez Bowie, “el estereotipo del miliciano sanguinario que hace del crimen un enriquecimiento personal” (Pérez Bowie, 2001: 399, n. 195), habitual en la propaganda franquista para denigrar a la causa republicana. De hecho, son muchas las similitudes que pueden establecerse entre “El Uruguayo” y García Atadell, el personaje de la novela de Foxá *Madrid, de corte a cheka* que dirige una de las brigadas encargadas de ejecutar las sentencias de los tribunales populares. Del mismo modo que en el retrato del primero se insiste en su carácter mercenario, su ausencia de ideología y su exclusivo interés económico, en el del segundo se afirma que “carecía de pasión [y] no

---

<sup>314</sup> Recuérdese cómo también los pistoleros falangistas que aparecen en *Campo abierto* juegan a las cartas antes de salir a “dar el paseo”. Parece querer Aub equiparar los comportamientos de representantes de uno y otro bando para demostrar el poder envilecedor de la contienda.

asesinaba por odio, simplemente por motivos económicos” (Foxá, 1938: 342), al tiempo que se hace referencia a la opulencia del ambiente que le rodea.

El final del “Uruguayo”, asesinado en una cuneta tras intentar obtener un pasaporte falso que le permitiera escapar con todas las riquezas incautadas, no sólo sirve para que el autor accione una especie de “justicia divina” que condene al personaje por sus crímenes, sino que también demuestra el poco valor de la vida en tiempos de guerra. Incluso puede detectarse en su historia el sempiterno tema de la traición. La deslealtad domina todo el comportamiento del personaje, pues si su infructuoso intento de huida manifiesta su voluntad de engañar a sus compañeros anarquistas, las acciones de su banda suponen una evidente traición al espíritu y los ideales republicanos y revolucionarios por los que se supone que estaba luchando.

La falta de compromiso, de hecho, contrapuntea todas las novelas y relatos sobre el conflicto. Tres razones parecen justificar esa recurrente presencia. Por un lado, el condicionamiento de toda la vida del autor por la falsa denuncia que motivó su detención en Francia después de la guerra. Por otro, el hecho de que la guerra vino motivada por la traición de los sublevados. Y, por último, la constatación de que el exilio es una situación especialmente proclive para que quien la sufra se plantee la problemática de la lealtad, pues, no en vano, si se sigue en él es precisamente por continuar fiel a una causa. Traición hay en *Campo de sangre* entre Lola y Valdés; en “La ley” en la forma en la que el desertor abandona el ejército y huye del fusilamiento al que le condena el consejo de guerra; en *Campo abierto* en el capítulo dedicado a Jorge Mustieles y a su padre, incapaces ambos de intervenir para salvar al otro de la condena de muerte, y en el pasaje en que la pareja del padre de Asunción le engaña y la condena a una muerte segura para salvar a su amante; y traición hay, sobre, en *Campo del Moro*, novela a la que Aub pensó, de hecho, titular *Los traidores*. En la obra se expone el clima que se vivió en Madrid durante los primeros meses de 1939, cuando, ante la incapacidad de los defensores del régimen legítimo de acordar posturas comunes, se llegó a la kafkiana situación

de que la ciudad se llenó de “anarquistas heridos por comunistas, comunistas heridos por republicanos” (Aub, 2002b: 581). Pero no sólo de las traiciones públicas se ocupa la obra, sino que también aparecen las pequeñas miserias y mezquindades de la gente, como demuestra el caso de Vicente, que engaña a Asunción y expone a la perfección en el siguiente parlamento el clima que domina toda la novela:

Traidores todos: los republicanos, los anarquistas, los socialistas; ni qué decir tiene: los fascistas, los conservadores, los liberales; traidores todos, traidor, el mundo. Si el mundo es traidor, nadie lo es. Pero lo son: Casado, Besteiro, el padre de Lola, yo. Traidor yo a Asunción. Todos traidores. Unos por haberlo hecho con pleno conocimiento de causa, otros por haberse dejado arrastrar, traidores por cobardía, por dejadez, por imbéciles, por ciegos, por sordos, por callados (Aub, 2002b: 526).



### 7.3. La interpretación del presente

Los relatos aubianos ambientados en México pueden ser considerados como un apéndice de la reconstrucción histórica y testimonial a la que dedica Aub buena parte de su producción narrativa compuesta en el exilio<sup>315</sup>, pues, como ha señalado M<sup>a</sup> Paz Sanz (1999: 161), “residir fuera de España no significa estar fuera de ella, pues siempre está presente en su pensamiento”. Los orígenes y causas de la Guerra Civil, el desarrollo de ésta y sus inmediatas consecuencias, marcadas por la caótica salida de miles de republicanos del país y por el internamiento de muchos de ellos en campos de concentración franceses tienen así su continuación en relatos<sup>316</sup> como “Alrededor de una mesa”, “El baile”, “Teresita”, “Librada”, “El sobresaliente”, “Reverte de Huelva”, “Un atentado”, “La merced”, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, “Homenaje a Lázaro Valdés”, “Amanecer en Cuernavaca”, “Entierro de un gran editor”, “El remate”, “El zopilote”, “El testamento” y “De los beneficios de las guerras civiles”<sup>317</sup>. Como ha señalado Javier Quiñones (1994: 30), en el recuerdo de la cotidianeidad del colectivo exiliado se pone de manifiesto la imposibilidad de prescindir del recuerdo de España y la falta de integración en

---

<sup>315</sup> El hecho de que los protagonistas del cuento *El atentado*, ambientado en México, hubieran aparecido ya en la producción aubiana dentro del inmenso fresco de personajes de *Campo del moro*, confirma esta apreciación.

<sup>316</sup> Los relatos fueron incluidos en las compilaciones *No son cuentos* –sintomático título, evidentemente vinculado con la intención testimonial autoimpuesta por Aub-, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, *Cuentos mexicanos (con pilón)*, *El zopilote y otros cuentos mexicanos* e *Historias de la mala muerte*. Algunos de ellos, no obstante, fueron publicados por primera vez en publicaciones periódicas como *Sala de espera*, *Ínsula* o *Los sesenta*.

<sup>317</sup> Los relatos “El baile” y “Alrededor de una mesa” no están ambientados en México, sino en Francia y en un frente de batalla de la II Guerra Mundial. El hecho de que sus protagonistas sean exiliados españoles y que el recuerdo de la Guerra Civil esté presente en ellos los relaciona, sin embargo, con el grupo de textos analizados en este epígrafe. Del mismo modo, también se ha de relacionar con este corpus “El cementerio de Djelfa”, relato en el que dos exiliados mantienen una correspondencia postal evocando su paso por el campo de concentración africano.

México, al tiempo que se ejemplifica “el sentimiento de fracaso, de derrota, de la inutilidad de la lucha, del esfuerzo baldío”. En semejantes términos se han expresado Javier Lluch y Lluís Llorens (2006: 42) a la hora de valorar los cuentos con los que el autor dio cuenta de su situación –y la de sus compañeros de destierro- en México. “Esperanza, decaimiento, cansancio, recuerdos de España, roer del tiempo perdido y desaprovechado, pereza y falta de voluntad, vuelta a España, vencimiento del recuerdo, inmensa angustia, agonía, reencuentro fallido con España”, son, según estos estudiosos, las principales características de los relatos. De hecho, los diarios del autor están llenos de reflexiones sobre la nostalgia, el ansia de volver a pisar suelo español, el paso del tiempo y la ambivalente relación que mantuvo con la sociedad mexicana, llena de agradecimiento por haberle permitido incardinarse en ella pero, al mismo tiempo, extraña, por cuanto sus deseos de regresar a España impedían una total y completa integración. Todos estos sentimientos están presentes en el texto que escribió el autor recogiendo la impresión que México le produjo a su llegada<sup>318</sup>:

Veracruz. El Orizaba, la bruma, el mar verde, el puerto surgiendo de la bruma. Rancaño. Carlos Gaos. México, sucio y bien educado; bárbaro y público. Veracruz: Castellón y Murcia. Sus calles levantadas e iluminadas. Comida áspera, fuerte y succulenta. Los coches magníficos, la calzada deshecha (Aub, 1998b: 97).

---

<sup>318</sup> La entrada que escribió Aub (1998b: 105) en su diario un año después a su llegada al puerto de Veracruz insiste en esas mismas sensaciones, al tiempo que recoge otras dimensiones típicas del exilio como la de la abulia y la interrupción de la actividad: “Hoy hace un año que desembarqué aquí. A las seis de la mañana, sobre una bruma gris y un mar de plomo, descubrí el enorme cono rosado –color flamenco- del pico de Orizaba. El barco avanzaba sin fatiga ni ruido, como si el mar fuese azogue y las máquinas viento. Una islilla con una palmera. Y luego gris en pisar el muelle, el puerto y el edificio muerto de la aduana: gris sucio, rosado sucio y la cadena horrible de los zopilotes parados en su galería. Luego la alegría de Veracruz, que entonces, quizá por el deseo de España, me pareció tan española. Tan Murcia pequeña, o Lorca. Era el aire del idioma. Hoy, abiertos los ojos a algo más que la emoción y el deseo: Veracruz, tan tropical y mexicana. La sensación, el roer constante del tiempo perdido, del tiempo desaprovechado. ¿Por qué no escribo? ¿Por qué no leo? Ya son las seis, ya son las doce. No has hecho nada. Y por otra parte, la pereza. La pereza, que es no ocurrírsele a uno nada y dejarse ir a la deriva” (Aub, 1998b: 105).

En este fragmento de los diarios aparecen varias de las características que, como reacción a su condición de exiliado, van a impregnar los relatos en los que Aub describió el nuevo mundo en el que hubo de instalarse tras su salida del continente europeo. Se observa en él, por un lado, la ya mencionada analogía entre la mirada de los desterrados y la de los descubridores que llegaron a América en los siglos XVI y XVII. Ninguno de los dos grupos de viajeros se enfrentó al nuevo mundo de forma virginal, sino que ambos lo hicieron con una mirada condicionada por el pasado, convertido en punto de referencia a través del que observar todo. El filtro de las vivencias de la patria, sublimadas a menudo por la ausencia y la lejanía, influyó así de forma notable en el modo de enfrentarse a los lugares de acogida. De ahí que para describir la primera sensación que le causó Veracruz Aub recurra a los ejemplos de Castellón y de Murcia<sup>319</sup>.

El mismo anquilosamiento en el pasado que muestran estas líneas diarísticas puede percibirse en “Amanecer en Cuernavaca”, brevísimo relato compuesto a los pocos años de establecerse en México que muestra las impresiones sensoriales experimentadas por el narrador al despertar en una zona rural cercana a la ciudad de Cuernavaca. La objetiva descripción del ambiente se transforma en la última línea del texto, en la que “la memoria ha sobreimpreso los colores de su recuerdo al dibujo que la retina graba cara al presente” (Soldevila, 1973: 166):

---

<sup>319</sup> Tras instalarse en Marsella en régimen de arresto domiciliario poco antes de ser trasladado hasta el campo de Djelfa, Aub recoge en su diario el relato “Paisaje”, versión original del que años más tarde se publicaría con el título de “Playa en invierno”. El recuerdo de la patria abandonada –aderezado por la paradoja de que el territorio de acogida es, en este caso, su país natal– y el sentimiento de desarraigo, elementos temáticos propios de la literatura de los exiliados, aparecen de forma obsesiva en el texto: “Ahí enfrente está mi ancha playa de Valencia, tan igual o mayor a ésta [de Marsella], ahora en invierno; idéntica suciedad, mar sin límites, viento abierto, igual montones de algas podridas –olor de mar en conserva–, igualdad de frutas rodadas, muertas; soledad emparejada. Cañas, perros hinchados con su charquillo al derredor, basura. Las acequias, dándole al mar ese mismo pardo defecado. Y el viento salitroso, horizontal, violento. Sol blanco, pavonando el mar. Tristeza invernal, amplio silencio. Sin más. Vuelvo solo, andando. La gente habla francés” (Aub, 1998b: 58-59).

En la huerta ni las adelfas ni las buganvillas dan aún la medida de su color. Todo el sol está prendido en redes de musaraña. Todo duerme, todavía, un poco. Los colores sobrellevan la pátina del amanecer. (...) Todavía no zumban las moscas, todavía no salen las lagartijas, todavía no picotean las gallinas ni alza sus crines el caballo. Sólo un perro sin nombre corretea flaco, la cola a lo que sea, husmeando sin parar hasta perderse tras el recodo. Como si fuese en Aragón o en Cataluña (Aub, 2006: 264).

Análoga visión de la nueva geografía puede encontrarse en un fragmento de “Librada” en el que la descripción de la ciudad de Veracruz sirve al narrador para mostrar la intensidad de la nostalgia de uno de los personajes por su tierra natal:

Veracruz, tan caliente, tan quieta –allí, en la calle tranquila donde vivía-, tan pueblo, tan vieja del siglo pasada, le volvía al ánimo, ahora más que nunca, el olor de Murcia, donde vivió dos años (Aub, 2006: 184).

La obsesión por el país dejado viene provocada por el hecho de que “el yo del expatriado necesita pruebas que atestigüen lo que está experimentando” (Ugarte, 1999: 24) y no parece haber mejor recordatorio que evocar el pasado feliz y compararlo con el traumático presente. Además, se ha de tener en cuenta que la recuperación de los orígenes, la identidad, la geografía y el tiempo perdido es, en el plano personal, un modo de luchar contra la desintegración que su personalidad sufre en el exilio y, en el plano social, una forma de mantener vivo el recuerdo y afrentar al olvido.

La necesidad de mantener vivo el recuerdo del país de origen es el tema central del relato “Homenaje a Lázaro Valdés”, basado en el empecinamiento de un profesor de geografía exiliado en que su sobrino, huido siendo niño al acabar la contienda, no olvide España. Se plantea así en el relato “el contraste entre un español obstinado en el enraizamiento del recuerdo (...) y el desconocimiento de la realidad española en que viven los hijos de los exiliados” (Soldevila, 1973: 124). Para conseguir tal divergencia, el

protagonista que da título al cuento escribe dos ensayos para su joven sobrino –uno centrado en la necesidad de tener contacto directo con la tierra para sentirse integrado en ella<sup>320</sup> y otro basado en el elogio a la madurez que él y su generación representan-, convirtiéndose así en reflejo de las obsesiones del autor. También para Aub escribir era sinónimo de recordar y luchar contra el olvido, y también para él siempre resultó especialmente duro comprobar cómo las nuevas generaciones de españoles –tanto del interior como del exterior- ni conocían ni mostraban interés alguno en conocer el legado de la cultura republicana. De hecho, el primero de los textos que Valdés dirige a su sobrino se basa, con ligeras modificaciones, en un original aubiano, titulado “No basta la nostalgia” y previamente publicado en las páginas de la revista *Ultramar*, mientras que el segundo parece tener su origen en “Ejercicio retórico contra la juventud”, un ensayo que el autor incluyó en un suplemento del diario *Novedades*. Los dos textos quedan así relacionados con las “Páginas azules” que aparecen insertadas en *Campo de los almendros*, otro ejemplo de incardinación de un discurso ensayístico en un género ficcional y, sobre todo, con los textos de Chabás y del propio Aub que fueron utilizados, con un valor diferente al que tuvieron cuando fueron creados, en el discurso que el autor escribió para conmemorar su ficticia entrada en la Academia de la Lengua.

Pese a su carácter ficcional, el texto ha de inscribirse en la tradición de obras de Aub que buscan confundir al lector e imponer una recepción factual, pues se presenta como si fuese un folleto de homenaje publicado de forma

---

<sup>320</sup> El ensayo incide en el carácter político del exilio republicano al vincular el recuerdo con la lucha contra el franquismo: “Cuando luchas por España, no es sólo para volver por el derecho de los hombres españoles: es para que las piedras de Valladolid, las de Burgos, las de Alcoy, las de Granada, vuelvan a ser tuyas, claras y libres, para que San Marcos y San Isidro de León, San Juan de los Reyes, el puente romano de Córdoba, el castillo de Medina y toda Salamanca vuelvan a ser tuyas, de todos los españoles (...) Los ríos y las montañas de tus recuerdos no son ahora (...) más que recuerdos. Y para que vuelvan a ser de verdad tienes que luchar por luchar de la misma manera que luchas contra los generales traidores y sus colaboradores (...) No basta el recuerdo que no tiene donde asirse sino en el recuerdo y se vierte en el sentimentalismo y viene, sin darse cuenta, a cromo y a fórmula, a espejismo y a falsedad (...) No hay bien como el de la vista, ni cosa más certera. Para crear: ver. Ya lo dice el refrán: lejos de los ojos, lejos del corazón. Y no sólo mirar, que se puede mirar sin ver. Si miras por España, tienes que verla; no pasar los ojos, sino dejarlos allí” (Aub, 2006: 366-367).

póstuma después del fallecimiento del personaje cuyo nombre aparece en el título. Para ello, se reproduce hasta la portada del supuesto folleto original y se introduce la figura de un narrador llamado J.F.F. –tan ficticio como Valdés– que informa al lector sobre la biografía del protagonista –centrándose especialmente en sus años de exilio– y sobre las características de los dos ensayos de que consta el texto, que llega a completar con algunas notas a pie de página. A estos relemas se le ha de sumar la ya habitual tendencia de Aub de combinar personajes históricos con ficcionales, puesto que Alfonso Reyes aparece en el texto como amigo personal de Lázaro Valdés. A él, de hecho, se le dedica el segundo de los ensayos.

Por tanto, la compleja estructura del relato incluye tanto la relectura de dos ensayos ya publicados por él en un nuevo marco como la presencia de una serie de marcas destinadas a subrayar una condición factual de la que carece el texto. El relato se convierte así en un ejemplo de la recepción extrañante que generan muchas obras aubianas en su intento de romper los cánones establecidos, difuminar los límites entre la realidad y la ficción y llamar la atención del lector para lograr ser más perdurables y efectivas.

Del mismo modo que en “Homenaje a Lázaro Valdés”, en varios de los relatos ambientados en México y protagonizados por exiliados se evoca el pasado español, mostrando así la importancia del recuerdo como catalizador de las obsesiones y los miedos de los exiliados, que parecen querer vivir de forma continua en el tiempo pretérito, el único al que consideran verdadero, pleno y feliz. En “Reverte de Huelva”, en el marco de una conversación entre el narrador homodiegético identificado con un español y un periodista también exiliado, se hace presente la figura de un matarife que hizo sus pinitos como novillero durante la década de 1920 y cuya vida quedó sesgada por la Guerra Civil. La inclusión del recuerdo de la contienda en el relato no sólo está al servicio de la reconstrucción de la vida de Reverte, sino que también lleva implícita una doble condena. Por un lado, se critica el poder corruptor de la guerra, capaz de afectar incluso a quien “no tenía ideas de ninguna clase”

(Aub, 2006: 439). Por otro, hay una evidente denuncia de los maltratos que se infringieron a los prisioneros en los años inmediatamente posteriores a la finalización de la guerra, evidenciando así que la literatura desde el exilio puede convertirse en un modo de rebelión y de lucha contra los excesos del poder establecido:

Cuando llegaron los fachas se quedó en Barcelona, seguro de que no le iba a pasar nada. Lo metieron en la cárcel, lo brearon a palizas. Salió –le soltaron- para que se muriera, el 41 o 42 (Aub, 2006: 439).

La denuncia de la degradación traumática que el ser humano puede llegar a sufrir tras vivir acontecimientos tan dramáticos, intensos y violentos como los padecidos en una guerra es perceptible en “El zopilote”, un breve texto en el que se narra la historia de uno de los huérfanos de la Guerra Civil acogidos por el gobierno mexicano para el que el horror de las bombas ha sido sustituido por el miedo a las aves que vuelan a su alrededor:

Tenía seis años cuando llegó al pueblo. (...) Vino con un grupo de niños. Sus padres habían muerto en un bombardeo, en Valencia o en Barcelona, no sé: cuando la guerra de España. Cuando llegó aquí, a los dos días, descubrió los zopilotes; echó a correr como un loco, cerro arriba. Debió caer, quedar inconsciente del golpe. Los animales lo dejaron como lo ve (Aub, 2006: 387).

Quizá el relato en el que de forma más ejemplar se observe el poder de la guerra para modificar las vidas de los individuos sea el irónicamente titulado “De los beneficios de las guerras civiles”. Planteado como una ucronía, se basa en la premisa de que la guerra no existió nunca para mostrar cómo hubiera evolucionado una familia valenciana si la contienda iniciada en 1936 jamás hubiera sucedido:

Luis estaría ahora ejerciendo la medicina en Moncófar; Pedro tendría una tienda de antigüedades en la calle de las Huertas, en Madrid. Julia estaría a punto de casarse con el hijo del sobrino de Indalecio Prieto,

que hubiera sido Presidente de la República en 1945 (...) Si no hubiese sido por la guerra, pero fue (Aub, 2006: 445).

El relato no sólo supone una clara condena a la guerra, y a cómo condicionó brutalmente la vida de todos quienes la sufrieron, sino que muestra de qué forma el exilio produce una escisión radical en quienes han de vivirlo, obsesionados desde el momento en que abandonan su país por lo que pudo haber sido y no fue. El propio autor, de hecho, reiteró en numerosas ocasiones que su vida y su producción artística quedaron totalmente condicionadas por las circunstancias que hubo de vivir:

Empecé escribiendo teatro, muy joven. Llevado por las circunstancias, lo escribí a mi manera; luego, de la mano, por la mayor facilidad de dar a conocer otras, recurrí a medios distintos que no me dejaron sino volver circunstancialmente al camino que me trazaba mi natural manera de ver. Soy, auténticamente, un autor malogrado (Aznar Soler, 2003a: 191).

El recuerdo de España no siempre se identifica con la guerra. Así se observa en la forma en la que el país está presente en el recorrido que de la vida del exiliado Gabriel Solá se hace en “Entierro de un gran editor”. Tres narradores se intercalan en el relato, apareciendo dos de ellos en la parte final para cuestionar lo afirmado por el primero y crear así uno de los habituales desafíos de Aub a las interpretaciones únicas de la realidad. El primer narrador es Jaime Moltó, exiliado valenciano que, enterado de la muerte de Solá, repasa los principales hitos de su vida, dividida entre el pasado español –identificado con la infancia y la juventud en Valencia– y el presente mexicano. El segundo es el propio Solá, que, a través de una carta póstuma, rectifica algunas de las afirmaciones vertidas por el primer narrador. Por último, aparece un tercer narrador homodiegético que informa al lector de la existencia de la carta y la muerte de Moltó. Algunos de los espacios por los que transcurrió la juventud del autor aparecen en el relato como escenarios de la vida anterior al exilio de Solá y de Moltó, de tal forma que el repaso que este último hace su vida en la



capital valenciana –“el Instituto, la calle de la Sangre, la calle de Garrigues, la de Gracia, el olor del azahar, los recuerdos de las librerías de viejo, mi juventud” (Aub, 2006: 385)- pueda ser aplicado perfectamente al pasado del autor. El espacio levantino en el que se instaló la familia Aub Mohrenwitz cuando dejó Francia en los prolegómenos de la I Guerra Mundial también aparece en “Teresita”, cuyo relato es interrumpido por el narrador que, identificado con Aub, da rienda suelta a sus recuerdos al evocar la ciudad de Denia:

Teresita era norteamericana, tenía un pasaporte norteamericano e ingresó en las brigadas internacionales. Hizo cuanto había que hacer. Cayó herida, creo que en Brunete y la evacuaron al hospital de Denia. (Cuando hablo o me hablan de Denia, mi memoria se condensa en recuerdos de hace quince o dieciocho años, en mi primera experiencia de navegante a vela y del miedo que pasé, íbamos en aquella barquilla –con vela desvelada- Juan Chabás y yo (...). Denia y su playa, al sur Ifach, al norte Cullera, girón de Valencia y Alicante. Por las faldas y la llanura los naranjales, y, en baldosas de agua, asomando su varicilla verde, hierba todavía, el arroz) (Aub, 2006: 113).

En “La merced” –al igual que en otros cuentos como “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, “El baile”, “Alrededor de una mesa” o el propio “Teresita”-, el recuerdo de España está asociado al de la Guerra Civil, poniendo así de manifiesto la imposibilidad de los exiliados de asimilar su nueva situación y de dejar de pensar en la hipótesis de qué hubiera sucedido si el desarrollo de la contienda hubiera sido otro.

### 7.3.1. La situación del colectivo exiliado

Como ha señalado Jacques Vernant (1953: 13), “el refugiado, en su nuevo lugar de residencia, es un símbolo de aislamiento”. Al mostrar el peso del pasado en la nueva vida, son los relatos que recrean la cotidianeidad de los

exiliados los que exponen de forma más clara su estancamiento histórico y su configuración como grupo independiente dentro de la sociedad del país que les acogió. La suma de vivencias e imágenes del pasado y el mantenimiento en el exilio de las mismas formas de vida desarrolladas en el país de origen provocan ese aislamiento, así como su conversión, según las palabras de María Zambrano (*apud* Abellán, 2004: 174), en “españoles sin España”. Ángel Duarte (2002: 77) ha explicado el proceso a través del que los exiliados republicanos iban autoafirmándose como grupo independiente en los territorios en los que se instalaron:

El idioma y los recuerdos, las empresas del porvenir y las metáforas del pasado (...) era[n] la patria que los intelectuales republicanos de la colectividad española acertaban a construir.

Los textos en los que Max Aub recrea el día a día de la comunidad instalada en el exilio desarrollan dos tipos de funciones. Mantienen, por un lado, una intención cognitiva, al informar de la situación de un colectivo caracterizado precisamente por su naturaleza difusa y dispersa. De hecho, hasta que hace unos años la bibliografía científica y literaria sobre la diáspora republicana se disparó en España y comenzaron a multiplicarse los títulos sobre el tema, eran los relatos de autores como Aub una de las únicas fuentes de información para conocer cómo había afectado el exilio al gran colectivo que se vio obligado a sufrirlo. Por otro lado, son textos que amplían la visión que existe sobre la realidad, pues contribuyen a llenar un vacío de conocimiento al incorporar el punto de vista de los derrotados. Evidentemente, la transmisión de la interpretación de la historia de las víctimas no está exenta de intencionalidad política, pues todos los exiliados, por el mero hecho de serlos, estaban ya ejerciendo una función política de la que no podían abstraerse, como apuntó a los pocos meses de abandonar España Paulino Masip (1939: 36):

La causa de España sigue en litigio (...). El sabio, el obrero, el artista, son (...) antes que nada, republicanos, ejemplares de republicanos, por quienes se pretende conocer la verdadera faz (...) de la República España. Y cuanto hagamos (...), por ser obra de un republicano, será obra de la República española, y figurará en su deber o en su haber.

De la misma opinión que Masip era el también exiliado Vicente Llorens, para quien “el factor integrante de esta emigración lo constituye, además de la guerra como causa inmediata, la aceptación o no del régimen que siguió a la República” (Llorens, 1976: 98)<sup>321</sup>. Sin invalidar lo dicho por estos dos autores, y aceptando por tanto que todo acto de los exiliados adquiriría de forma inevitable un cariz político, habría que precisar que, dentro de los relatos aubianos, hay una serie de títulos en los que se muestra de forma evidente una voluntad de replicar la interpretación histórica impuesta desde el poder franquista. Así se observa, por ejemplo, en “El remate”, cuando Remigio, un escritor instalado en México que regresa a Europa para encontrarse con su hijo, que permaneció en España tras la guerra, se reúne con un amigo exiliado en Francia –narrador homodiegético del relato y también llamado, curiosamente, Remigio-. El protagonista no sólo constata al conocer de primera mano el mundo que dejó que ya la España con la que soñaba desde el exilio no es más que una inalcanzable quimera, sino que también se da cuenta de que la verdadera victoria del régimen franquista no fue la conseguida en el campo de batalla, sino la lograda durante la dictadura al imponer una determinada interpretación de la historia. A través del mantenimiento de sus ideales y de su denuncia de que Franco “no sólo ganó la guerra sino que ha envenado la historia” (Aub, 2006: 402), “Remigio encarna

---

<sup>321</sup> Para Álvaro Romero (2003: 69), “si todo exilio es, por definición, político, el exilio republicano español de 1939 lo es sobre todos los demás”. Además de la defensa de una causa política –y, simultáneamente, la negación de validez y aceptación a otra- como factor esencial, este estudioso afirma el carácter político del exilio “por ser fruto de una política histórica de exilios que se iniciara con los Reyes Católicos, por ser la consecuencia de una Guerra Civil en la que España fue el conejillo de Indias con el que el mundo ensayó la Segunda Guerra Mundial, por tener que soportar durante casi cuarenta años la dictadura de Franco, amparada y protegida por el Imperio Norteamericano y Soviético y sus políticas de Guerra Fría y por haber mantenido, aunque fuera sólo parcialmente, una unidad política representada por el gobierno republicano en el exilio”.

la dignidad republicana, la memoria histórica contra el olvido” (Aznar Soler, 2003a: 373).

Tres hitos demuestran a Remigio que su generación ha sido condenada al olvido y que su lucha ha sido “por algo inexistente (...), algo que ya nadie tiene en cuenta” (Aub, 2006: 394). El primero de ellos es el reencuentro con su hijo, que le demuestra que el tiempo no ha pasado en balde y que lo perdido con el exilio es ya irrecuperable, como expone en la conversación que después mantiene con el narrador del relato:

- Sin querer le dejan a uno solo. [Mi hijo] me desconoció, mirándome como un extraño. Nos han desahuciado. ¿Volverme a México? Pues sí. A empezar de nuevo, a darme cuenta de que aquello es mi tierra. Uno es de donde crece<sup>322</sup>. ¿Tú te sientes de aquí?
- No. Pero mis hijos sí.
- (...)
- Pues los míos son españoles. Por lo visto el que ya no lo es soy yo (...). Ya no somos nadie, ni nadie sabe quiénes fuimos (...). Nos han borrado del mapa (Aub, 2006: 393).

La segunda confirmación de que el verdadero triunfo del franquismo es el que le permitió controlar los mecanismos de configuración de la memoria colectiva para imponer así una visión de la historia maniquea y deformada se produce cuando Remigio observa el desconocimiento que existe en España sobre la generación de escritores a la que él pertenece –análoga situación sufre uno de los personaje de “El sobresaliente”, también escritor, de quien el narrador del relato afirma que en el exilio “volvió a escribir; (...) porque lo es publicar, (...), ni hablar” (Aub, 2006: 429)-. Observando un número de una publicación literaria, se queja de que las únicas referencias literarias anteriores a las de Cela, Delibes, Matute, los hermanos Goytisolo o García Hortelano sean las de la Generación del 98, como si un velo de silencio se hubiera posado sobre el grupo de autores exiliados que media entre ambos conjuntos de escritores. Es evidente que en la voz de Remigio se halla la desolación con

---

<sup>322</sup> El reflejo de los pensamientos de Aub, para quien “uno era de donde hacía el Bachillerato”, es evidente.

la que Aub se lamentó durante décadas desde México al comprobar que nadie en España conocía su nombre si el de sus compañeros de generación. Esa misma sensación volverá a tener el protagonista del relato en el transcurso de una cena con otros españoles a la que acude junto al personaje narrador. Entre los asistentes hay un profesor de universidad, “orgulloso de su condición de español por serlo, ignorante de cuanto no le hubiesen ensañado oficialmente” (Aub, 2006: 400), con el que Remigio discute al oírle hablar con desdén de Azorín<sup>323</sup>:

-¿Por qué no se calla, jovenzuelo? No sabe usted nada. ¿Me oye usted?, nada, absolutamente nada. Está en la más perfecta inopia. Aun los que están en babia, los lelos, los tontos, están en blanco; cabe, entonces, una ligera esperanza. Con usted, ninguna. No sólo le envenenaron sino que se tragó el veneno a gusto. Lo poco que sabe lo aprendió tarde y mal. Todavía le falta nacer, joven. ¿Habla mal de Azorín? ¿Lo ha leído? No me diga que sí. Usted sólo lee el *ABC*, hermoso periódico donde viejos cobardes alzan barreras para hacer olvidar que fueron amigos de Azaña. Los mismos que escriben historias embarrando de mierda a quienes sirvieron; u otras de la literatura ensalzando a escritores de nada, sólo por ser del régimen, sólo por eso. No tiene usted toda la culpa, sino nosotros que no supimos ganar la guerra.

- Los vencedores siempre tienen la razón (Aub, 2006: 401).

El diálogo pone de relieve cómo los vencedores de la guerra han deformado la historia literaria hasta excluir de ella a los autores exiliados y ensalzar “a escritores de nada sólo por ser del régimen”. Del mismo modo, más adelante insistirá Remigio en cómo los libros de historia han subvertido por completo la interpretación de la Guerra Civil, obviando el levantamiento militar que la dio origen y situando en el bando republicano y en sus ansias revolucionarias el origen de la contienda.

En tercer y último lugar, el tono de desencanto del relato se configura gracias a la introducción en él de un artículo del periódico *ABC* en el que, con

---

<sup>323</sup> Curiosamente, y como ya ha sido expuesto al hablar de *Las buenas intenciones*, Azorín nunca figuró entre los autores predilectos de Max Aub ni tampoco del protagonista de “El remate” –“don José Martínez Ruiz no es escritor de la preferencia de Remigio (Aub, 2006: 400)-.

motivo del décimo aniversario de su muerte, se recordaba elogiosamente al general Queipo de Llano: “No era sólo, con ser tanto, un general alzado en armas, sino un hombre de ideas precisas y consecuentes, enamorado de la acción en cualquier terreno donde hiciera falta gente animosa. (...) Sevilla le tiene enterrado en la Macarena, como él lo quiso. Desde aquel día, la Virgen de la Esperanza vela su descanso” (Aub, 2006: 399). La lectura del obituario despertó “la misma rabia, idéntico desconsuelo” (Aub, 2006: 395) en los dos personajes y estimuló al narrador para evocar lo vivido por él en Sevilla en los inicios de la Guerra Civil:

Durante muchos años –diez o doce- no pude apartar mi ojos – abiertos o cerrados- de lo que vi en el corralón de la Magdalena: los moros entrando, empujando a culatazos a unos cuarenta hombres de todas las edades y luego asesinándoles a bayonetazos, cebándose como nadie que lo viera puede imaginar. Lo escribo hoy, veinticuatro años después. Lo vuelvo a ver y me detengo. No puedo. Sangre, sangre, sangre. Ayes ahogados y, al final, aquellos treinta moros subidos sobre los cadáveres, hincando bayonetas a más y mejor. Y, a machetazos, capando. (...) Y pensar que el responsable personal fue Queipo de Llano –don Gonzalo Queipo de Llano y Sierra-, a quien “la Virgen de la Esperanza vela en su descanso”. El “padre de Sevilla”, en la que, el primer día que pudo, mandar asesinar a más de novecientos obreros antes de lanzar a señoritos, moros y legionarios a asolar Andalucía (Aub, 2006: 407).

El relato sobre lo ocurrido en Sevilla es buen ejemplo de cómo 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-, y termina por hacer de su discurso un homenaje a todos los que cayeron a manos del ejército franquista, por ser víctimas de la violencia y, fundamentalmente, del olvido:

Todos estos muertos han caído en el olvido. Claro, éstos y millones más. (...) Pero, si bien está que se olvide a los muertos – naturalmente-, que los muertos olviden a los muertos, lo que no me cabe en el entendimiento es la glorificación del asesino. ¡No! Que se sepa, aunque sea sólo una vez (...), que Queipo fue un asesino, un cochino asesino, un asesino (Aub, 2006: 414).

La misma intención memorialista del narrador de “El remate” tiene uno de los personajes de “El baile” que rememoran, desde el exilio francés, lo ocurrido en la guerra. “Y pensar que dentro de nada nadie se recordará [sic]” (Aub, 2006: 427), concluye lastimosamente su evocación de un suceso de la guerra marcado por la crueldad con la que el ejército franquista se cebó con los habitantes de Carcagente, haciendo que de “diez o quince mil habitantes no quedara ni la mitad” (Aub, 2006: 427).

Lo que en estos dos relatos se muestra de forma evidente subyace a todos los textos con los que Max Aub quiso evocar el día a día de la comunidad exiliada. El sólo hecho de hacer presente a un colectivo para el que el franquismo había previsto el silenciamiento más absoluto dota a estos cuentos da una importancia que, trascendiendo lo meramente estético, los convierte en auténticos documentos al servicio de una causa memorialista.

Pueden establecerse dos grandes grupos dentro de los relatos destinados a mostrar cómo vivían y cuáles eran las principales obsesiones de los exiliados en México. El primero de ellos estaría formado por los cuentos centrados en un único personaje cuya vida va desgranándose ante el lector. Es el caso de, por ejemplo, “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, “Entierro de un gran editor”, “Reverte de Huelva” o “El testamento” en los que la peripecia existencial de un exiliado se convierte ante el lector en símbolo de algunas de las constantes del grupo del que forma parte. Así, Julián Calvo ejemplifica la falta de adaptación al nuevo medio, Gabriel Solá la pérdida en el exilio de los ideales que llevaron hasta él, Reverte el poder corruptor y condicionador de la guerra y Remigio Salas, el protagonista del último de los relatos citados, el mantenimiento hasta las últimas consecuencias

del compromiso con la defensa de la causa republicana. También “Homenaje a Lázaro Valdés”, “Teresita”, “El baile”, “El sobresaliente” o “El zopilote” habrían de ser incluidos en esta clasificación.

El segundo grupo estaría integrado por relatos que, en la línea de *La calle de Valverde* o las novelas que el autor dedicó a la recreación de la Guerra Civil, podrían calificarse como “narraciones ambientales”. “Alrededor de una mesa”, “La merced”, “Un atentado” o “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” son algunos de los títulos en los que, a través de una variada gama de personajes, Aub muestra el día a día de la comunidad exiliada en México. Se repite en ellos un esquema –también detectable en las novelas y en otros relatos aubianos, como los dedicados a la recreación de la estancia en los campos de concentración- basado en la acumulación de excursos dialogados de una amalgama de personajes sobre diversos temas. El mundo queda así constituido como una superposición de voces, de tal forma que la sensación que queda en el lector es la de que se están mostrando ante él “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” (Sobejano, 1975: 622).

En 1970, aseguraba Aub en una entrevista que aún le quedaba por hacer “la gran novela mexicana”. Javier Lluch (2007: 300) ha analizado los manuscritos y cuadernos del autor para concluir que tal novela pudo haber sido concebida de dos formas diferentes. Por un lado, las indicaciones que entre los papeles de trabajo se han encontrado aludiendo a la evolución que después del final de la guerra tendrían protagonistas de las novelas ambientadas en la Guerra Civil como Asunción Meliá o Vicente Dalmases lleva a pensar que Aub tenía previsto recuperar a algunos de los más emblemáticos personajes de *El laberinto mágico* para mostrar su vida en el exilio y concluir así de forma unitaria su inmenso proyecto narrativo. Por otro, la estructura de los relatos que ambientó en México indican que “es posible que Aub intentara enhebrar sus relatos sobre el exilio con el fin de configurar un



macrotexto que los integrara” (Lluch, 2007: 301). La diáspora republicana española hubiera quedado así representada en toda su heterogeneidad, pues si algo caracteriza a estos relatos es la amplia perspectiva que se muestra en ellos de la realidad que pretenden caracterizar. Y de la combinación de historias centradas en las peripecias vitales de un protagonista con frescos narrativos basados en la acumulación de personajes pudo haber surgido la “novela del exilio”, en la que hubieran bullido temas como el recuerdo del país dejado, el anquilosamiento de los desterrados, el dilema de la lealtad a la causa republicana o la inadaptación a la nueva cultura.

Confirmando los nexos de unión que hubieran podido hacer de ellos material al servicio de la construcción de una estructura novelesca, es característica común a varios de los relatos del exilio –tanto de personaje colectivo como de protagonista individual- la presencia de un escenario de debate y discusión pública, habitualmente un café. El autor “da sabrosas descripciones del archipiélago cafeteril de los exiliados, del palabrerío torrencial, el hablar fuerte, el eterno discutir de la guerra española” (De la Colina, 2005: 72). En los cafés los exiliados se juntaban regularmente. Conservaban y organizaban tertulias para mantener vivos sus vínculos, charlar sobre España y el siempre deseado regreso, recordar su pasado, discutir sobre temas políticos, etc. No obstante, lejos de ser un elemento meramente descriptivo al servicio de la función cognitiva que poseían los relatos aubianos sobre el exilio para dar a conocer la realidad de un colectivo destinado al olvido, la elección de semejante escenario para algunos de estos textos parece tener un claro valor simbólico.

No se ha de olvidar que el café es un lugar de reunión. Por tanto, vincularlo al presente de los exiliados ubicados en México supone, al menos, dos interpretaciones. La primera identificaría la elección de este espacio como una crítica política contra el gobierno de Franco. Frente a las prohibiciones existentes en España para el agrupamiento de personas y su libre reunión, Aub expone en sus cuentos cómo el espacio del exilio está caracterizado por la

libertad para que las personas hablen sin cortapisas de diversos temas y expongan sin miedo alguno a represalias críticas y opiniones disidentes. Además de enseñar un espacio diametralmente opuesto al opresivo ambiente de la dictadura, la elección enlazaría la realidad del exilio con el ansiado mundo de la II República por cuya defensa hubieron de abandonar España. De hecho, si se comparan los escenarios principales por los que, según el análisis de Gonzalo Sobejano, transcurre *La calle de Valverde* y los de estos cuentos, habrá de concluirse que hay evidentes vínculos entre ellos:

Los personajes principales de *La calle de Valverde* (...) están ahí para visitar a escritores, participar en tertulias, estudiar o hacer que estudian, opositar, intrigar en política y ofrecer a revistas algunos poemas o artículos (Sobejano, 1996: 525).

La segunda interpretación estaría relacionada con la concepción de fenómeno de reconstrucción que autores como Edward W. Said han dado al exilio, pues el mero hecho de que los desterrados puedan coincidir en el mismo espacio es una forma de dotar de identidad y unión a un grupo caracterizado, precisamente, por su dispersión y tendencia a la disgregación. El sentimiento grupal de los exiliados fue especialmente intenso en los años inmediatamente posteriores a su salida del país, cuando, paradójicamente, casi todos ellos pensaban que su situación iba a ser transitoria y que el regreso a España iba a ser inminente. A medida que fueron asumiendo la fortaleza de la dictadura de Franco y, consecuentemente, la imposibilidad de volver al país sin renunciar a sus ideales, sus vínculos fueron resquebrajándose y sus vidas comenzaron a circular sin cruzarse por diferentes caminos. En la descripción que de una de las típicas tertulias de exiliados en México hace el narrador del relato “La merced” se expone la evolución que estas agrupaciones espontáneas acostumbraron a seguir:

Teóricamente se reunían todas las tardes en un café de la calle de Artículo 123; así fue durante los primeros cinco o seis años, cuando

ellos mismos se denominaban refugiados. Con el tiempo desaparecieron algunos: Rafael Correcher murió atropellado por un camión en diciembre de 1953; Luis Ayala se fue a vivir a Tampico el año siguiente; El Piti casó con una cachupina viuda, que tenía un restaurante en un piso de la calle de Isabel la Católica (...); ya García Oliver se había ido a trabajar a Guadalajara y Salgado se pasó al moro, tomando parte “como elemento destacado de la CNT” en los actos comunistas (Aub, 2006: 358).

Junto a la paulatina asimilación de la estabilidad de su situación, otra de las razones que explican la disgregación de los grupos que periódicamente se reunían en los cafés fue el continuo enfrentamiento al que se vieron sometidas las diferentes agrupaciones de exiliados. Al igual que ocurrió durante la Guerra Civil, la política republicana fue incapaz de mantener desde el exilio una postura común. Max Aub se mostró siempre muy crítico con la incapacidad del colectivo para vertebrar una oposición común contra el franquismo.

Las tertulias y la vida en los cafés supusieron la transposición de modos y hábitos de comportamiento españoles al ambiente del país norteamericano. En “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” –cuyo argumento tiene como punto de partida la incompreensión de un mesero mexicano ante las ruidosas y cargantes costumbres de los exiliados que pueblan su establecimiento- la instalación de los españoles en los cafés llega a ser comparada, gracias a la ironía que destila en todo momento el relato, con una nueva conquista<sup>324</sup>:

---

<sup>324</sup> Esa visión la intensifica el hecho de que el título del cuento sea parecido al de la crónica de Bernal Díaz del Castillo –*Historia verdadera de la Conquista de Nueva España*-. Además de en su valor paródico e intertextual, la importancia del título reside en la desorientación que genera en el lector –similar a la de otras obras del autor, como *Jusep Torres Campalans* o “Manuscrito Cuervo: Historia de Jacobo” y reforzada por la aparición de personajes históricos como José Moreno Villa, José Bergamín, León Felipe u Octavio Paz junto a seres ficcionales- al presentar como histórico un texto ficcional y al hacer que el lector tenga que descubrir que “el relato no es una biografía del general Franco sino que se sumerge de lleno en lo que Unamuno denominó intrahistoria” (Cuenca, 1996: 549). Según Pérez Bowie (2005a: 131), el título del relato “supone un guiño de complicidad al lector, ya que éste no podía ignorar que el personaje protagonista continuaba –y continuaría aún varios años- disfrutando de su existencia”.

Antes, nadie alzaba la voz y la paciencia del cliente estaba a la medida del ritmo del servicio. Los refugiados que llenan el café de la mañana a la noche, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas para llamar al ‘camarero’, psts, oigas estentóreos, protestas, gritos desaforados, inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables públicamente para oídos vernáculos. (...) [El mesero] sufrió el éxodo ajeno como un ejército de ocupación (Aub, 2006: 343).

La visión que el protagonista del relato tiene de los españoles —a los que ve como seres extraños incapaces de adaptarse a la nueva realidad y, en consecuencia, como invasores que imponen sus costumbres— desmitifica la idílica imagen que da la relación entre exiliados y mexicanos se dio en algunos estudios sobre la diáspora republicana. A pesar de la buena acogida que el gobierno de Cárdenas dio a los españoles —a los que concedió sin problemas la nacionalidad y respaldó al no reconocer al gobierno de Franco— y de que en el país norteamericano iniciaron muchos de ellos una nueva vida, hubo algunas reacciones xenófobas y discriminatorias —el propio Aub las llegó a sufrir (Soldevila, 1999: 44)— a la masiva llegada de exiliados. En cualquier caso, no parece ser ése el tema central del relato. Lejos de denunciar la actitud de los mexicanos, cuya acogida siempre agradeció a pesar de los problemas puntuales que algunos le causaron por sus orígenes españoles, el autor plantea la futilidad de la lucha política de los exiliados. De ahí que la interpretación del personaje mexicano —transmitida al lector gracias a la mediación del narrador omnisciente del relato— haya de ser concebida como un modo utilizado por Aub de distanciarse de una realidad de la que él mismo formaba parte. La focalización de la historia en el personaje del mesero mexicano permite diferenciar el relato de gran parte de la literatura de la diáspora republicana, pues, en lugar de la nueva realidad, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, son los exiliados los observados<sup>325</sup>:

---

<sup>325</sup> Esteban Salazar Chapela manifestó, de hecho, que la “gran novela del exilio” debía ser hecha por autores de los territorios de acogida “porque nos permitiría ver cómo (...) nos vieron llegar, cómo nos vieron actuar, cómo nos ven en suma” (FMA-AMA, Caja 48, 29, 4).

En esto se basa el divertido juego de espejos del cuento: un escritor español ve a sus compatriotas reflejados en el espejo –no del todo deformante: en México no hay Callejón del Gato- de un mexicano (De la Colina, 2005: 72).

Enzarzados en luchas internas y obsesionados con el recuerdo de España, los personajes del cuento no plantean una sola medida eficaz para derrocar al régimen de Franco. Todos sus esfuerzos parecen centrados en evocar su pasado, buscar explicaciones a la derrota de la guerra y planear su futuro tras el soñado fin de la dictadura. Así, “cuando yo...”, “si no es porque...” y “cuando caiga Franco...” se convierten en formas casi rituales a la hora de comenzar sus conversaciones:

La sentencia colectiva de que “este año cae Franco”, acompañada y solemnizada por un dedo índice enérgicamente sacudido sobre la mesa de café o en la tertulia familiar se hizo costumbre hasta convertirse en una suerte de conseja popular, como si repetirla ayudara a conjurar la cruda y triste realidad. Se trataba, sin duda, de la esperanza de todos aquellos que, luego de casi veinte años, aún confiaban en poder regresar a la tierra de origen (Meyer, 2001: 15).

También en “La merced” se pone de manifiesto lo poco efectiva que resultó la acción política que las asociaciones antifranquistas llevaron a cabo desde el exilio. Al igual que en “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, Aub crítica la disonancia que se estableció entre el discurso de algunos exiliados, obsesionados con el pasado y con la forma de recuperarlo acabando con el régimen franquista, y su comportamiento, pasivo e inoperante. Para acentuarla, se introduce en el universo diegético del relato a un personaje de orígenes españoles completamente adaptado ya a la vida mexicana a la que tuvo que partir tras el desenlace de la guerra. Su presencia sirve de contrapunto a la del resto de españoles, paradigmáticos ejemplos de exiliados incapaces de mirar con ojos vírgenes la nueva realidad en la que se

encuentran y de afrontar el presente sin recurrir de forma obsesiva al pasado<sup>326</sup>, y cuestiona su paradójica actitud:

Un día cayó por allí Marcos Solé (...), republicano de Azaña que fue, ahora olvidado por completo de su condición española, casada con mexicana (...). La conversación, para no variar mucho, discurría con vaivenes y sacudidas alrededor de la situación de España; el intruso se atrevió:

- Bueno, ustedes son anarquistas.

Hablaba, hacia años, a la mexicana.

- A mucha honra –dijo Cordobés.

Bueno, entonces, ¿por qué no han matado a Franco? No me refiero a ustedes personalmente, pero sí a la CNT, a la FAI (Aub, 2006: 359-360).

La pasividad de los españoles es cuestionada en “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” por el personaje principal, el mesero mexicano harto de las costumbres españolas, que se pregunta por qué los exiliados no aprovechan todo el tiempo que dedican a hablar sobre el presente, el pasado y el futuro de España a planear acciones encaminadas a acabar con la dictadura. La dimensión irónica del relato cobra todo su esplendor cuando él mismo decide atentar contra Franco, convencido de que su muerte es el único modo que tiene de que los exiliados vuelvan a España y dejen para siempre su café:

Ignacio Jurado Martínez –casi calvo, casi en los huesos (la úlcera), casi rico (los prestamos y sus réditos)- no aguanta más. A lo largo de sus insomnios, el frenesí ha ido forjando una solución para su rencor, entrevé un café idílico al que ya no acuden españoles a discutir su futuro enquistados en sus glorias multiplicadas por los espejos fronteros de los recuerdos: resuelto el mañana, desaparecerá el ayer. Tras tanto oírlo, no duda de que la muerte de Francisco Franco resolverá todos sus problemas –los suyos y los ajenos hispanos-,

---

<sup>326</sup> El valor cognitivo del relato fue puesto de manifiesto por Alejandro Casona, que lo interpretó comparando el espacio del café con el del exilio que Aub, él y otros muchos hubieron de sufrir: “Ese café, lleno de serrín de zetas, es un mundo de angustia. Tú yo estamos en ese café irremediamente, protestamos contra él, pero estamos atados a él. No soñamos matar a Franco, soñamos matar al franquismo. Peor. Más largo. Y mucho más difícil” (FMA-AMA, Caja 4, 1, 13)

empezando por la úlcera. De oídas, de vista –fotografías de periódicos que, de tarde en tarde, pasan de mano en mano–, conoce las costumbres del Generalísimo. Lo que los anarquistas españoles – que son millones al decir de sus correligionarios– son incapaces de hacer, lo llevará a cabo. Lo hizo (Aub, 2006: 349).

La resolución del relato muestra la inutilidad de los esfuerzos del protagonista por cambiar la situación de su establecimiento, pues cuando regresa a México descubre apesadumbrado que los españoles siguen allí, discutiendo cuál sería el mejor de los futuros para el país una vez muerto Franco, y que además se les han unido partidarios de la dictadura que han tenido que abandonar el país al cambiar la situación política. Además de la universalidad del fenómeno del exilio, en el cuento se demuestra, por tanto, la condición de “hombres sin patria” de los desterrados, tal y como ha señalado Giuliana Mitidieri (1998: 140):

Los españoles hablaban en contra de todo. Contra los socialistas de otras provincias, contra los anarquistas. Sólo en una cosa estaban de acuerdo: todos hablaban y miraban hacia el pasado. Pero nadie se planteó volver a España después del asesinato de Franco (...). Aub reitera la condición del hombre (...) al que no le queda otro remedio que vivir de la imaginación de su pasado, un paraíso mitológico.

Es decir, lo que se ejemplifica en el relato es cómo la condición de exiliado no es transitoria, sino que quien abandona o es obligado a abandonar su patria queda para siempre marcado por tan traumática experiencia. Y lo hace, fundamentalmente, porque además de destierro todo exilio implica un “destiempo” que hace a quien lo sufre incapaz de recuperar todo lo perdido. Por eso la de la vuelta es una esperanza inútil, porque la vuelta geográfica jamás podrá implicar la vuelta al tiempo añorado.

Quienes mantuvieron el objetivo del regreso como único horizonte vital válido desarrollaron diversas estrategias para no afrontar la realidad ante la que se encontraban. Una de ellas fue la de conservar las costumbres y las formas de vida españolas, convencidos de que su pérdida implicaría el olvido

de su vida anterior. Así hacen los personajes que acuden en masa al café de “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” que, ignorando las calmadas y silenciosas rutinas de las tertulias mexicanas, llenaron el establecimiento en el que se reunían de voces altisonantes con las que discutir y pedir las consumiciones al camarero.

### 7.3.1.1. El anquilosamiento

La obsesión de los exiliados por el pasado fue mostrado de muy diversas formas en los relatos aubianos. En “Reverte de Huelva”, por ejemplo, se evidencia la imposibilidad de pasar página y de darse cuenta de la que la realidad actual poco tiene ya que ver con la pasada. La distorsión a la hora de concebir el presente se muestra en el transcurso de una conversación entre dos de los personajes que evocan al tipo que da nombre al cuento. Cuando uno de ellos afirma, refiriéndose a la guerra, que “hay gente que no quiere darse cuenta de lo que es aquello”, el otro rectifica “de lo que fue” (Aub, 2006: 439), poniendo de manifiesto cómo es necesario asimilar la nueva situación.

Igual de obsesionado con el pasado permanece Julián Calvo en el relato que incluye su nombre en el título. Su indignación ante la noticia de que los mexicanos a los que mantiene empleados van a llamar a un cura para bendecir las nuevas máquinas con las que han de trabajar evidencia su nula adaptación de las rutinas del país que le ha acogido, caracterizadas, entre otras cosas, por la fuerza e influencia de la religión<sup>327</sup>. Como acertadamente señaló Soldevila (1973: 124), el cuento que protagoniza “relata una actitud más que una

---

<sup>327</sup> El fracaso de Julián Calvo en su lucha contra las supersticiones religiosas, además de simbolizar el de miles de exiliados incapaces de dejar atrás sus hábitos vitales e integrarse sin traumas en la nueva sociedad, puede interpretarse a la luz de la suerte corrida por la II República en su intento de rebajar la influencia religiosa en los ámbitos sociales y políticos de España.



historia: la del español inadaptado a su nuevo país”<sup>328</sup>. Así se expone en la definición que de él hace el narrador del relato: “Julián Calvo era valenciano y comunista. A los quince años de estar en México, seguía siendo ambas cosas. Tozudo” (Aub, 2006: 329). Anclado en los modos de vida españoles, Julián Calvo no prueba las comidas típicas mexicanas y, como se puede observar en el siguiente fragmento –en el que dialoga con un compatriota que, más abierto y tolerante, se enfrenta de modo diferente al exilio–, se escuda en el mantenimiento de “sus principios” para justificar su rechazo a la cultura del país que le ha acogido:

-Así no irás a ninguna parte. Hay que adaptarse. ¿Qué te crees que sigues viviendo en Valencia? ¿En qué se parece? –hablaba el ladrillero-. Me recuerdas a un comandante que tuve en el frente de Aragón, de carrera, no creas, que quería hacerlo todo según las ordenanzas y lo que le habían enseñado en la Academia de Zaragoza. No daba una. Hay que atemperarse, Julián. Tenemos que acomodarnos.

-Así andamos, por dejarnos ir. Pues, no. No me da la gana. Los principios son los principios. ¿Por qué estamos aquí?

- Pero estás aquí, pedazo de mula.

- De acuerdo. Pero ¿por eso voy a dejar de ser yo? Tú comes tortilla, y chile, y frijoles, y esa porquería que llaman barbacoa y bebes pulque, que ya es el colmo. Pero yo no.

- ¿Y por eso te crees superior?

- No, hombre, no. Pero sigo fiel a mis principios (Aub, 2008: 331-332).

La alusión a los principios sirve a Aub para mostrar el ya reseñado dilema de la lealtad que se plantea a los exiliados. Gracias a la distorsión entre la información que ofrece el narrador y la que a través de los diálogos ofrece el personaje principal, se puede observar cómo Julián Calvo se ha convertido en el exilio precisamente en aquello por cuya eliminación luchó en la guerra.

---

<sup>328</sup> “El caballito”, un breve cuento epistolar de Aub ambientado en la época de la colonización, relata una historia similar a la protagonizada por Julián Calvo. Su protagonista, un cura español que se desplaza hasta México con fines evangelizadores, decide quemar el “caballo de San Martín” a los que los mexicanos rinden pagana admiración, es víctima de un intento de linchamiento del que finalmente se salva. El relato finaliza con una irónica coda, parecida a la de los *Crímenes ejemplares*, que informa de la muerte del cura, ya en España, por culpa de la coz de un caballo.

Comunista convencido, tal y como se afirma en la descripción que aparece en las primeras líneas del relato, el protagonista ha terminado por ser un patrón en su nueva vida mexicana, tratando a los obreros que tiene a su cargo con una mezcla de paternalismo y superioridad. La oposición entre los postulados que él cree que sigue manteniendo y su actitud con los mexicanos que trabajan con él se confirma en varios pasajes del relato en los que el protagonista dialoga con sus compañeros españoles de tertulia, que, adaptados a la vida mexicana, denuncian su actitud:

- ¿No te quieres dar cuenta de que éste es otro mundo? ¿Dónde vives? Aquí. Entonces, si eres socialista o comunista o lo que sea, date cuenta y vive aquí. Que dicho sea de paso, es un país estupendo.
- Cuéntaselo a tu abuela.
- Y a quien sea. Mira, Julián, ¿cómo no quieres que esta gente tenga supersticiones...?
- Todo lo que digas está bien, pero en casa de menda, no entra un cura ni por equivocación, y menos a bendecir una prensa. Estaría bueno, después de lo que uno ha pasado.
- Pero si te lo piden ellos, que son tus obreros. No olvides que eres el patrón.
- Ya es hora de que se enteren de cómo se les engaña con esas paneras (Aub, 2006: 333).

Análoga evolución a la de Julián Calvo sufren Gabriel Solá en “Entierro de un gran editor” y Luis Giaccardi en “La merced”. El primero, militante de la CNT durante la Guerra Civil, “se había hecho muy rico aprovechando como parias a mil refugiados republicanos españoles” (Aub, 2008: 380), mientras que el segundo, anarquista que recuerda con orgullo los actos de sabotaje en los que tomó parte durante las décadas de 1920 y 1930 en Barcelona, termina por encarnar lo contrario a lo que defendían sus ideales y convertirse en “patrón” (Aub, 2006: 360-361):

Giaccardi se acuerda de los atentados en que tomó parte. Le parece otro mundo. Y, sin embargo, es él, el mismo que se preocupa –ahora– si faltan camisetas de punto de la fábrica del Águila, del número 4; que acaba de comprar un terreno en la nueva colonia de Santa María para construirse una casa, una casa propia. A esto le había llevado

matar –o haber tirado a matar- a ocho patronos, allá por el 22 y el 23, en Barcelona.

“La merced” evidencia el cambio en el desarrollo vital que implica todo exilio e insiste en cómo esa modificación no siempre es percibida por quien la sufre. Hay en él una crítica al modelo de exiliado que continúa viviendo con el “reloj parado”, según acertada expresión de Sebastián Faber (Faber, 2006: 17), y que es incapaz de darse cuenta de que todo, él incluido, es diferente en la nueva vida. De hecho, al presentar a Giaccardi y a sus compañeros españoles de tertulia, con los que evoca su pasado anarquista, el narrador afirma que “quince años de vivir en México les había cambiado del todo en todo aunque ellos perjurarán lo contrario –creyéndolo-; el café era lo único que les ataba a su vida pasada” (Aub, 2006: 359).

El devenir de estos personajes puede ser analizado como una forma de traición, enlazando así con cuentos del exilio como “Alrededor de una mesa”, “Librada”, “Reverte de Huelva” o “El remate”, en los que el tema es explícitamente puesto de manifiesto a través de delaciones y falsas denuncias.

Su contrapunto lo representarían los protagonistas de “El remate” y “El testamento”. Ambos, curiosamente son bautizados por Aub con el mismo nombre: Remigio<sup>329</sup>. Mientras que para el primero de ellos “entrar en España no era concebible [porque] se lo impedía su conciencia” y “se sentiría disminuido, deshonrado, humillado, esclavo” (Aub, 2006: 392 y 394)<sup>330</sup>, el segundo deja por escrito en sus últimas voluntades su intacto compromiso antifranquista:

Si muero en México, entiéreseme normalmente, es decir, acostado en un ataúd, cara arriba. Si muero en cualquier otro lugar de la tierra cuyo gobierno reconozca al de Franco, entiéreseme cara para abajo

---

<sup>329</sup> El personaje de “El remate” se llama Remigio Morales Ortega y el de “El testamento”, Remigio Salas.

<sup>330</sup> La negativa a regresar del protagonista de “El remate” coincide con la convicción de muchos exiliados de que el retorno “debía realizarse en unas condiciones de dignidad política y ética que únicamente la caída del régimen o la muerte de Franco podían posibilitar” (Aznar Soler, 1999: 183).

para no ver un mundo tan indecente. Si muero en España otra vez republicana, entiérrese me de pie. Si por casualidad, que no se puede prever, paso a mejor vida, en la que no creo, en la España de Franco, entiérrese me cabeza para abajo (Aub, 2006: 441).

La actitud del protagonista de “El testamento” coincide plenamente con la de Aub (2003a: 119), quien manifestó que mientras continuara el gobierno de Franco, no quería morir en España “ni por casualidad” y quien, además, dio siempre muestras con su actitud y con su posicionamiento público de su compromiso con la causa por cuya defensa acabó en el exilio. “Yo soy el que fui y el que pienso seguir siendo” o “me reafirmo en mí mismo” (Aub, 1998b: 211 y 216) son algunas de las sentencias que, recogidas en sus diarios, evidencian su postura de lealtad.

### 7.3.1.2. La lucha política desde el exilio

El carácter grupal de los exiliados, causa y consecuencia al mismo tiempo de su incapacidad para adaptarse a los nuevos países, no ha de esconder las fracturas y los enfrentamientos internos que se produjeron en el seno del colectivo de republicanos españoles instalados en el extranjero después de la Guerra Civil. Las relaciones intercontinentales de todos los núcleos de emigrados políticos, interrumpidas al estallar la II Guerra Mundial y no reanudadas hasta el fin de la conflagración en 1945, estuvieron marcadas por la misma división política que sufrió el bando republicano durante el conflicto bélico, como advirtió Ángel Viñas (1983: 11):

Los errores de percepción y gestión, el peso de las divisiones del pasado, la pugna entre los líderes de los vencidos en la guerra civil, las ilusiones del exilio y las reyertas de personalidad contribuyeron, entre otros factores, a potenciar las consecuencias derivables de la contraposición de intereses, aspiraciones y métodos de los partidos que dieron soporte a la República derrotada.

Esos enfrentamientos, ejemplificados en las malas relaciones existentes entre las dos asociaciones de apoyo a los refugiados, JARE y SERE<sup>331</sup>, contribuyeron, junto al devenir de los acontecimientos en el contexto internacional, marcado por la negativa de los aliados a intervenir en España tras la II Guerra Mundial, tal y como todos los exiliados ansiaban, a instalar el pesimismo en el colectivo de los republicanos españoles, que redujo así notablemente su capacidad de acción contra el régimen de Franco (Caudet, 2005: 167-196).

Max Aub mostró esta situación de tensión, desánimo e impotencia en relatos como “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, “La merced”, “Reverte de Huelva”, “Librada” o “El sobresaliente”. Ya se ha apuntado cómo los dos cuentos citados en primer lugar suponen toda una crítica contra algunos de los más frecuentes vicios de los exiliados españoles, más preocupados por dirimir sus propias diferencias que por organizar una plataforma eficaz de lucha política. El resto de relatos insisten en los continuos enfrentamientos dentro del conjunto de exiliados, así como en el nulo éxito de las acciones de lucha clandestina que se llevan a cabo desde el extranjero. Estos enfrentamientos, como se puede observar en “Reverte de Huelva”, cuya acción se sitúa más de veinte años después de la guerra, se radicalizan a medida que aumenta el tiempo de exilio y que la posibilidad de regresar a España se desvanece. En el relato, dos personajes dialogan sobre la utilidad de los actos de protesta que contra la dictadura de Franco se realizan desde el exilio en el contexto de un documento que diversos exiliados van a firmar para denunciar la situación de un preso –hijo del personaje que da título al relato y de cuyo recuerdo va a ocuparse también la conversación-, y exponen las enquistadas relaciones de los diversos colectivos formados en el destierro y su empeñamiento en permanecer enfrascados en los vicios del pasado:

---

<sup>331</sup> La Junta de Ayuda a los Refugiados Españoles (JARE) fue creada por Indalecio Prieto y el Servicio de Evacuación a los Republicanos Españoles (SERE) por Juan Negrín.

- A Jacinto Muriel acaban de enchiquerarle allí y hay que hacer todo lo que se pueda por él. Es un chico estupendo.
- ¿Qué propone?
- Protestas, en la prensa, en la ONU, a los representantes de Franco, a la Dirección General de Seguridad.
- ¿Y cree que dará resultado? (...) ¿A quién piensa ir a ver?
- A todos.
- ¿A los socialistas?
- Claro.
- ¿A cuáles?
- A los de Prieto.
- ¿Y a los demás?
- Si firman unos no firmarán los otros...
- (...)
- ¿No ha pasado el tiempo?
- En absoluto. Aquí seguimos igual que al día siguiente de llegar. Bueno, entiéndame, (...) seguimos igual en eso del JARE, del SERE (...); se es de PC, de la CNT, de Unión Republicana, de Izquierda ídem, etc, etc. En lo demás todos han cambiado más o menos de ideas, pero lo es que juntarse para ver de hacer de algo en favor de los españoles, de España, ¡ni hablar! No sea que salga bien y caiga Franco y entonces ¿qué? (Aub, 2006: 439-440).

Al igual que en “Reverte de Huelva”, en “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” se insiste en la mala relación de los colectivos de exiliados. Se expone, por ejemplo, “cómo un socialita partidario de Negrín no podía sino hablar mal de otro socialitas si era largocaballerista” (Aub, 2006: 344), al tiempo que se describe la división de las mesas en el café atendiendo a adscripción política:

Hasta ese momento, las tertulias habían sido por oficios u oficinas, sin hostilidad de mesa a mesa. Los españoles –como de costumbre, decían don Medardo- lo revolvieron todo con sus partidos y subdivisiones sutiles que sólo el tiempo se encargó de aclarar en la mente nada obtusa, para estos matices, del mesero (Aub, 2006: 344).

Junto a la pasividad de los exiliados y a su incapacidad para ponerse de acuerdo, otra de las críticas –o, más bien, autocríticas- que Aub hizo siempre al colectivo del que formó parte fue la referente al escaso conocimiento de las situaciones que se estaban viviendo en España. Teniendo en cuenta que los

exiliados no podían regresar al país y que era muy complicado entrar en contacto directo con fuentes de información que pudiesen dar una visión real y objetiva de la realidad, alejada tanto de la propaganda franquista como de la siempre partidista mirada de los enemigos del régimen, lo que subyace a las invectivas de Aub es la incapacidad de afrontar la nueva situación y de darse cuenta de que no es posible seguir observando lo que ocurre en España mediante el filtro del pasado. Así lo pone de manifiesto uno de los personajes que aparecen en “El sobresaliente”, quien no duda, después de volver del país, en decirle a un desterrado que España “no tiene nada que ver con la que conocisteis ni mucho menos con la que os figuráis” y que él, como exiliado, “no sabe de la misa la mitad ¡qué la mitad!: ni la cuarta parte” (Aub, 2006: 429), por lo que es imposible que pueda concebir una acción política antifranquista<sup>332</sup>. En la insistencia en la ceguera que sufren los exiliados para valorar lo que ocurre en España –la misma que descubrió el propio autor cuando, en 1969, regresó al país y se sintió incapaz de reconocer nada-, se confirma la intensidad del síndrome del “reloj parado” del que fueron víctimas y su total nulidad para vivir el presente sin recurrir de forma constante al filtro del pasado.

Sin embargo, el más duro de cuantos ataques vertió Aub a las fuerzas políticas establecidas en el destierro fue el que realizó contra el PCE, cuya política cuestionó de forma sintomática en el ensayo “El falso dilema”, en el que rechazaba las dos opciones políticas e ideológicas que parecían presentarse como únicas posibles ante el mundo en el contexto de la Guerra Fría. A pesar de ello, Manuel Aznar (1996: 585) ha insistido en que el autor “nunca fue anticomunista”, aunque es fácil detectar en sus obras y documentos diarísticos una postura contraria al dogmatismo y carácter excluyente del partido, tal y como se observa en el relato “Librada”, que

---

<sup>332</sup> Para insistir en la idea de que es difícil conocer y desentrañar la realidad, Aub plantea “El sobresaliente” como una continua superposición de voces narrativas imposibles de identificar para el lector, que termina por no enterarse de la identidad ni de los personajes ni de los narradores que en el relato aparecen.

plantea la dialéctica entre la libertad individual y la férrea disciplina comunista. El relato narra la historia de un militante comunista en el exilio ordenado por su partido a volver a España para trabajar en la clandestinidad que, detenido y fusilado al regresar al país, es acusado tras su muerte de traidor por sus propios compañeros. A través de una compleja y superpuesta estructura textual en la que la verdad es obtenida por los lectores gracias a la comparación de diversas visiones sobre el suceso, Aub hace una encendida crítica de los métodos excluyentes del Partido Comunista. Manuel Aznar ha estudiado la repercusión que tuvo el cuento en el colectivo exiliado y cómo algunos dirigentes comunistas, como el cartelista Josep Renau, mantuvieron tras su publicación una agria polémica con el escritor (*apud* Aznar Soler, 2003a: 568-607).

### 7.3.2. La sociedad de acogida

Max Aub, que se autodefinía como “escritor español y ciudadano mexicano” (Aub, 2002a: 37-38), fue uno de los pocos narradores exiliados que intentó describir el ambiente mexicano en algunas de sus composiciones literarias sin el recurrente y nostálgico filtro de la experiencia española –presente, no obstante, en muchas otras-. Como ha señalado Arturo Souto (*apud* Sanz, 1999: 1962), su caso pone de manifiesto cómo “casi por primera vez un escritor transterrado intenta no ya describir el paisaje y el ambiente mexicanos desde fuera, sino situarse dentro de la nueva realidad y ver las cosas con perspectiva mexicana”. En *Jusep Torres Campalans* cobra importancia la realidad y la geografía mexicana. El prólogo de la falsa biografía del pintor comienza con el relato de un encuentro entre el narrador y Campalans “en 1955, en Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas” (Aub, 1992: 13), mientras que el epílogo que la cierra está formado por las supuestas conversaciones mantenidas entre ambos en San Cristóbal –“Chiapa de Corzo en el llano, a



orillas del retorcidísimo Grijalva, antes de que éste se meta en la enormidad asombrosa del Sumidero; San Cristóbal Las Casas en el monte” (Aub, 1992: 217)-. No en vano, una de las razones que permite explicar la recepción no ficcional que tuvo la obra es la de que hace referencia a la factualidad de todos los espacios que en ella se presentaban. También los cuentos que se han denominado “del exilio”, centrados fundamentalmente en describir y analizar el comportamiento de los desterrados españoles, mantienen un contexto que se identifica con el de la sociedad del país norteamericano, al tiempo que es detectable en ellos “la inserción de temas sociopolíticos, personajes históricos, explícitos e implícitos, y elementos de la idiosincrasia mexicana” (Hernández Cuevas, 2007: 388).

En “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, por ejemplo, la experiencia autobiográfica aubiana parece situarse en la base de la construcción de la realidad social que se establece como cronotopo del relato. Aunque en el cuento no se nombra al café en el que se dan cita los exiliados, sí se le sitúa en la calle 5 de Mayo<sup>333</sup>. Gracias al análisis de sendas crónicas de Octavio Paz y de Celestino Gorostiza sobre el ambiente intelectual mexicano, Juan Carlos Hernández Cuevas ha podido identificar el establecimiento que aparece en el relato con el “café París”, local del que era asiduo Max Aub (Hernández Cuevas, 2007: 389). También la geografía urbana en la que se sitúa el café en el que se reúnen los protagonistas de “La merced” se corresponde con un espacio concreto de México D. F.: la calle Artículo 123 de la Colonia Centro. La presencia de estos referentes, al igual que la de las descripciones que aparecen en “Amanecer en Cuernavaca”, “Teresita” o “Librada”, está al servicio del retrato del colectivo exiliado, siendo un mero escenario en el que ubicar a personajes que se lamentan, sueñan con España o se quejan de las costumbres de su nuevo país. Por el contrario, en “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez” sí que es perceptible la voluntad del autor de retratar

---

<sup>333</sup> La calle 5 de Mayo –cuyo nombre conmemora la victoria de las tropas mexicanas ante el ejército invasor francés en 1862- está situada en el centro de México D.F. y es conocida por la gran cantidad de cafés, librerías y cantinas que acoge.

los modos de vida de los obreros mexicanos, aunque el valor de su descripción esté, fundamentalmente, en su contraposición con la del personaje español que aparece en el título del relato –de hecho, se dice de él que “no quiere tener en cuenta el diferente carácter de los mexicanos” (Aub, 2006: 331)-. Junto a la ya comentada insistencia del narrador en recalcar la devoción y el apego de las tradiciones de la sociedad mexicana, aparecen en el relato escenarios de la capital del país norteamericano y referencias a la situación socio-política del país en forma de alusiones a formaciones políticas, sindicales y empresariales.

Sin embargo, por mucho que la sociedad mexicana se convierta en telón de fondo de muchos de los relatos con los que Aub quiso dejar memoria del colectivo del que formó parte, es el grupo de cuentos que formó la compilación *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, muchos de los cuales habían integrado también el volumen *Cuentos mexicanos (con pilón)*, el que más se identifica con la idiosincrasia mexicana. A pesar de que entre ellos hay varios títulos destinados a completar la tipología de los exiliados y los estragos que la guerra y el destierro hicieron en muchos compatriotas del autor –como “El zopilote”, “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, “Un atentado” o “Entierro de un gran editor”-, es evidente que es en los títulos incluidos en esta antología donde se demuestra cómo Aub “ha acabado por volverse (...) para contemplar [la tierra mexicana] con ojos de escritor, sintiéndose identificado con ella” (Soldevila, 1973: 176-177). No obstante, según M<sup>a</sup> Paz Sanz Álvarez (1999: 162), la estructura narrativa de los cuentos demuestra que Aub no terminaba de sentirse del todo integrado en la sociedad mexicana. A diferencia de lo que ocurría en prácticamente todos los textos dedicados a dar testimonio de lo acaecido en los campos de concentración o entre los españoles en el exilio, el narrador de estos cuentos acostumbra a situarse al margen de la historia sin intervenir en ella. Ese carácter del sujeto de la enunciación procede del hecho de que Aub no llegó a sentirse nunca miembro

de la sociedad mexicana en la que sitúa sus relatos, por lo que –según Álvarez– se limita a describirla como mero espectador.

En cualquier caso, es evidente que estos relatos “proveen una visión del país, su sociedad, historia, cultura, carácter e identidad” (Hernández Cuevas, 2007: 388). La vinculación del autor con la tierra mexicana no sólo se manifiesta en los relatos incluidos en *El xopilote y otros cuentos mexicanos* por el tratamiento de una serie de temas identificados con su idiosincrasia y su cultura, sino también por la descripción de escenas costumbristas típicas de la cotidianidad del territorio en el que fue acogido y por el uso de términos propios del habla del país centroamericano como “rejega”, “gachupín”, “chamaco”, “safe”, “atole”, “mezcal”, “machito”, “magueye”, “mecate”, “amasio”, “gavilla”, “pulquero”, etc. La introducción de este corpus léxico en los relatos está motivada por el convencimiento de Max Aub en “fiarse sólo del oído” (Aub, 1998b: 406) a la hora de reproducir el lenguaje popular para conferir mayor expresividad y visos de realidad a su obra. No hay que olvidar que el autor siempre se autodefinió, antes que como novelista, como cronista de su tiempo.

Aunque todos los cuentos presentan las mismas características en la medida que suponen una mirada virgen, no sometida al filtro de los recuerdos españoles, sobre la tierra y la cultura mexicanas, se puede establecer en ellos una triple división para facilitar su estudio. Se podría hablar así de relatos de tema histórico, de cuentos de carácter mítico-legendario y de estampas cotidianas. El primero de los grupos estaría representado por obras como “Homenaje a Próspero Mérimée” y “Memo Tel”, ambientadas en épocas pretéritas de la historia mexicana, concretamente en los inicios del siglo XX. Mientras que la acción del primero de los relatos se sitúa en los últimos años del régimen de Porfirio Díaz (1876-1910), la del segundo lo hace en los años de la Revolución Mexicana que, encabezada por Pancho Villa, que aparece como personaje en el relato, y Emiliano Zapata, derrocó al dictador. La utilización de este espacio temporal para contextualizar los acontecimientos

que se narran en el relato demuestra el conocimiento del autor de la cultura del país en el que vivió desde 1942, también constatable en la exhaustividad de las descripciones –profusamente documentadas– de las zonas rurales en las que transcurren:

A medida que se sube, por cualquiera de las laderas, se descubren más cumbres. (...) A aquel llano de la derecha habían acabado llamándolo del Coyote, aunque solían decirle de la Soledad. Tras él se alzaban tres picos que, viniendo de la ciudad, se llamaban Las Tres Cruces y yendo hacia ellas Los Tres Calvarios. El paso que seguía, por el que se deslizaba el camino a San Luis, se llamaba según unos: el paso de San Miguel, según otros: la Cañada de San Francisco (Aub, 1964: 10).

Los títulos de ambos textos remiten a dos textos clásicos del siglo XIX. El argumento de *Carmen*, la leyenda de Mérimée, está relacionado con el del primer cuento citado, mientras que la historia que narra el segundo es incomprensible si no se conoce *Guillermo Tell*, el drama de Friedrich Von Schiller sobre el legendario relato del héroe de la independencia suiza. De ahí que tenga que ser destacado el carácter universal de las obras, a pesar del “color local” otorgado por la utilización de mexicanismos léxicos, por la inclusión de personajes históricos de marcado carácter icónico en el país centroamericano y por la ubicación de la historia en ambientes autóctonos.

Aunque contienen continuas referencias locales mexicanas, la universalidad es también característica de los dos únicos cuentos fantásticos incluidos en la colección, “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro” y “La gran guerra”, cuyo carácter mítico los vincula a toda la tradición de relatos legendarios a través de los que las diferentes civilizaciones han intentado dar una respuesta a los problemas existenciales del hombre. Esa intención explicativa, genética en el primero de los casos y apocalíptica en el segundo, se vertebra en ambos relatos a través de motivos como la expulsión o el viaje, lo que permite relacionar algunos de los textos narrativos fantásticos

y maravillosos escritos por Aub en el exilio con la situación personal en la que se encontraba cuando los escribió.

La brevedad de los relatos que recrean aspectos cotidianos de la vida mexicana, tanto urbana como rural –“El hambre”, “El Chueco”, “Los avorazados”, “Juan Luis Cisniega”, “El hombre de paja”, “El hermanastro”, “La vejez” y “La censura”- hace que su estructura quede reducida al puro esqueleto anecdótico, bruscamente resuelto, sobre todo en los tres primeros casos, de forma brutal y dramática. Su concisión, interpretada por Alborg como el reflejo de un riguroso cálculo narrativo que provoca que los cuentos sean “como aparatos de precisión en los que cada palabra cumple su función estrictamente” (Alborg, 1962: 121), motiva cierto esquematismo simbólico basado en una tópica visión de la sociedad mexicana, manifestada en un “modo de ser y de vivir primitivo y elemental con mezcla de misterio mágico y de brutal realismo, que se manifiesta en violencias refinadas, en desprecio a la muerte, en pasiones tremendas, en impenetrable indiferencia, en abandono y suciedad” (Alborg, 1962: 122). De hecho, autores como Juan Carlos Hernández Cuevas (2007: 396-399) han defendido, basándose en los estudios antropológicos de Samuel Ramos, que las actitudes violentas y antisociales mostradas por los protagonistas aubianos en los cuentos son reflejo de la interpretación del autor de la forma de ser y comportarse del pueblo mexicano. Frente a esta tópica y estereotipada –casi folclórica- interpretación de la realidad mexicana presentada por Aub, algunas de las primeras críticas que se hicieron de los cuentos insistieron en cómo el autor llegó “a mimetizar su expresión con la mexicana” (FMA-AMA, Caja 48, 33, 2) y de qué forma logran sus relatos “mantener frescas las raigambres en las tierras en las que comenzó a vivir y [hacer] al mismo tiempo que la atención estética se propague hacia otras latitudes (...) [al] encontrarse inmerso en el nuevo ambiente que le condiciona histórica y socioeconómicamente” (FMA-AMA, Caja 48, 33, 1).

No obstante, más que relacionarlos con una visión de la cultura mexicana, de la que apenas hay referencias, hay que vincularlos con una interpretación del mundo de pretensiones universales, la misma que puede detectarse en algunas de sus obras teatrales posteriores a 1939, como *San Juan* o *El rapto de Europa*. A partir del dramatismo y la violencia que aparecen de forma constante en estos relatos, en los que la muerte gratuita es desenlace común, así como de la condición moral de la mayoría de los personajes que los protagonizan, puede establecerse una lectura que los relacione con una visión dramática y negativa de la sociedad y de la frustración de Aub, humanista convencido, en la capacidad del ser humano para prescindir del enfrentamiento a la hora de solucionar sus problemas. Ese carácter violento ha provocado que se haya otorgado el calificativo de “trágicos” (Soldevila, 1973: 304) a todos los cuentos de *El xopilote y otros cuentos mexicanos*. La opinión de este crítico demuestra que, si bien Max Aub fue uno de los pocos autores exiliados preocupados por mostrar en su obra literaria aspectos propios de la cultura, el lenguaje y la sociedad del país en que fue acogido, su tratamiento de los temas mexicanos fue, más que una indagación en la idiosincrasia del pueblo centroamericano, una forma de internacionalizar su preocupación intelectual por los horrores sufridos por el ser humano, independientemente de sus orígenes, y de ser cronista de un tiempo concreto<sup>334</sup>.

---

<sup>334</sup> Desde la misma óptica analítica que le hizo asegurar que los relatos ambientados en México son reflejo de la visión de la sociedad norteamericana como cruel y violenta, Hernández Cuevas afirma que las actitudes criminales mostradas por los personajes de *Crímenes ejemplares*, conjunto de breves anécdotas, algunas incluso sin desarrollo narrativo, en torno al tema del homicidio narradas por los propios asesinos, muestran la brutalidad de los habitantes del país, así como su total indiferencia ante la muerte. No existen, sin embargo, manifestaciones de Aub que permitan corroborar lo afirmado por este estudioso. Sus reflexiones sobre los mexicanos, de hecho, carecen del cariz crítico que tienen las que efectúa sobre los españoles. Además, la brutalidad y la violencia despiadada aparecen como temas recurrentes en otras obras de Aub, muchas de ellas sin relación alguna con la cultura mexicana. A pesar de que en la obra se emplean mexicanismos léxicos y de que el escritor afirmó que el origen de muchos de los crímenes reales en los que se inspiró para su composición está en sucesos acaecidos en el país centroamericano, el alcance de *Crímenes ejemplares* no puede limitarse a su relación con el ámbito social, histórico y político de México. Su origen ha de situarse, pues, en el carácter universal que va adquiriendo la obra del autor a medida que evoluciona, similar a la expansión de su preocupación intelectual y cívica desde la problemática del hombre español a la totalidad del género humano, y en la denuncia de la degradación y la barbarie a la que está sometida el hombre contemporáneo.

Además de la presencia del espacio y los elementos culturales mexicanos en los relatos, es evidente que Aub se preocupó desde su llegada a la ciudad de Veracruz en 1942 por estudiar diversos aspectos de la cultura del país que le acogió. Así lo ponen de manifiesto sus buenas relaciones con intelectuales como Octavio Paz o Alfonso Reyes, su actividad como crítico teatral de los estrenos mexicanos o sus publicaciones *Poesía mexicana*, en la que, además de seleccionar obras de diversos poetas del país, realizó un pequeño estudio introductorio sobre la situación del género durante la década de 1960, *Guía de narradores de la revolución mexicana* y *Ensayos mexicanos*, antología publicada póstumamente en la que se analizaban diversos aspectos de la nueva sociedad. Su labor expone cómo Max Aub fue uno de los pocos autores desplazados que pudo trascender los límites de la nueva sociedad en la que se vio obligado a vivir para poder escribir sobre ella. Este interés por retratar el país que le acogió ha sido explicado por José Moreno Villa (*apud* Marra-López, 1963: 122) por la condición de “hombre de tipo internacional” de Aub, capaz de ignorar las barreras espaciales y de arraigamiento a la hora de componer su obra y de establecer su posicionamiento ante el mundo, basado en la imparcialidad y la universalidad. Giuliana Mitidieri ha explicado la atracción del autor por México a partir de sus orígenes y su periplo vital:

¿Qué son los mexicanos sino un conjunto abigarrado de españoles, criollos, mestizos e indios?; y Aub, tan cosmopolita, español por

---

La internacionalización de la denuncia se puede observar en el prólogo de *Crímenes ejemplares* en el que Max Aub afirma que “un siciliano, un albanés mata por lo mismo que un dinamarqués [sic], un noruego o un guatemalteco” (Aub, 2005: 5-6). El carácter irónico, casi de humor negro, de la colección de microrrelatos que forman la obra ha sido vinculado por Manuel Durán a “Quevedo, al Goya de los Desastres de la Guerra y los Caprichos, o al Solana de las pinturas negras” (Durán, 1996: 127). De ahí que se pueda explicar el satírico distanciamiento mostrado en los textos de *Crímenes ejemplares* como una forma catalizadora a través de la que mostrar la crueldad de la época que le había tocado vivir. Así lo ha señalado el propio Durán (1999: 126), quien ha afirmado que Aub “aprendió a reír (...) para dejar de llorar”. El humor mostrado en esta obra es, por tanto, una más de las múltiples formas de Aub de desarrollar el compromiso cívico y moral que, como intelectual, se impuso como parte fundamental de su proyecto literario. La ironía no es sino una manera de distanciarse de los hechos mostrados para que la denuncia de éstos cobre mayor fuerza y profundidad.

voluntad propia, de madre francesa y padre alemán. ¿Cómo no podía sentirse atraído por un país con tantos matices distintos que de una u otra forma se parecía a su propia vida? (Mitidieri, 1998: 406).



#### 7.4. La realidad española: deseo, utopía y frustración

Desde 1954, cuando el gobierno mexicano le concedió una acreditación para salir temporalmente del país, Max Aub desarrolló una intensa actividad viajera que le llevó hasta Cuba, Estados Unidos, Israel, Francia, Inglaterra, Suiza, Alemania, Bélgica, Grecia o Italia. Sin embargo, el destino al que con más fuerza ansió trasladarse el autor fue, evidentemente, España. Y es que el regreso a la patria abandonada es el futuro con el que de forma constante sueña todo exiliado. La nostalgia y la necesidad de superar las sensaciones de desarraigo y desamparo, así como las ansias de reintegrarse e implicarse en un proyecto nacional colectivo, provocan el perenne deseo de reencontrarse con el país de origen, sublimado en la memoria a través del constante recuerdo y de las sensaciones de felicidad vividas en él antes del hecho traumático provocador de la marcha. Este deseo llega en ocasiones a convertirse en el sustento vital de los exiliados, que encuentran en la posibilidad del regreso un motivo para soportar el sufrimiento de su situación, como llegó a manifestar el propio Aub, para quien plantearse el regreso a España era “natural y necesario” (FMA-AMA, Caja 1, 32, 3):

Si no vuelvo a España, vivo, ¿para qué vivir, para qué escribir?  
Entonces, ¿vivo, escribo, sólo para volver? Hasta cierto punto,  
verdad (Aub, 1998b: 292).

Antes del viaje que efectuó en 1969, intentó varias veces entrar en el país. La primera fue en 1950, ante la inminente muerte de su padre. La negativa de las autoridades franquistas a expedirle el permiso necesario para entrar en el país convertiría a su solicitud en la primera de las tentativas que el autor hubo de realizar antes de poder volver. Que el asunto del regreso le preocupaba no sólo lo ponen de manifiesto esos intentos, sino también las

continuas reflexiones que sobre el posible retorno pueblan tanto su obra diarística como sus reflexiones epistolares y su producción literaria. Los casos de compañeros de generación y de exilio, como José Bergamín, cuya vuelta supuso una dura experiencia, Francisco Ayala, que se integró sin aparentes dificultades en la sociedad española en las largas temporadas que pasaba en el país durante la dictadura franquista, o León Felipe, quien sopesó durante varios años la posibilidad de volver para morir en 1968 sin regresar, hicieron al autor meditar sobre su hipotético reencuentro con España (Aznar Soler, 1998: 24). Aub fue siempre plenamente consciente, incluso antes de sufrirla personalmente, de que la vuelta traería aparejada una inevitable sensación de extrañeza y desarraigo. Así lo expuso unos meses antes de consumarla:

El problema de volver –o no- a España, a treinta años vista, no es Franco sino el tiempo: uno mismo. El exiliado murió: lo que ha cambiado es España (Aub, 1998b: 413).

A pesar de su fidelidad a la memoria histórica del exilio republicano y a la legitimidad del gobierno depuesto en la Guerra Civil y de su convencimiento de que el regreso supondría la claudicación definitiva ante el régimen de Franco y la constatación de su conversión en un ser desarraigado con el exilio como única patria, la obsesiva y nostálgica presencia de los recuerdos e imágenes del país dejado provocaron la tenacidad de sus deseos de vuelta, cumplidos finalmente gracias al encargo de la editorial Aguilar de realizar un libro sobre Luis Buñuel para el que el autor necesitaba desplazarse a España y poder así obtener información. Curiosamente, una frase del director de cine aragonés, utilizada como cita inicial de *La gallina ciega*, puede ser aplicada a la perfección para definir la ambivalente relación del Aub con el país en el que creció. “Yo tengo una atracción fatal por España” (Aub, 2003a: 109).

#### 7.4.1. La España inventada

Antes de la consumación de su regreso en 1969, la vuelta al país y la posibilidad que con ella se ofrecía de conocer directamente la sociedad de posguerra habían aparecido ya como temas literarios en la producción del autor. La mayoría de las veces en las que Aub presentó en sus creaciones literarias la realidad del país que abandonó en 1939 como marco espacio-temporal lo hizo a través de obras cuyo protagonista era un exiliado que, después de años de ausencia, volvía a España. Sin embargo, en su vasta y heterogénea producción también puede detectarse la existencia de obras que muestran la sociedad de posguerra en la que los personajes principales son españoles que han permanecido en el país tras el conflicto bélico y que luchan para derrocar al régimen franquista, como las tres breves piezas dramáticas – *Los guerrilleros*, *La cárcel* y *Un olvido*– agrupadas bajo el sintomático título de “Teatro de la España de Franco”. Estas composiciones no suponen un mero ejercicio imaginativo a través del que encauzar literariamente sentimientos de nostalgia y deseos de reencuentro con la tierra, sino que pueden ser interpretadas como una forma de homenajear a todos aquellos que continuaron, incluso después de la guerra, luchando por la legitimidad del gobierno depuesto por las armas en 1939. Son, por tanto, una muestra más del compromiso del escritor con la memoria histórica de la causa republicana y con todos los hombres que se implicaron en ella.

El cronotopo de la España dictatorial con el que Aub entró en contacto a finales de la década de 1960 aparece también en algunos de los relatos con los que retrató al colectivo exiliado a través de referencias en las que se entremezclan sus recuerdos con las informaciones indirectas que le iban llegando sobre la situación del país, que reclamaba con avidez tanto a quienes permanecían en el interior como a los exiliados que regresaban eventualmente. Así, parte de la acción del ya mencionado cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” transcurre en la capital

de España, lugar al que acude el protagonista mexicano de la obra para matar al dictador. A pesar de que Aub se muestra pródigo en detalles a la hora de describir el Madrid de la década de 1950, con constantes alusiones a calles y establecimientos concretos<sup>335</sup>, la vuelta al país no deja de ser un recurso argumental tangencial en el que se apoya el autor para conformar su relato. Del mismo modo, personajes de relatos como “Librada”, “El sobresaliente” o “Reverte de Huelva” representan el prototipo de exiliado que vuelve puntualmente al país y permanece así en contacto directo con su realidad. Es sintomático, en ese sentido, el contraste entre su visión de la situación social, política, económica y cultural española y la de los exiliados, anclados en el pasado.

#### 7.4.1.1. La vuelta del exiliado

Max Aub, al igual que otros intelectuales que tuvieron que irse del país tras la resolución de la Guerra Civil, como Francisco Ayala, fue siempre consciente de la inutilidad del regreso como elemento sanador de las heridas causadas por el exilio. De hecho, antes de su eventual vuelta al país, escribió varias obras protagonizadas por exiliados que regresaban y en todas ellas mostró cómo ni el retorno ni el cambio político en España podrían servir para remediar el eterno sentimiento de pérdida del desterrado. En su producción teatral hay una serie de piezas breves, agrupadas bajo el nombre de *Los transterrados* y *Las vueltas*, que se encargan de plasmar esa sensación, aplicable no sólo, como se puede observar en algunas de las obras del primer grupo reseñado, al exilio español. Mientras que en *Los transterrados* se insiste en la eterna e irrenunciable condición de exiliado, en *Las vueltas* se pone de manifiesto que “estar fuera del

---

<sup>335</sup> “Se alojó en el 16 de la Carrera de San Jerónimo, en una pensión (...) Tomaron café y coñac en el Dólar, en la calle de Alcalá, y tanto hablaron de cocina y en particular de corderos asados que, después de haber tomado unos vasos de tinto en una taberna de la Cava Baja (...), fueron a comerse uno, en el Mesón del Segoviano, tras una visita a casa de la Loca, en la calle de la Luna, frente a las Benedictinas de San Plácido” (Aub, 2006: 353).

país comporta la construcción de una imagen ideal que, desde luego, no corresponde a la realidad, pero que sirve (...) para aguantar su situación en espera de su fin” (Monti, 2002: 31). Aub, que además de exiliado estuvo encarcelado al inicio de la década de 1940, identifica en *Las vueltas* la sensación de estar en presidio con la de permanecer en el exilio. El desconocimiento de la realidad y la confrontación con ésta y con la imagen que de ella se mantenía en la distancia se antojan análogos para el autor. Evidentemente, una intencionada crítica política a través de la que se quiere sugerir que la España de la dictadura es una cárcel subyace a esta identificación.

En la producción narrativa aubiana, sin embargo, el tema del retorno del exiliado no ha merecido tantas páginas como en su obra teatral. En ocasiones, como en “Librada”, el viaje a España no supone para el protagonista ningún choque con la sociedad, pues es un recurso que aparece en el relato únicamente al servicio de su intencionalidad política. Como ya se comentó, el relato era una sucesión de textos epistolares y periodísticos escritos desde diversos puntos de vista a través de los que se quería obtener la verdad sobre un suceso concreto: la muerte de un exiliado comunista al que el partido había ordenado volver a España para colaborar con las acciones clandestinas que se estaban llevando a cabo contra el gobierno de Franco. El tema de la narración no es, por tanto, el de la vuelta y lo que ésta supone para quien la experimenta, sino la crítica del totalitarismo estalinista. Y “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” no puede considerarse una obra del grupo que Marra-López (1963: 124) definió “del problemático regreso” por el origen mexicano de su protagonista, que le permite ver España con una mirada fresca y virgen, no contaminada por el trauma del pasado.

La obra en la que de forma más clara y rotunda se ponen de manifiesto los sentimientos de pesimismo y derrota que apareja el regreso es “El remate”, relato en el que, paradójicamente, no llega a producirse el retorno físico al país. Remigio, su protagonista, se niega a entrar en España por motivos ideológicos, por lo que se reúne con uno de sus hijos en la frontera franco-

española, en el túnel de Cerbère, de indudable valor simbólico para el colectivo exiliado republicano, pues muchos de ellos, incluido el propio Max Aub, abandonaron a través de él España<sup>336</sup>. En ese mismo lugar se suicidará el protagonista al darse cuenta de las dimensiones del drama personal que le ha supuesto el exilio. El encuentro con su hijo tiene el mismo valor que el retorno a la patria en otras narraciones similares, pues sólo a través de él Remigio se da cuenta no sólo de que nada queda ya del país que durante todo su exilio ha permanecido en su corazón y en su cabeza, sino también de que su misma existencia ha quedado sumida en el más profundo de los olvidos y que, por tanto, ha dejado de importar a la sociedad española. Se manifiesta así, sin que llegue a producirse el retorno físico a la patria, el trauma del “desexilio”. Como ha señalado Manuel Aznar, el encuentro entre padre e hijo evidencia la “tragedia del desarraigo, de la identidad escincida” (Aznar Soler, 2003a: 375), pues Remigio no se siente español, pero, al igual que le ocurría a Max Aub, tampoco es capaz de identificarse plenamente con el país que le acogió después de la Guerra Civil.

Todo el trauma que sufre el protagonista del cuento procede del anquilosamiento histórico y de la idealizada sublimación de la realidad española que ha ido componiendo durante sus años de exilio. Las constantes ansias de regresar conforman una imagen paradisíaca que se desvanece al constatar los cambios producidos en el país por el paso del tiempo y por el gobierno de Franco. Este choque entre lo imaginado y lo real se manifiesta con mayor virulencia en Remigio, exiliado mexicano, que en el narrador del relato, que permaneció en Francia tras el conflicto bélico. Cuanto mayor es la distancia geográfica de la patria, y, por tanto, menor la información que de ella

---

<sup>336</sup> El autor evocó en sus diarios la salida del país (Aub, 1998b: 296): “Perpignan. Cerbère. (...) por ahí, por ese camino, salí. El mar, las rocas. Me siento tres horas, mirando. ¡Al túnel! ¡Al túnel! – nos mandaban. No hemos salido” (Aub, 1998b: 296). El valor simbólico del túnel se intensifica al estar muy cercano a él el escenario de uno de los escasos encuentros que tuvo con su madre después de 1939, en el marco de un viaje por Europa que el autor realizó en 1958 (Aub, 1998b: 334).

se tiene, más pequeña es la capacidad de asimilación y de resignación ante los cambios sucedidos en el país.

Sin embargo, más que ser incapaz de reconocer a España, personificada en la figura de su hijo, lo que le duele a Remigio es la imposibilidad del país para recordar lo ocurrido antes de 1939. El olvido al que fueron sometidos todos los relacionados con la lucha de la causa republicana resulta especialmente duro para el protagonista del relato por su condición de escritor. Al igual que a su creador, a Remigio le duele el desconocimiento de su obra literaria en su país, producto del olvido al que han sido sometidos los exiliados por las omisiones históricas propias de un sistema de gobierno excluyente como el franquista, así como la deformada interpretación de la historia que se ha hecho en el país, simbolizada, como ya se dijo, en el obituario de Queipo de Llano que leen los dos personajes del relato.

#### 7.4.2. La España deseada

Deseo común a todos los exiliados es el retorno al contexto que hubieron de abandonar. Aunque la vuelta al espacio dejado es posible, es evidente que el regreso temporal es una utopía tan añorada como imposible de cumplir. No obstante, la literatura fue uno de los medios de que dispusieron los exiliados para efectuar el soñado viaje. Así, por ejemplo, la recuperación de esa “edad dorada”, convertida en germen de *La calle de Valverde* –y tangencialmente en *Las buenas intenciones*–, está en la base del texto en el que Aub imaginó su entrada en la Academia Española de la Lengua. El impacto del texto, cuyas características formales y pragmáticas fueron explicadas en el capítulo anterior, se demuestra por el hecho de convertirse en un expediente de lo que pudo ser y no fue, en una demostración del poder aniquilador del franquismo y, al mismo tiempo, de la potencialidad creadora de la ficción:

¿Dónde está nuestra España? ¿Dónde queda? ¿Qué han hecho con ella? No lo sabes, no lo sé, nadie lo sabe. Habría que inventarla (Aub, 2003a: 413).

Para poder aceptar como verosímil la tergiversación de la historia llevada a cabo en el discurso, el lector ha de aceptar la inexistencia de la Guerra Civil y de todo lo que conllevó. La interpretación de la obra parte, pues, de un pacto entre autor y receptor de características similares al novelesco –pues, al fin y al cabo, el texto no era más que invención-. Del mismo modo que a través de ese acuerdo implícito los destinatarios de una narración aceptan que lo que les va a ser relatado es una ficción artística no sujeta a las leyes de la verificación, al enfrentarse a la composición aubiana se ha de dar por supuesto que la mentira a partir de la que se fundamenta el texto –la omisión histórica de la Guerra Civil Española- es verosímil y podría haber ocurrido en la realidad. La desaparición de un acontecimiento en el desarrollo de la historia, premisa de la que parte la obra, tiene una serie de consecuencias relacionadas entre sí. Si no hubo guerra, no hubo cambio de gobierno, no hubo muertes, no hubo exilio y sí hubo, por el contrario, una continuidad artística y cultural<sup>337</sup> fundamentada en la convivencia en un clima de paz y de libertad, en el mantenimiento de la libertad de expresión, en la existencia de aquellos que fallecieron durante el conflicto bélico y en la permanencia en España de muchos de los que se vieron obligados a marchar, incluido el propio Max Aub. Hay que recordar que el autor siempre manifestó que sólo las circunstancias impidieron desarrollar como hubiese querido su vocación teatral. Cuando su deseo de haber vivido en una España diferente se hace literatura desaparece su producción narrativa, tan vinculada a la Guerra Civil y a la condición de exiliado que de modo indeleble marcó su trayectoria, y Aub,

---

<sup>337</sup> El mismo contenido del discurso parte de esta suposición histórica, ya que Aub resume lo que pudo haber sido el teatro de no haber habido Guerra Civil, analizando para ello obras que jamás se escribieron. Pérez Bazo (1996) ha explicado los recursos utilizados por el autor para llevar a cabo la “continuación” de las obras de los escritores que aparecen en imaginaria académica.



poniendo de manifiesto cómo la obra es la expresión de un deseo que las circunstancias históricas han hecho ya imposible de cumplir, es admitido en la Academia como director del Teatro Nacional:

Max Aub (...) ha entrado en la Academia más en su condición de director del Teatro Nacional que de novelista, pues, si no hubo guerra, si no tuvo que irse al exilio, si no sintió la necesidad rabiosa de contar lo vivido, ¿qué novelas habría escrito este Max Aub en lugar de *El laberinto mágico*? ¿No había dicho él que fue el general Franco quien lo convirtió de verdad en novelista? Escribir y recordar son actos de pura rebelión contra el tiempo? (Aub y Muñoz Molina, 2004: 33).

Su falso discurso de ingreso es una denuncia del carácter aniquilador de la dictadura franquista y, por extensión, de todos los regímenes totalitarios y excluyentes. La imposibilidad de que la historia desembocase en una convivencia libre y pacífica en España supone una dura crítica contra aquellos que lo impidieron. La suposición histórica de la que parte el texto es la que hace más perdurable y efectiva la denuncia que lleva implícita, pues mostrar aquello que las tensiones sociales, la guerra y la dictadura evitaron es el mejor testimonio de una época marcada por el odio y la destrucción. De ahí que se haya interpretado la composición de *El teatro español sacado a luz de las tinieblas nuestro tiempo* como una “pequeña venganza” (Mas i Uso: 77) a su exclusión de la realidad española. El autor, que en su eventual regreso al país en 1969 manifestaba haber venido “a ver lo que ya no existe” (Aub, 2003: 245), fue consciente desde su marcha que ya jamás podría regresar a su patria porque ésta no sólo se correspondía con un espacio determinado sino también y sobre todo con un tiempo concreto.

Aub, que siempre se quejó de cómo el franquismo había abortado su evolución artística, al igual que la de toda su generación, imagina en el texto una España sin guerra, sin odios, sin dictadura, sin muertos, sin exiliados... Es, pues, una manifestación de los deseos del autor, que prolonga gracias al artificio de la creación artística las vidas de Miguel Hernández y Federico

García Lorca y hace sentar en la misma academia a intelectuales tan aparentemente irreconciliables y opuestos como José María Pemán y Rafael Alberti. Se demuestra así cómo el exilio es incomprensible si no se tiene en cuenta que es inseparable no sólo de la utopía, sino también de la ucronía, pues quien lo sufre es separado de un territorio, de un tiempo y, sobre todo, de un proyecto vital.

### 7.4.3. La España real

Treinta años después de su salida del país, y tras más de una década de lucha burocrática para poder conseguir un visado que le permitiera regresar temporalmente, Max Aub volvió a pisar suelo español el 23 de agosto de 1969. Acompañado de su esposa, el escritor permaneció tres meses en España, en los que pudo reencontrarse con familiares y viejos amigos como Luys Santamarina, Dámaso Alonso o Juan Gil-Albert y en los que constató con amargura el carácter profético de las obras literarias en las que había recreado el regreso del exiliado a su patria. La confirmación de lo imaginado pareció servir de justificación vital a Aub, cuyo retorno se convierte así, como ha señalado Michel Ugarte, en “prueba viviente de que su exilio no fue en balde” (Ugarte, 1999: 150). El propio escritor expresó del siguiente modo el escepticismo que siempre sintió sobre el viaje:

¿Fuí a España con una idea preconcebida del estado actual de la península? Es posible. Doy mi palabra que deseaba lo contrario. Sencillamente: no vivía a oscuras, lo que quiere decir –ni mucho menos- que diera en el blanco de la razón (...) No era mi España. Pero lo sabía con certeza de antemano y hacía mucho tiempo. ¿Qué me sorprendía? Me sorprendía no sorprenderme (Aub, 2003a: 98-310).

Las mismas sensaciones de decepción y desarraigo experimentadas por sus personajes –fundamentalmente por Remigio, paradigma del exiliado– fueron, por tanto, padecidas por Aub durante su vuelta, dando lugar a lo que se ha denominado el “desenfoco del exiliado” (Aznar Soler, 2003b: 17), manifestado desde el mismo instante de su llegada, momento en el que reconocía “haber venido, pero no haber vuelto” (Aub, 2003a: 209). Se ponen así de manifiesto sentimientos ya explicados en estas páginas como la futilidad del regreso, la eterna condición de exiliado, la tragedia del desarraigo, la constatación de la derrota... El choque entre la realidad con la que se encuentra y la que perduraba en su memoria provoca esas sensaciones, intensificadas en la última visita efectuada por el autor a España pocos meses antes de su fallecimiento en México en 1972. Así lo expresó el escritor:

Extraña sensación de pisar por primera vez la tierra que uno ha inventado, o, mejor dicho: rehecho en papel. (...) No la inventé. O, sí, la inventé con sólo levantar cabeza. Antes no era así. Es la primera vez que voy y vengo por aquí. ¿Antes? Era otra vida (Aub, 2003a: 115).

Del mismo modo que durante la Guerra Civil, en la que, consciente de la necesidad de dejar testimonio escrito del drama, fue tomando notas y documentándose sobre todo aquello que pudiera servirle en el futuro como material novelesco, Aub viajó por España –Barcelona, Madrid y Valencia fueron las ciudades en las que más tiempo pasó– apuntando reflexiones e ideas<sup>338</sup> y grabando en un magnetófono conversaciones y monólogos. El autor trabajó durante dos años en México con estos materiales escritos y orales para componer *La gallina ciega*, que finalmente fue publicada en 1971 con el subtítulo “Diario español”. A pesar de la información paratextual y del aspecto formal del texto, la adscripción de la obra al género diarístico presenta una serie de problemas derivados de la mezcla de realidad y ficción habitual en

---

<sup>338</sup> Cuando su viaje por España estaba a punto de terminar, Aub confesó en una conversación transcrita en *La gallina ciega* su intención de trabajar con el material que ha ido recopilando: “He estado tomando notas. Es posible que las publique” (Aub, 2003a: 396).

la producción aubiana y de los recursos a través de los que el autor modifica y reinventa alguna de las experiencias vividas en España a lo largo de su viaje – que, grosso modo, podrían resumirse en la invención de pasajes que jamás ocurrieron y en la subjetiva y en ocasiones tendenciosa interpretación de determinados sucesos acaecidos durante su estancia en el país-. De hecho, en el prólogo de la obra, el autor advierte de las “licencias” que en ocasiones se toma al reflejar la realidad española de finales de la década de 1960:

No pretendo la menor objetividad. (...) Aunque parezca mentira, no sé mentir; inventar, de cuando en cuando (Aub, 2003a: 98).

La utilización de estos mecanismos no impide, sin embargo, que *La gallina ciega* pueda ser considerado un testimonio sincero y veraz que, independientemente de la exactitud anecdótica de los datos, encaja con el concepto de “verdad intrínseca e histórica” al que se ha aludido al referirse a parte de su producción. La superación del rígido molde genérico que impone la escritura diarística ha sido explicada del siguiente modo por Ugarte:

Si tenemos en cuenta la predisposición de Aub a mezclar lo real con lo irreal, el diario como género lo frustra y excluirlo como posibilidad también. El diario no le permite una “impresión de conjunto”, una perspectiva sintética (Ugarte, 1999: 151).

De hecho, y a pesar de sus evidentes diferencias formales con el resto de la obra aubiana estudiada en estas páginas, la temática del texto, intrínsecamente vinculada a la condición de exiliado de su autor, podría llegar a entenderse –tal como ha hecho Ignacio Soldevila- como culminación del proyecto literario testimonial de Aub (Soldevila, 1975: 151-182) o incluso, tal como han hecho ciertos críticos, como un reportaje periodístico (Pellicer, 2004: 533). La reconstrucción de la memoria histórica que desarrolla el autor en su obra posterior a 1939, que implica, además de la lógica interpretación revisionista del pasado, la denuncia de las condiciones en las que se han visto

obligados a vivir los exiliados, puede ser considerada concluida con un texto en el que se muestra lo que queda de la España que el autor fue recreando a través de su obra literaria<sup>339</sup>.

*La gallina ciega* no sólo expone algunos de los rasgos básicos de los exiliados a través de la muestra de su choque con la realidad tantas veces soñada e imaginada por ellos, sino que sirve a Aub para vertebrar un discurso caracterizado por la crítica constante al régimen franquista<sup>340</sup>, la fidelidad al pueblo republicano y la lucha por mantener vivo el recuerdo de éste. De ahí que el viaje del autor a España pueda ser considerado como la constatación final del olvido al que él y sus compañeros de generación fueron sometidos durante la dictadura:

Ni estamos –mi generación– en el mapa. Todo es paz. Es curioso cómo eso de los veinticinco –o treinta– años de paz ha hecho mella, o se ha metido en el meollo de los españoles. No se acuerdan de la guerra –ni de la nuestra ni de la mundial–, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. Ha quedado atrás. Bien. Acepto lo que veo, lo que toco, pero ¿es justo?, ¿está bien para el mejor futuro de España?, ¿cómo van a crecer estos niños? Todavía más ignorantes de la verdad que sus padres. Porque éstos no quieren saber, sabiendo; en cambio, estos *nanos* no sabrán nunca nada. Es una ventaja, dirán. Es posible. No lo creo (Aub, 2003a: 351).

La interpretación de la obra como confirmación de la deformación histórica y del intuido olvido expuestos en *El remate* o en *Las vueltas* ha de ser relacionada con la ya mencionada instrumentación política de los textos de los exiliados. La escritura de *La gallina ciega* no es simplemente una reacción enfurecida de Aub a la situación que se encuentra al regresar a España, sino la confirmación de que su producción en el exilio puede ser un testimonio a

---

<sup>339</sup> Resulta esclarecedora de esa dialéctica entre pasado y presente una reflexión de Aub al pasar por delante de un café madrileño, espacio de discusión y encuentro intelectual en *La calle de Valverde*. “Los cafés se han convertido en desiertos de mala muerte, sus terrazas y sus sombrillas vacías. ¿Quién saluda a quién no habiendo nadie?” (Aub, 2003a: 415).

<sup>340</sup> Especialmente violenta resulta la crítica contra la política cultural franquista. Aub no sólo aremte contra la imposición del olvido como forma de interpretación histórica, sino que carga contra el sistema educativo y contra la situación de las industrias culturales, sobre todo la editorial (Aznar Soler, 2003b: 28-46).

través del que dar voz y presencia histórica a quienes fueron excluidos de la sociedad española durante la dictadura.

## 7.5. Aub y la tradición de la literatura del exilio

Resulta imposible obviar en cualquier acercamiento que se haga a la obra literaria de Max Aub su condición de exiliado. Además de supeditar las características de su producción y su propia consideración de sí mismo – llegando al extremo de afirmar que el tajo sufrido en su evolución vital le había llevado a no ser nada<sup>341</sup>–, tal vinculación permite integrarlo en dos grupos de escritores. El primero es, evidentemente, el de la diáspora republicana española, con el que formó el autor la “España peregrina” desde el exterior del país. Con los miembros del éxodo compartió el trauma de la Guerra Civil y del consiguiente exilio, así como la intención de rememorar lo sucedido y de “hacer memoria” destinada a mantener la herencia y las señas de identidad de la cultura republicanas. Crearon así una literatura destinada a mostrar la ilegitimidad del régimen franquista y la violencia sufrida por los sectores de la sociedad española que se opusieron al levantamiento militar del 18 de julio. Y, en la medida en que ellos mismos eran víctimas, hicieron del relato de su existencia –que no siempre había de ser canalizado a través de formas estrictamente autobiográficas– una forma de lucha que, al mismo tiempo y mediante la reflexión sobre lo vivido, dotaba de sentido a una situación caracterizada precisamente por su falta de asideros y puntos de referencia. Desde este punto de vista, es imposible no vincular *El laberinto mágico* con, por ejemplo, la trilogía autobiográfica de Barea, los diversos libros a través de los que Alberti fue dando cuenta de su existencia en *La arboleda perdida*, de las recreaciones de la guerra de Ramón J. Sender o de la gran cantidad de textos testimoniales que generó la diáspora.

---

<sup>341</sup> Así lo expresaba el autor (Aub, 1998b: 273): “¿Qué soy? ¿Aleman, francés, español, mexicano? ¿Qué soy? Nada. ¿De quién es la culpa? ¿Cómo culparme? Y, sin embargo, latente, esa punzadura, ese veredicto: culpable. Quise ser escritor. ¿Qué soy? ¿Novelista, dramaturgo, poeta, crítico? No soy nada; ahí también, con más razón, la sentencia: culpable”.

Además de mostrar el trauma que conlleva todo conflicto bélico, los títulos citados parecen escritos como reacción a la condición de marginados de la historia de sus autores. Frente a la historia oficial, que hablaba de la anarquía republicana, las matanzas indiscriminadas llevadas a cabo por los milicianos o la necesidad de que se produjera en España una “resurrección nacional” capaz de encauzar el rumbo de la historia, los relatos personales de los exiliados lograron convertirse en un mosaico capaz de sostener desde la dispersión y el fragmentarismo una imagen del país en la que, quizá en ocasiones con un exceso de sublimación hacia el régimen republicano y lo que supuso, se planteara una versión contraria a la vertida desde el franquismo. Como advirtió la que fuera ministra del gobierno republicano durante la guerra Federica Montseny (*apud* Sáinz, 2007: 142) la suma de todos esos testimonios “se recogería en un documento histórico de vital importancia”. Al ser testigos, supervivientes y víctimas, los exiliados aglutinaban en su voz la expresión de sinceridad de quien cuenta lo que vio, la memoria de aquellos que murieron sin posibilidad de testimoniar y el sufrimiento de quien se ve excluido de la sociedad y obligado a salir de su país. En la medida que esas tres condiciones jamás se pierden, pues es la del exilio una situación perenne que deja al individuo en una constante búsqueda de un pasado ansiado que nunca llega, toda la producción literaria aparece marcada por ellas. Max Aub siempre fue consciente de ello y, así, jamás escondió que su obra era la que era por las circunstancias en que se produjo y las necesidades a partir de las que nació. Predisposición al testimonio, reconstrucción del pasado reciente, expresión de los deseos y esperanzas de vuelta, crónica del amargo presente... son algunas de las características de la obra posterior a 1939 comunes a las de muchos de sus compañeros de destierro, condicionados –como él– por el poder traumático de un fenómeno dramático que cambió para siempre sus vidas.

Ahora bien, dado que el exilio es un fenómeno universal y diacrónico, y que, como ya se ha apuntado en esta investigación, las obras de los autores que lo sufren comparten una serie de tópicos formales y temáticos, no parece



adecuado limitar el alcance de la comparación a los miembros del éxodo republicano. Hablar de Aub como exiliado implica integrarlo en una legendaria tradición que hunde sus raíces en la obra de Ovidio y que conecta su obra con la de otros intelectuales que, en diversos momentos de la historia, se han visto afectados por la misma situación. Y, en concreto, parece imposible no vincular la experiencia del autor con la de quienes la sufrieron a mediados del siglo XX, víctimas como él del clima de intolerancia que asolaba Europa, desgarrada por el avance de los totalitarismos. Los diarios del autor están repletos de reflexiones que demuestran su condición de hombre universal, preocupado por la evolución del mundo y no obcecado en anteponer el problema de España a cualquier otro. Antes que ciudadano español, Aub se sentía ciudadano del mundo –hubiera sido extraño lo contrario, dada su peripecia vital- y, como tal, no dejó jamás de ver la Guerra Civil y la posterior dictadura como un engranaje más del totalitarismo que se cernía amenazante sobre todas las sociedades en la época. De ahí que no resulte difícil vincular su exilio con el de todos aquellos que sufrieron los rigores del nazismo o del estalinismo más radical. Todos fueron víctimas del totalitarismo y del fantasma de odio al diferente que recorrió Europa durante la primera mitad del siglo XX.

De hecho, el mismo afán por definir el mundo como un lugar en el que la tranquilidad, el sosiego y la seguridad de antaño se han visto abruptamente sustituidos por un ambiente dominado por los horrores de la guerra, los campos de concentración y éxodo de millones de personas que muestran las memorias de Stefan Zweig –o novelas de Anna Seghers como *Tránsito*- están presentes en la literatura aubiana. La misma obsesión del escritor austriaco y de la autora alemana por presentar la documentación personal como el objeto totémico por excelencia del siglo XX, capaz de condicionar por completo la vida de los individuos –pues la diferencia entre pertenecer a un país o a otro equivalía a la que separa la vida de la muerte- aparece en la obra de Aub, como no podía ser de otra forma en quien vio cómo su vida se transformaba por

completo por una denuncia en la que se le hacía portador de una identidad que le condenaba –y le condenó- a la más absoluta marginación. De forma análoga, comparte Aub con Lion Feuchtwanger la continua reflexión sobre su nueva condición, detectable en sus diarios, repletos de entradas en los que se cuestiona sobre la mejor forma de afrontar su exilio. Ambos coincidieron en el hecho de utilizar el título de *Sala de espera* para dos de sus proyectos: el primero para una revista con la que quiso mostrar que la única alternativa para los exiliados era la de “esperar” (Aznar Soler, 2003: 83), el segundo para la trilogía con la que intenta reconstruir las consecuencias de la subida al poder de Hitler. Con Thomas Mann y Bertol Brecht tiene en común su voluntad de hacer de su literatura un instrumento de lucha política. Mantener vigente la herencia de los valores por cuya defensa se vieron abocados a huir o denunciar los abusos del poder totalitarista son algunas de las funciones que adquiere la obra que estos autores efectuaron desde sus respectivos exilios. Convencidos del peligro del “atropello de la verdad” –expresión con la que Mann (*apud* Pérez 1998: 394) se refirió en uno de sus discursos radiofónicos a la labor propagandística de los nazis- que se estaba imponiendo en Europa, los autores concibieron sus producciones como un testimonio capaz de contrarrestar las versiones oficiales de la historia y de convertirse en memoria de quienes fueron silenciados en sus sociedades.

Son numerosas las concomitancias entre el exilio alemán y español del que forma parte Aub, entre otras cosas porque ambos no son sino variaciones que se integran dentro de un mismo fenómeno. Que unos escribieran para no hacer caer en el olvido a la Alemania prehitleriana y los otros a la España republicana no esconde que ambos grupos de escritores no son sino parte de un mismo tronco común, del que también participan quienes huyeron del totalitarismo soviético<sup>342</sup> o de la Francia ocupada, coincidente en hacer de la

---

<sup>342</sup> Piénsese en la voluntad testimonial de la obra de Nabokov, en la que no sólo hay lugar para la autobiografía –*Habla, memoria*–, sino también para novelas que recrean experiencias similares a las vividas por él en el exilio en Alemania o que están protagonizadas por

escritura una forma de resistencia que permite seguir existiendo a quien se ha condenado a la desaparición de la historia.

---

personajes como Pnin, tan incapaces de adaptarse a su nueva vida como, por ejemplo, seres creados por Aub como Julián Calvo.

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## **8. Max Aub y la memoria de los campos de concentración**

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## 8. Max Aub y la memoria de los campos de concentración

### 8.1. La experiencia concentracionaria

Tras su salida de España, el estallido de la guerra europea y el clima de tensión que se instaló en la sociedad francesa trastocaron la evolución vital de Aub. Por tercera vez en su vida, un conflicto bélico irrumpía de forma abrupta en su desarrollo existencial. Tras dar credibilidad a la falsa denuncia que acusaba al autor de comunista, Aub fue detenido<sup>343</sup> e internado en el campo de Rolland Garros. Más tarde fue trasladado al campo de Vernet. Su estancia allí se prolongó por la falta de colaboración del SERE –Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles- que, controlado por los comunistas, no hizo esfuerzo ni gestión alguna para facilitar su liberación. En ese sentido, resulta sintomático comprobar cómo la gran mayoría de comunistas confinados en Vernet dejaron el campo a las pocas semanas de ingresar en él, mientras que Aub hubo de prolongar su estancia más de siete meses<sup>344</sup>, hasta que fue trasladado a Marsella en régimen de arresto domiciliario. El autor pudo así comprobar su doble condición de víctima del totalitarismo. Años más tarde,

---

<sup>343</sup> Aub recordó en sus diarios el traumático momento de la detención, elemento clave en la transición hacia el “nuevo mundo” que suponía la estancia concentracionaria: “A las doce, volviendo del hospital, me llevan a la prefectura. Regresamos para el registro. Los papeles: abren la cómoda, el cajón de arriba, no tocan el de enmedio [sic], que es el que contenía mis originales. Recogen una carta de Negrín (...) Quedo a disposición del inspector. La sala con veinte detenidos, o mejor, retenidos. El ruido del cerrojo. El largo banco que corre contra la pared. El pordiosero. El egipcio. El metalúrgico de las gafas y los dientes caballunos. El yugoslavo tratante de caballos. El de la Legión. El zapatero armenio” (Aub, 1998b: 46).

<sup>344</sup> Durante este tiempo, Aub y su familia se pondrán en contacto con diversas personalidades francesas, como Malraux o Romain, y españolas del destierro, como Julián Zugazagoitia, para que realizaran las gestiones oportunas para evitar que su estancia en presidio se prolongase. Todo fue infructuoso.

de hecho, en el artículo “El falso dilema”, aseguró que el comunismo y el fascismo –y el imperialismo norteamericano- mantenían “el mismo denominador común de una policía todopoderosa y un mismo afán último de controlar la vida y las vidas de todos los humanos (Aub, 2002a: 92).

La calumniosa denuncia que provocó su ingreso en prisión fue siempre motivo de tormento para Aub, que, según afirmó en 1964, en su diario de viaje *Enero en Cuba*, sabía quién había sido su autor<sup>345</sup>. El escritor siempre mostró su repulsa hacia los delatores:

Me da un asco terrible. (...) La traición, los delatores, los espías: la policía por todas partes. La guerra ha venido a ser exclusivamente lucha entre dos policías. Imposibilidad de tener confianza en quien sea. El más pintado puede ser del servicio de informes enemigo. La quinta columna es ya lo normal, la traición arma natural, con la que hay que contar en primer término. Confianza imposible en la rectitud moral de nadie. Crisis de la moral en sí. La gente traiciona no por servir a un ideal o por propio provecho (...) sino por abandono total de dignidad (Aub, 1998b: 72).

Además de convertir a los traidores en objetivo habitual de sus críticas feroces, el autor incorporó el tema de la delación a varias de sus obras escritas en el exilio, como se puede observar en las pequeñas piezas teatrales *Los guerrilleros*, *La cárcel* y *Un olvido*, en el relato “Un traidor” o en la novela *Campo del Moro*.

A su llegada a Marsella a finales de 1940, Aub comenzó a gestionar su salida del continente europeo. En enero de 1941 disponía ya de autorización para emigrar tanto a México como a Estados Unidos<sup>346</sup>. Sin embargo, su

---

<sup>345</sup> “Rancaño (...) me confirma que N., tal como supuse, era un traidor. Lo que me reafirma en mi idea de que la mayoría de mis desdichas provinieron de él” (Aub, 1998b: 146).

<sup>346</sup> La gestión para conseguir el pertinente visado para viajar a Estados Unidos fue realizada por Margaret Palmer, una norteamericana que ayudó a los refugiados españoles a la que Aub dedicó su obra teatral *El rapto de Europa*, compuesta en 1943 y ambientada en Marsella de principios de 1940, cuando la ciudad era un hervidero de refugiados. La dedicatoria no sólo procede del agradecimiento del autor, sino que parece tener también un carácter simbólico. Para Aub, que reflexionó sobre cómo Occidente estaba siendo destruido por el totalitarismo, América era una de las pocas soluciones que parecía tener la crítica situación europea, no por la posibilidad de cruzar el atlántico y dejar atrás la barbarie del continente sino, más bien, por la necesidad de la intervención de Estados Unidos para evitar la expansión del fascismo.



deseo de ayudar a los refugiados, tanto a los republicanos españoles como a los franceses que huían de los nazis, y de colaborar con las fuerzas de la Resistencia gala le hicieron permanecer en Europa. Sus contactos con movimientos clandestinos y con destacados filocomunistas como André Malraux, André Gide o Louis Aragon provocarían un nuevo arresto policial. Sus ideas socialistas, unidas a sus orígenes semitas y a las dificultades de integración que provocaba el exotismo de su nombre –“¡qué molestias me han causado mi nombre y apellido! Si me llamara Juan Pérez” (Aub, 1998b: 233), se lamentaba el autor años después- hacían de él potencial objetivo de persecuciones en el represivo ambiente del gobierno de Vichy, como él mismo expuso en más de una ocasión:

¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, el no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina, pero de origen también alemán, pero de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarrar mi castellano, ¡qué daño! El agnosticismo de mis padres –librepensadores- en un país antisemita como Francia, ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado! ¡Qué vergüenzas! Algo de mi fuerza –de mis fuerzas- he sacado para luchar contra tanta ignominia. Quede constancia, sin embargo, y para gloria de su grandeza, de que en España es donde menos florece ese menguado nacionalismo, hez bronca de la época; aunque parezca mentira. Allí jamás oí lo que he tenido que oír, aquí y allá, en pago de ser hombre, un hombre como cualquiera (Aub, 1998b: 128-129).

Así, fue primero internado en la cárcel de Niza<sup>347</sup> y, después, tras un breve paso por el ya conocido espacio de Vernet, trasladado en un barco

---

<sup>347</sup> De lo que escribió en su estancia en la cárcel sólo se conserva un breve poema, titulado “Cárcel de niza”, recogido en la entrada del 12 de junio de sus diarios: “Soy lo que seré / Lo que seré soy / Tanto importa morir mañana / como morirme hoy”. Además de estos versos, Aub escribió, según confesó en una carta a Rafael Prats Ribelles, la historia de sus compañeros de celda: “Desgraciadamente, todo lo que escribí en la cárcel de Niza desapareció con una maleta que contenía los originales. Lo siento, porque tuvo tiempo de escribir, primero totalmente a solas, incomunicado, y luego durante quince días, doce horas diarias, ya en libretas decorosas, la historia de los seis ladrones y asesinos con quienes andaba encerrado en una horrenda celda personal” (Prats Rivelles, 1978: 130).

destinado al transporte de ganado al campo de concentración de Djelfa, ubicado en pleno desierto del Sahara, al que llegó poseyendo como únicos bienes, tal y como confesó en la breve nota autobiográfica que compuso en 1953, un libro “de versos de Quevedo y un diccionario” (Aub y Soldevila, 2006: 40).

La Dirección General de Seguridad francesa había instalado varios centros de concentración en el sur de Argelia. El de Djelfa, creado en 1940, tenía la peculiaridad de recibir a activistas y militantes políticos. Miembros de la Resistencia, excombatientes de la Brigadas Internacionales y republicanos españoles se contaban por cientos entre los internos del campo, que llegó a albergar a más de 1.200 prisioneros. Las condiciones de vida eran pésimas, tanto por las intensas jornadas laborales y el inclemente clima que habían de soportar —con temperaturas elevadísimas durante el día y heladas por la noche— como por la paupérrima alimentación —que provocó numerosos problemas de desnutrición—, la absoluta falta de higiene —germen de enfermedades y epidemias— y el hacinamiento en que vivían los prisioneros. Además, como en todo espacio concentracionario, los internos eran sistemáticamente maltratados, de forma física y verbal, por sus captores.

Max Aub permaneció en el campo desde el 21 de noviembre de 1941 hasta el día 18 de mayo de 1942, cuando pudo salir de él gracias a la intervención del cónsul mexicano en Marsella Gilberto Bosque —con quien estuvo en contacto vía postal durante todo su internamiento y a quien, décadas después, dedicaría su libro *Ensayos mexicanos*—. La rapidez con la que se gestionaron los trámites de su marcha evitó que la estancia se prolongase, puesto que el 26 de mayo fue recibida por la dirección del campo una nota en la que se pedía que no se diera curso a ninguna petición de salida de una serie de prisioneros entre los que se encontraba Aub. La recomendación se basaba en el hecho de que esos presos eran “extranjeros extremistas (...) capaces, debido a su reciente actividad política, de realizar una propaganda antifrancesa” (Malgat, 2007: 108). Lejos de ser casual, parece que la urgencia

con la que se tramitaron los documentos administrativos y los permisos burocráticos necesarios para certificar la salida del escritor del campo – recogidos y estudiados en el trabajo de Malgat (2007)- fue fruto de la complicidad con algún gendarme o dirigente del campo. El propio autor llegó a reconocer, años más tarde, que “no hubiera salido de Djelfa sin una persona decente que ayudó a salir” (FMA-ADV, Caja 14, 2, 14).

Tras salir de Djelfa, se refugió en Casablanca hasta poder embarcar semanas después rumbo a México en 1942. Los convulsos acontecimientos que tuvo que vivir entre 1939 y 1942 fueron resumidos en una entrada de su diario paradójicamente titulada “Las vueltas que da el mundo”:

I. Port Bou – febrero 39; II. Argelès; III. París. La división JARE – Negrín [Negrín era uno de los responsables del SERE, la otra organización de apoyo a los refugiados españoles]; IV. El pacto germano-soviético; V: Las detenciones. La prefectura; VI. Rolland Garros; VII. El viaje. Vernet; VIII. Marsella. La cárcel; IX. Viaje, Argel, viaje; X. Djelfa; XI. Uxda [ciudad fronteriza entre Argelia y Marruecos]; XII. Casablanca; XIII. El embarque. Bermudas. Veracruz (Aub, 1998b: 121).

## 8.2. La escritura de la memoria

Aunque los años pasados en los campos de concentración de Rolland Garros, Vernet y Djelfa suponen uno de los periodos vitales de Max Aub que más interrogantes presenta<sup>348</sup>, los estudiosos que han indagado en esa etapa biográfica coinciden en señalar la sólida voluntad testimonial mostrada por el autor 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” (Soldevila, 1999: 42). Como señaló el historiador Manuel Tuñón de Lara, al que Aub conoció en 1937 y con quien mantuvo una intensa amistad, “en trozos de papel, a escondidas de los guardianes, [Aub] escribe sus poemas de *Diario de Djelfa*, toma notas, traza esquemas” (Tuñón de Lara, 1970: 17). Esa intención memorialista nacía de un fuerte compromiso con la realidad histórica y de una conciencia artística que consideraba que una obra literaria sólo adquiere su significado completo si es puesta en relación con su marco contextual político, histórico y social.

Sin embargo, no sólo la conciencia testimonial está en el origen de las obras que versan sobre sus vivencias en los campos. En momentos críticos como los padecidos por Aub tras su internamiento, la escritura adquiere un valor terapéutico y liberador, como manifestó el propio autor, consciente de haber podido resistir a las terribles condiciones de vida a las que fue sometido en Djelfa gracias a la capacidad regeneradora de la literatura, capaz de dotar de un sentido a una experiencia caracterizada por el horror y el sufrimiento. La mayoría de las obras que el autor ideó con su experiencia concentracionaria como tema fueron compuestas después de su internamiento. No obstante, algunos de los poemas de que consta *Diario de Djelfa*, así como muchas

---

<sup>348</sup> Los trabajos de Nos (2001), Malgat (2007) y Sicot (2007) –referido sólo a la estancia de Aub en Djelfa– han aportado luz a la cuestión durante los últimos años.

anotaciones que después utilizaría para la composición de sus relatos, sí se escribieron durante su paso por los campos de concentración:

No son estos versos –memorias o diario-, “ligeros y ardientes hijos de la sensación”, ni fueron escritos en “el instante en que, puro y tranquilo, sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu los evoca”, sino hijos de la intranquilidad, del frío, del hambre y de la esperanza –o de la desesperación-. Que el destino nos depara los temas y no nos toca sino desarrollarlos a la medida de nuestras fuerzas. (...) Fueron escritas estas poesías en el campo de concentración de Djelfa, en las antiplanicies del Atlas sahariano; les debo quizá la vida porque al parirlas cobraba fuerzas para resistir al día siguiente: todo cuanto en ellas se narra es real o sucedido (Aub, 1998a: 21).

A pesar de que, como ya se expuso, no fue Aub el único intelectual que pasó por los centros de internamiento europeos, sí fue el único autor de la literatura española para el que la estancia en los campos de concentración supuso la génesis de un tópico recurrente en su producción. José María Naharro Calderón (1996: 175) ha explicado cómo otros escritores que también permanecieron encerrados en diversos recintos concentrarios, como Manuel Andújar o Eulalio Ferrer, fueron capaces de asimilar su terrible experiencia, considerarla como un simple paréntesis en su desarrollo vital –y, por extensión, en la evolución de las sociedades contemporáneas- y seguir creyendo “en el progreso idealista y heroico del proyecto epistemológico moderno”. De hecho, sus textos acostumbran a presentar la experiencia cómo un medio al que prosigue un final esperanzador, representado por la liberación o la salida del campo<sup>349</sup>. Frente a su actitud, y al tono “triumfante” que destilan sus obras, la literatura de Aub quedó marcada por el impacto de la vivencia de los campos:

---

<sup>349</sup> El texto de Andújar (1990: 85), por ejemplo, termina con la marcha hacia México, espacio casi utópico al que ansía llegar el autor tras su estancia en los campos: “Unos pasos más hacia la quimera de la libertad, proa a México”.

Los textos de Aub parecen fluctuar más hacia este (...) modo de producción abyecta ya que no sólo tienden un puente hacia el dolor y el oprobio de la experiencia sino que su prosudo discurso no puede olvidar que en parte trata de tapar la radical pérdida de identidad dramatizada por el irremediable destierro.

A los relatos “Manuel, el de la Font”, “Yo no invento nada”, “Una historia cualquiera”, “Vernet, 1940”, “Historia de Vidal”, “Un traidor”, “Ruptura”, “Los creyentes”, “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo”, “Ese olor”, “Djelfa”, “El cementerio de Djelfa”, “La guerra es lo mejor” y “Realidad del sueño” –incluidos casi todos en las compilaciones *No son cuentos* y *Cuentos ciertos*, cuyos sintomáticos títulos muestran la voluntad testimonial del autor-, han de sumarse *Campo francés* –“producto del cruzamiento de la novela y el teatro” (Aub, 2008: 83), según afirmó el autor en su prólogo-, el poemario *Diario de Djelfa* y la obra de teatro *Morir por cerrar los ojos* para completar su nómina de textos concentracionarios. Cuentos como “Teresita”, cuyo protagonista acaba sus días en el campo francés de Gurs, o “Pequeña historia marroquí”, en el que se reconstruye la experiencia del autor en los días inmediatamente posteriores a la liberación de Djelfa, cuando se refugió en Casablanca antes de partir rumbo a México; piezas teatrales como *Los excelentes varones*, *El rapto de Europa* o *San Juan*, en las que se recrea el ambiente de persecución y el consiguiente éxodo vivido en Europa durante la década de 1940, e incluso textos ensayísticos como “Carta al presidente Vicente Auriol”<sup>350</sup>, en el que se denuncia cómo el clima de intolerancia que reina en el mundo ha provocado la existencia de los campos, han de ser también relacionados con el corpus expuesto, pues tratan tangencialmente la realidad concentracionaria.

Serán analizados en este capítulo *Campo francés* –que, a pesar de híbrida condición genérica, siempre fue concebida por el autor como una novela en cuya construcción fueron aplicadas técnicas de la narrativa audiovisual- y los

---

<sup>350</sup> Aunque Aub quiso publicar la carta en un periódico francés, jamás lo consiguió. La primera vez que el texto se editó fue en 1967 –más de quince años después de su composición- en la compilación de ensayos *Hablo como hombre*.

catorce relatos señalados. La relación entre lo relatado en esas obras y la peripecia biográfica de Aub es evidente<sup>351</sup>. Lo narrado en ellos parece corresponderse de forma más o menos exacta con los sucesos vividos por Aub en los campos en los que estuvo preso, como evidencian la aparición de personajes reales a los que al autor dedicó algunas de las entradas de sus diarios. También lo demuestran los ya citados títulos de algunas de las compilaciones en las fueron publicados casi todos los relatos –*Cuentos ciertos* y *No son cuentos*–, e incluso de algunos de los cuentos, en los que se pone de manifiesto la intención de dar un contexto histórico concreto y reconocible en los planos espacial y temporal –“Vernet, 1940”–, la voluntad de relatar de forma fidedigna lo que le ocurrió en su paso por los centros de concentración –“Yo no invento nada”– e incluso el convencimiento de que el drama de los campos es universal y que todos quienes pasan por allí sufren análogas penurias –“Una historia cualquiera”–.

No obstante, el mejor indicador de la dialéctica entre vida y literatura que suponen estas obras reside en la identificación entre los sucesos relatados en ellos y los vividos por Max Aub. Así, “Una historia cualquiera” remite al trayecto que, a finales de 1940, hubo de realizar el autor desde el gran campo de concentración en que se convirtió el estadio parisino de Rolland Garros hasta el sur de Francia. “Vernet, 1940”, “Historia de Vidal”, “Un traidor”, “Ruptura”, “Los creyentes”, “La guerra es lo mejor” y “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” recogen acontecimientos vividos en Vernet, mientras que el traslado en barco hasta el continente africano aparece en “Yo no invento nada”, cuento en que se recrea el violento y opresivo ambiente del campo de Djelfa –elemento central también de “Djelfa”, brevísimo relato meramente descriptivo que incluye el lamento del narrador por su situación de prisionero-. Y los personajes de *Campo francés* y “El limpiabotas del Padre Eterno” se

---

<sup>351</sup> “Ese olor” no puede identificarse con ninguna anécdota vital concreta, al carecer de marcas espaciales o temporales que permitan dar un referente concreto al universo diegético. Sí está claro, no obstante, que el relato refleja algunas de las sensaciones obsesivas que causa el paso por los campos de concentración.

mueven por diversos espacios, coincidentes en algunos casos por los tuvo que pasar Aub en su devenir concentracionario: en el primer caso, los calabozos de la prefectura parisina y los campos de Rolland Garros y Vernet<sup>352</sup>; en el segundo, el campo de Vernet y el de Djelfa<sup>353</sup>. Por último, “El cementerio de Djelfa” y “Realidad del sueño” se sitúan en un tiempo posterior al del paso de Aub por los campos. En ambos textos, el narrador es un superviviente – identificado nominalmente con el autor en el segundo caso- que recuerda –de forma racional y pausada en el primero de los relatos, obsesivamente y oníricamente en el segundo- su paso por los campos.

A pesar de que sólo estos textos forman el corpus de la investigación, siempre que se considere pertinente, se mencionará y hará referencia a alguna de las obras de otros géneros vinculadas con las vivencias del autor por los campos de Rolland Garros, Vernet y Djelfa. Este enfoque global no sólo viene dado por su adscripción a los modelos de escritura concentracionaria y por responder a la voluntad testimonial con la que el autor proyectó toda su obra posterior a 1936, sino también por el hecho de que muchos de los relatos que dan cuenta de este pasaje de su vida parecen estar en el origen de la novela que el autor planeaba escribir sobre sus experiencias en el campo de concentración argelino de Djelfa<sup>354</sup>:

Mi experiencia africana –publicado el *Diario [de Djelfa]*-, hacerla presente en una novela: *Campo africano* (Aub, 1998b: 114).

Según Javier Quiñones (1996: 483), este proyecto de Aub estaba estrechamente vinculado con su voluntad de anteponer el deber testimonial a

---

<sup>352</sup> Aub (2008: 83), de hecho, se refirió a *Campo francés* como “memorias” y afirmó “haber vivido todos sus encuadres”.

<sup>353</sup> En “El limpiabotas del Padre Eterno” Aub introduce referencias concretas de su propia experiencia, como el referido a la carta que escribió a Jules Romains solicitando su intervención para que realizar gestiones para sacarle del campo. En el relato, el episodio está protagonizado por el preso Juanito Gil, “que escribía (...) a su amigo el escritor francés que le había prometido hacía seis meses sacarle del campo al día siguiente” (Aub, 2006: 293).

<sup>354</sup> De hecho, evidenciando su carácter complementario, Ignacio Soldevila (1973: 113) denominó a los relatos como “fragmentos”.



cualquier otro tipo de criterio estético y con su intención de constituir “un corpus narrativo (...) sobre el conflicto armado y sus consecuencias”. El total acuerdo con la primera de las afirmaciones de este estudioso –punto de partida y, base, de hecho, de esta investigación- no impide rechazar la idea de que es el conflicto armado el tema central de las obras ambientadas en los campos. Es cierto que muchos de los relatos concentracionarios están relacionados con los acontecimientos de la Guerra Civil, pues, aunque la acción se sitúa en alguno de los centros de internamiento en los que estuvo el autor, se efectúa en ellos una analepsis para instaurarse en el periodo en el que tuvo lugar la contienda. También lo es, sin embargo, que el recuerdo de la guerra, más que núcleo fundamental, es un recurso que permite a Aub, por un lado, vincular lo sucedido en España entre 1936 y 1939 con la suerte corrida por miles de republicanos y con el desarrollo de los acontecimientos políticos en el mundo, y, por otro, mostrar cuál ha sido la evolución vital de quienes han dado con sus huesos en los campos. La guerra sirve así para contextualizar e intentar dar sentido a un espacio caracterizado precisamente por su increíble irracionalidad. De hecho, como ya se apuntó en el capítulo dedicado al estudio de la literatura concentracionaria universal, es común en las obras de los supervivientes españoles relacionar la experiencia de los campos con los acontecimientos producidos en España entre 1936 y 1939.

Se ha de tener en cuenta, además, que la introducción de las referencias a la contienda en estas obras se corresponde con alguna de las características básicas de la escritura concentracionaria. En el fondo, mencionar los acontecimientos bélicos no es sino recordar acontecimientos del pasado y reencontrarse en ellos con el individuo que un día fue quien ahora malvive en los campos. De hecho, para muchos de los internados a los que Aub da voz en sus relatos, ese retorno implica viajar a una especie de “edad dorada” en la que aún era posible creer en ideales y luchar por ellos. Así lo ponen de manifiesto los casos del protagonista de “Vernet, 1940” –“¡qué día aquel que pasamos el Ebro!” (Aub, 2006: 136) afirma con orgullo, refiriéndose a sus

experiencias en la batalla- o el de Carlos Yubischek, personaje que evoca en “Yo no invento nada” su participación como brigadista internacional en la contienda:

Luego vino la guerra de España. Allí conocí a hombres que sabían de verdad lo que querían. Tuve camaradas a los que quise de verdad, con toda el alma. De la calle, donde andaba tirado, me hicieron hombre. Un hombre que tiene su sitio entre los demás, y su tarea (Aub, 1996: 117).

Para los internos de los centros de concentración, recordar es una forma de luchar por su supervivencia y de actuar contra los responsables de su encierro. A través de la memoria, pueden abstraerse de la opresiva realidad en la que se encuentran y, aunque sea de forma pasajera, liberar su mente de la constante preocupación por la supervivencia a la que obliga la estancia en los campos. Al mismo tiempo, el constante recuerdo permite a los presos grabar en su mente detalles y vivencias para, una vez fuera de los campos, denunciar y dar a conocer los horrores sufridos. De este modo, “la memoria se perfila como un componente constitutivo de una cultura cívica global que pretende extraer del pasado lecciones que consigan iluminar el presente” (Baer, 2006: 30).

En el caso de Aub, el recuerdo cumplimenta de forma evidente ambas funciones. Por un lado, y como el propio autor reconoció en más de una ocasión, no podía permitirse el lujo de olvidar y dejar a un lado los dramáticos acontecimientos vividos, pues como intelectual tenía el deber ético de denunciarlos e intentar concienciar a la sociedad de la necesidad de luchar para evitar su repetición. Por otro, toda su producción está orientada a ofrecer una versión global de los hechos históricos que huyera de los apriorismos y de las únicas interpretaciones, diluyendo y contextualizando su peripecia personal en la evolución social. De ahí que su obra pueda ser analizada como una lucha contra los poderes que quisieron imponer una visión única de las cosas y, consecuentemente, como una forma de enriquecer la memoria de las

sociedades con interpretaciones tradicionalmente condenadas al olvido o la distorsión. Su escritura, como ha señalado María Teresa López de la Vieja (2003: 17), “arroja una luz indirecta sobre los hechos reales: reconstruye la experiencia de los perdedores”.

Fernando Degiovanni (1999: 210) ha insistido en la importancia que el recuerdo tiene en estos textos. Según este autor, la memoria y la oralidad se alzan como elementos principales de las ficciones autobiográficas de Aub sobre los campos, entroncando así con una de las características del testimonio concentracionario. Para Ignacio Soldevila (1973: 225), la importancia de la comunicación entre los internos ha de entroncarse con la necesidad que parecen tener todos los personajes de la literatura aubiana de intercambiar opiniones y puntos de vista:

Se buscan continuamente, como para sentirse existir por el sólo hecho de ponerse frente a los demás dialécticamente. Hacen de la necesidad vital una virtud semántica.

Aparece en los relatos de forma constante un sujeto que evoca su pasado en el marco de una conversación —a veces con un único receptor, como ocurre en “Vernet, 1940”, a veces con varios, como sucede en “Yo no invento nada”— como respuesta a la pregunta, tópica en las narraciones concentracionarias, que se refiere a las razones que han llevado a un interno a estar entre alambradas: “¿Y tú, por qué estás aquí?” (Aub, 2006: 134) —en “Historia de Vidal”—, “¿Cómo es posible que esté aquí?, ¿Quién lo trajo?” —en “El limpiabotas del Padre Eterno” (Aub, 2006: 322)—. La frecuencia con la que se repiten estas preguntas no sólo está provocada por su funcionalidad en el relato, al incitar a uno de los personajes a narrar su historia personal, sino también por contribuir a presentar el campo como un lugar alejado de cualquier idea de justicia y racionalidad. Nadie sabe exactamente cuál es la razón por la que está preso, ni conoce con exactitud los cargos que se le imputan. El carácter aleatorio de las detenciones —sufrido por el propio Aub,

condenado por una denuncia cuya veracidad jamás fue demostrada- queda reflejado en un pasaje de “Una historia cualquiera” en el que se expone, con trágica ironía, cómo ni siquiera los propios guardianes del campo saben quiénes son los presos ni, evidentemente, cuál es la razón de que estén encerrados. La anécdota parece estar basada en lo que le sucedió al propio autor, como él mismo reconoció en sus diarios, en las entradas del 27 y 29 de noviembre de 1940 –“Toulouse. (...) No encuentran los papeles. Vueltas y revueltas y vuelta a volver y vuelta a las vueltas” (Aub, 1998b: 51)-:

Llegamos a Toulouse. Entonces descorrieron la puerta:

-¿Quiénes sois?

Los guardias habían perdido todos los papeles (...) Nos llevaron a la cárcel, andando, y luego aquí... Cada uno se apuntó con el nombre que le dio la gana. Yo daría cualquier cosa por saber por qué estoy aquí (Aub, 2006: 133).

La obsesión por recordar se expone en “Historia de Vidal” como muestra del deseo de no olvidar. El narrador del relato comienza a describir a un interno del campo de concentración e interrumpe repetidamente su discurso para interpelar al anónimo receptor al que se dirige sobre la necesidad de recordar. “Yo no sé si te acuerdas de él”, “te tienes que acordar” o “¿no te acuerdas” (Aub, 2006: 142) son algunas de sus expresiones, análogas a las que aparecen en “El cementerio de Djelfa”, relato epistolar en el que un superviviente que permaneció en Argelia tras la liberación del campo recuerda a otro, exiliado en México, algunas de las experiencias que vivieron juntos en el campo: “¿recuerdas lo que decía Herrera?”, “¿te acuerdas de aquel francés” (Aub, 2006: 416 y 417). Más allá de la verosimilitud de la que Aub quiere dotar a los relatos empleando formas del lenguaje coloquial, su uso es un buen ejemplo de cómo en estos textos se activa el imperativo moral con el que las víctimas han de dar cuenta de los sufrimientos vividos. Cuando el narrador se dirige a su interlocutor diciéndole “te tienes que acordar” no sólo está intentando que logre acordarse de uno de los compañeros del campo para

poder contextualizar correctamente la historia que le va a contar, sino que también y sobre todo le está ordenando que no olvide lo vivido en el campo, que recuerde todo lo sucedido para poder dar cuenta a las nuevas generaciones el horror que fue vivir entre alambres de espino. De hecho, el relato termina con la queja del narrador ante el olvido en el que han quedado muchos de los que compartieron con él la amarga experiencia, similar al que Aub expresó habitualmente al referirse al olvido al que habían sido condenados en España todos los exiliados y, en general, todos los que habían defendido el régimen republicano:

¿Quién se acuerda de ellos? ¿Quién les va a agradecer que murieran aquí, en los confines del Atlas sahariano, por defender la libertad española. Nadie, absolutamente nadie (Aub, 2006: 422).

La memoria posee otra dimensión, complementaria a la imperativa, pues la estancia en un campo de concentración es un acontecimiento traumático de difícil asimilación. Los recuerdos de la experiencia pueden agolparse violentamente en la mente de los supervivientes y hacerles difícil su reincorporación a la vida convencional. Dos relatos de Aub muestran la intensidad de esta obsesión. En “Realidad del sueño” se muestra cómo los recuerdos –los del campo y también los del interrogatorio policial previo- se convierten en una pesadilla de la que el autor no puede escapar. “Ese olor”, según Lluís Llorens y Javier Lluch (2006: 28), sumerge al lector “en un universo de indefinición, fobia y complejo de persecución que define (...) el aspecto más material del sufrimiento en los campos”. La persecución a la que hacen referencia estos autores está representada por un olor del que el narrador es incapaz de desprenderse, un olor “quieto, repugnante [y] podrido” (Aub, 2006: 259) que le persigue allá donde va. Para intensificar la sensación angustiosa del relato, el narrador utiliza el recurso de la personificación, exponiendo así su relación con el olor como si de un seguimiento se tratase:

Cambio de ropa. Hago las más diversas abluciones, me perfumo. Yo, ¡que no me perfumo nunca! Vuelve el tufo, peste ligera, no por ello menos peste. Me persigue, le aseguro que me persigue. (...)  
Me escondo tras la primera esquina, espero. Sé que me busca. Pasa de largo, me pierde. Respiro.  
Pero está ahí, por lo bajo, disimulado, a lo zaino. Callado. ¡Oh, si gritara!  
Me envuelve, penetra sinuoso, espía, me acaba (Aub, 2006: 259).

Eloísa Nos (2001: 140) ha identificado el fétido olor con el de las letrinas que Aub tenía que limpiar a diario en Vernet, mientras que Llorens y Lluch (2006: 29) abogan por relacionarlo con el de la sangre, ofreciendo como argumento para su explicación la vinculación del tufo con el color rojo y con la muerte:

[El olor es] rojo, rojo pardo, rojo sucio, rojo verde, rojo oscuro, rojo negro, rojo, rojo corrupto, rojo basura, rojo basura, rojo fétido, rojo mugre, rojo sinuoso, rojo disimulado, ¡ahí!, en mi pecho, subiendo por la garganta, saltando por encima de la boca, metiéndose por las alas de la nariz, revolcándose con el moco, llenándome todo.  
¡Llevadlo! ¡Llevadlo! ¡Ese olor, ese olor muerto! ¡Ese olor de muerte!  
¡Ese olor putrefacto, que me carcome! ¡Ese olor vivo de la muerte!  
(Aub, 2006: 259-260).

Más que en la identificación del olor con alguna sensación concreta que Aub pudiera sentir en los campos, la importancia del relato reside en cómo logra el autor simbolizar todo el clima de degradación y violencia del campo en un único elemento sensorial. En el olor que persigue al narrador están encerrados los trabajos degradantes e inhumanos, los golpes, la brutalidad verbal, la continua presencia de la muerte y, en general, toda la experiencia concentracionaria, convertida en recuerdo obsesivo del que es imposible librarse.

### 8.3. El discurso concentracionario de Aub

La importancia que adquiere el recuerdo en el proceso de composición de las obras ambientadas en los campos de concentración no implica que éstas hayan de ser inscritas de forma global y unitaria en el género testimonial. La aplicación de estructuras propias de la narrativa ficcional para relatar su experiencia parece oponerse a la actitud de amanuense a la que el autor se encomendó pero, contradictoriamente, concuerda con su desconfianza en los procesos reestructuradores de la memoria<sup>355</sup>:

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 que no somos cíclopes y dos, cuatro, seis ojos ven más que uno, pero siempre desde ángulos distintos (FMA-AMA, Caja 22, 1).

La desconfianza en su propia percepción para aprehender la realidad y la necesidad de mirar ésta desde diversos puntos de vista están en la base de su estética. La aparente paradoja derivada de tener la convicción de que era necesario relatar su experiencia vital para mostrar a los demás el daño que podían llegar a hacer la violencia y la intolerancia y de, al mismo tiempo, renegar de las posibilidades de la memoria personal como forma de conocimiento se ajusta a su idea de que la realidad, más que ser descrita o recuperada, ha de ser comprendida. Lejos de abogar por una “verdad histórica”, Aub parece partidario de que los textos transmitan una “verdad esencial” de los acontecimientos del pasado, tal y como puede hacer la literatura que, sin ser obligatoriamente un discurso estrictamente referencial, sí puede mantener una visión veraz a la hora de recuperar hechos históricos y

---

<sup>355</sup> Confirmando esta concepción, los diarios del autor están repletos de alusiones tanto a sus despistes como a su incapacidad para recordar las cosas tal y como fueron.

autobiográficos. Sus obras, por tanto, generarían un espacio de recepción análogo coincidente con el del pacto ambiguo propuesto por Alberca, ya que en ella se combinaría la interpretación real con la ficcional.

Mientras permaneció apresado en los campos, Aub fue consciente de la necesidad de transmitir la horrorosa e irracional experiencia que estaba viviendo. De ahí que aprovechara cualquier papel que llegara a sus manos para anotar datos y anécdotas que pudieran perdurar más allá de los límites que su frágil memoria imponía. La urgencia con la que utiliza esos apuntes para componer los relatos y el resto de textos inspirados en la experiencia concentracionaria evidencian su compromiso. Excepto “El limpiabotas del Padre Eterno”, que data de 1955, y “El cementerio de Djelfa”, que hasta 1963 no fue publicado, toda su literatura concentracionaria fue compuesta y editada durante la década de 1940.

Ahora bien, su necesidad de relatar lo acontecido en Rolland Garros, Vernet y Djelfa se encontraba ante la disyuntiva de qué forma dar a su testimonio. Semejante problemática no sólo venía derivada de su convicción de que los géneros referenciales podían llegar a construir un mundo alternativo que nada tuviera que ver con la realidad<sup>356</sup> y de que el recogido en sus apuntes no era más que un punto de vista individual de una situación tan compleja como poliédrica. También estaba relacionada con sus dudas sobre la posibilidad de representar fidedignamente lo vivido, incrementadas por el carácter inefable de la experiencia de la que había de dar cuenta, que planteaba la incógnita de cómo expresar el horror absoluto que suponían los campos. Paradójicamente, y tal como ha sido explicado, en la combinación entre su intención testimonial y la asunción del fracaso de ésta encontró Aub la formulación del relato de su experiencia:

---

<sup>356</sup> “Con los documentos, como es natural, y si son documentos viejos no digamos, pero aun en los documentos de hoy, se miente más o por lo menos tanto, que en los hechos relatados por un testigo” (FMA-AMA, Caja 13, 19, 26).



El compromiso [de Aub] no se detiene en la denuncia de unos hechos y unas circunstancias históricas concretas, sino que se extiende al intento de asumir la perplejidad del ser humano ante una realidad que se escapa a su comprensión y a la lucha denodada por domeñar el instrumento de transmitirla (Pérez Bowie, 1999b: 211).

De este modo, la mayoría de las narraciones que rememoran las vivencias de Aub entre 1940 y 1942 son interpretadas como híbridos entre lo autobiográfico, lo histórico y lo novelesco –es decir, serían parte de lo que Catelli denominó “espacio autobiográfico”, Gracia “territorio autobiográfico” y Alberca “novelas del yo”-. Se presentan como obras de ficción, pero su origen se sitúa en una experiencia individual y concreta que les otorga una apariencia autobiográfica, incrementada por el compromiso respecto a la referencialidad externa de lo relatado y por el uso de la primera persona. Esta última característica no conlleva, como se podría esperar en textos surgidos de vivencias personales, la identidad entre autor, narrador y protagonista. 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 en los campos y que hace su aparición en el universo del relato a través de marcas deícticas. En la medida en la que las experiencias de los presos son presentadas en estilo directo, se produce en los textos una estructura de narración *mise en abyme* 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 se le denominaría intradiegético.

Por tanto, el testimonio del paso de Aub por los campos de concentración 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 que el autor efectúa la reconstrucción y la reinterpretación de su paso por los campos de 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 una crónica de un periodo concreto.

En el constante diálogo de los personajes, van a ir desgranándose episodios de la vida de Max Aub como si fueran de otros habitantes de los campos. No hay ningún trasunto del autor –ni siquiera siempre puede considerarse como tal al narrador pasivo al que se ha aludido, pues en ocasiones escucha en voz de otros rasgos propios de la vida del escritor-, sino que éste se desdobra en muchos de los personajes que aparecen en la heterogénea y variada gama que protagoniza sus relatos sobre los campos de concentración. Se puede observar así el carácter dual de los protagonistas, creados a partir del propio autor y de los compañeros con los que se encontró en Vernet y Djelfa, como ha manifestado Quiñones<sup>357</sup>:

Muchos protagonistas, aunque aparezcan bajo el manto de la ficción, responden a personas reales que el escritor, preso (...), conoció. Las fotos que ilustran la edición mexicana de *Diario de Djelfa* lo atestiguan (Quiñones, 1994: 29).

---

<sup>357</sup> Junto a personajes basados en figuras reales, ha de destacarse la presencia en alguno de los relatos concentracionarios de protagonistas que aparecen también en las novelas de *El laberinto mágico*, como Paulino Cuartero en “El limpiabotas del Padre Eterno”, confirmando así la intencionalidad de Aub de crear un macrocosmos narrativo a través de toda su producción.

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 éste va enfocando situaciones laterales que toman el centro de la narración, poniendo a otros individuos como protagonistas y cediéndoles la voz narrativa (Nos, 2000: 416).

Así ocurre en “Vernet, 1940”, “Una historia cualquiera”, “Yo no invento nada”, “Historia de Vidal”, y “Manuel, el de la Font”. El primero de los cuentos se estructura a través de una conversación entre el protagonista principal –Esteban Serrano Piña, un andaluz que relata sus experiencias durante la Guerra Civil y los sucesos que precedieron su entrada en el campo francés- y el narrador, relegado a una actitud pasiva por la que se limita a escuchar. Su presencia se manifiesta a través de su intervención en el diálogo, preguntando e incitando a hablar al personaje principal, y de pronombres deícticos que señalan su presencia en el acto comunicativo que vertebra el relato: “me mira con los ojos entornados” (Aub, 2006: 134), “me lo encuentro” (Aub, 2006: 134), “me mira fijo” (Aub, 2006, 140)... La estructura dialógica permite que se efectúe un cambio de voz narrativa y que, después de una de las preguntas del narrador –“¿cuántos meses de cárcel?” (Aub, 2006: 134)-, el tiempo del relato se traslade al pasado para que el lector pueda conocer qué peripecias han llevado al personaje hasta el campo de concentración. La analepsis es puntualmente interrumpida por vueltas al tiempo presente del relato, gráficamente simbolizada en ocasiones con el sonido del silbato de uno de los guardianes del campo. Como si se despertara

de un dulce sueño, la brusca interrupción del pitido implica el regreso de un pasado idealizado a una sórdida realidad<sup>358</sup>:

Un poblachón grande. Ocho o diez mil habitantes. Dehesas y caballos. Campesinos.

Se oye el silbato del cabo de varas.

- A ello.

Un kilómetro, hasta el río, con ochenta kilos de excrementos auestas para los dos. Nos turnamos: izquierda, derecha; hasta sentir los brazos como ramos de fuego. Al cambiar nos llegan hasta el suelo, deshechos los hombros.

Los guardias, fusil en ristre, se aburren y hieden.

- Alors toi? Alles, ouste...

El campo está hermoso. Tras los Pirineos, España.

- A seis kilómetros hay una sierra que dicen Sierra Morón. Por allí tienen una finca los Bienvenida. Secano. Lo que más hay, trigo. Mis padres tienen unas tierras. Somos, éramos, cuatro hermanas y dos hermanos (Aub, 2006: 138).

Además de exponer de modo paradigmático cómo el relato combina pasado y presente, este fragmento permite obtener varias conclusiones sobre el valor testimonial del relato. Si se tienen en cuenta las informaciones de que se disponen sobre la situación de Aub en los campos, no es difícil identificar las rutinas de los dos personajes que dialogan con las que él hubo de soportar, descritas por José María Mantecón (*apud* Nos, 2001: 99), uno de sus compañeros de internamiento:

A Max Aub y a mí nos pusieron a limpiar las letrinas, que consistía en lo siguiente: (...) barriles como los de petróleo (...), con dos asas llenas de porquería; los llevábamos dos kilómetros, hasta un arroyo y allí teníamos que tirar y limpiar.

El trabajo de limpieza de letrinas al que le destinaron los responsables del campo aparecerá, de hecho, como tópico en otros textos de los que serán analizados en este capítulo, evidenciando así su valor de trauma simbólico para el autor. El relato, en consecuencia, no hace sino dar testimonio de uno

---

<sup>358</sup> No en vano, Primo Levi (2005a: 64) escribió que, en los campos, “el momento de conciencia que acompaña al despertar es el sufrimiento más agudo”.

de los recuerdos obsesivos que el autor guardaba de su paso por los campos de concentración.

La referencia espacio-temporal incluida en el título<sup>359</sup> intensifica la vinculación de lo narrado con el desarrollo histórico y, en concreto, con el de Aub. Para un lector conocedor de la biografía del autor –o simplemente de la evolución política de Francia y de los acontecimientos que jalonaron el éxodo de los republicanos españoles al final de la Guerra Civil-, la alusión a la ciudad gala y a la fecha orientan la recepción del texto y hacen que el adverbio de lugar que aparece en la primera línea –“¿Y tú, por qué estás aquí?” (Aub, 2006: 134)- tenga un claro referente. Para el resto de lectores, la identificación entre el espacio en el que se mueven los personajes y el espacio real del campo de concentración no se produce hasta que el narrador describe lo que ve a su alrededor:

Me lo encuentro cerca de la alambrada, me emparejo con él (...) Del otro lado, media docena de guardias pasan, colorados, a relevarse. Tras los alambres de púas, el campo, la carretera, y allá, carcomiendo el cielo, los Pirineos. Hace un frío del demonio (Aub, 2006: 134).

Sin ser un texto autobiográfico, y sin tener la peripecia vital como argumento principal, “Vernet, 1940” se ocupa de la realidad experimentada por el autor. Su carácter parcial y el hecho de referirse a un suceso puntual de los protagonizados por el autor en el campo francés hace que el relato cobre más fuerza e intensidad al ser puesto en relación con el resto de cuentos sobre el fenómeno concentracionario. Del mismo modo que hicieron Tadeusz

---

<sup>359</sup> “Vernet, 1940” también fue publicada bajo los títulos de “Enrique Serrano Piña” y “Otro”. Aunque para José María Naharro Calderón la complejidad de la historia textual del relato se debe a la obsesión que la estancia en los campos causó en Aub, tanto Ignacio Soldevila como Llorens y Lluch han explicado que la variación de títulos se debe, simplemente, a un despiste provocado por la mala memoria del autor (Naharro Calderón, 1996: 176; Soldevila, 1973: 118, n. 7 y Llorens y Lluch, 2006: 28). El propio autor así lo explicó: “Mi falta de memoria: doy a Angel del Río, ayer, los Cuentos ciertos. Me regurgita ver, por la noche, cómo están. Leo. Doy con uno titulado ‘No sé cuántos Piña Soria’ o algo por el estilo. Resulta ser ‘Otro’, de *Sala de espera*, que republicué el año pasado (...). Tristeza, por mi memoria, y, sobre todo, porque nadie me lo ha echado en cara” (Aub, 1998b: 316-317).

Borowski en *Nuestro hogar de Auschwitz* o Varlam Shálamov en *Relatos de Kolymá*, Aub ofrece con sus relatos una visión poliédrica y multiperspectivista de una realidad tan compleja como la de los campos.

De ahí que “Una historia cualquiera” ofrezca una mirada diferente. Utilizando la misma estructura deudora del diálogo y la analepsis de “Vernet, 1940”, el relato es narrado por un trasunto del autor que, privado de cualquier rasgo personal, se diluye en la masa de internos –“a todos nos parecía bien y le cuidábamos lo mejor que podíamos” (Aub, 1996: 127), puede leerse en los primeros párrafos como reacción a la actitud del protagonista-. La función de este narrador homodiegético es simplemente la de transmitir la historia del personaje principal del relato. Del mismo modo que ocurría con Serrano Piña en “Vernet, 1940”, Louis Le Portiller hace en “Una historia cualquiera” un pequeño resumen de su vida anterior a la guerra y a la estancia en los campos de concentración, explicando así las razones que le han llevado a estar donde está. La gran diferencia entre los dos relatos estriba en el hecho de que la vida de Le Portiller mantiene evidentes concomitancias con la de Aub: persecuciones en diversas partes del mundo, problemas por querer aferrarse a una nacionalidad, continua sensación de apátridas, ansiedad por no saber quién había sido el delator cuyo testimonio–falso- provocó su deambular por cárceles y sistemas concentracionarios... Incluso el recorrido que hace Le Portiller en una cuerda de presos desde París hasta el sur de Francia coincide con el realizado por Aub cuando fue trasladado desde el campo de Roland Garros hasta el de Vernet –experiencia que también sería llevada a la ficción en un fragmento de *Campo francés*, tal y como se verá más adelante-. Ambos se hicieron acompañar en ese dramático viaje por una maleta, repleta de libros en el caso de Aub y de “tubos de colores” (Aub, 2006: 133) en el de Le Portiller, pintor. Mientras el escritor se aferró a ella, y no la abandonó ni cuando hubo de trasladarse a Djelfa, lo que ha permitido conservar algunas de las anotaciones que fue tomando durante su encierro, el protagonista del cuento

se deshizo de ella para no tener que seguir cargando y hacer así más ligera la dura caminata.

Similar estructura a “Una historia cualquiera” mantiene “Yo no invento nada”<sup>360</sup>. Haciendo honor a su sintomático título, vinculado con la intención memorialística que el autor se impuso tras los sucesos vividos a finales de la década de 1930 y a principios de la de 1940, el relato narra los sucesos que rodearon el traslado del autor del campo de Vernet al de Djelfa, así como algunas de las experiencias vividas en el campo africano. La identificación entre los hechos que aparecen en el cuento y los que Aub recogió en las anotaciones que hizo del viaje son prácticamente idénticas, como ha demostrado Bernard Sicot comparando los dos pasajes que aparecen a continuación. Mientras que el primero corresponde a “Yo no invento nada”, el segundo ha sido extraído de un texto testimonial del autor sobre el campo africano, gráficamente titulado “Campo de Djelfa, Argelia”:

Salimos de Port-Vendres al anochecer, ya enmarados nos quitaron las esposas. Yubischek pidió permiso para que nos dejaran subir al puente: ni siquiera le contestaron. Desde nuestra cueva no veíamos más que el relucir de las bayonetas de los infantes de marina sobre el cielo oscurecido. Debían avistarse las costas españolas; hubiésemos dado parte de nosotros mismos por verlas (Aub, 2006: 118).

Salimos de Port Vendrés, fuera del puerto nos quitaron las esposas. Un médico francés deportado pidió permisos para que nos dejaran subir al puente de cinco en cinco, de diez en diez (...). Ni siquiera contestaron. No veíamos más que el relucir de las bayonetas de los infantes de marina (...) Debían verse las costas de España (Sicot, 2007: 401).

Como en los anteriores relatos, hay dos niveles narrativos, quedando el narrador de la historia marco diluido entre masa concentracionaria que

---

<sup>360</sup> La primera versión del cuento se editó –bajo el título de “¡Yo no invento nada!”– en la revista mexicana *Todo* en noviembre de 1943, y fue, según Eugenia Meyer, el primer texto que publicó el autor en México una vez se hubo instalado allí. En el preámbulo que acompañaba al relato, que salió a la venta por entregas en tres números diferentes, se hacía hincapié en que era “un retrato vivo de la vida en los campos de concentración (...) [en el que] todo (...) fue o es cierto” (Aub, 2007: 41).

escucha lo que cuenta el protagonista, Carlos Yubischek: “un día, en la barraca, [Yubischek] nos dijo algo de su vida” (Aub, 2006: 115). Después de que el personaje del brigadista internacional relate en estilo directo su vida anterior a la guerra de España y lo que experimentó durante el conflicto, el narrador de la historia marco vuelve a tomar las riendas del relato, informando de cómo murió Yubischek en el calabozo del campo.

Tanto “Manuel, el de la Font” como “Historia de Vidal” reproducen el esquema narrativo de los cuentos hasta ahora analizados. Los personajes que aparecen en sus títulos son presentados y descritos por un narrador homodiegético que se convierte poco después en testigo pasivo de las palabras del protagonista, que pasa a efectuar el relato de su propia historia, como se puede observar en el siguiente fragmento del primero de los relatos citados:

Ocho estábamos sentados escuchándole en el cuchitril donde dormíamos cuatro; los más medio estirados, que en cuclillas daba la cabeza contra el piso de arriba; ya era de noche y no teníamos más cabo de luz que la voz de Manuel (Aub, 2006: 90).

La analepsis permite retomar los sucesos acaecidos en la localidad natal de Manuel, protagonista del cuento que lleva su nombre. Su relato se centra en los acontecimientos producidos en su pueblo catalán durante la II República y tras el inicio de la Guerra Civil, momento en el que un comité izquierdista revolucionario dirigido por él se hizo con el poder político y judicial del municipio. Su peculiar forma de impartir justicia, que en ocasiones recuerda a la Sancho en la *Ínsula Barataria* (Soldevila, 1973: 117), puede ser interpretada como una crítica de Aub contra la desorganización que reinó en el bando republicano durante la contienda, a la que el autor siempre achacó la derrota de la guerra. Además de la herencia quijotesca, algunos críticos han intuido acertadamente la influencia de los modelos picarescos en la construcción del relato:



El autor intenta representar [con el personaje de Manuel] la esencia de las clases populares, echando mano de cuanta literatura le sale al paso. (...) El narrador refiere su “pre-historia” adaptándola al molde de la narrativa picaresca, configurando un (...) personaje basado en el arquetipo del sinvergüenza. (...) Al final, el relato vuelve a la tercera persona para constatar (...) que tipos como Manuel son los únicos que prosperan en cualquier circunstancia, incluso en la situación presente de su reclusión (Llorens y Lluç: 23).

Construido de forma análoga a “Manuel, el de la Font”, “Historia de Vidal” comienza con la descripción del protagonista y continúa con la historia de éste, que implica también un retorno a un pasado que se identifica con los años de la Guerra Civil. La diferencia entre este cuento y el resto de los hasta ahora analizados radica en el hecho de que Vidal no actúa en la historia marco, sino que sólo aparece en ella mencionado. Tras la descripción efectuada por el narrador, continuamente interrumpida por interpelaciones al receptor destinadas a reforzar la idea de oralidad y en la que se pone de manifiesto su carácter homodiegético a través de marcas deícticas que indican su presencia en el universo del relato—“dormía a mi lado” (Aub, 2006: 142)-, se produce un cambio de voz narrativa y —tal como indica el título del cuento- la historia de Vidal pasa a ser narrada por él mismo:

Sin ninguna habilidad particular, y resignado, sin importarle gran cosa ni el pasado ni el futuro. Había sido agente de policía al principio de la guerra, luego vagó al azar de destinos burocráticos. ¿No te acuerdas? La historia que me contó es lo de menos, era el tipo.  
- El 15 de agosto me llamó el Director General de Policía, y me ordenó hacer un servicio... (Aub, 2006: 142).

Vidal sólo interviene en la historia por él relatada y protagonizada. En la historia marco jamás toma la palabra y su presencia es pasiva, limitándose a ser objeto de una conversación. Y es que Vidal es un personaje prototípico dentro del universo concentracionario. Su presencia en el campo parece haber llevado aparejada una etapa de deshumanización que le hace, además de ser un personaje de apariencia grotesca que deambula por el campo —“llevaba en el

campo (...) desde el 39, arrastrando los pies, yendo de un lado a otro, porque sí, a ver si recogía alguna colilla” (Aub, 2006: 142)-, no tener aprecio alguno ya por su vida. Así se pone de manifiesto cuando, desobedeciendo las normas básicas de disciplina, traspasa uno de los límites infranqueables del campo. El hecho de que no merezca castigo alguno por su desobediencia pone de manifiesto que ni tan siquiera sus captores lo consideran ya un ser humano. Vidal es, por tanto, un representante ejemplar del colectivo al que Primo Levi denominó “musulmán”, el más numeroso dentro de los campos. Está condenado a una muerte segura y, por tanto, al más absoluto de los silencios, por lo que el relato de Aub ha de interpretarse como un deseo de convertirse en representante de aquellos que jamás tuvieron la ocasión de alzar su voz para exponer cómo fue su experiencia concentracionaria. De ahí que el texto sea un buen ejemplo de cómo la literatura puede convertirse, en ocasiones, en voz de quienes están condenados a callar<sup>361</sup>:

[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 quizás 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 interior (Degiovanni, 1999: 209).

Enrique Serrano Piña, Louis Le Portiller, Carlos Yubischek, Vidal, Manuel o Julio Hoffmann son algunos de esos “otros” a los que se refiere la cita de Fernando Degiovanni. Perfectos ejemplos de perdedores y víctimas, exponen a través de las historias que ellos mismos narran la universalidad del

---

<sup>361</sup> Téngase en cuenta, en ese sentido, cómo en el prólogo del *Diario de Djelfa* afirmaba Aub (1998: 21-22) que “sólo mis compañeros muertos y enterrados en Djelfa, el millar de sobrevivientes podrán, quizá, captar lo que aquí se apunta. A ellos se los dedico y al comandante Antonio Caamaño, esté donde esté”. Además de recordar a quienes fallecieron en el campo africano, la cita evidencia la inefabilidad de la experiencia concentracionaria, al afirmar el autor que sólo quienes la han vivido son capaces de comprenderla.

fenómeno concentracionario, capaz de afectar a cualquier persona independientemente de su origen y condición. Ejemplar y muy gráfico es en ese sentido el título del cuento “Una historia cualquiera”, que evidencia que el periplo vital de Le Portiller, marcado por la guerra y los repetidos internamientos, tiene poco de excepcional. La idea de que cualquiera puede ser protagonista de historias similares a las creadas –y también a las vividas– por Aub está también presente en “Vernet, 1940”, cuando se describe a su protagonista como un ser “sin más vida que la guerra” (Aub, 2006: 134), emparentándolo así con toda la generación de españoles –y, en otro nivel, europeos– marcados por los conflictos bélicos. “Un traidor” recoge también la idea de universalidad al definir a su personaje principal como un tipo que “en julio del 36 hizo lo que todos” y que sus primeros meses de exilio los pasó en Marsella, “con la esperanza de América, como todos, en el bolsillo” (Aub, 2006: 166-167). En la carta abierta al presidente de la República Francesa Vicente Auriol, afirmaba el autor que su periplo por campos de concentración y cárceles no tuvo “nada de particular, [pues] fue el premio de muchos españoles defensores de la legitimidad de su gobierno” (Aub, 2002a: 112). Aludiendo a la dimensión universal de su obra concentracionaria, afirmó el autor en una entrevista en México en la década de 1960 que sus obras “hubieran podido ser firmadas por millares” y que lo que había querido transmitir era “la desoladora epopeya del ejército español en los campos de concentración franceses” (FMA-AMA, Caja 48, 1 y 2). Lejos de ser baladí, denominar “ejército” al colectivo de presos españoles conecta a Aub con autores como Ferrer o Andújar, que interpretaron el paso por los campos como un acto de resistencia y lucha destinado a mantener vigente el legado de la II República.

### 8.3.1. La universalidad de la experiencia individual

Los relatos aubianos pretenden convertirse en símbolos que, a través de historias individuales, demuestren que el horror en que se convirtió la vida en Europa en la década de 1940 afectó a todos por igual. Reflejar esa idea sirve al autor para reafirmar su tesis de que no es posible vivir al margen de los acontecimientos. José Antonio Pérez Bowie (1999a: 15) ha explicado cómo el compromiso de Aub procede, más que de la defensa de una opción ideológica determinada, “de una consciente actitud solidaria con la humanidad de la que se siente parte integrante y cuya angustia ante la incertidumbre de su destino comparte” (Pérez Bowie, 1999a: 15).

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” (Llorens y Lluch, 2006: 35). 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. Como afirmaba el autor con ironía al referirse a la dramática evolución vital que hubo de sufrir, “a las condiciones históricas, sociales y económicas suele la gente llamar azar” (Aub, 1998b: 97).

El hecho de que varios de los protagonistas de los textos ambientados en los campos de concentración no sean españoles<sup>362</sup> demuestra la voluntad de Aub de vincular el desarrollo de la Guerra Civil a los acontecimientos que se sucedieron en Europa a partir de 1939. Con su presencia “parece europeizarse el conflicto, convertirse en un laberinto europeo, como queriendo decirnos (...) que el fascismo no entiende de fronteras” (Quiñones,

---

<sup>362</sup> Carlos Yubishchek es lituano, Julio Hoffmann es húngaro, María Hoffmann es francesa, Louis Le Portiller es dominicano...

1994: 26). La visión de Europa como “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, como se observa en este diálogo de *Campo francés*:

PLATONOF: No te preocupes, he estado ocho años en las cárceles de Mussolini (...).

WALTER: Y yo cuarenta y cuatro meses en Dachau.

JULIO: ¿Dachau?

WALTER: Sí, un campo de concentración de Hitler (Aub, 2008: 316-317).

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 de concentración se hace así presente. Además de dejar claro que ninguna sociedad es susceptible de librarse de la amenaza fascista, Aub vincula de esta forma lo ocurrido durante la Guerra Civil Española con los acontecimientos de la contienda mundial que le sucedió. Uno de los personajes de *Campo francés* que permanece encerrado entre alambradas expone gráficamente esta relación, al afirmar que una de las razones que le habían llevado a luchar en España entre 1936 y 1939 por la legitimidad del gobierno republicano había sido, precisamente, el deseo de que “no hubiera nunca más campos de concentración” (Aub, 2008: 418).

Al mostrar esa vinculación, el autor denunció la actitud hipócrita y egoísta de diversos países que, refugiados en la legitimidad del Comité Internacional de No Intervención que se constituyó en agosto de 1939, permitieron el triunfo del fascismo en España y, con ello, en buena parte del continente:

[Aub] afirma la relación directa entre la II guerra mundial y la decisión de no-intervención acordada entre Inglaterra y Francia, y luego seguida por los demás estados supuestamente democráticos;

(...) denuncia que ambos países son responsables del ascenso del nazi-fascismo porque cerraron los ojos, implantando en el escenario internacional la política de “apaciguamiento” y estimulando en el plano interno la exacerbación de perspectivas nacionalistas y conservadoras para defender los intereses de sus clases dominantes (De Marco, 2008: 19-20).

Nacido en París, a Aub le dolió especialmente la actitud de Francia durante la guerra española. Jamás entendió el autor que su gobierno no mostrase mayor solidaridad con el régimen legítimo de la II República, que sus ciudadanos tratasen con desprecio a los miles de refugiados que cruzaron la frontera pirenaica huyendo del franquismo<sup>363</sup> o que sus responsables políticos crearan centros de internamiento en los que se hacinó y maltrató a los españoles.

Para José María Naharro-Calderón, la idea de universalidad se hace especialmente patente en “Una historia cualquiera”, al aparecer mezcladas en la historia relatada por Le Portiller referencias a los campos de internamiento creados en el contexto colonial de la Guerra de Cuba de 1898 con las lógicas alusiones al campo francés al que ha ido a parar su protagonista en 1940. La condición análoga de ambas realidades está reforzada en el relato por el paralelismo a que induce la confusión de Le Portiller al narrar sus peripecias:

Empezó de verdad la guerra de Cuba. Me detuvieron. Anduve de una cárcel a otra. Recorrí siete. (...) Me pusieron a trabajar en una carretera. Yo protestaba. Me volvieron a encerrar en espera de no sé qué. (...)

Aquí el viejo Le Portiller empezó a confundir los sucesos de 1898 con los de 1940. Las cárceles y las caminatas de prisioneros se le unían en el magín sin tener en cuenta el tiempo. Los recuerdos se enraciman mejor según los temas, no las edades.

- Salimos el 10 de mayo, a las ocho y media, en camiones. Guardias y guardias. Hacía un tiempo muy bueno. No hablábamos. París ya

---

<sup>363</sup> “¿Los Españoles? (...) Unos mendigos, sucios, desarrapados, cochinos. Además, ya sabemos cómo son los españoles: perezosos, mal hablados” (Aub, 2006: 289), afirma en uno de los relatos aubianos un personaje francés ante el asentimiento de sus compatriotas al valorar la llegada de miles de españoles a su país. Más tajante aún se muestra aún el personaje que afirma que “[a los españoles] que no quieran volver, yo los fusilaría (...) [pues] si se es español: a vivir a España” (Aub, 2006: 289).

estaba desierto. (...) Al llegar nos metieron en un campo (Aub, 2006: 129-130).

Naharro-Calderón (1998a: 178) ha interpretado la visión cíclica de la historia expuesta en el relato como ejemplo del carácter “posmoderno (...), transcreador y nómada” de los cuentos aubianos, que impide analizarlos como simples textos testimoniales al tiempo que obliga a establecer sobre ellos una mirada global que los vincule a toda la experiencia concentracionaria. Concebir la historia como una sucesión de acontecimientos susceptibles de repetirse no sólo implica relacionar presente y pasado, sino que también supone una proyección al futuro. Al unir lo ocurrido en Cuba a finales del siglo XIX con lo vivido en Francia en la década de 1940 se está admitiendo de forma implícita que hechos similares pueden volver a producirse en la historia, en cualquier lugar y en cualquier momento.

Dar voz a estos personajes para que relaten retazos de su propio periplo biográfico no es el único ejemplo de la preponderancia de los denominados “géneros de lo personal” (Degiovanni, 1999: 216) en el universo concentracionario aubiano. En el mismo grupo han de incluirse relatos epistolares como “Ruptura” o “El cementerio de Djelfa”, cuentos narrados en primera persona como “Los creyentes”, “Ese olor” y “Playa en invierno” o textos que, como “La guerra es lo mejor” y “Un traidor” reproducen la imagen del campo como espacio de conversación e intercambio de opiniones y, sobre todo, experiencias. Asimismo, en diversos pasajes de “El limpiabotas del padre Eterno” se introducen fragmentos diarísticos y epistolares.

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 éstos 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 inefabilidad 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 de 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 en protagonistas absolutos (Pérez Bowie, 1999a: 18).

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, traición, hambre, frío y, pese a todo, supervivencia conforman 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 Rolland Garros, Vernet y Djelfa que fue publicando de forma independiente. El hecho de que muchos personajes no limiten su aparición a una sola obra –Yubischek protagoniza “Yo no invento nada” e interviene en “El limpiabotas del Padre Eterno”, el judío Godman es mencionado en este último relato y en “El cementerio de Djelfa”...-, y de que otros aparezcan con diferente nombre pero similar caracterización –Mauri en *Campo francés* parece identificarse con el protagonista de “Historia de Vidal”-, reafirma la percepción unitaria de los textos basados en la experiencia de los campos de concentración. 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 mezclanza 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 de concentración 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 autobiográficos, pues en la ficción también puede encontrarse la verdad de una vida.

### 8.3.2. El artificio como forma de expresar lo inefable

Tal y como se detalló en el capítulo dedicado al estudio de la literatura concentracionaria, todos los supervivientes que se plantearon escribir sobre su experiencia en los campos se plantearon en algún momento la imposibilidad de dar cuenta a través del lenguaje y las formas de expresión convencionales del aberrante mundo concentracionario. Aub no fue ajeno a esta problemática, intensificada en su caso por su convicción de que la escritura jamás podría servir para aprehender toda la complejidad de la realidad, independientemente de las características que ésta tuviera.

La imposibilidad de expresar en toda su intensidad la violencia y la deshumanización de la experiencia que supuso su paso por los centros de concentración es reflejada en sus textos de varias formas. En ocasiones, son los propios personajes a los que Aub da voz los que asumen su incapacidad para relatar lo vivido. Sus narraciones quedan así estigmatizadas como fallidas, pues se ven incapaces para transmitir a los receptores lo que están experimentando. Una de las voces que aparecen en la compleja estructura narrativa de “El limpiabotas del Padre Eterno”, la de un interno que escribe una carta, expone esta dificultad al anunciar al destinatario de sus palabras —en

primera instancia, el amigo al que va dirigida la misiva; en segunda, todos los lectores del relato- el carácter inimaginable del ambiente de los campos de concentración:

Debieras venir a ver esto –no creas que esté haciendo el artículo-, es inaudito. Reina una confusión (...) de la que no puedes hacerte idea. Sólo los fotógrafos, y esos les faltará la profundidad (Aub, 2006: 296).

Análoga reflexión efectúa el narrador de “El cementerio de Djelfa” – relato, por cierto, también epistolar-, cuando afirma que “las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad” (Aub, 2006: 419). Imposible no ver reflejado en estas palabras el espíritu experimental con el que Aub afrontó la creación de su testimonio literario, basado, entre otras cosas en la mezcla genérica, la confusión entre los límites de la ficción y la realidad, la inclusión de elementos metaficcionales... De hecho, los trucos a los que se refiere el personaje narrador pueden identificarse con la visión caleidoscópica que proporcionan el multiperspectivismo y la suma de voces típicas en los relatos concentracionarios o con las otras muestras que hay en la narrativa del autor de superar las barreras de transmisión de la experiencia de los campos, representados por los relatos “El limpiabotas del Padre Eterno” y “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” y por *Campo francés*<sup>364</sup>.

Los dos primeros cuentos –que, por su extensión, bien podrían ser catalogados como novelas cortas- tienen en común la búsqueda del impacto a través del contraste entre la realidad y su deforme percepción. En el primero de ellos, esa divergencia está representada por “el Málaga”, el deficiente mental que protagoniza la historia. El relato narra el desarrollo de su vida

---

<sup>364</sup> De hecho, el propio narrador de “El cementerio de Djelfa” se refiere a las técnicas cinematográficas como medio de expresión de la realidad más rico y poderoso que la escritura convencional: “Como en el cine: superponer imágenes, rodar al revés, poner pantallas, filmar más rápido o más lento que la verdad. Si plantas la cámara frente a los actores, a la buena ventura del sol y filmas la escena entera no habrá quien la aguante” (Aub, 2006: 419).

desde su infancia hasta su muerte en el campo de Djelfa. Entre ambos hitos se desgranar su trabajo como limpiabotas en el Madrid prebélico, su comportamiento tras el estallido de la guerra –permaneció en la capital hasta que, asustado por los bombardeos, decidió marcharse hasta Valencia a pie-, su huida a Francia por la frontera pirenaica<sup>365</sup> y su periplo por diversos centros de internamiento creados por el gobierno galo –Argèles, Gurs, Vernet y Djelfa-. Pese a que el personaje jamás llega a tomar la responsabilidad narrativa, el narrador omnisciente del relato reproduce sus diálogos y en ocasiones sus pensamientos. El relato principal se alterna con la aparición de fragmentos tomados del diario de Celestino Grajales y de las cartas que escribe Juanito Gil. Ambos son dos internados que, convertidos en narradores homodiegéticos, complementan la visión de “el Málaga” al referirse a su forma de ser, su comportamiento y sus experiencias.

A través de las tres instancias narrativas se pone de manifiesto el contraste entre la brutal realidad en la que vive el protagonista y la ingenua interpretación que de ella tiene. Semejante desproporción pasa de tener un valor humorístico en los primeros pasajes<sup>366</sup> a dotar al relato de un indudable sentido de denuncia y crítica a medida que el tiempo de la narración avanza y comienzan a sucederse la guerra, el éxodo y la estancia en los campos de concentración. La ilusa percepción del mundo del personaje funciona entonces como filtro de distanciamiento a través del que cuestionar la realidad. Resultan paradigmáticas frases puestas en boca del joven deficiente como la

---

<sup>365</sup> Aub utiliza los recuerdos de su salida del país rumbo a Francia en 1939 para recrear la marcha del “Málaga”. En sus diarios, Aub recuerda los gritos –“Al túnel, al túnel” (Aub, 1998b: 296)- de los gendarmes a los españoles que cruzaban la frontera, idénticos a los que jalaron la huida del protagonista del relato.

<sup>366</sup> “El Málaga” no entiende, por ejemplo, que las estatuas de la iglesia madrileña a la que acude a rezar representen a santos sin calzados, pues, para quien cifraba sus deseos ultramundanos en pasear por el cielo lustrando zapatos, resulta incomprensible que los santos fueran descalzos: “¿por qué fueron pobres si fueron santos?” (Aub, 2006: 278), se pregunta. El cura con el que habla del tema queda sorprendido por las “salidas muy puestas en razón” (Aub, 2006: 279) del “Málaga”, evidenciado con ello el poder del protagonista del relato para trascender las visiones convencionales de las cosas a través de su deforme percepción de la realidad.

siguiente, con la que mostraba su negativa a ir a luchar al frente durante la guerra:

A mí no me gusta pelear, ¿por qué le gustará a los demás? Pegar es malo, duele (Aub, 2006: 283).

La incompreensión del protagonista ante el ansia de sangre que se instauró en la sociedad española entre 1936 y 1939 es similar a la que experimentó al ser mordido por un perro. Para alguien cuya vida es definida como “un mundo [que] no pasaba de dos dimensiones [y] carecía de profundidad” (Aub, 2006: 276), el ejercicio del mal es absolutamente incomprensible:

Una mañana (...) le mordió un perro rabioso al que quiso acariciar sin tener en cuenta que éste reculaba babeante ni los avisos que, a voz en grito, le daban personas lejanas y asustadas. Le llevaron al instituto antirrábico, le inyectaron durante semanas; era muy doloroso, pero “el Málaga” comprendió perfectamente a lo que se exponía si no continuaba el tratamiento. Lo que no entendió nunca, y no porque no dejara de preguntar, fue por qué aquel perro estaba rabioso. Una enfermera le susurró: “- La voluntad de Dios...”

Sí –pensaba “el Málaga”- así será, pero no es justo. Ahí algo que cojea. ¿Por qué tenía rabia ese perro? ¿Por qué rabian los perros? ¿A quién le hacen mal? ¿Por qué me tenía que morder a mí? Yo sólo quería acariciarlo (Aub, 2006: 284).

Sucesos como éste evidencian la inocencia del protagonista. Su tierna ingenuidad contrasta con los dramáticos acontecimientos que ha de vivir y, fundamentalmente, con el brutal y sórdido ambiente de los espacio concentracionarios por los que pasa. Una de las constantes del texto, reforzada por la ya mencionada introducción de voces narrativas alternativas, es la incógnita de cómo un individuo como “el Málaga” ha podido acabar en un campo, como muestra la pregunta retórica que se hace Grajales en su diario: “¿Cómo es posible que esté aquí? ¿Quién lo trajo?” (Aub, 2006: 222).

El campo de concentración es un espacio opresivo en el que los internos no son tratados como seres humanos ni se comportan muchas veces como tales, enfrascados en una lucha diaria por la supervivencia. Y en ese contexto “el Málaga” se alza como uno de los pocos capaces de trascender la violencia que le rodea para seguir actuando con ternura, aunque se gane con ello los reproches de sus compañeros y de los guardianes del campo. Mientras permanece en Argèles, el protagonista se acerca “con una concha rosada en la mano, la cara partida a la altura de la boca con la más abierta de sus sonrisas” (Aub, 2006: 292) a un grupo de españoles que comentan con resignación las causas de la derrota republicana. La felicidad de “el Málaga” causa los reproches de algunos de sus compatriotas, incapaces de entender cómo alguien puede estar contento en un lugar como el campo de concentración. Meses más tarde, ya en Djelfa, el deficiente protagoniza un pasaje, recogido por Juanito Gil en una de sus cartas, que, al evidenciar su capacidad para la ternura, vuelve a contraponer la inocencia de “el Málaga” con la brutalidad que le rodea:

Al volver al campo –habían estado arreglando un camino-, ya metido el día en la noche, “el Málaga” encontró, al tropezar, una muñeca. Es mucho decir, lo fue de trapo y lanas, ahora desecho y deshilachadas. Pero había sido una muñeca y “el Málaga” vio transformada de nuevo su vida: cuidó de ella mucho más que de sí mismo –lo que es decir poco-, la acariciaba, la escondía, de noche, tumbado hacia la tierra, le hablaba, la besaba. No tenía nombre, ni su amor tampoco, como no fuese maternal, materialmente maternal. La descubrió Ortiz en uno de sus acostumbrados esculcos, en busca de escondidos troncos. La cogió entre dos dedos como si fuese una rata muerta, la enseñó a todos antes de insultar ferozmente al pobre de espíritu (Aub, 2006: 323).

Su simpatía y sus constantes muestras de afecto se complementan con su ausencia de malicia y su incapacidad para prever las consecuencias de sus actos. Los problemas que su invalidez mental le provoca para interpretar correctamente el contexto que le rodea hacen que su visión de los diferentes espacios concentracionarios por los que pasa sea la de una mirada extrañada y

distante que, en la medida en que no puede entender lo que percibe, refuerza el dramatismo y la irracionalidad de la realidad:

“El Málaga” ha creído comprender que encerraban a los que hablaban español y dejaban libres a los que saben francés. No hay quien se lo quite de la cabeza, para él es una razón clara, evidente. Ya no pregunta: -¿Por qué estás aquí? Sino: -¿Sabes francés?

- Yo no hablo francés y estoy aquí –le dice Burillo.

- No.

Burillo le ensarta tres o cuatro frases.

- No es lo mismo. Lo inventas. A ellos no les vas a engañar. No se puede hablar dos lenguas a la vez (Aub, 2006: 296).

La explicación que “el Málaga” da a los procesos de internamiento en los campos parece, a primera vista, ridícula pero ¿acaso no lo es también la verdadera? Tan estúpido es encerrar a alguien por no saber hablar un idioma como hacerlo por defender ideas diferentes. La interpretación del personaje es una forma acentuar el dramatismo de la realidad y, al mismo tiempo, de denunciar la irracionalidad del campo de concentración.

Similar intención de crítica y protesta puede encontrarse en “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo”, un texto que opta por “un tratamiento desrealizador que multiplica los efectos ficcionalizadores y que se traduce en una visión extrañada, en un mundo distorsionado tras el que el lector puede percibir sin esfuerzo la realidad factual de la que se ha partido” (Pérez Bowie, 1999a: 23). El tratamiento desrealizador al que se refiere la cita de Pérez Bowie consiste en dar la responsabilidad narrativa del relato a un cuervo, paradigmático ejemplo de narrador no fiable por su falta de conocimiento de la realidad de la que va a ocuparse. Además de vincular al texto con “Enero sin nombre”, en el que era un árbol el encargado de relatar los acontecimientos, la utilización de un animal como instancia narrativa activa una lectura determinada en el receptor, convencido de estar ante un texto inscrito dentro de un género ficcional como la fábula. Es decir, lo que Aub genera con su texto no es sino el cumplimiento de lo que intelectuales como

Imre Kerstéz o Jorge 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.

“Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” se presenta como resultado de una compleja estructura que incluye, como ha explicado José Antonio Pérez Bowie (1999a: 28-38), cuatro circuitos comunicativos distintos. En el primero de ellos la responsabilidad narrativa recae en el cuervo Jacobo, instancia homodiegética con base referencial, pues, como han documentado autores como Arthur Koestler o Gustav Regler (*apud* Ette, 2005: 108), permaneció amaestrado en Vernet durante el tiempo en que funcionó el campo de concentración<sup>367</sup> y “dejó huellas no sólo en la conciencia de los presos sino también en la literatura de aquellos años”. Aunque pertenece al universo ficcional, Jacobo se sitúa al margen de los hechos que narra y se limita a ser transcriptor de los hechos de los que es testigo. Su relato toma la forma de tratado biológico y, dividido en varios apartados, intenta definir el comportamiento y las características de los seres humanos “para evitar que la ilustre raza cuerva caiga en los mismos defectos y para ver si en ese mundo (...) hay algo que pueda servir para la mejor comprensión del universo corvino” (Aub, 2006: 208). La memoria ejemplar que activa toda la obra aubiana, y de la que son paradigmáticos modelos los textos sobre los campos de concentración, se manifiesta así en el relato de forma doble. En primer lugar, lo hace a través de la propia existencia del texto, que denuncia el horror que supusieron lugares como Vernet, y, en segundo, a través de las advertencias de Jacobo a los miembros de su especie.

El segundo circuito comunicativo al que hace referencia Pérez Bowie sería el creado gracias a la intervención de Aben Máximo Albarrón –nombre en el que no es difícil encontrar resonancias del de Max Aub-, el traductor

---

<sup>367</sup> Eloísa Nos ha explicado cómo, a pesar de las diversas interpretaciones –situadas en un amplio espectro oscilante entre el recurso a la tradición bíblica y la relación con la tendencia jacobina en la Revolución Francesa-, la única explicación para que Aub denomine al cuervo así es que su referente real se llamaba Jacobo. Como tal, de hecho, es citado en obras de Koestler y Regler.

encargado de verter al castellano lo compuesto por Jacobo en lenguaje corvino. Su aparición sería, pues, un guiño a la figura cervantina de Cide Hamete Benengeli. Esta referencia intertextual a *El Quijote* no es la única del texto, pues el tercer sistema de comunicación se basa en el encuentro azaroso del documento escrito por Jacobo y traducido por Aben Máximo Albarrón por J. R. Bululú, encargado de editar y dar a conocer el texto, dando lugar así a tradicional técnica del manuscrito encontrado, utilizada en clásicos ejemplos de la ficción narrativa como la obra cervantina o en libros de contemporáneos de Aub como *San Manuel Bueno Mártir*. Bululú se presenta como superviviente del campo de concentración y certifica en la dedicatoria que incluye al manuscrito la existencia del cuervo: “Dedicado a los que conocieron al mismísimo Jacobo en el campo de Vernete [sic], que no son pocos” (Aub, 2006: 202). Dado que, como se ha apuntado, el cuervo existió realmente, con semejantes palabras quiere reivindicar el autor la memoria de todos los que compartieron con él la experiencia concentracionaria.

El cuarto y último circuito comunicativo –dejando a un lado a la relación extratextual que se establece entre Max Aub y los lectores reales– estaría representado por el “correspondiente a la enunciación del discurso global (...) en el que se establece la dimensión irónica resultante del contraste entre la voz de los enunciadores ficcionales y la de autor implícito, (...) creador y responsable del complejo juego” (Pérez Bowie, 1999a: 27).

La estructura del texto genera una paradoja que refuerza la dialéctica entre realidad y ficción habitual en la producción del autor, y de la que textos como *Luis Álvarez Petreña* o *Jusep Torres Campalans* son buenos ejemplos. El uso, en el primer nivel, de las características de los tratados científicos y, en el segundo, del aparato filológico propio de los editores de texto ha de vincularse con el gusto de Aub por la inserción de recursos con los que intentar conferir estatuto documental a los relatos ficticios. Las consideraciones preliminares con las que comienza Jacobo su estudio, así como la explicación del método de estudio seguido y la división de éste en apartados, funcionan como marcas



de autenticación que, al igual que el prólogo de Bululú narrando cómo encontró el manuscrito y cuáles eran sus características externas, buscan presentarse ante el lector como garantía de la veracidad del texto. Sin embargo, su introducción queda contrarrestada por el sometimiento del relato al tratamiento extrañante que constituye la presencia de un narrador irracional como Jacobo y la presentación de unos acontecimientos factuales bajo su deforme punto de vista. El texto subvierte así una serie de prácticas propias de los géneros referenciales para construir un relato ficcional.

La combinación de los relemas y los elementos que inciden en la ficcionalidad del texto –a los que habría que sumar la recurrencia a fórmulas tradicionales de la narrativa ficcional como la del manuscrito encontrado al azar- se convierte en una forma de cuestionamiento de la realidad. Parece querer advertir Aub 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. Es importante tener en cuenta al apuntar esta consideración dos de las circunstancias que contextualizan el relato. Por un lado, se ha de recordar que toda la vida del autor estuvo condicionada por un documento falso –la denuncia en la que se le acusaba injustamente de comunista- tomado por real por las autoridades francesas y que, como reacción, toda su obra literaria tiende a difuminar los límites entre realidad y ficción, queriendo poner con ello de manifiesto que tan irreal podía ser la primera como real la segunda. Por otro, al inscribir “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” en la literatura concentracionaria se ha de tener presente que ésta es una forma de luchar contra la manipulación a la que acostumbran a someter a la historia los totalitarismos, como la negación de la existencia de los campos o la deformación que, por ejemplo, suponía que el gobierno francés insistiera en llamar “centros de refugiados” a los campos de concentración. Al sacar a la luz acontecimientos silenciados, los testimonios y las recreaciones de los

supervivientes advertían de los peligros de dejarse llevar por las interpretaciones únicas de la historia.

Al igual que sucedía con las intervenciones de “el Málaga” en el relato anterior, la imposición del punto de vista del cuervo como filtro de observación sirve para mostrar una visión errónea de la realidad. Jacobo es un sujeto irracional incapaz de interpretar correctamente lo que observa. Piensa, por ejemplo, que las gafas sirven para poder ser visto y no para ver, que los campos de concentración son centros culturales en los que sólo pueden entrar seres humanos con elevadas cualidades o que los seres humanos llevan encima su documentación por simple vanidad:

Los hombres para andar el mundo necesitan llevar papeles. No pueden nacer sin ellos. Tan pronto como son paridos (...), confrontan sus antecedentes y a ellos suele adherirse una fotografía. Misterio incomprensible porque su fotografía la lleva encima la propia persona retratada, ¿qué utilidad puede tener? Probablemente se trata de un mito solar. Pero me inclino a creer que es reflejo de otra tradición fetichista humana: el narcisismo. Los hombres tienen en mucho poseer el mayor número de papeles donde se asegure –¡oh, infantilismo! ¡oh, cortedad del intelecto!- que ellos son ellos y no su vecino. Suelen decir frases que se oyen en todo momento:  
- ¡Si yo tengo todos mis papeles!  
- ¡Si todos mis papeles están en regla! (Aub, 2006: 227).

El filtro corvino sirve al autor para realizar una destructiva crítica contra el nacionalismo y la conversión del mundo en un estado policial. En consonancia con las opiniones de otros intelectuales de la época como Stefan Zweig, Aub abominó siempre de la multiplicación de fronteras a que se vio sometido el mundo tras la I Guerra Mundial y de los conflictos derivados de la defensa de la nacionalidad. Con el desengaño que le daba saber de lo azaroso de los países de nacimiento por su dilatada biografía, afirmaba el autor que “el ser paraguayo, español o cubano, es motivo de gran orgullo, como si los hombres escogieran el lugar de su nacimiento” (Aub, 2002a: 126). Lo que en sus palabras es irónica provocación, en Jacobo se presenta como conclusión científica, y sólo adquiere su valor irónico al ser decodificado por los lectores.

La confusión del cuervo llega hasta el extremo de describir Vernet como si fuera una representación de toda la humanidad. De este modo, sus conclusiones sobre el ser humano no sólo sorprenden por ser erróneas, sino también por haber sido elevadas a la categoría universal. Según Omar Ette, el error que para la intención científica de Jacobo representa confundir la estructura del campo con la de las sociedades convencionales no sólo permite leer el texto desde un prisma irónico. Es también una crítica a toda la época de horror que le tocó vivir a Aub, pues “el campo en el ‘Manuscrito Cuervo’ (...) forma el espejo ustorio, el reflector concéntrico y concentrador de la sociedad de esa época en general: un campo de concentración” (Ette, 2005: 191). Así se observa cuando el cuervo afirma que “el irracionalismo es signo fundamental de la estructura social” (Aub, 2006: 209) de los seres humanos.

La deformada percepción de las cosas del cuervo resulta dramática si se compara con las verdaderas características de su objeto de estudio. Y no hay que olvidar que la primera edición del texto fue publicada, por entregas, en *Sala de espera* entre noviembre de 1950 y febrero de 1951. Es decir, el texto data de una época en la que la existencia de los campos –y con ella sus terribles características- ya había sido denunciada por políticos, intelectuales y supervivientes como el propio Aub –aunque, como ha sido explicado, con escasa repercusión-, con lo que tanto los lectores que conocieron el relato en el momento en que éste salió a la luz como los que fueron interesándose por él a medida que han pasado los años conocían qué ocurrió en los centros de internamiento franceses. Las divergencias entre la información que se posee sobre los campos y lo que puede leerse gracias a la utilización del punto de vista aviar desubican al lector. Para quien sabe qué pasó en Vernet, para quien ha sido informado del frío, el hambre y la violencia que hubieron de soportarse allí y, sobre todo, para quien logró sobrevivir al horror de la experiencia concentracionaria, leer que “quien ha pasado [por el campo], tiene asegurado su porvenir” (Aub, 2006: 210) resulta impactante y brutal. “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” queda dotado así de un innegable

valor crítico y condenatorio basado en la utilización de una estructura basada en la ironía y el contraste que “da al tema del relato una contundencia bastante más pronunciada que aquella sugerida por (...) sus frases” (De Marco:1996: 560).

Dar voz a un ser irracional como Jacobo y hacerle responsable de un discurso científico dedicado precisamente al estudio de los seres racionales es una forma de incidir en lo absurdo –trágicamente absurdo- que resulta haber concebido los campos de concentración. Quizá nada resulte más gráfico para mostrar la derrota de la razón que supuso la existencia de lugares como Vernet que convertir en científico a un pájaro y en cobayas de su investigación a seres humanos. El mundo del relato es un mundo al revés en el que nada es coherente; es, en definitiva, un mundo tan irracional como el que se pretende describir.

El relato puede ser también interpretado, tal y como ha hecho Valeria de Marco, como “una alegoría de la imposibilidad del hombre contemporáneo de narrar experiencias radicales” (De Marco: 1996: 560). El constante incumplimiento de las expectativas que el texto despierta en el lector –en el título, por ejemplo, se hace referencia a una “historia” y ninguna hay- prueba, según la autora, que las formas tradicionales de que dispone la narrativa no sirven para expresar con toda su crudeza la realidad concentracionaria. De hecho, en la frase con la que el cuervo cierra su relato –“Debe haber algo más” (Aub, 2006: 257)- parece resonar la voz del autor admitiendo su incapacidad para comprender y, por tanto, transmitir la realidad. Pérez Bowie coincide con esta tesis, al considerar que “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” es una metáfora de la indecibilidad del horror y que toda su estructura está dirigida a acentuar la imposibilidad de reproducir la experiencia de los campos:

Todo el complejo juego (...) y el explícito designio irónico que del mismo se derivan resultan, responden, pues, al convencimiento de su autor de que sólo mediante la reducción al absurdo resultaba posible

abordar la comunicación de aquella experiencia, la cual queda investida, tras todas estas operaciones distanciadoras, del componente de irrealidad y sinsentido que caracteriza a nuestras más agobiantes ensoñaciones oníricas (Pérez Bowie, 1999a: 32).

Los problemas para reflejar la realidad en el texto literario y, en concreto, los derivados de la inefabilidad de la experiencia concentracionaria, son también el germen de *Campo francés*. Ya ha sido apuntado en las páginas precedentes que Aub concibió el texto “al cuidado de sus hermanas mayores *Realidad* y *El abuelo*, [como un] producto del cruzamiento de la novela y el teatro” (Aub, 2008: 83). Además de servir de homenaje a uno de los autores españoles que más admiró, la referencia a Benito Pérez Galdós en el prólogo de la obra relaciona los objetivos que ambos escritores se propusieron al abordar un género híbrido basado casi exclusivamente en el diálogo y reduciendo al mínimo las formas descriptivas y narrativas. El escritor canario, en las palabras de presentación que acompañaron a la primera edición de *El abuelo*, afirmaba que la estructura dialogada “imita más fácilmente (...) a los seres vivos cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, dan el relieve más o menos hondo del hombre y sus acciones” (Pérez Galdós, 2001: 5). Para Galdós, por tanto, la ausencia de un narrador que actúe de mediador entre el universo diegético y los lectores facilita que éstos 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 estén (Pérez Galdós: 2001, 5).

El escritor parece estar haciendo referencia a la ocultación de las huellas de la enunciación típica del cine clásico. Teniendo en cuenta que sus reflexiones datan de 1904 –sólo nueve años después de la primera proyección cinematográfica de los hermanos Lumière, cuando la importancia del cine en

España era insignificante-, se habrá de admitir que algo de precursoras tienen las palabras de Pérez Galdós. En ellas parece latir la esencia de las películas clásicas hollywoodienses de décadas posteriores, que parecen ofrecerse al espectador sin intermediarios. El narrador permanece en ellas voluntariamente oculto, dejando que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve.

Mencionar la relación entre el espíritu con el que Galdós concibió sus obras y el cine resulta de suma importancia, pues ambos son los dos pilares en los que parece basarse la construcción de *Campo francés*. Tanto la relación con la producción del autor canario como la deuda que Aub tenía contraída con la narración cinematográfica desde su trabajo al lado de Malraux en el rodaje de *Sierra de Teruel* quedan explícitamente señaladas en la nota preliminar que escribió para la primera edición de la obra, editada en 1964:

Auténticos, hechos y escenarios, creo que éstas son las primeras memorias escritas con esta técnica [cinematográfica]. Dos años (1938-1939) pensando en función del cine (...) me llevaron naturalmente a ello. De hecho, pasé de un set 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 represento (Aub, 2008: 87-89).

Más allá del valor que posee como muestra de la decisiva influencia que en su forma de concebir la literatura tuvo el cine, la cita resulta de suma importancia por el modo en el que sitúa *Campo francés* en el continuo intento de Aub de encontrar una forma expresiva adecuada para transmitir el horror concentracionario. La obra es una narración objetiva cuya estructura de guión cinematográfico<sup>368</sup> le permite transcribir todos los diálogos en estilo directo y

---

<sup>368</sup> Valeria de Marco ha explicado cómo las sucesivas reescrituras que sufrió el texto, que comenzó a ser concebido en 1943 y que hasta más veinte años más tarde no fue publicado, se deben al abandono de Aub del proyecto cinematográfico que en un primer momento concibió. Consciente de que la situación de precariedad en la que permaneció los primeros

describir los acontecimientos de forma esquemática, dejando así que sea la fuerza de las imágenes creadas en la mente del lector la que transmita la intensidad de la experiencia. La ocultación de las huellas de la enunciación da un elevado grado de distanciamiento y una asepsia absoluta con los acontecimientos narrados que permite, según ha explicado Pérez Bowie, “abordar su narración de una manera desapasionada al objeto de posibilitar a los receptores enfrentarse a los hechos en su cruda realidad sin el filtro siempre subjetivizador de un narrador impuesto” (Pérez Bowie, 1999b: 213). Por tanto, la utilización de semejante estructura evidencia la impotencia de la escritura literaria para dar cuenta de realidades como la concentracionaria.

La experiencia vital del autor está en la base de la obra –que incluso llega a ser calificada por él como “memorias”- y, de hecho, tanto los calabozos y campos de concentración que aparecen en la obra como muchos de sus personajes secundarios se corresponden con espacios e individuos conocidos por el autor. En los diarios del autor se hace referencia a la llegada a Rolland Garros de Caamaño en mayo de 1940, así como a la presencia en el campo de “el judío austríaco” o de “el bookmaker” (Aub, 1998b: 46-48). Todos ellos aparecen como personajes en *Campo francés*. Sin embargo, a pesar de este carácter autográfico, subrayado por la alusión del autor en la cita a los “apuntes” y “recuerdos” de los que se aprovechó en la composición, no es sólo la memoria del autor la que funciona como generador expresivo. También hay lugar para la invención, como demuestra la inclusión en el texto de la historia protagonizada por Julio y María Hoffmann, dos húngaros residentes en París acostumbrados a vivir ajenos a los problemas sociales sin aceptar compromiso político e ideológico alguno cuyas vidas se trastocarán por completo al confundir la policía a Julio con su hermano Juan, militante

---

años en el exilio le impedían abordar el proyecto de rodar un filme con el guión de *Campo francés*, pero firme en su decisión de publicar el trabajo realizado, fue paulatinamente eliminando las indicaciones meramente cinematográficas y reelaborando las secuencias narrativas teniendo en cuenta que iban a ser leídas y no vistas. La primera edición de la obra, intentando mantener la importancia de la imagen en su génesis, fue ilustrada con numerosas fotografías. (De Marco, 2008: 30-41).

revolucionario y excombatiente en la Guerra Civil Española, detenerlo y obligarlo de esta forma a iniciar un dramático periplo por diversos centros concentracionarios. Según Aub, la introducción de este hilo conductor en la obra vino motivada por la necesidad de captar la atención del público, poniendo así de manifiesto que no basta con la reproducción fidedigna del horror para que los lectores se hagan una idea de cómo era éste y que, en ocasiones, es necesario recurrir a la creación para lograr un mayor impacto. Junto a la explicación formal, habría que justificar la presencia de personajes como Julio y María en la obra desde su relación con algunas de las constantes que Aub repite a la hora de interpretar el mundo que le tocó vivir, como la crítica a quienes no se comprometen, la necesidad de hacer de los problemas de los demás asuntos propios.



## 8.4. La reconstrucción de la experiencia de Aub en los campos

Los textos concentracionarios ofrecen información sobre una realidad de la que apenas nada se sabía por el silenciamiento y la manipulación de la que era objeto por parte de los responsables de su existencia. A través de ella no sólo se incorpora el punto de vista de los derrotados, habitualmente excluido de la historia. También, como ha mostrado López de la Vieja (2006: 13), “se ayuda a saber, aunque sea de manera indirecta, se invita a reflexionar sobre situaciones complejas, se debilitan los tópicos, se resiste al olvido” (López de la Vieja, 2003: 118). Gracias a la literatura sobre los campos se logra conocer la propia existencia del horror que éstos supusieron. La consigna de “vivir para contar” que los supervivientes se autoimpusieron al salir de los espacios concentracionarios suponía, además de una forma de hacer justicia con quienes murieron allí, un modo de transmitir la realidad que se vivía entre alambradas a un público desinformado que “se ocultaba en el vacío de la memoria para no reflexionar acerca de los límites a los que había llegado el hombre”.

El interés del autor en que la sociedad conociera el horror que habían supuesto los campos de concentración –análogo al mantenido por otros supervivientes como Primo Levi, Jorge Semprún o Elie Wiesel, que no cesaron jamás de insistir en lo importante que era que su testimonio pudiese llegar a las generaciones destinadas a protagonizar el futuro- demuestra su intención de convertirse en testigo responsable capaz de convertir su obra y su posicionamiento pública en reflejo del imperativo moral que teóricos como Finkelkraut reclamaban en todos aquellos que se considerasen víctimas de la historia. Con su actitud, Aub aportó luz sobre una parcela de la historia condenada al desconocimiento durante buena parte del siglo XX, y logró que

la voz de un colectivo condenado a perderlo todo, hasta la palabra, pudiera ser escuchada.

#### 8.4.1. El campo como espacio hostil y degradante

El campo de concentración es presentado en los textos aubianos como un espacio hostil y degradante para el ser humano. Las duras condiciones físicas que tenían que soportarse en Rolland Garros y, fundamentalmente, en Vernet y Djelfa provocaron que la mera supervivencia se convirtiera en un desafío para los internos. En Vernet, situado en la falda pirenaica, el frío en los meses invernales era tan intenso que durante 1939 más de cincuenta prisioneros llegaron a fallecer con síntomas de congelación. Arthur Koestler, que permaneció en el campo varios meses, afirmó en su libro testimonial *La escoria de la tierra*<sup>369</sup> que “la mitad de los prisioneros dormían sin mantas con [temperaturas de] veinte grados bajo cero” (Koestler, 1941: 47). La descripción que el autor húngaro expuso del lugar en el que vivió confinado entre 1939 y 1940 resulta de sumo interés por la comparación que en ella se establece con los campos nazis a partir de las declaraciones de un interno de Vernet que había conocido de primera mano el horror de Dachau:

El campo de Vernet estaba por debajo del campo de concentración nazi, desde el punto de vista de la comida, de las construcciones y del higiene. Comparado con Dachau era todavía soportable. En el campo de Vernet los golpes eran cotidianos; en Dachau se golpeaba a uno hasta que muriera. En el campo de Vernet se moría la gente por falta de atención médica; en Dachau se mataba a la gente adrede (Koestler, 1941: 19).

---

<sup>369</sup> Titulada originalmente *Scum of Earth*, la obra ha sido también traducida al español como *La hez de la tierra* o *La espuma de la tierra*.

El campo alemán estaba equipado con cámaras de gas<sup>370</sup>, hornos crematorios, horcas y campos de tiros metódicamente utilizados para la matanza de prisioneros. En Vernet jamás fue puesto en práctica ningún sistema de ejecución. Sin embargo, la muerte era omnipresente en ambos espacios. Las bajas temperaturas, el hambre, las duras condiciones de trabajo, la violencia y la degradación física que sufrieron los internos del campo francés redujeron notablemente su esperanza de vida y convirtieron la muerte en el destino habitual de gran parte de ellos. Semejante situación se produjo en Djelfa, como ha expuesto Gerard Malgat:

Las condiciones de vida allí son muy difíciles: los reclusos deben hacer frente a un clima rigurosa, un alojamiento malsano bajo tiendas *marabouts* apenas equipadas con mantas, un suministro de comida dudoso y variable según los recursos financieros para pagar a los proveedores locales... Las condiciones de higiene son muy malas y numerosos presos son víctimas de enfermedades contagiosas o epidemias favorecidas por la desnutrición. Día tras día, el director del campo transmite notas necrológicas que recogen como causa de las defunciones expresiones tales como “vejez precoz”<sup>371</sup>, “tuberculosis pulmonar”, “caxequia e insuficiencia cardiaca” o “fiebre paratifoidea”, entre otras (Malgat, 2007: 104).

Ante tales condiciones, no resulta extraño que los textos que escribió Aub tomando como base su experiencia en Rolland Garros, Vernet y Djelfa expongan el poder del campo de concentración para convertir al ser humano en un mero guiñapo a merced de las circunstancias, incapaz de tener más inquietudes o preocupaciones que las derivadas de la propia supervivencia en un contexto tan duro como insoportable.

---

<sup>370</sup> Los historiadores que se han ocupado de reconstruir lo sucedido en Dachau no han llegado aún a ningún acuerdo sobre el uso de las cámaras de gas en el campo. Mientras algunos defienden que jamás fueron utilizadas, otros afirman que puntualmente fueron usadas para desarrollar perversos experimentos. En cualquier caso, sí hay unanimidad en la comunidad internacional a la hora de afirmar que, a diferencia de Auschwitz, en Dachau no hubo gaseamientos masivos.

<sup>371</sup> El diagnóstico de “vejez precoz” es buen ejemplo de cómo se intentó esconder la verdadera realidad del campo a través de un lenguaje repleto de eufemismos. Referirse al envejecimiento prematuro como causa de la degeneración física y mental de los internos implicaba olvidar conscientemente los golpes, el frío, el hambre y, en general, las pésimas condiciones vitales en que éstos habían de vivir.

Varias referencias de la literatura aubiana ambientada en Vernet corroboran lo afirmado por Koestler sobre el frío extremo del centro de internamiento francés. En el relato protagonizado por Enrique Serrano Piña, por ejemplo, el narrador homodiegético de la historia en la que se engloba el relato del personaje principal muestra la situación del campo afirmando que “hace un frío del demonio” (Aub, 2006: 134). Para hacer aún más gráfica su descripción, continúa diciendo que él y el resto de internos han de andar “dándole fuerte a la tierra, intentando sentir (...) [las] plantas” (Aub, 2006: 134).

El filtro corvino de Jacobo define, a través de su deforme percepción de las cosas, el sufrimiento de los presos ante las bajas temperaturas que se habían de soportar en el campo ubicado en la falda pirenaica:

No resisten el frío. He visto muchos internados con manos y pies morados. Se les hielan. Carecen de defensas. Uno no se explica cómo pueden sobrevivir. Su existencia, en las condiciones físicas en que se encuentran, es una equivocación (Aub, 2006: 222).

La reflexión del cuervo encaja con la idea de que cualquier campo de concentración es un espacio de muerte en el que la supervivencia no es sino una casualidad o la suma de una serie de afortunadas coincidencias. La “equivocación” a la que se refiere la cita sería, pues, equivalente a la existencia de los “salvados” de los que habló Primo Levi.

No sólo en Vernet estuvo presente el frío. En Djelfa, los internos hubieron de soportar el extremo clima desértico, definido como “feroz” (Aub, 2006: 119) por el narrador de “Yo no invento nada”. De hecho, la alusión a las gélidas temperaturas ya está presente en la primera descripción que del desierto se realiza en este relato:

Desierto. Mucho mayor que lo imaginado. Nunca había alcanzado a tanto nuestra vista. Frío. Nunca habíamos visto tantas estrellas. Altas mesetas del atlas sahariano (Aub, 2006: 118).

El narrador aporta incluso datos empíricos para que el lector pueda hacerse una idea de las inclemencias climáticas:

Por la noche una temperatura baja de quince grados bajo cero, mientras llega durante el día a cincuenta y cinco.  
Del calor al frío, pasando por el hoyo, como dijo un chistoso (Aub, 2006: 119).

Lejos de ser baladí o meramente descriptiva, la insistencia en el frío que se había de soportar en el campo sirve al narrador para reforzar la verosimilitud de la historia de Carlos Yubischek, quien da con sus huesos en el calabozo tras ser sorprendido quemando una tomiza para calentar “a un viejo gallego que tenía los pies helados” (Aub, 2006: 120). No es ésa la única mención al frío de “Yo no invento nada”. Junto a la continua mención de las bajas temperaturas aparece en el relato una clara intención de exponer las inhumanas circunstancias en las que se veían obligados los internos a vivir. Es decir, “la idea que se reitera no es el frío por sí mismo, aunque transmitir su intensidad es uno de los objetivos de la enunciación, sino unido a la falta de protección de los internos frente a esa agresión climática” (Nos, 2001: 245). La denuncia de su situación cobra mayor fuerza al ser comparada con la de los responsables del campo. Sintomático es, en ese sentido, que en la descripción de uno de los responsables del campo de Djelfa se haga especial hincapié en las prendas de abrigo con las que va vestido. Su presencia en el retrato se ve complementada con la de elementos, como la fusta, cuya sola mención lleva ya al lector a relacionar la figura mostrada presentada con el ejercicio de la violencia. La imagen cobra más fuerza por su presentación en un entorno espacial caracterizado por su clima gélido y acompañado de unos personajes débiles y congelados:

El comandante, quepis a lo chulo, bufanda blanca arrollada al cuello, gabán forrado, leguis, guantes, fusta en mano, seguido de su perro, se para frente a nosotros. (...)

La nieve cubre la llanura ondulada: los montes lejanos desafían el viento haciéndolo más helado. Cumbres del Atlas sahariano. (...)

El comandante pasa revista a las celdas. Ábrenle la primera: tres hombres en dos metros cuadrados.

- Eh, ¿por qué estás aquí?

Medio dormido, cayéndose en trizas el viejo capote militar, Juan Acevedo no contesta, se abre de brazos y enseña un pecho rayado por los costillares, carcomido de mugre (Aub, 2006: 121).

Imposibilitados para hacer fogatas en el campo y carentes de ropa de abrigo –se define a algunos de ellos como “harapientos” (Aub, 2006: 142), mientras se narra cómo otros son apresados por robar mantas (Aub, 2006: 121) o incluso, en “El limpiabotas del Padre Eterno”, se expone gráficamente cómo duermen arrojados con todas las prendas de que disponen (Aub, 2006: 310)-, los presos habían de sufrir gélidas temperaturas en los barracones mientras sus captores descansaban en sus cálidas estancias:

El comandante entra en su despacho; se estira frente a la chimenea, donde se queman troncos idénticos a los que con riesgo de su vida desmenuzan los internados. El viento arrecia. Djelfa no tiene más cielo que la nieve, ni más manta que el viento. El comandante le dice a su ayudante:

- Faltan muchísimos palos. Al primero que coja haciendo fuego en el campo, un mes de calabozo. A ver si reventando aprenden (Aub, 2006: 125).

Junto al frío, el hambre fue otras de las penurias a las que tuvieron que enfrentarse los internados para poder seguir con vida<sup>372</sup>. La mala alimentación cobra especial importancia en *Campo francés*, pues, de algún modo, la reacción ante la escasez de comida y la falta de criterios con las que ésta se reparte en

---

<sup>372</sup> Para los refugiados republicanos que acabaron internados en campos de concentración tras huir de la España franquista en 1939 por la frontera franco-española, el hambre que sufrieron entre alambradas fue la culminación de un periplo caracterizado por la penuria y la carencia. Así lo muestra “El limpiabotas del Padre Eterno”, relato en el que se define a los españoles que escaparon a Francia como “un pueblo de trogloditas” (Aub, 2006: 291). La imperiosa necesidad de encontrar algo que llevarse a la boca se expone en el texto al recordar uno de los personajes cómo devoraron, como si fuesen animales salvajes, un rebaño de ovejas: “Venían por la montaña mil borregos, blancos y negros, mezclaos [sic] (...). Éramos algo así como veinte mil amontonados que queríamos pasar y con una hambre [sic] de cien mil demonios... Nos echamos encima de la manada y en una hora, poco más o menos, no quedaron ni los rabos. Los desollamos vivos” (Aub, 2006: 291).

los barracones supone la culminación al proceso de cambio de actitud —de la pasividad al activo compromiso— que vive Julio. La queja del protagonista cuando se da cuenta de que los responsable del campo están dando a los internos menos comida de la que a éstos les corresponde<sup>373</sup> se produce en un contexto de carencia absoluta en el que “no se come nada” y “la gente se muere de hambre” (Aub, 2008: 459). La escasez de alimentos y los problemas del sistema de distribución causan la protesta de los internos, cuya intensidad hace que termine por convertirse casi en un conato de rebelión. La forma en la que el autor expone las quejas de los internados, así como la rítmica cadencia de sus gritos, da como resultado una imagen tan impactante como patética:

Los internados salen de las barracas, se agolpan frente a las alambradas y se ponen a gritar en coro.

INTERNADOS: ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! ¡Tenemos hambre! (Aub, 2008: 451).

Para intentar paliar su necesidad, los internados hablan de comida y fantasean con la posibilidad de echarse a la boca algún alimento sabroso. Mientras un personaje cuenta a los demás cómo ha pasado la noche soñando “con el pavo que comía (...) en Navidad. Y con la sopa de macarrones” (Aub, 2008: 424), otros discuten sobre las bondades del ragout y el goulash. De la

---

<sup>373</sup> “Julio y Villanueva, con unas angarillas, al lado de la báscula, donde un teniente vigila. Unos guardias pesan unas enormes remolachas blancas.

UNA VOZ: En mi país, ni las vacas comían eso.

Las remolachas en la báscula.

JULIO (fijándose en el peso): Somos 156 en la barraca 34.

GUARDIA: ¿Crees que no lo sé?

JULIO: Nos tocan veinte kilos más.

TENIENTE (adelantándose): ¿Qué dice?

JULIO (sudando, extrañándose él mismo de su atrevimiento): Que faltan veinte kilos.

TENIENTE: ¿Cómo te llamas?

JULIO: Julio Hoffman.

El teniente retira dos remolachas del montón y las tira.

TENIENTE: ¡Llévense esto!

JULIO (aferrado mecánicamente a su idea): Faltan veinte kilos” (Aub, 2008: 447-448).

misma forma que relatar su propio pasado era para los internos una forma de traspasar los límites del campo y viajar con su imaginación a espacios ansiados a los que las alambradas les impedían acceder –y un tiempo, feliz e idealizado, utópico e imposible de recuperar-, conversar sobre las comidas de las que jamás podrán disfrutar mientras se prolongue su encierro es una forma de luchar contra las limitaciones a las que su situación les condena. Como señaló Viktor Frankl, las “apetencias y deseos se hacían obvios en los sueños” (Frankl, 1982: 38), en los se buscaba satisfacer todos aquellos deseos que el campo impedía cumplir.

Soñar con comer no es simplemente la lógica consecuencia a los problemas de inanición, sino también y sobre todo una forma de hacer frente al opresivo ambiente del campo. Que los internados mantengan viva en su esquema mental la utopía significa que aún no han sido derrotados y que permanece dentro de ellos un mínimo resquicio de esperanza para lograr su salvación. Excluir la utopía del pensamiento implica concebir la realidad como un ente cognoscible y finito en el que no quepan ni la imposibilidad ni la casualidad, lo que en el caso de los campos equivale a aceptar la muerte como único destino posible.

En “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” se expone, filtrado por el punto de vista aviar y no fiable de su narrador, la importancia de la comida en el campo y el horizonte de ilusiones de los internos. Paradigmáticamente, uno de los apartados del tratado que estructura el relato lleva el título “De la comida”. Tal y como se puede observar, en él se explica también el poder igualador de las penurias del campo. Ante el frío, el hambre y la proximidad de la muerte, todos los hombres son iguales, todos han sido reducidos a seres movidos por una única pulsión:

El comer [es] su principal ocupación: no le importa tanto lo que come, sino lo que comerá: su norte, lo que reverencia, le pasma, embelesa y arroba: lo primordial. Es para lo único que son capaces de ponerse de acuerdo anarquistas, belgas, suizos, húngaros, comunistas,



altos y bajos, rubios y morenos, alemanes y franceses, españoles, ladrones y gente honrada (Aub, 2006: 222).

Para hacer más expresiva e intensa la sensación de hambruna –y con ello más efectiva la denuncia de la situación de los presos-, Aub recurre a procedimientos que Eloísa Nos ha denominado “grotescos” (Nos, 2001: 215). En *Campo francés* pueden encontrarse varios, como la aparición de un personaje que deambula por el campo con su dentadura postiza en la mano, intentando vendérsela a algún interno al que le sirva, pues a él se le cae en cada momento por lo mucho que ha adelgazado (Aub, 2008: 424), o la de otro, tuerto, del que se dice que su “perfil ciego (...) da sensación de muerte con su ojo hundido” (Aub, 2008: 267). Los dos casos –y algún otro, como el de los viejos que pelean por un simple caramelo (Aub, 2008: 209)- parecen emparentarse con la tradición expresionista iniciada por Goya en las “Pinturas Negras” y, como tal, sus personajes podrían haber salido del pincel del pintor aragonés, empeñado en su última etapa pictórica –como Aub tras salir de los campos- en mostrar el horror y la degradación humana.

En esa línea han de inscribirse también la confesión de uno de los personajes de “Yo no invento nada” que asegura haber comido “pieles de zanahorias recogidas en la basura” (Aub, 2006: 122) o las descripciones de “el Málaga” –“con la extrema delgadez del hambre la cara se le había alargado tanto que siempre parecía estar de perfil; el cuello de pollo desplumado, los hombros hundidos, el pecho dando relieve a las tristes costillas” (Aub, 2008: 319)- y de Julián Castillo –“tan delgado que hasta a los esqueletos empavorece” (Aub, 2006: 214)”- en “El limpiabotas del padre Eterno”. Es precisamente en este cuento en el que de forma más paradigmática se expone la degradación a la que puede llevar la extrema situación de hambre vivida en el campo:

En el campo especial por toda comida dan medio cazo de sopa expurgada de nabos y zanahorias. Las legumbres son para los

“trabajadores”<sup>374</sup>. El Málaga se come sus excrementos (Aub, 2006: 315).

El escatológico acto al que se ve empujado “el Málaga” para paliar su situación de extrema necesidad –similar al del personaje que utiliza como recipiente para comer “su lata mingitoria” (Aub, 2006: 318)- se muestra en todo su dramatismo al ser comparado con la ilusa visión que tenía de lo que le esperaba tras cruzar la frontera pirenaica que terminó por llevarle al horror de los campos franceses y argelinos. Lejos de imaginarse su denigrante final, el protagonista ansiaba encontrar “Jauja: pan, salchichón, pan, sardinas, pan, mantequilla, pan, pan, pan” (Aub, 2006: 287).

De forma menos grotesca, y sin la capacidad de repelencia de los ejemplos hasta ahora citados, en “Los creyentes” se expone también el tema del hambre. En este caso, el cuento “ilustra el cinismo pragmático de los refugiados (...), cuya indiferencia religiosa inicial se convierte en (...) simultánea devoción (...) ante la noticia de que al final de los servicios de culto respectivos se reparten alimentos” (Soldevila, 1973: 118):

Corrió la voz de que los evangelistas daban galletas a los que acudían a su capilla. Se apuntaron bastantes. Entonces el cura católico repartió un kilo de confitura entre los asistentes (Aub, 2006: 179).

El relato sirve a Aub para lanzar una dura crítica sobre la doble moral de los representantes eclesiásticos, también presente en otros textos concentracionarios del autor como “Historia de Vidal”.

La denuncia del frío y el hambre sufrida, que implica una evidente condena a los responsables de los campos por no haber proporcionado a los presos las ropas de abrigo y los aportes alimenticios adecuados, se

---

<sup>374</sup> Quienes desarrollaban trabajos en el campo tenían derecho a una ración suplementaria de comida (Sicot, 2007: 401). El propio Aub lo explicó en su intervención en el acto de protesta contra los campos de concentración fascista al que acudió en 1943 en México: “Los que no trabajaban no comían. Les daban el puro caldo de los nabos y de las zanahorias cuando a nosotros nos tocaban algunas medias docenas de trozos de las mismas, y, los domingos, cien gramos de carne de pata de camello” (FMA-AMA, Caja 5, 40).

complementa con la de la violencia sistemáticamente ejercida en los centros de concentración. Su constante presencia, a través de maltratos físicos y humillaciones verbales, es uno de los elementos que con más intensidad contribuyen a hacer de los espacios descritos en los textos entornos hostiles. El hecho de que los prisioneros fueran golpeados de forma continua y gratuita no sólo conllevaba su degradación corporal, sino que también contribuía a ver menoscabada su propia condición de ser humano, pues no son los golpes un medio de comunicación convencional entre los hombres. Además de en la cotidianeidad del internamiento, la brutalidad física estaba presente en todo el proceso intermedio entre el momento en que los presos eran arrestados y su entrada definitiva en el campo. Así lo exponen varios relatos aubianos, como el protagonizado por Enrique Serrano Piña, quien, al explicar las razones que le han llevado a estar entre alambradas, describe su paso por el calabozo de Montpellier al que fue confinado antes de ingresar en Vernet como “una paliza, otra paliza y otra, para no variar” (Aub, 2006: 135). Insiste el protagonista del cuento en que los agentes de la Prefectura que le detuvieron le “daban de bofetadas y de pisotones hasta que les daba la gana” (Aub, 2006: 135) y le “dijeron todo lo que quisieron y (...) [le] dieron lo que les dio la gana, que no fue poco” (Aub, 2006: 136). Más allá de la descripción de la brutalidad con que fue tratado el protagonista del cuento, las citas muestran el carácter sistemático y aleatorio de la violencia. Serrano Piña afirma en la narración de sus desgracias que los agentes le pegaban “para no variar” y que hicieron con él “lo que les dio la gana”. La utilización de tales expresiones pone de manifiesto, en primer lugar, que las palizas eran constantes y, en segundo, que el prisionero no era concebido en las estancias carcelarias como un ser humano, sino como un muñeco en manos de otros. También en *Campo francés* se expone la bestialidad policial y la gratuidad con la que los agentes maltrataban a los internados:

PEDRO: ¿Qué dices?

MAYER: Digo que esto es una vergüenza.

Pedro le pega un puñetazo en la cara. Mayer cae al suelo, empieza a correrle la sangre por la boca. El comisario pasea, una regla en la mano. Enrique mantiene sujeto a Caamaño, que sigue a Luis con la mirada. (...)

Luis pega furioso con la regla sobre los dedos de Caamaño, abultados, sanguinolentos. Luego, furioso, tira la pistola sobre la mesa (Aub, 2008: 219).

La narración de Louis Le Portiller de su periplo vital en “Una historia cualquiera” incluye un pasaje acontecido durante el traslado de los presos desde París hasta Vernet que reafirma la tesis de que todo el ritual que precedía la entrada en los campos estaba dominado por la violencia y la hostilidad:

Un vagabundo, pequeñarro él, peor afeitado que todos y no es poco decir, lo estoy viendo: con su gorra gris, su hatillo mal liado en un pañuelo a cuadros, sucio, se quedó sentado, en la cuneta. El agua del canal corría lenta, preciosa, reflejando los álamos. Le cogieron entre dos guardias. Vejancón.

- Anda.

- No puedo

- ¿No tienes oídos? Anda.

- No puedo.

Puntapié va, puntapié viene. Nada. Entre los dos le incorporaron, a empellones. El viejo se dejó caer. Entonces lo cogieron por los sobacos y empezaron a meterle la cabeza en el agua, que corría muy alta, hasta los mismos márgenes. Y venga a remojarlo, y venga meterle y remeterle la cabeza. (...) Dejaron caer al hombre que hizo un ruido de neumático deshinchado. Cuando pasó la barcaza y estuvo lejos, lo pusieron de pie.

- Anda.

No se tenía. Entonces le pegaron un tiro (Aub, 2006: 131).

En esa narración se insiste en cómo la agresión física se instituyó como un modo básico de relación entre los internados y sus vigilantes. “A todo rezagado ¡zas!, a cualquier intento de evasión ¡zas!” (Aub, 2006: 132), relata el narrador del cuento, mostrando con ello cómo la violencia era la respuesta habitual a cualquier tentativa de los presos de romper la disciplina impuesta por sus captores.

Queda demostrado así que todos los espacios que rodean y preceden al campo creaban una desigualdad absoluta entre víctimas y verdugos que hacía a los primeros ser conscientes de que su futuro dependía de la voluntad de los segundos. En su detallado análisis sobre la estructura del campo de Vernet, el cuervo Jacobo anota con sorpresa cómo no todos los hombres que pululan por el campo tienen la misma consideración:

Me hallo (...) ante la imposibilidad de explicar uno de los fundamentos de la sociedad humana. ¿Cómo puede comprender un cuervo que otro cuervo valga más o menos que él siendo cuervo? Todos los cuervos somos negros, y basta. Los hombres, para que no haya lugar a dudas, llevan señas exteriores de su rango: valen según sus galones, y por sus galones (Aub, 2006: 24).

El hecho de que esa sensación –que menoscababa el amor propio de los internos, sabedores de que no son nada más que lo quieran sus captores que sean- se produjera desde el momento de inicio del periplo de cárceles, calabozos y traslados evidencia que el campo de concentración no era sino la culminación de un proceso caracterizado por su voluntad deshumanizadora y denigradora. Respondiendo a esa condición, Rolland Garros, Vernet y Djelfa fueron escenario de maltratos, y así lo denunció Aub a través de su literatura. Su obra no sólo se hizo eco de la violencia con la que fueron sometidos los presos, sino que amplió su poder condenatorio a todas las humillaciones sufridas en los centros concentracionarios. “Yo no invento nada” y “El limpiabotas del Padre Eterno”, cuya acción transcurre en su mayor parte en el campo argelino, son los relatos en los que de forma más paradigmática se observa esa capacidad de degradación. En el primero de los relatos, Carlos Yubischek es vejado de tal forma que su rol ha llegado a ser identificado con “el del payaso de las bofetadas” (Soldevila, 1973: 122, n. 13). Encerrado en uno de los calabozos del campo, el brigadista sufre las continuas humillaciones de Gravela, el ayudante del comandante del campo, quien, “cada día entraba a verle (...). Le miraba, le escupía y se iba a emborrachar” (Aub, 2006: 125). El

ensañamiento que sufre el personaje parece obedecer a dos razones. Hay, por un lado, una reacción de los responsable del campo ante su continua sonrisa<sup>375</sup>, presente en su rostro incluso en los más degradantes y sórdidas situaciones –“sobre el cemento, que hiede de secesos y orines, casi sin huelgo, jadea el internacional que aún tiene fuerzas para sonreír” (Aub, 2006: 123)-. Y es que la actitud de Yubischek incomoda por su carácter de resistencia, pues es una forma de gritar a la cara de sus captores que todas sus vilezas no acabarán con el espíritu revolucionario que anida en su corazón. De ahí que el relato narre de qué forma el ayudante del comandante acosaba al brigadista “cada día con la determinación de acabar con él, buscándolo rabiosamente, al reclamo de cualquier falta para cebarse” (Aub, 2006: 119) y concluya con la descripción de lo sucedido el día de su muerte, cuando Gravela “apareció por el campo silbando, como si le hubieran quitado un gran peso de encima” (Aub, 2006: 125). Por otro lado, el hecho de que se convierta en objeto de las humillaciones de sus captores demuestra la aleatoriedad de todo el engranaje de violencia concentracionaria, pues, más allá de la irracional y salvaje molestia sentida por Gravela al verle sonreír, no hay razones dentro de la normativa del campo que legitimen el despiadado sufrimiento al que es sometido Carlos Yubischek.

“El limpiabotas del Padre Eterno” es probablemente el texto en el con más explicitud se exponen los maltratos sufridos por los internos en los campos. Según Quiñones, de hecho, “nunca, como en estas páginas, cobra la prosa de Aub un tono más ácido de denuncia” (Quiñones, 1994: 29). El relato va enumerando los actos violentos sufridos por “el Málaga” en su periplo concentracionario. Así, mientras permanece en el campo de Argèles recibe “una paliza de órdago” (Aub, 2006: 295) a la que se suman otras que le hacen perder su habitual alegría:

---

<sup>375</sup> A Yubischek se le define, de hecho, aludiendo a su sempiterna sonrisa: “Carlos Yubischek, tan pequeño y tan contento” (Aub, 2006: 119).

Y [“el Málaga”] se va triste a recorrer la playa. Ya no es el mismo de hace tres o cuatro días. Las palizas le han dolido horrores (Aub, 2006: 296).

Es en la recreación de la vida de Djelfa, sin embargo, en la que se pone de manifiesto de forma más intensa cómo la violencia se convirtió en la forma habitual de comunicación entre los captores y los capturados. Para exponer semejante panorama, además de relatar todo un variado catálogo de torturas y de detallar el sistema de trabajo en el que se veían inmersos los internados, los diversos narradores a los que se va dando voz en el relato establecen una implícita comparación entre el opresivo y brutal ambiente del campo, encarnado de nuevo en el personaje de Gravela –cuya reiterativa presencia en la obra concentracionaria aubiana no se limita a la parcela narrativa<sup>376</sup>- y la ilusa interpretación del mundo del deficiente mental. Junto al ayudante del comandante aparece constantemente Jaime Ortiz, el jefe español del campo, un anarquista que traiciona sus ideales y comienza a colaborar en la organización del campo para poder así regresar antes a España.

Frente a la brutalidad que encarnan estos dos personajes, que actúan como símbolo de todos los guardias con los que hubo de bregar Aub durante su experiencia concentracionaria<sup>377</sup>, la presencia de “el Málaga”, ser inocente y tierno donde los haya, se hace extraña. Ignacio Soldevila, de hecho, ha afirmado que el deficiente mental, es, “dentro de los estrechos límites del alambrado campo, el más libre de todos los que lo habitan”<sup>378</sup> (Soldevila, 1973: 121). En el siguiente pasaje del relato, en el que el personaje demuestra cómo la ingenuidad de que le dota su deficiencia mental le permite vencer el

---

<sup>376</sup> Además de en “Yo no invento nada” y en “El limpiabotas del Padre Eterno”, Gravela aparece evocado en “El cementerio de Djelfa” y en poemas de *Diario de Djelfa* como “Tipo” o “Romance de Gravela”.

<sup>377</sup> Gravela sería el símbolo de la brutalidad, mientras que Ortiz representaría a los traidores que tanto odiaba Aub.

<sup>378</sup> También lo ven así algunos de sus compañeros de internamiento, como Juanito Gil, que se refiere a él en los siguientes términos en una de sus cartas: “Está más allá. Tal vez lo que consideramos un retraso –según dictamen médico es un retrasado mental- sea exactamente lo contrario. Tal vez “el Málaga” sea un adelantado del otro mundo, cuanto todos seamos iguales” (Aub, 2006: 323).

miedo que atenaza y corrompe a muchos de sus compañeros de internamiento, se muestra ese simbolismo:

Sale [Gravela], sin grandes demostraciones de enfado, golpeando ligeramente sus polainas de fusta. Al igual que alguna otra mañana anda desbraguetado, posiblemente por la prisa que se da al levantarse en el último momento. Nadie se atreve a decírselo, cuando se dé cuenta se pondrá furioso, se abrochará frente a nosotros en son de desafío. Un día “el Málaga” le señaló riendo la portazuela, lo tuvo ocho días en el calabozo (Aub, 2006: 313).

El comportamiento de “el Málaga” puede interpretarse como una forma de rebeldía –espontánea y no buscada, como la de los niños cuando revelan una realidad por los adultos ocultada con algún espurio motivo- ante la opresión de sus captores. Es la suya la única voz que, desde su inocencia y sin prever las consecuencias que su osadía puede conllevar, se atreve a decirle a la cara a Gravela lo que piensa de él. “Usted es malo” (Aub, 2006: 300), le espeta en su primer encuentro, del que sale bien parado gracias al desconocimiento del español del ayudante del comandante del campo. Su actitud de resistencia y valentía está emparentada con la de Carlos Yubischek y, de hecho, tras su muerte, en su rostro inerte destrozado por las malas condiciones en las que hubo de pasar sus últimos días, “no le cabía más que la sonrisa” (Aub, 2006: 326), lo que provoca la airada reacción de Gravela<sup>379</sup>.

Más allá de su valor en el desarrollo de la trama del relato y de su equivalencia con personajes reales a los que Aub conoció –sufrió- durante su encierro africano, Gravela y Ortiz parecen estar concebidos como elementos al servicio de la representación del clima de violencia imperante en Djelfa. Para reforzar ese carácter, cada uno de ellos se hace acompañar sistemáticamente por un objeto, una especie de atributo del mal. Gravela siempre lleva entre sus manos una fusta de cuero y Ortiz una cadena de hierro.

---

<sup>379</sup> “Il sourit encore, ce cochon” (Aub, 2006: 327) –“todavía sonrío, este cochino”-, dice el guardia cuando observa el cadáver del deficiente.



#### 8.4.2. Procesos de deshumanización

La constancia y frecuencia de las palizas que se propinaban no implicaba que éstas provinieran de la aplicación de un criterio o normativa que rigiera en el campo. Son, al contrario, fruto de la voluntad de los vigilantes de los campos, que a menudo utilizaban la violencia como forma de desahogo o descarga de presiones y frustraciones. Se dice de Ortiz en un relato, por ejemplo, que “se va a emborrachar; luego vuelve al campo, sin pie y, en el campo especial, cadena de hierro al puño intenta aplacar su rabia”<sup>380</sup> (Aub, 2006: 316).

Evidentemente, tal comportamiento lleva implícito la consideración de los internos de los campos como meros objetos al servicio de sus voluntades, como simples sacos terreros en los que descargar a base de golpes las iras y tensiones. La violencia se basa, por tanto, en el proceso de nihilización que el espacio concentracionario ejecuta sobre los internos y es gratuita y aleatoria, pues Gravela, por ejemplo, “según sus hígados, llegará a pie o a caballo [al campo], repartiendo latigazos o no” (Aub, 2006: 310)<sup>381</sup>. Otro ejemplo en el que se expone la cosificación a la que son sometidos los presos puede encontrarse en una conversación entre los responsables del campo que relata el narrador omnisciente que de forma puntual aparece en “El limpiabotas del Padre Eterno”:

Por la noche, ayudado por Ortiz y Gravela, el comandante hace sus cuentas. Sonríe, se estira, dice al español:

---

<sup>380</sup> La correspondencia del suceso con la realidad se demuestra en el texto testimonial “Campo de Djelfa, Argelia”, en el que Aub relata cómo “por la noche, el encargado del campo especial –un español vendido– entra bajo las tiendas y pega a los tristes con una cadena de hierro” (Aub, 2006: 316).

<sup>381</sup> El carácter voluntariamente absurdo y degradante de las órdenes de los vigilantes del campo incidía en la degradación que sufrían los internos, pues demostraba que en nada a éstos se tenía en cuenta. Así se puede observar en el pasaje de *Campo francés* en el que se obliga a los internos a permanecer fuera de los barracones mientras llueve:

“Llueve. Pasan lista. El sargento, con su impermeable. Todos los internados mojados, quietos, llenan el espacio entre los barracones. Contestan. Presente, al oír su nombre.

JULIO: ¿No podrían pasar lista dentro de la barraca?

CAAMAÑO: Pero entonces no se divertirían” (Aub, 2008: 422).

- Está bien por hoy. ¿No tienes ganas de divertirse un rato? Vete a dar una vuelta... (Aub, 2006: 315).

Como es habitual en el lenguaje utilizado por los responsables de los centros concentracionarios, la “diversión” a la que se refiere el comandante es una forma eufemística con la que referirse a la violencia que va a ser ejercida sobre los internos. La sola mención de una palabra semánticamente asociada a actividades lúdicas en el hostil entorno de Djelfa ya resulta sorprendente e incluso ofensiva, pues muestra la incapacidad de los guardianes para mostrar la más mínima empatía con el sufrimiento de quienes conviven con ellos.

El sadismo de Gravela se manifiesta también en el tipo de castigos a que someten a los internos. Cuando un grupo de presos es acusado de robar leña, el ayudante del comandante los obliga, pese a las inclemencias meteorológicas que azotaban al campo, a permanecer a la intemperie en la zona más fría de todo el recinto concentracionario. En el contexto de Djelfa, semejante correctivo implicaba casi una condena de muerte:

- Ahora mismo se me plantan ahí todos los de tú marabú y no se me mueve nadie hasta que aparezcan los culpables.

Gravela señala la parte más alta del campo, unos veinte metros que quedan al descubierto, donde el viento no sopla más porque no puede.

Todos son veteranos y ninguno protesta. Resignados van a colocarse en el lugar de castigo; saben a qué atenerse.

Gravela llama a Ortiz y le participa su decisión, el renegado se cuadra.

- Házselo saber a todos. Y que no se les acerque nadie porque al que coja hablando con ellos lo planto al lado.

El que más aguantó fue Ángel Blanco, seis horas al viento y en la nieve. Los demás cayeron más o menos a las dos horas. Cada uno un montón de nada que la nieve cubría rápidamente (...).

Se lo dicen a Gravela, telefona (...):

- Cuando estén como leños que enciendan fuego con ellos... (Aub, 2006: 313).

Además de golpes y mortíferos castigos, el catálogo de vejaciones de Gravela incluía un continuo maltrato verbal. Para mostrar la habitualidad de

los gritos<sup>382</sup> con que se dirigía a los internos, el narrador de “El limpiabotas del Padre Eterno” afirma con extrañeza y sorpresa cómo en una ocasión el ayudante del comandante llegó a hablar “sin levantar la voz, diríase que un acento humano” (Aub, 2008: 312). Tan agresivo como la forma era el fondo, repleto de faltas de respeto e insultos. Desde el “idiota”<sup>383</sup> con el que saluda a “el “Málaga” cuando éste llega a Djelfa hasta el “pequeño cochinarra” (Aub, 2006: 125) con que se refiere a Yubischek cuando se entera de su muerte en “Yo no invento nada”, su comportamiento con los internados incluye todo tipo de maltratos verbales. Especialmente paradigmático de ese desprecio es el pasaje de “El limpiabotas del Padre Eterno” en el que se obliga a un anciano judío que permanece preso a trabajar el sábado, ignorando las peticiones de clemencia que la voluntad de respetar su religión le lleva a hacer<sup>384</sup>:

Como es sábado, suenan gritos en medio del campo, algunos se asoman pero enseguida se vuelven: no vale la pena; siempre lo mismo. Es Godman que grita y llora. Desde que llegó –conmigo- no falla ninguna semana. Gravela se le planta delante.

- ¡Coge la pala!

- ¡Comprenda usted, mi ayudante!

- ¡Coge la pala!

Godman se arrastra todo lo que puede, suplicando:

- Tenga compasión, mi ayudante.

Ese rebajarse, ese servilismo, esa humillación le resta simpatías.

- ¡Coge la pala y déjate de historias!

- Comprenda usted, mi ayudante, usted tiene una religión...

- ¡Yo no comprendo nada sino que eres un perro que se niega a trabajar! (...)

[Godman] se inclina y coge la pala.

- ¡Trabaja! (Aub, 2006: 310-311).

---

<sup>382</sup> “Con un amplio vuelo dado a su capa de oficial, [Gravela] gritó ronco. (...) El oficial que venía desde Argel mandó hacer alto. De la cola de la caravana llegaron a los chillidos del hombre de la capa” (Aub, 2006: 119).

<sup>383</sup> “Qu’est-ce qui’il dit, cet ahuri?” (Aub, 2008: 300) –“¿qué es lo dice este idiota?”-.

<sup>384</sup> En “El cementerio de Djelfa” se hace referencia al mismo pasaje –“¿te acuerdas de aquel judío que no quería trabajar los sábados?” (Aub, 2006: 417)-. En *Campo francés*, por otro lado, puede encontrarse una anécdota similar, al mostrarse la negativa de un interno – Chamberlain- a desnudarse delante de sus compañeros de presidio en las duchas comunes aludiendo a los preceptos de su religión. Como en el caso de Godman, Chamberlain termina siendo castigado y humillado, ya que es introducido vestido bajo el agua de la ducha (Aub, 2008: 279).

La brevedad del fragmento no impide que se encuentren concentrados en él varios elementos que definen a la perfección la brutalidad del universo concentracionario de Djelfa y la denigrante forma que tenían sus responsables —especialmente Gravela— de tratar a los internos. Por un lado, se refleja en el texto el sistema casi esclavista de manufacturado de productos de esparto y cáñamo<sup>385</sup> que funcionaba en campo, que llegó a generar grandes beneficios. En el propio relato se menciona esta bonanza, al afirmarse que el “mes de mayo de 1942 se presenta bueno para el comandante, [ya que] según los cálculos más conservadores ganará cien mil francos” (Aub, 2006: 315). Por otro, la conversación entre víctima y verdugo pone de manifiesto la absoluta desigualdad existente entre ambos y, sobre todo, la conciencia del primero de ser un muñeco en manos del segundo. Godman es presentado como un personaje servil plegado a las exigencias de su captor, un paria para la única forma de resistencia posible es la humillación. La ínfima consideración de sí mismo que le lleva a arrastrarse ante su captor viene provocada, entre otras cosas, por el control al que es sometida en el campo su vida, sin más libertad que la que Gravela y sus secuaces quieran darle, y por el desprecio con que es tratado, manifestado en el fragmento a través de gritos, insultos y la sensación de no ser atendida ninguna de sus súplicas. Por último, el fragmento evidencia que el campo de concentración es un espacio en el que nada se respeta y en el que, por tanto, no hay rastro alguno de la consideración que en el mundo convencional se acostumbra a tener con las personas de avanzada edad como Godman. Tampoco se respeta a los enfermos, como demuestra el pasaje de “Una historia cualquiera” en el que un interno enloquece durante el trayecto en tren al campo y es violentamente ejecutado por ello:

---

<sup>385</sup> A pesar de que en textos biográficos como el de Ignacio Soldevila se afirma que Aub trabajó en Djelfa en la construcción de las vías del ferrocarril transahariano (Soldevila, 1999: 42), parece que el autor se dedicó a la fabricación de zapatillas de esparto. Lo atestigua el hecho de que en la primera edición de *Diario de Djelfa* apareciera una fotografía del autor en una tienda de campaña sobre una leyenda en la que se podía leer “Mi trabajo: montar alpargatas”.

Éramos setenta metidos en aquel cuchitril. El de la sed se volvió loco, se tiró de cualquier manera y empezó a correr a campo traviesa. Le pegaron un tiro en las piernas. Luego le remataron a culatazos. Oímos cómo se le rompían los huesos y la voz. El que estaba a mi lado empezó a vomitar, llenándose con su porquería (Aub, 2006: 133).

Identificar a los internos con animales a través del insulto —como hace Gravela en el fragmento seleccionado con el anciano judío, a quien llama “perro”— era una de las formas más frecuentemente utilizadas en los campos para humillar a los internos. En su intento de recrear su experiencia, y con ella de la de todos quienes pasaron por el horror concentracionario, Aub reflejó la reiteración de la injuria animalizadora. En *Campo francés*, uno de los militares encargados de la organización de Rolland Garros se refiere a los detenidos trasladados a las instalaciones del campo como “reata de mulas” (Aub, 2008: 253), mientras que en “Una historia cualquiera” se amenaza a los internos con fusilarlos “como a perros” (Aub, 2006: 130) si no permanecen en silencio y obedecen las consignas. Lejos de ser anecdótico, el uso de estos insultos confirma cómo todo el comportamiento de los vigilantes con los presos estaba regido por leyes bien diferentes a las que habitualmente regulan las relaciones humanas. El trato que se establecía entre los dos grandes grupos de individuos que poblaban el campo distaba de ser convencional. Más bien, se asemejaba a la forma en que se trata a ciertas especies animales. A los golpes y a los insultos se le sumaba la aplicación de formas de comportamiento inapropiadas —e indignas— para los seres humanos. En “Una historia cualquiera”, por ejemplo, se narra cómo durante la marcha de París a Vernet los internos fueron confinados primero en un “campo de verdad, el campo de los borregos y de las vacas” y después “en el corral de una alquería grande” (Aub, 2006: 130). También el traslado desde Francia al campo africano de Djelfa se realizó en la bodega del Sichi Aicha, un barco que habitualmente era utilizado para transportar ganado. De hecho, el narrador de “Yo no invento nada” asegura que las estancias en las que efectuaron el trayecto “rezumaban

olor de caballo” (Aub, 2006: 118). En el mismo relato se observa cómo, ya en tierra argelina, los internos hubieron de desplazarse hasta el campo como si de un rebaño de ovejas conducido por su pastor o una manada de bestias comandada por el vaquero se tratase: a pie, cargados con sus fardos y soportando los golpes que con la fusta se les propinaba cada vez que uno de ellos quedaba rezagado o caía al suelo por el cansancio. Su deshumanización resulta tan evidente que uno de los oficiales que acompañaba a Gravela en el control de la marcha le advierte de que “tenga en cuenta que son hombres, no animales” (Aub, 2006: 119).

El catálogo de expresiones a través de las que se identifica la situación de los internos con animales en el universo concentracionario aubiano es extensa y variada. Existen ocasiones en las que se utilizan palabras vinculadas semánticamente con el mundo animal para referirse a situaciones protagonizadas por hombres. A una de las tiendas de campaña del campo especial –eufemismo con el que se denominaba a la zona de castigo– de Djelfa en la que se hacinaban los reclusos se le denomina “jaula” (Aub, 2006: 314) en “El limpiabotas del Padre Eterno”. En otros casos, son los propios internos los que, conscientes del proceso de deshumanización al que están siendo sometidos, se identifican con animales. Sintomático es, en ese sentido, que en *Campo francés* el protagonista afirme que en Rolland Garros están “como ratas” (Aub, 2008: 354) días después de que un personaje secundario le haya dicho en el calabozo que van a ir al campo “como borregos” (Aub, 2008: 213), que el narrador homodiegético de “Yo no invento nada” relate cómo algunos de sus compañeros de presidio en Djelfa sean obligados a arrastrar “a lo mulo, la cuba del agua” (Aub, 2006: 120) o que se defina al protagonista de “Historia de Vidal” como un hombre “con tristeza de perro” (Aub, 2006: 144).

Para exhibir la lógica zoológica que reina en el campo, en ocasiones se llega a aplicar la metáfora animal sobre las relaciones que se producen en el campo entre verdugos y víctimas. Ocurre así en fragmentos como el que identifica la relación entre Gravela y Carlos Yubischek como la de “tigre con

cordero” (Aub, 2006: 119), ejemplo de cómo el anómalo ambiente del campo trastoca por completo las relaciones humanas, sometidas desde su introducción en el contexto concentracionario a un sistema de dominio similar al reinante entre los animales.

Quizá sea “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo” el relato en el que se forma más clara se observa el proceso de deshumanización al que son sometidos los internos. En el prólogo que acompaña al texto, se dice que “es evidente que el propósito de Jacobo fue escribir un tratado de la vida de los hombres, para aprovechamiento de su especie” (Aub, 2006: 203). En consecuencia, el comportamiento de los seres humanos es analizado en el texto de forma similar a cómo son descritos los modos de vida de los animales en los textos de Biología. Así lo ha interpretado Eleanor Londero, quien ha afirmado en su análisis del texto que “el cuervo da fe de la existencia de esas larvas (...) que el campo ha concentrado” (Londero, 2003: 16). Reducir al hombre a la consideración de mero objeto de estudio no es más que una forma de cosificación, relacionada, por cierto, con las “investigaciones científicas” que en diversos campos nazis se desarrollaron utilizando a los presos como cobayas. La propia estructura del relato sirve así a Aub para denunciar la situación de los internos en los campos de concentración, advirtiendo de la degradación a la que estaban siendo sometidos.

La reducción de los internos al orden animal no sólo se explica por la humillación sufrida, sino que está también relacionada con el continuo esfuerzo por la supervivencia a la que le obliga permanecer en un contexto hostil como el del campo. El hombre se distingue del resto de especies por su capacidad para ocuparse de lo superfluo y para desarrollar comportamientos “inútiles” que nada aportan al mantenimiento de las necesidades biológicas básicas para seguir viviendo, pero el hombre concentracionario ha de centrar prácticamente todos sus esfuerzos en huir de la muerte. Al tener como único horizonte vital la lucha por seguir viviendo, algunos internos se comportaron de un modo vil, poniendo con ello de manifiesto tanto la inmensidad del

poder corruptor del ambiente del campo como la imposibilidad de abstraerse de él. Se demostraba que los centros de concentración no sólo eran diabólicos por ejercitar de forma constante y gratuita el mal sobre los prisioneros, sino también por inducir a éstos a ejercitarlo para poder garantizar su futuro. De este modo, en la recreación del contexto de Rolland Garros, Vernet y Djelfa de las obras de Max Aub se muestran casos de internos que robaban alimentos a sus propios compañeros, a pesar de saber las consecuencias que podía conllevar su acción delictiva, pues las raciones diarias que les entregaban los guardianes franceses eran tan raquílicas que apenas sí cumplían el aporte vitamínico necesario para mantener las fuerzas:

PINTO: ¡Que han robado la leche!

WEISSMANN: ¡Esto no puede ser! Aquí no estamos en calle, (...) aquí somos todos compañeros. ¿Quién ha sido? (Aub, 2008: 275)

#### 8.4.3. La dimensión ética del campo de concentración

La deshumanización que conllevaba el olvido de las responsabilidades morales puede detectarse en la voluntaria incardinación de los presos en las estructuras de dominio del campo. Según Primo Levi, en todos los campos de concentración –y, en general, en todos los ambientes opresores- existe en los internados una buena disposición para colaborar con el poder, “disposición teñida de infinitos matices y motivaciones: terror, seducción ideológica, imitación servil del vencedor, miope deseo de poder (...), vileza e, incluso, un cálculo lúcido dirigido a esquivar las órdenes y las reglas establecidas” (Levi, 2005c: 503-504). Ortiz, el anarquista español que coopera con los franceses y trabaja junto a Gravela, es buen ejemplo de ello. No en vano, como ponen de manifiesto los relatos de Aub (2008: 228) –y, en general, toda la literatura concentracionaria-, en los campos de concentración rige un sistema de valores



diferente a los del resto del mundo, de forma que “el esfuerzo, la voluntad, la inteligencia [o] la honradez no cuentan para nada”.

De todas las formas de cooperar con los captores, la delación fue la que de forma más constante y agresiva suscitó la crítica de Aub. Su obsesión, causada por su propia experiencia y por las extrañas denuncias que provocaron su ingreso en prisión en Francia en 1940, se personifica en varios personajes de su narrativa concentracionaria. Algunos reproducen la peripecia vital del autor, al haber dado con sus huesos entre alambradas por culpa de un chivatazo, como Enrique Serrano Piña –“a mí no me cabe duda [de] que los avisó el guarro ese, cada quien gana su vida como quiere” (Aub, 2006: 135)-, Louis Le Portiller –“luego fui denunciado por federalista, ¿quién lo hizo?” (Aub, 2006: 129)- o el personaje denominado “Gigante” en *Campo francés* – “me tocó la lotería. (...) Un amigo quiso que le diera la mitad. Y como se la quise dar, me denunció y aquí estoy” (Aub, 2008: 272)-. Otros, sin embargo, se convierten en blanco de las críticas de Aub. El mejor exponente de este desprecio es Luis González Merino. Protagonista de un texto sintomáticamente titulado “Un traidor”, es un personaje que “denunciaba lo que sabía y lo que no” (Aub, 2006: 168), con lo que, consecuentemente, no obtiene más que el rechazo de sus compañeros<sup>386</sup>. “En el campo –se puede leer en el relato- iban diciendo, a su paso, para que lo oyera claro, porque nadie le hablaba” (Aub, 2006: 168). La analepsis a través de la que el tiempo de la narración se retrotrae a la juventud del personaje principal sirve en este caso para definirlo como una persona dotada de un carácter no exento de “cierta candidez” (Aub, 2006: 166). Con ello parece querer el autor denunciar el poder corruptor del campo de concentración, reforzado en las últimas líneas del relato:

González Rivas, el pequeñarro, que venía a mi lado, pregunta:  
- Si miras bien las cosas, ¿de quién es la culpa? (Aub, 2006: 168).

---

<sup>386</sup> Similar comportamiento a González Merino tienen Heinz en *Campo francés* y Julio en *Morir por cerrar los ojos*.

La indignidad moral que representa González Merino tiene su contrapunto en los personajes que rechazan las propuestas de los responsables de los campos de colaborar con ellos proporcionándoles información y delatando a sus compañeros. “Afigúrate [sic] tú, ¡denunciar yo!” (Aub, 2006: 135), afirma indignado Enrique Serrano Piña cuando evoca cómo sus captores intentaron que denunciara a quienes traficaban con tarjetas de racionamiento en las ciudades del sur de Francia en 1939. Del mismo modo, Carlos Yubischek recuerda haber sentido “una fuerza que nunca había notado, una rebelión” (Aub, 2006: 116) al negarse a acceder a las propuestas de colaboración que le hicieron los agentes tras su primera detención, producida en su país natal por un delito de robo. Esa fuerza le transformó por completo, hasta hacerle olvidar sus hábitos delictivos y sustituirlos por la convicción de que debía dedicarse “a algo que sirviera para los demás” (Aub, 2006: 116).

Similar a la transformación de Yubischek es la sufrida por Julio Hoffman en *Campo francés*. En este caso, su desarrollo no le lleva de la delincuencia a la solidaridad responsable, sino del egoísmo y la indiferencia a la preocupación por el prójimo. Lo más sorprendente de su evolución es que se produce a través de su paso por diversos centros de internamiento. Además de suponer la lógica excepción a toda norma, su ejemplo pone de manifiesto el carácter de excepcionalidad de la experiencia concentracionaria. En situaciones tan desconocidas, inesperadas y complejas como las derivadas de la estancia entre alambradas no se puede prever comportamiento alguno ni se puede saber con seguridad cuál va a ser el modo de reacción. Por eso, aunque lo habitual es que los internos se vean afectados por la capacidad corruptora del campo, hay casos en los que quienes se ven obligados a convivir con la agresión, la lucha por la supervivencia y la deshumanización son capaces de extraer lo mejor de sí mismos. En lugar de aprovecharse de la vileza que les rodea para intentar salvarse, lo que hacen es denunciar todo el mal que ven a su alrededor.

La evolución de Julio no hace sino ejemplificar la postura comprometida de Max Aub ante los problemas de la sociedad. El autor, que siempre se manifestó como un “hombre de su tiempo” que había de “dar cuenta de los sucesos” (Aub, 2002a: 45 y 49), vierte en el personaje principal de *Campo francés* algunas de sus obsesiones. El personaje comienza siendo todo lo que el autor aborrece para terminar convertido en el modelo de ciudadano que Aub admira y es. Al principio de la obra, Julio se jacta de no “tomar entradas a favor de nadie” (Aub, 2008: 41-42) cuando una mujer se le acerca pidiéndole ayuda para una campaña de solidaridad con los niños españoles afectados por la Guerra Civil. Su lema vital parece ser “que cada quien se las arregle como pueda” (Aub, 2008: 42) y, en consecuencia, no entiende que su hermano haya participado como voluntario en la contienda española y se proponga intervenir también en la II Guerra Mundial:

No sé qué demonios le empuja. ¿hay algo mejor que París? (...) Si pierde un brazo, una pierna, un ojo... ¿quién se los va a devolver? (Aub, 2008: 113-115).

El egoísmo de Julio es gráficamente puesto de manifiesto en un pasaje de *Campo francés* en el que acude al cine con su mujer –cuya visión del mundo sufrirá en la obra la misma evolución-. Se presenta a los dos personajes “riendo” (Aub, 2006: 163) y disfrutando de la proyección. Al terminar la película, comienzan a exhibirse, dentro del noticiario que habitualmente acompañaba en la época al pase de las películas, imágenes que muestran discursos de Hitler y desfiles de las tropas nazis por las calles de Berlín. El contraste entre las dos imágenes es brutal y sumamente significativo para mostrar la falta de sensibilidad de los dos personajes, incrementada por su decisión de abandonar el cine antes de que terminen de proyectarse todas las informaciones de la guerra y por las palabras de María, quien afirma no soportar “tanto hablar de la guerra” (Aub, 2008: 167).

La ceguera inicial ante las injusticias, los peligros del nazismo y la destrucción de Europa es sustituida a medida que avanza la obra por una actitud responsable que les hace ver que los problemas de los demás son también sus problemas<sup>387</sup>, como se observa en el siguiente pasaje, de evidentes conexiones con la famosa sentencia atribuida por algunos a Bertold Brecht y por otros a Martin Niemöller<sup>388</sup>:

VIEJA: Dicen que los alemanes están en Orleáns. Dicen que hemos perdido la guerra. ¡Qué vergüenza! Cuando no se sabe que no es seguro ganar una guerra es mejor no hacerla.

MARÍA: Pero, ¿si te atacan?

VIEJA: ¿Qué teníamos que ver con Polonia?

MARÍA: Luego nos hubiese tocado a nosotros.

VIEJA: Quizá hubiese muerto antes... Ya me mataron un hijo en el 14.

MARÍA: ¿Y querría que le mataran el nieto dentro de veinte años? Había que acabar de una vez (Aub, 2008: 182-183).

Al igual que María, Julio va convenciéndose paulatinamente de lo erróneo de su primigenia actitud y de que “no se puede vivir sin pensar en los demás” (Aub, 2008: 206). Más que por las injusticias observadas en su estancia en los calabozos y en los campos, su cambio de actitud viene provocado por sentirse engañado por el sistema en el que confiaba. Después de escaparse de Rolland Garros, Julio acude a la comisaría a explicar que su presencia en el campo es culpa de una confusión, y que no es él, sino su hermano Juan, el Hoffman al que están buscando. Lo hace convencido de que le comprenderán

---

<sup>387</sup> A pesar de las similitudes entre el argumento de *Campo francés* y el de *Morir por cerrar los ojos*, en esta última obra sólo el personaje de María se da cuenta de lo equivocada que estaba manteniéndose alejada de los problemas de los demás y preocupándose de forma casi exclusiva por su situación personal. El Julio de *Morir por cerrar los ojos* intensifica en el campo su egoísmo, convirtiéndose en colaborador de los guardianes que lo custodian. Así lo denuncia el personaje de Juan: “Julio se ha convertido en un chivato indecente. Todo lo que le digas lo repetirá al comandante del Campo. No le domina más que una idea: denunciar, denunciar, denunciar. No rezuma odio, que es una pasión, sino rencor, bajeza, resentimiento. Nadie le habla en el campo como no sean traidores de su casta” (Aub, 1967: 154).

<sup>388</sup> “Primero vinieron a buscar a los comunistas, y yo no hablé porque no era comunista. Después vinieron por los socialistas y los sindicalistas, y yo no hablé porque no era lo uno ni lo otro. Después vinieron por los judíos, y yo no hablé porque no era judío. Después vinieron por mí, y para ese momento ya no quedaba nadie que pudiera hablar por mí”.

y que, dado que su hermano ya se ha entregado, le dejarán marchar, conscientes del error cometido y, por tanto, sabedores de su inocencia. Sin embargo, en cuanto entra en la prefectura es violentamente golpeado y apresado de nuevo (Aub, 2008: 421). Su fe en el sistema político y social en el que hasta entonces había creído, el que le había permitido tener una tienda, una familia y una vida feliz se desmorona por completo. Se produce en ese momento una modificación esencial en su forma de ver e interpretar el mundo que le rodea, demostrada con su actitud en el campo –reclamando justicia para todos los internados y exigiendo a sus captores que los traten con una mínima consideración- y con su propia consideración de sí mismo. Como Yubischek, cree que comprometerse con los problemas de los demás es una forma de dar sentido a toda una existencia. Ante el lamento de un compañero de penalidades, que afirma que el campo le ha anulado por completo –“yo era algo, y, de pronto, aquí no soy nadie” (Aub, 2008: 436), afirma con resignación, consciente de que el campo ha modificado radicalmente su vida para siempre-, Julio muestra su orgullo ante los cambios por él experimentados: “Es curioso, ahora que no soy nadie es cuando empiezo a sentirme algo. Antes me dejaba llevar, ahora me siento otro” (Aub, 2008: 436). En otro fragmento, expone su transformación con mayor detalle:

He vivido ciego. No, ciego no. Pero con una gran pared enfrente. Quizá porque he vivido siempre en la ciudad y uno está acostumbrado a ver pisos y pisos: piedras ahumadas y sucias. Y porteros y tranvías y cobradores de bancos. Y uno acaba creyendo que sólo hay pisos y tranvías y recibos y letras y cuentas. Y acaba uno por despreciar todo lo que no sea de piedra o que se toque o que se pueda tocar. A lo primero, aquí, os tenía poco más o menos por bandidos. Todo lo que no era mi vida me parecía falso, todos hipócritas, todos yendo a lo suyo, que nada tenía que ver con lo mío. Poco a poco he visto que no. He aprendido que anda por el mundo algo que quiere impedir que me quiten lo que tenía (...) Antes la libertad me parecía una palabra más. Ya hora resulta que sé lo que es la libertad y que lo he aprendido donde no lo hay. No sé explicarme (Aub, 2008: 434-435).

Al final de la obra, y tras la muerte de Julio a manos de sus captores cuando intentaba huir del campo, María toma el protagonismo y se convierte en la instigadora de una revuelta llevada a cabo por mujeres y destinada a impedir el traslado de los presos de Vernet a Djelfa. Como una Lisístrata contemporánea, arenga a las mujeres que se agolpan alrededor del campo intentando ver, aunque sea entre alambres de espino, a sus maridos, y expone la necesidad de no seguir ciegos ante la ola de barbarie, injusticia y destrucción que recorre el mundo:

MUJER VIEJA: ¡Se los llevan a África!

MARÍA: ¿Y los vais a dejar? ¿Vais a ser tan cobardes? ¿Vamos a ser tan cobardes?

Muchas mujeres se le acercan.

MARÍA: Yo creía, como todas, que lo primero era nuestra tranquilidad: mi casa, el pan de cada día. Yo lo creía y alentaba a mi hombre en ese camino. Le aplaudía al oírle: ¿para qué sirve la política? ¿Qué más da? ¡Que nos gobiernen como quieran! Si tú me quieres y yo te quiero, si no nos falta para el cocido y podemos ir al cine el sábado... Y porque así lo creímos vino lo que ha venido. Por creer eso estamos donde estamos y él ha muerto. Si todas hubieran gritado: ¡Eso no!, ¡Eso no!, todas a una... No estaríais aquí, españolas, sino en vuestra tierra española (...) Y vosotras, alemanas, no habrías perdido el hábito de vuestros maridos, machados en los campos alemanes, y vosotras polacas, y vosotras italianas y nosotras, francesas (...) Ahora se los llevan a África, para matarlos de calor y de trabajo. ¡Basta! ¡Basta! ¡No podemos perder más de lo que hemos perdido! Y aunque lo perdiéramos ¡qué más da! Lo poco que aún tenemos nos lo irán arrebatando. ¿Qué? ¿Dudáis? ¿Tenéis miedo? ¿No sois mujeres? Si éstos se van, mañana se los llevarán a todos. ¡No más! ¡No más! (Aub, 2008: 478-479).

Resulta imposible no relacionar el discurso de María con varias constantes de la literatura y la ideología aubianas. Además de la ya mencionada necesidad de comprometerse, la mujer de Julio expone en su intervención una visión global de los sucesos que sacudieron Europa durante las décadas de 1930 y 1940 y una crítica –o, más bien, autocrítica– hacia la ceguera y las ansias de mirar hacia otro lado que dominaron a buena parte de la sociedad. Esa falta de solidaridad con los luchadores contra el fascismo y de crítica con los

responsables del clima de horror imperante en el mundo están presentes en “Ruptura”, relato epistolar que se estructura a través de dos cartas cruzadas por una pareja, cuyo integrante masculino permanece internado en un campo de concentración. Aub denuncia la actitud de aquellos que, como Gabriela, la protagonista femenina, no son capaces de actuar para intentar cambiar la historia. En las palabras con que Francisco le reprocha su comportamiento desde Vernet –“si me quisieras de verdad te hubiese faltado tiempo para hacer cosas, (...) la pasión es acción, (...) la fe es acción, y tú te has acartonado en tu molestia, reconcomiendo tus recuerdos como quien chupa un pirulí” (Aub, 2006: 171)- parecen resonar las ideas del autor sobre la necesidad de no quedarse parado ante las injusticias.

Frente a la ceguera que representan personajes como Gabriela, Aub siempre alabó el valor de quienes mantuvieron firmes sus ideales a pesar de haber sido condenados al horror concentracionario por defenderlos. La superioridad ética de los internados –o, al menos, de aquellos que no son vencidos por el clima de amoralidad del campo y no terminan contaminados por su diabólica estructura- se convirtió, de hecho, en tema habitual de algunos de sus textos. La actitud de los presos contrastaba, por un lado, con la de quienes vivían en libertad y no estaban dispuestos a comprometerse de ningún modo para no verse privados de ella y, por otro, con la de los responsables de los campos, a menudo presentados como seres necesitados de la violencia y la brutalidad para amedrentar a los prisioneros y legitimarse así frente a ellos<sup>389</sup>. La superioridad ética y la consideración de referentes morales

---

<sup>389</sup> La excepción a la negativa visión de los guardianes de los campos la representan el oficial que suplica a Gravela que trate a los presos como hombres y no como animales en “Yo no invento nada” y un “soldado de guardia” francés que aparece en *Campo francés* y que, en lugar de ensañarse con los presos, muestra su malestar por todo lo que ve a su alrededor. En una conversación con Caamaño, uno de los prisioneros, expone su decepción por el comportamiento de sus compatriotas: “A mí esto me da vergüenza (...). Yo era del Comité de Ayuda de mi barrio. No comprendo por qué estáis aquí. Si detienen a los antifascistas ¿qué guerra es ésta? ¿Contra quién luchamos? La quinta columna no sois vosotros” (Aub, 2008: 273-274). La excepcionalidad de su actitud no sólo se aprecia en lo que se dice, sino también en cómo y a quién se lo dice. Frente al comportamiento de sus compañeros, que pegan, chillan e insultan a los internos, el “soldado de guardia” habla con ellos. Los trata, en definitiva, como personas.

de los internados, similar a la que el autor expresó siempre para referirse a los defensores de la II República frente a los partidarios franquistas, fue expuesta en la narrativa concentracionaria de tres formas. En primer lugar, y como ya ha sido señalado, se muestra a través de la presencia de personajes como Yubischek o “el Málaga” que jamás logran ser doblegados y, en consecuencia, no pierden ni con su muerte sus señas de identidad. También en este nivel ha de ubicarse Julio, el personaje central de *Campo francés*, quien, por cierto y al igual que ellos, también muere en el campo. Su actitud va más allá de la “resistencia simbólica” de los otros dos protagonistas citados, pues tras su cambio de actitud se implica personalmente en la denuncia de algunas de las injusticias del campo. Junto a ellos, otros personajes del universo concentracionario aubiano –como los compañeros de penalidades que secundan a Hoffman en sus protestas o los que, como Serrano Piña, rechazan la traición como forma de salvación- tendrían cabida en este grupo.

En segundo lugar, en los relatos aubianos se expone un total y absoluto desprecio por los personajes que tienen algún tipo de responsabilidad en los campos, en especial por Gravela, cuyo poder icónico le hace objeto habitual de los comentarios despectivos de los presos del campo. El narrador homodiegético de “Yo no invento nada”, por ejemplo, se refiere a él identificándolo con animales y seres fantasmagóricos:

Envuelto en una capa se nos presentó el monstruo. Odre de vino, arrebatado de odio, a ojos cerrados cerraba contra nosotros queriéndonos tallar vivos. Nos escupió en la cara, ladrándonos (Aub, 2008: 119).

En la carta que se reproduce “El cementerio de Djelfa”, el narrador evoca al personaje utilizando esta vez fórmulas despectivas e insultantes<sup>390</sup>:

---

<sup>390</sup> Las descripciones que de Gravela se incluyen en *Diario de Djelfa* se presentan en parecidos términos. En el poema “Tipo”, su retrato muestra, a través de la degradación hiperbólica y el insulto, el desprecio que Aub sentía por el ayudante del comandante del campo: “Con la cabezota en cono / boina calada, pringoso / el pelo ralo / desdentado / la chaqueta remendada / botas de montar / la fusta siempre en la mano / a los aires la capa /



¿Te acuerdas de Gravela? Cabezota de cono, boina calada, el pelo ralo, desdentado, la chaqueta remendada, botas de montar, la fusta siempre en la mano, la capa parda a los aires en seña de autoridad y dos cuernos como dos torres en lugar de lo que hay que tener (Aub, 2006: 420).

El tercer y último elemento mediante el que se plasma la victoria moral de quienes, sin embargo, son los grandes perdedores de una de las más dramáticas historias del siglo XX es el contraste ente el opresivo, violento y degradante ambiente en el que se mueven los personajes y la confianza que algunos de ellos aún demuestran en el ser humano, en la justicia y en la necesidad de mirar al pasado sin odio ni rencor. Enrique Serrano Piña, un personaje marcado por un trágico pasado y un no menos lamentable presente entre alambradas, ejemplifica esta actitud. Como ha señalado Ignacio Soldevila, “muestra toda su grandeza moral en medio de la repugnante realidad” (Soldevila, 1973: 118) en “Vernet, 1940”, pues sus reflexiones sobre el comportamiento que se ha de tener tras sobrevivir al horror del campo son expuestas mientras trabaja lustrando los recipientes en los que se almacenen los excrementos de los internos del campo francés:

El río corre mansamente entre la arboleda y las riberas empinadas. Bajamos a lavar las pesadas tinas de hierro. Los guardias acuden a ver si quedan limpias de zurullos:  
- Límpialo mejor, si no quieres que te obligue a hacerlo con la lengua. Cojo un manojo de hierba y obedezco. Enrique Serrano Piña me ayuda, los pies en la masa corriente.  
- Cuando volvamos allí no hay que afusilar [sic] a ninguno; aunque sé quién denunció a mi hermano (Aub, 2006: 140).

---

en señal de autoridad / y los cuernos como torres / en lugar de los cojones” (Aub, 1998a). El de “Romance de Gravela” expone, con los mismos procedimientos, el indeleble trauma que la violencia de Djelfa dejó en Aub, así como algunos de los expeditivos métodos utilizados por Gravela para castigar a los internos: “Como quieres que te olvide, / tú, Gravela, hijo de puta / hiel surcada de vinagres / todo tú pura pezuña / matador a mansalva / diciendo con risa tuna / aquí dejaréis los huesos / ganará la guerra Prusia / calla cochino español. / Nos cruzabas con la fusta” (Aub, 1998a).

## 8.5. Aub y la tradición de la literatura concentracionaria

En su condición de superviviente de los campos de Vernet y Djelfa, Max Aub se inscribe en una doble tradición. Por un lado, su peripecia se asemeja a la de otros exiliados españoles que huyeron del país tras el devenir de los acontecimientos en la guerra y que fueron confinados en algunos de los centros de internamiento instalados por el gobierno francés. En ese sentido, su obra concentracionaria expone una de las consecuencias de la victoria del ejército franquista en la contienda. Es el suyo, por tanto, un alegato a favor de la memoria del colectivo republicano que quedó marcado por la derrota y que quedó condenado a la dispersión y al olvido tras cruzar la frontera. De ahí que sus personajes recuerden de forma recurrente lo sucedido en la guerra, interpretada como elemento central en el desarrollo de sus vidas, susceptible de transformar éstas por completo. Por el valor traumático del acontecimiento y por el hecho de ser causante de su situación entre alambradas, el pasado identificado con la contienda se convierte en punto de referencia para los personajes aubianos. Semejante interpretación de la estancia en los campos puede apreciarse en las obras testimoniales de otros supervivientes españoles. Así, como ya se apuntó, autores como Bartra o Ferrer concibieron su estancia en los centros concentracionarios del sur de Francia como consecuencia de la guerra –recuérdese como el primero se refería a la masa de republicanos encerrada en los campos franceses como “ciudad de derrota”, mientras que el segundo interpretaba el campo como un espacio de resistencia y lucha-. Semprún, por su parte, identificó la violencia y la intolerancia reinantes en Buchenwald con eslabones de la misma cadena iniciada en la Guerra Civil.

Por otro lado, es evidente que su experiencia trasciende las circunstancias particulares de su encierro, pues presenta concomitancias con la

de quienes pasaron por los campos nazis, soviéticos, etc<sup>391</sup>. Su obra, pues, ha de ser vinculada con toda la tradición concentracionaria que representan autores unidos por la barbarie y el sufrimiento de los campos como Primo Levi, David Rousset, Jorge Semprún, Elie Wiesel o Alexandr Solszhenitsyn, al que precisamente cita Aub (1998b: 345) en uno de sus textos diarísticos como referencia para comparar su experiencia y la correspondiente recreación literaria<sup>392</sup>:

*Un día en la vida de Iván Denísovich*, de Alejandro Soljenitsin [Alexandr Solszhenitsyn]. Había leído trozos, aquí y allá, ahora leo la novela. (...) Más al norte, más el frío, pero los mismos problemas que en Vernet o en Djelfa: el peso del pan, el trabajar lo menos posible, el comprar a los centinelas y a los encargados, los mismos intereses del mando, idéntica miseria, piojos y hambre. Y no saber por qué se está preso y, si se sabe, por una imbecilidad cualquiera o la honradez de asegurar que no se está de acuerdo con el gobierno.

Inciendo en la idea expresada en la cita, el autor afirmó en una entrevista concedida en México tras la publicación de *Diario de Djelfa* y de las colecciones de cuentos en las que se integraban los relatos ambientados en los campos que en sus obras “millares [se] verán, reconociéndose, en cada línea trazada, pues los campos de concentración son iguales en todas partes del mundo” (FMA-AMA, Caja 48, 1).

---

<sup>391</sup> Poniendo como punto de referencia el representativo caso nazi, José María Naharro-Calderón (2005: 111) ha aludido a las similitudes entre los campos que conoció Aub y otras realidades concentracionarias: “Es obvio que se pueden realizar abundantes analogías entre las fronteras del Vernet y Djelfa y el universo concentracionario nazi. Sin cámara de gas, los campos franceses que visitó Aub contenían todos los ingredientes del exterminio: temperaturas extremas, epidemias de tifus, piojos y otras plagas, malos tratos y torturas, jerarquía represiva de guardianes externos e internos procedentes de las filas de los propios internados a modo de la estructura SS / Kapos, trabajos forzados para los beneficios de la jerarquía oficial de la represión, etc. De alguna forma Djelfa poseía su escalera de la cantera a lo Matthausen en las celdas de castigo de Caffarelli. En todo caso, el cadáver de ‘El Málaga’, horrendo de delgado, con los ojos abiertos, brillantes y salidos como birlas, bien podría estar amontonado entre aquellos millones de cadáveres del terror nazi”.

<sup>392</sup> Además del texto de Solszhenitsyn, en la biblioteca personal de Aub había títulos de autores inscritos dentro de la tradición concentracionaria como Jorge Semprún *–El largo viaje*, en su primigenia versión francesa-, Arthur Koestler *–La escoria de la tierra-* o David Rousset *–El universo concentracionario* y *Los días de nuestra muerte-*, tal y como puede comprobarse en los fondos de la Fundación Max Aub.

De forma análoga, Antonio Buero Vallejo, que permaneció algunos meses internado en el campo de concentración de Soneja –en la provincia de Castellón- al finalizar la guerra, confesó a Aub en una carta escrita en 1970 cómo sus textos sobre los campos de concentración le habían recordado a sus vivencias como preso franquista:

Aunque allí no estuve, tu libro me trae el olor de hogueras, cierzos, sangre de piojos en mis uñas, miradas a la ronda o al chivato que pasa, cosas que también viví (FMA-AMA, Caja 3, 14, 24).

Además de mostrar la universalidad de la experiencia concentracionaria, las citas exponen cómo Aub era consciente de la relación que le unía con otros intelectuales que –diferentes en lengua, cultura y tradición- reclamaron, con la legitimidad que les daba su condición de testigos, la atención sobre una de las mayores muestras de barbarie del siglo XX. Especialistas en la obra del autor como Eloísa Nos o Valeria de Marco han reflejado esta vinculación, integrando a Aub dentro de la tradición concentracionaria:

Inscribir a Aub en este territorio literario sugiere revisar la evaluación crítica de gran parte de su obra, pues así se establece el diálogo entre él y escritores de otras tradiciones literarias, como Primo Levi, Paul Celan o Imre Kertész; se subraya su papel de precursor en la labor humana en busca de una estética para cumplir el imperativo ético de testimoniar las atrocidades del siglo XX y para responder la reto, que se formuló posteriormente, sobre la posibilidad de que el arte representara la catástrofe (De Marco, 2008: 55).

No sólo la condición de víctima, testigo y superviviente conecta a Aub con los autores citados por De Marco –y con otros muchos, como los reseñados en el capítulo dedicado al estudio de la literatura concentracionaria-. Existe también en todos ellos una voluntad de “hacer memoria” que provoca que sus textos sobre los campos de concentración trasciendan el mero carácter de respuesta liberadora típica de quienes han pasado por una

experiencia traumática y se conviertan en ejercicios destinados a perdurar para mantener vivo el recuerdo de todos los presos y hacer así que realidades análogas no se repitan, como ha afirmado Juan María Calles (2003b):

La obra aubiana nos ilumina y nos denuncia: nos devuelve nuestra historia reciente desde el compromiso crítico para ayudarnos a ser mejor nosotros mismos y a ser mejores, con la experiencia del pasado que ilumina las sombras de nuestro presente. Aub construye su obra desde la validez universal del símbolo que es todo texto literario.

En semejantes términos se expresó José Corrales Egea (1973: 15) al referirse a los textos sobre la experiencia de Vernet y Djelfa –y, en especial, al *Diario de Djelfa*–, señalando que gracias a ellos “la monótona y terrible existencia de Djelfa no se borrará del todo de la memoria humana, [ya que] un día, otros hombres, acaso otros españoles, descubrirán la existencia de Djelfa y su significación: gracias a Max revivirán para el lector las víctimas y los verdugos”. A través de los textos aubianos se permite tener voz a quienes fueron condenados al internamiento y, con ello, al olvido, al silencio y a la muerte; y, al mismo tiempo, se pone en contacto al lector con un contexto prácticamente imposible de conocer por medios diferentes al que supone el relato de los supervivientes. De ahí que el testimonio aubiano tenga un valor cognitivo, pues, al igual que el de las víctimas de otros contextos concentracionarios, informa sobre las características físicas de los centros de internamiento, así como sobre la rutina diaria que en ellos se vivía. Al describir la cotidianeidad de Vernet o de Djelfa se confirma la universalidad del fenómeno de los campos, pues la sempiterna presencia de la muerte, la consideración del ser humano como un ente despersonalizado más próximo a los animales que a sus semejantes, el sentimiento de culpa que domina a los internos o la visión del campo como un espacio unívoco y diferente a todo lo conocido aparecen de forma frecuente en el testimonio aubiano, que queda así vinculado al de Primo Levi, Jorge Semprún, Agustí Bartra, Anna Lárina, Alexander Solszhenitsyn, Harry Wu o cualquier otro superviviente.

Independientemente de las coordenadas espacio-temporales en las que se situasen o del poder totalitario responsable de su tormento, todas las experiencias concentracionarias parecen conectadas y, consecuentemente, en toda la literatura de ellas surgidas aparecen análogas reflexiones y temáticas. En la medida en que esos elementos, y todos los que rodeaban a los campos, se caracterizan por su carácter extraordinario, unívoco e incapaz de ser transmitido con el lenguaje y las formas de expresión convencionales, Aub recurrió –al igual que Kertész, Semprún, Borowski, Solzhenitsyn o Shálamov– al artificio para dar cuenta de la inenarrable realidad. No obstante, no sólo han de buscarse en la inefabilidad de la experiencia concentracionaria las razones para explicar la constante exploración de fórmulas a través de las que transmitir del horror, sino que se ha de recordar que una de las constantes básicas de la estética aubiana es la asunción de la imposibilidad para reconstruir el mundo. Además de testigo y superviviente, Max Aub era y fue siempre escritor, y, como tal, siempre consideró que, 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:

No existe una diferencia tajante entre historia y ficción. Toda historia que se respete da cabida a la ficción, del mismo modo que yo doy en mis novelas y cuentos cabida a la historia. Todas las novelas, las buenas novelas, son históricas. Es imposible reconstruir la realidad objetiva e imparcialmente porque todos la vemos y la interpretamos de manera distinta. Un historiador es siempre un novelista y, por supuesto, un novelista auténtico se parece en muchos aspectos a un historiador. No me refiero a los eruditos, que nada tienen que ver con la historia ni con la novela (...). No hay hechos rigurosamente históricos. El novelista es un ser arbitrario que ordena y explica los acontecimientos según sus inclinaciones (FMA-AMA, Caja 47, 7, 1).

## 9. Conclusiones

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*



## 9. Conclusiones

Toda tesis doctoral supone, casi por definición, un proyecto imposible de dar por terminado sin que quede en su autor la sensación de que algo ha quedado por hacer. Del mismo modo que para los autores exiliados el regreso al hogar no era más que una quimera imposible de ser realizada que no traía consigo más que frustración y una añoranza aún mayor que la que ya sentían lejos de su patria, para quien se enfrenta a una investigación científica el final parece asemejarse a la gigantesca piedra con la que hubo de cargar Sísifo en su desquiciante castigo. Siempre parece haber erratas que corregir, ideas que revisar o referencias bibliográficas que incluir, de forma que, incluso cuando se ha finalizado, persiste la sensación de que no se ha hecho todo lo que se debería. Evidentemente, este trabajo no iba a ser una excepción. Lejos de suplicar benevolencia a la hora de juzgar las páginas que preceden a estas líneas, lo que se quiere poner de manifiesto al hacer estas advertencias es la concepción continuista con la que se ha afrontado esta investigación. Ya se señalaba en las palabras introductorias la evidente relación de esta tesis con el trabajo de grado presentado en 2005, así como con algunas de las investigaciones que se han ido llevando a cabo en los últimos años. Semejante desarrollo no puede quedar parado tras la realización de este trabajo sino que, al contrario, debe fortalecerse y tomar nuevos bríos gracias a las conclusiones en él aportadas.

Tres hipótesis fueron planteadas en la gestación de esta tesis. La primera de ellas hacía referencia a la posibilidad de la literatura de convertirse en un medio de transmisión de conocimiento capaz de reflejar la realidad y las experiencias vividas en ella de forma fidedigna. Se trataba de desentrañar si un discurso cuya efectividad ha acostumbrado a sustentarse en la suspensión de credibilidad podía alcanzar los mismos efectos en el lector que los textos

autobiográficos e históricos, tradicionalmente concebidos como espejos de la realidad circundante. Para poder resolver con una respuesta afirmativa la cuestión planteada, era necesario que entre el blanco y el negro que suponían las habituales formas de interpretar los discursos referenciales y ficcionales — que, grosso modo, identificaban a los primeros con correlatos de realidad y a los segundos con invenciones imposibles de ser verificadas a pesar de haber sido creadas a imagen y semejanza del mundo conocido— aparecieran toda una gama de grises. La teoría literaria se ha encargado de dar nombre a semejante crisol cromático, de tal forma que actualmente es común utilizar conceptos como el de “verdad esencial”, “pacto ambiguo” o “lectura causiprágmática” para referirse a cómo también en la mentira que supone toda ficción puede haber sitio para la verdad habitualmente reservada a los textos referenciales. Al poder dar cuenta de la realidad, la novela se une a la autobiografía en el intento de reconstruir experiencias pretéritas con las que ayudar a las sociedades a conocer elementos de su pasado y advertir, intentando acabar con esa consigna que afirma que el hombre es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra, de los errores cometidos para no volver a incurrir en ellos. Pero el poder de la ficción no se detiene en la transmisión de lo sucedido, sino que, con su voluntad extrañante y desautomatizadora, puede hacer que su relato de los hechos obtenga un impacto sobre el lector impensable de ser conseguido por la habitual sobriedad testimonial. Especialmente interesante resulta esa potencialidad a la hora de abordar determinados fenómenos caracterizados por su inefabilidad y, consecuentemente, imposibles no sólo de ser explicados, sino también de ser comprendidos. La misma capacidad de transmitir el horror de la guerra de los cuadros de Picasso puede encontrarse en la literatura y, de la misma forma que nadie negaría valor al *Guernica* como crónica del terror por su imposibilidad de ser integrado en una tradición estrictamente figurativa —pues no hay correspondencia referencial entre la realidad y la visión que de ella da el pintor—, nadie puede cuestionar que a través del artificio puede la literatura

superar los problemas de representación de diversas realidades que parecen concebidas para ser experimentadas y no para ser transmitidas.

La segunda de las cuestiones que se intentaban estudiar en el desarrollo de la investigación se ocupaba de la representación de, precisamente, dos realidades a las que no resulta difícil aplicar el adjetivo de inefables, pues su comprensión parece reservada de forma exclusiva a aquellos que las han sufrido. Ellos son los únicos que, consecuentemente, pueden entender lo que suponen con el mero recuerdo de su vivencia. Ser exiliado y permanecer preso en un campo de concentración son experiencias que han de afrontar la barrera que en la transmisión implica la convencionalidad del lenguaje. Y es que la nostalgia de la patria no es –no puede ser– para un exiliado la misma que para quien pertenece fuera de ella por cualquier motivo que no le impida, en cualquier momento, regresar libremente. En su nostalgia, la melancolía por el espacio y el tiempo abandonados se funde con la pena por saber que, aunque se regrese, jamás se podrá retomar la vida allá donde se dejó antes de partir, con el desgarró de quien es violentamente apartado de su entorno conocido y arrojado a la incógnita del exilio, con la tristeza de quien sabe que dejará de existir para quienes permanezcan en el interior del país y, al mismo tiempo y como reacción de resistencia y catarsis a todo ello, con el deseo de dejar constancia de lo sufrido para demostrar que se sigue vivo y que hay verdades que no pueden callarse aunque intenten ser silenciadas con el alejamiento y la dispersión. De forma análoga, resulta difícil asimilar la estancia en un campo de concentración con cualquier otra situación conceptualizada por el ser humano. De ahí que quienes permanecieron presos y lograron salir con vida –convirtiéndose así en la excepcionalidad de un espacio creado y destinado para la muerte, incluso en aquellos casos en los que el exterminio no era sistemático y planificado– se encuentren al recordar lo ocurrido ante la aparente contradicción de conjugar el deseo de dejar fluir su necesidad de testimoniar para liberarse de los tormentos pasados y para dejar constancia de

que muchos no pudieron sobrevivir como ellos hicieron con la imposibilidad de hacer entender a quien los lee la verdadera dimensión del horror vivido.

No todos los exilios son iguales, pero sí que es posible detectar en todos ellos, incluso en el primer caso registrado por la historia de la literatura, una serie de características temáticas, formales y pragmáticas en las que tienden a desembocar las obras de quienes lo sufren. Ya desde el caso fundacional de Ovidio, responsable de una de las primeras autobiografías poéticas consignadas, se observa cómo inherente a la situación de exiliado es la predisposición al testimonio, que no tiene por qué amoldarse siempre a las estructuras clásicas de la estructura autobiográfica y a sus tradicionales pactos de veracidad e identidad. El relato de una vida puede contenerse en muy variados discursos, sin que exista limitación alguna para que quien se interese por él tome por cierto lo leído y sepa, por ejemplo, cómo la nostalgia y la esperanza en el regreso filtran todo el horizonte de obsesiones y deseos del exiliado que, incapaz de trascender su situación a la hora de empuñar su pluma, hará de ellos el motor que le lleve a recordar su pasado, imaginar su futuro y denostar una tierra extraña que, por hospitalaria que sea, nunca será la suya, que se fue para siempre para clavarse en sus recuerdos el día que salió de ella. Escribir es así es una forma de “no olvidar” con la que se logra evitar que los recuerdos de la patria desaparezcan y hagan aun más evidente la pérdida de raíces. Con el testimonio también se consigue demostrar que hay más versiones de la historia que las de quienes se empeñan en controlarla y que, frente a las mentiras y deformaciones con las que habitualmente se justifica la nunca admisible intolerancia, los exiliados son capaces de presentar una versión alternativa de los hechos que demuestra, cuando menos, que su expulsión del proyecto colectivo nacional al que pertenecían no ha logrado eliminarlos de la historia como pretendía sino, al contrario, hacer que todos sus mensajes vayan destinados a perdurar en ella. Comunes a todos los exiliados han sido estas características, de modo que resulta sencillo integrar a los miembros de la diáspora republicana española en un marco supranacional

en el que también tienen cabida quienes hubieron de dejar sus países por temor a los totalitarismos soviético y nazi y que, desde un punto de vista cronológico, permite echar la vista atrás y conectarse con autores de diversas épocas —y también culturas y lenguas— para demostrar que, pese a las particularidades de cada exilio, algo universal parece vincular a todos ellos.

Algo parecido sucede con la experiencia de los campos de concentración. Aunque la diabólica maquinaria de exterminio nazi no puede identificarse con ningún otro espacio concentracionario por haber sido concebido como un sistemático brutal y centro de exterminio, es posible detectar las raíces del odio y la consideración infrahumana del enemigo, así como la sempiterna presencia de la muerte, en prácticamente todos los campos que poblaron el mundo durante el siglo XX. No hay más que comprobar los textos que han legado sus supervivientes para darse cuenta de que es posible establecer un diálogo entre las obras de quienes vivieron el infierno blanco del Gulag siberiano, el horror del hacinamiento en la frontera francesa o el inabarcable e inexpresable drama que supusieron los campos nazis, página unívoca de la historia cuya repetición se ha de intentar evitar. La constatación de vivir en un mundo diferenciado del resto en el que los conceptos de bondad y maldad, de justicia e injusticia, de víctima y verdugo, estaban completamente trastocados hasta hacer sentirse culpables incluso a quienes fueron tratados con tanto oprobio como indignidad se combinaba en los textos a través de los que los supervivientes quisieron dejar testimonio de su experiencia con la sensación de estar inmersos en una anómala cadena biológica de la que eran el último eslabón. Despojados de todo rasgo personal, quienes se encontraban en los campos se veían a sí mismos como meros animales, bestias de carga que habían de realizar esforzados trabajos, que recibían golpes como si la violencia no fuera más que una forma de comunicación y que sabían que su muerte era segura si no ponían todos sus medios para luchar por su supervivencia. El discurso concentracionario incide en esos tópicos, al tiempo que busca alzarse en voz de la memoria y de los

muestran que permita intentar informar al mundo de realidades horribles cuya existencia es difícil hasta de ser imaginada.

Confirmada la universalidad de las respuestas literarias al fenómeno del exilio y de los campos de concentración, así como su valor al servicio de la memoria de las sociedades, que disponen con ellas de instrumentos ejemplarizantes destinados a que la realidad de la que se ocupan no vuelva a suceder jamás, la tercera hipótesis planteada en la investigación abogaba por demostrar en qué medida la obra de uno de los intelectuales españoles que tras el fin de la Guerra Civil se vieron obligados a peregrinar por campos de concentración europeos hasta conseguir marchar al exilio podía integrarse en el modelo propuesto. La peripecia vital de Max Aub desde su salida de España en 1939 es común a la de otros muchos españoles y europeos, como comunes y percibidos en otros son muchos de los rasgos que ilustran las sensaciones provocadas por el trágico periplo. Aub no esconde en ningún momento su decepción por ser derrotado, ni su convencimiento, desde el mismo momento en que cruza la frontera española, de que el franquismo va a hacer todo lo posible por borrar de la historia cualquier mirada sublimadora o simplemente condescendiente al legado republicano al que él y su obra pertenecen. Por eso comienza a escribir desde el momento que pisa suelo extranjero, y por eso su exilio se dota de características particulares como la fertilidad creativa. Con la abundancia de su obra no sólo intentaba el autor enfrentarse a los deseos excluyentes de la dictadura que le condenó al olvido prácticamente total en catálogos editoriales, librerías y manuales. También quería ofrecer un retrato de su vida poliédrico y complejo en el que su experiencia quedara diseminada en la de un sinnúmero de personajes anónimos que dialogan y pululan por un mundo laberíntico que da cabida a los tiempos pasados a los que al autor desea regresar, a su interpretación del cainita conflicto que le condenó al exilio, a su paso por los campos de concentración que le hicieron saber de lo que es capaz de hacer el ser humano con sus semejantes, a su presente dominado por la melancolía y por la sensación de fracaso que le provocaba el

comprobar como el tiempo avanzaba sin que el régimen que le llevó al exilio se desmoronase e incluso a una dimensión ucrónica tan deseada como imposible de alcanzar en la que se daba existencia a la paz, la concordia, la convivencia y, en general, a todo aquello con lo que la dictadura de Franco acabó. En su reconstrucción vital, muestra Aub que muchas de las características que pueden detectarse en sus obras son compartidas por otros autores que pasaron por los mismos trances que él y que intentaron convertir su testimonio en memoria contra la barbarie y a favor del conocimiento, pero, al mismo tiempo, demuestra que la particular forma de establecer su retrato vital, basada 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 hecho del exilio. No en vano, en ella se combinan la actitud comprometida de saber que tiene que ser un hombre de todos los tiempos sin dejar de ser cronista del suyo con la curiosidad estética de quien para dar cuenta de la realidad recurrió a lo falso y para inventar personajes utilizó discursos referenciales.

Integrar las respuestas de las tres preguntas con cuya formulación se daba forma a esta investigación implica crear un marco de estudios susceptible de ser empleado en el futuro y, con ello, no dar por zanjadas las investigaciones sobre memoria y literatura que han llevado a la composición de esta tesis. Si la obra de los exiliados y los internos de los campos de concentración puede ser agrupada alrededor de las características que a lo largo del trabajo se han ido desgranando, si en quien pasa por esos contextos surge la misma voluntad de no callar y hacer de su necesidad de testimonio un deber ético, es lógico pensar que el trabajo aquí planteado puede ser continuado en el futuro adecuando el modelo propuesto a nuevos autores y escrituras. Al mismo tiempo, y dado que, salvo en el caso de Aub, a la hora de seleccionar las obras se ha tomado como criterio fundamental el de supeditar el carácter cuantitativo del corpus a la exhaustividad del análisis, pueden

plantearse más adelante estudios globales, similares al de Aub, de algunos de los autores aquí propuestos. Junto a la integración del autor en una tradición diferente a las habituales, identificadas con la literatura española del siglo XX y, en concreto, con la que representan los autores de la diáspora republicana, concluye el estudio con la convicción de que es posible proponer una lectura de la obra aubiana similar a la de las crónicas históricas, pues 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 de las cosas a la del franquismo. También a partir de esa lectura es posible intuir cómo puede hacerse de esta tesis un punto de partida susceptible de ser desarrollado en el futuro, pues obras poéticas, teatrales e incluso ensayísticas que se han quedado fuera del corpus seleccionado admiten una interpretación análoga a la que se ha hecho de las que forman *El laberinto mágico* y las que pueden ser integradas en él por haber sido concebidas con la misma voluntad reconstructora de la historia.



## 10. Bibliografía

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

## 10. Bibliografía

### 10.1. Textos teóricos

- ABELLÁN, J. L. (dir.) (1977). *El exilio español de 1939 [Volumen I: La emigración republicana de 1939. Volumen II: Guerra y política. Volumen III: Revistas, pensamiento y educación. Volumen IV: Cultura y Literatura. Volumen V: Arte y Ciencia. Volumen VI: Cataluña, Euskadi, Galicia]*. Madrid: Taurus.
- (2001). *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2004). “El exilio de Max Aub (España como patria de destino)”. En Gonzalo Santonja (ed.), *Aproximación a Max Aub*, pp. 173-181.
- AGAMBEN, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-textos.
- (2002). “Qu’est-ce qu’un camp?”. En *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. París: Payot & Rivages, pp. 47-56.
- AGUADO, T. (2004). “*Imán, La ruta y El bloqueo*: memoria e historia del desastre de Annual”. *Revista hispánica moderna*, nº 57, pp. 99-120.
- AGUIAR E SILVA, V. M. (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, P. (2003). *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza.
- AGUSTÍN DE HIPONA (2007). *Confesiones*. Madrid: Tecnos.
- ALADRO, J., N. KLAHN, L. MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL Y J. POBRETE (eds.) (2003). *Genealogies of Displacement. Diaspora/Exile/Migration and Chicana/o/Latina/o/Latin American/Peninsular Literary and Cultural Studies*. Stanford: Stanford University.
- ALBALADEJO, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ALBERCA, M. (1996). “¿Es literario el género autobiográfico?”. En José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de Ficción. Actas del VI Congreso Internacional de A.E.S.*, pp. 175-183.
- (1997). “Autobiografías del exilio, memorias del exilio”. En Cristóbal Cuevas (ed.), *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*, pp. 289-305.

- (1999). “En las fronteras de la autobiografía”. En Manuela Ledesma Pedraz (coord.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, pp. 53-76.
- (2000). *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Madrid: Sendoa.
- (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBORG, J. L. (1962). *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus.
- ALBORNOZ, A. de (1977). “Poesía de la peregrina: crónica incompleta”. En José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. Vol IV: Cultura y Literatura*, pp. 11-108.
- ALFARO, M. (1993). “Búsqueda de una identidad autobiográfica”. En José N. Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, pp.69-75.
- ALFAYA, J. (1977). “Españoles en los campos de concentración nazis”. En José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. Volumen II: Guerra y política*, pp. 91-120.
- ALONSO, C. (ed.) (1996). *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*. Valencia: Ajuntament de Valencia.
- ALTED VIGIL, A. (1996). *Entre el pasado y el presente. Historia y memoria*. Madrid: UNED.
- ALTED VIGIL, A. y M. AZNAR SOLER (coords.) (1998). *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*. Bellaterra: Gexel.
- ALVAR EZQUERRA, A. (1997). *Exilio y elegía latina*. Huelva: Universidad de Huelva.
- ÁLVAREZ AUB, F. D. (2003). “Testimonio”. En Juan María Calles, *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, pp. 345-351.
- AMIS, M. (2006). *Koba el temible*. Barcelona: Quinteto.
- ANDRADE BOUÉ, P. (2005). “Funcionalidad del discurso de la guerra en la narrativa francesa del XIX”. *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, n° 20, pp. 19-30.
- ANDÚJAR, M. y A. RISCO (1977). “Crónica de la emigración en las revistas”. En José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. Volumen IV: Cultura y Literatura*, pp. 11-20.

- APPLEBAUM, A. (2004). *Gulag: historia de los campos de concentración soviéticos*. Barcelona: Debate.
- ARANGUREN, J. L. (1981). *Sobre imagen, identidad y heterodoxia*. Madrid: Taurus.
- ARENDT, H. (2004). *La tradición oculta*. Barcelona: Paidós.  
— (2006). *Eichmann en Jerusalén*. Madrid: De bolsillo.  
— (2007). *Responsabilidad y política*. Madrid: Taurus.
- ARISTÓTELES (1971). *Retórica*. Madrid: Alianza.  
— (2004). *Poética*. Madrid: Alianza.
- ARÓSTEGUI, J. (1989). “Los componentes sociales y políticos” en VVAA, *La guerra civil. 50 años después*, pp. 45-122.  
— (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.  
— (2006). “Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil”. En Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, pp. 57-92.
- ARÓSTEGUI, J. y F. GODICHEAU (eds.) (2006). *Guerra civil. Mito y memoria*. Madrid: Marcial Pons.
- AXEITOS, X. y L. PORTELA, C. (eds.) (1999). *Sesenta anos despois. Os escritores do exilio republicano*. A Coruña: Sada – Gexel – Asociación d' idées.
- AZNAR SOLER, M. (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro 1928-1938*. Valencia: Universidad de Valencia.  
— (1996). “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 568-614.  
— (ed.) (1998a). *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*. Bellaterra: Gexel.  
— (1998b). “Los diarios de Max Aub”. En Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, pp. 9-36.  
— (1999). “El retorno en la narrativa del exilio republicano español de 1939”. En Xosé Luis Axeitos e Charo Portela Yáñez (eds.), *Sesenta anos despois. Os escritores do exilio republicano*, pp. 181-199.  
— (ed.) (2000). *Las literaturas del exilio republicano español de 1939*. Bellaterra: Gexel.  
— (2003a). *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.  
— (2003b). “Max Aub en el laberinto español de 1969”. En Max Aub, *La gallina ciega*, pp. 7-90.  
— (coord.) (2004). *Las literaturas del exilio republicano español: actas del Segundo Congreso Internacional*. Bellaterra: Gexel.

- (coord.) (2006). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- BACARLETT, M. L. (2006). *Friedrich Nietzsche: la vida, el cuerpo y la enfermedad*. México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de México.
- BAER, A. (2004). “De la memoria judía a la memoria universal: el Holocausto y la globalización del recuerdo”. *Anthropos: Huellas del conocimiento*, n° 203, pp. 76-94.
- (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- BÁEZ, J. (2001). “La capacidad social para tolerar una disonancia cognitiva”. En José María Balcells y José Antonio Pérez Bowie (eds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil Española (1936-1939)*, pp. 29-36.
- BAGUÉ, L. (2006). “Una parodia de la literatura de vanguardia: Jusep Torres Campalans, de Max Aub”. *El correo de Euclides*, n° 1, pp. 414-427.
- BALCELLS, J. M. y J. A. PÉREZ BOWIE (eds.) (2001). *El exilio cultural de la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BALLÓ, J. y X. PÉREZ (1999). *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama.
- BARBACHANO, C. J. y S. SANZ VILLANUEVA (eds.) (1976). *Teoría de la novela*. Madrid: SGEL.
- BARRIALES-BOUCHE, S. (2001). “Patria de destino versus patria de origen: la visión de los exiliados españoles en Cuadernos Americanos”. *Journal of the National Institute of Anthropology and History*, n° 48, pp. 55-65.
- (coord.) (2005). *España, ¿labyrintho de exilios?*. Madrid – New Jersey: Juan de la Cuesta – Hispanic Monographs.
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- (2001). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. y M. GUILLAUME (1994). *Figures de l'altérité*. París: Descartes & Cie.
- BAUMAN, Z. (1997). *La posmodernidad y sus desconciertos*. Barcelona: Akal.
- BENICHOU, P. (1981). *La consagración del escritor (1750-1830)*. México: Fondo de Cultura económica.
- BENJAMIN, W. (1974). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.

- (1992). *Illuminations*. Londres: Fontana.
- (2002). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- BENVENISTE, E. (1971). *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI.
- BERTRAND DE MUÑOZ, M. (1982). *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*. Madrid: José Porrúa.
- (1989). “El viaje a las raíces de la memoria personal e histórica y la novela reciente de la guerra civil española”. *Castilla: estudios de literatura*, n° 14, pp. 15-21.
- (1996). “Dos novelas de los momentos finales de la guerra civil en Madrid: *Campo del Moro* de Max Aub y *Las últimas banderas* de Ángel María de Lera”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 471-480.
- (1999). “El ansiado retorno en la novelística española de postguerra”. *Hispánica*, n° 82, pp. 190-201.
- BINNS, N. (2004). *La llamada de España. Escritores extranjeros en la Guerra Civil*. Barcelona: Montesinos.
- BLANCO, A. (1997). “Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva”. En José María Ruiz Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, pp. 83-105.
- BOADELLA, A. (2004). “Autobiografía y psicoanálisis gratuito”. En María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 65-79.
- BONET, J. M. “Max Aub, editor y tipógrafo”. En Gonzalo Santonja (ed.), *Aproximación a Max Aub*, pp. 131-133.
- BOU, E. (2004). “Construcción autobiográfica y exilio: entre la memoria individual y la colectiva”. *Revista de Occidente*, n° 277, pp. 68-82.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- BOYD, C. (2006). “De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1939 al presente”. En Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, pp. 79-100.
- BRUNETEAU, B. (2006). *El siglo de los genocidios*. Madrid: Alianza.
- BRUSS, E. (1976). *Autobiographical acts: the changing situation of a literary genre*. Baltimore: John Hopkins.

- CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la bibliografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul.
- (1997). “Un año después”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona*, n° 1, pp. 7-9.
- (1999). “La ilusión biográfica”. En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, pp. 21-33.
- CABALLERO BONALD, J. M. (2003). “La cultura como eje de la transformación social”. En VV.AA., *Literatura y compromiso social*, pp. 91-100.
- CABO, F. y M. RÁBADE (2006). *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia.
- CALLES, J. F. (ed.) (2003). *Max Aub en el laberinto del siglo XX*. Valencia: Biblioteca Valenciana y Fundación Max Aub.
- “Un cierto Max Aub”. *Espéculo*, n° 23 [en línea; consultado el 1 de mayo de 2008] [[http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/m\\_aub.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/m_aub.html)].
- CALVO, A. (2006). “Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub”. *El correo de Euclides*, n° 1, pp. 428-440.
- CAMARENA, L. (2003). “La narrativa del final del exilio alemán en Europa (1933-1940): las implicaciones de la guerra en la novela *Transit* de Anna Seghers”. *Anglogermanica online: Revista electrónica periódica de filología alemana e inglesa*, n° 2 [en línea, consultado el 22 de febrero de 2007] [<http://anglogermanica.uv.es:8080/Journal/Viewer.aspx?Year=200304>].
- (2006). “La narrativa del exilio mexicano de Max Aub y la de los autores alemanes del exilio del periodo 1933-1945: hacia una determinación de la literatura europea del siglo XX”. *El correo de Euclides*, n° 1, pp. 304-311.
- CAMPBELL, J. y J. HARBORD (eds.) (2002). *Temporalities, autobiography and everyday life*. Manchester: Manchester University Press.
- CANDEL, X (2008). *De lo vivo a lo pintado. La poética realista de Max Aub en el ámbito de la Modernidad literaria*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- CANETTI, E. (2005). “Prólogo”. En Michichiko Hachiya, *Diario de Hiroshima de un médico japonés (6 de agosto – 30 de septiembre de 1945)*, pp. 7-14.
- CANSINOS ASSENS, R. (1975). “Nota”. En Fiodor Dostoievski, *Memorias de la casa muerta*, pp. 5-13.
- CARRASCO, A. M. (2000). *La novela colonial hispanoafriicana. Las colonias africanas de España a través de la historia de la novela*. Madrid: Casa de África.



- CARRON, J. P. (2002). *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*. París: Ousia.
- CARVAJAL, P. y J. MARTÍN (2002). *El exilio español (1936-1978)*. Barcelona: Planeta.
- CASAS SÁNCHEZ, J. L. y F. DURÁN ALCALÁ (eds.) (2005). *Los exilios en España (siglos XIX y XX): III Congreso sobre el republicanismo*. Madrid: Patronato Niceto Alcalá Zamora y Torres.
- CASTAÑAR, F. (1992). *El compromiso en la novela de la II República Española*. Madrid: Siglo XXI.
- CASTELLÓ, J. E. (1999). *España siglo XX: 1939-1978*. Madrid: Anaya.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1992). *El silencio*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Pretérito imperfecto*. Barcelona: Tusquets.
- (2004). “El eco autobiográfico”. En María Ángeles Herмосilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 19-26.
- CASTILLO GÓMEZ, A. y V. SIERRA BLAS (2005). *Letras bajo sospecha: escritura y lectura en centros de internamiento*. Gijón: Trea.
- CATE-ARRIES, F. (2004). *Spanish Culture behind Barred Wire: Memory and representation of the French Concentration Camps, 1939-1945*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- (2005a). “Una ‘historia de cautivo’ moderna: el drama quijotesco del exilio español de 1939 según Eulalio Ferrer en *Entre alambradas*”. En Sandra Barriales-Bouche (coord.), *España, ¿laberinto de exilios?*, pp. 133-144.
- (2005b). “Voces de la República desde la ‘Guerilla’ del exilio español de 1939: luchando entre alambradas en los campos de concentración en Francia”. En José Luis Casas Sánchez y Francisco Durán Alcalá (eds.), *Los exilios en España (siglos XIX y XX): III Congreso sobre el republicanismo*, pp. 413-428.
- (2007). “El archivo fotográfico de los campos de concentración en Francia: nuevas miradas sobre la República desde el exilio”. *Congreso de la Guerra Civil Española 1939-1939, 2006* [en línea; consultado el 19 de marzo de 2008] [[http://www.secc.es/media/docs/31\\_3ARRIES.pdf](http://www.secc.es/media/docs/31_3ARRIES.pdf)].
- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CAUDET, F. (1992). *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

- (1993). *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- (1994). “El realismo histórico de Max Aub”. *Ínsula*, n° 569, pp. 13-15.
- (1997). *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- (2000). “Introducción biográfica y crítica”. En Max Aub, *Campo de los almendros*, pp. 7-112.
- (2002). “Introducción biográfica y crítica. En Max Aub, *Obras completas. Vol. III-B*, pp. 7-114.
- (2003). “Introducción”. En Max Aub y Manuel Tuñón de Lara, *Epistolario 1958-1973*, pp. 7-31.
- (2004a). “Introducción”. En Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea*, pp. 11-43.
- (2004b). “Las revistas del exilio republicano”. *Quimera*, n° 250, pp. 44-46.
- (2005). *El exilio republicano de 1939*. Madrid: Cátedra.
- (2007). “Memoria y espacio en *El laberinto mágico* de Max Aub”. En Wolfgang Matzat (coord.), *Espacios y discurso en la novela española: del realismo a la actualidad*, pp. 149-162.
- CAZORLA, A. (2000). *Las políticas de la victoria. La consolidación del Nuevo Estado franquista (1938-1953)*. Madrid: Marcial Pons.
- CEDENA, E. (2004). “Exilio y vida: los diarios de Zenobia Camprubí”. En María Ángeles Hermsilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 343-360.
- CHIANTARETTO, J. F. (1995). *De l'acte autobiographique*. París: Champ Vallon.
- CHANG, R. y G. DE BEER (eds.) (1989). *La historia de la literatura americana. Memorias del XXVI Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana*. Hannover: Ediciones del Norte.
- CIECHANOWSKI, J. S. (2005). “Los campos de concentración en Europa. Algunas consideraciones sobre su definición, tipología y estudios comparados”. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 57, pp. 51-79.
- COHEN, E. (2006). *Los narradores de Auschwitz*. México D. F.: Fineo.
- COLINA, J. de la (1999). “Prólogo”. En Simón Otaola, *La librería de Arana*, pp. 5-17.
- (2005). “Max Aub, cuentista mexicano”. En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, pp. 71-74.

- COLMEIRO, J. F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural*. Barcelona: Anthropos.
- CONTE, R. (1970). "Prólogo". En *Narraciones de la España desterrada*, pp. 5-20.
- COQUIO, C. (1999). *Penser les camps, penser les génocides*. París: Albin Michel.
- CORDÓN, J. A. (1997). "La información biográfica: sobre la memoria y sus representaciones". *Boletín de ANABAD (Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas)*, nº 1, pp. 107-126.
- COROMINAS, J. y J. A. PASCUAL (1983). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Madrid: Gredos.
- CORRAL, A. (2000). *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta.
- CORRALES EGEA, J. "Max Aub en el recuerdo". *Ínsula*, nº 320-321, pp. 9-17.
- COX, J. M. (1971). "Autobiography and America". *Virginia Quarterly Review*, nº 47, pp. 252-277.
- CRUZ, M. (2005). *Las malas pasadas del pasado*. Barcelona: Anagrama.
- CUENCA TUDELA, D. (1996). "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco o realidad y ficción en la obra de Max Aub". En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 545-558.
- CUESTA, J. (1993). *Historia del presente*. Madrid: Eudema.  
— (1994). *Memoria e historia*. Madrid: Marcial Pons.  
— (2008). *La odisea de la memoria*. Madrid: Alianza.
- CUEVAS, C. (ed.) (1997). *El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine*. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.
- DA CUNHA-GIABBAI, G. (1992). *El exilio. Realidad y ficción*. Montevideo: Arca.
- DEGIOVANNI, F. (1999). "El amanuense en los campos de concentración". *Cuadernos americanos*, nº 77, pp. 206-221.
- DELIBES, M. (2004). *España 1936-1959: Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Destino.

- DERRIDA, J. (1995). "Historia de la mentira: prolegómenos". *Derrida en castellano* [en línea; consultado el 26 de enero de 2007] [<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mentira.htm>].
- (1982). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- DIETZ, B. (1981). *Un país donde no se ponía el sol*. Madrid: Hiperión.
- DOMINGO, J. (1973). *La novela española del siglo XX*. Barcelona: Labor.
- DOBBELS, D. y D. MONCOND'HUY (eds.) (2000). *Les camps et la littérature. Une littérature du XX<sup>e</sup> siècle*. Poitiers : UFR langues et littératures - Maison des Sciences de l'homme.
- DONNER, C. (2000). *Contra la imaginación*. Madrid: Espasa.
- DUARTE, A. (2002). "Republicanos, emigrados y patriotas. Exilio y patriotismo español en la Argentina en el tránsito del siglo XIX al XX". *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, n° 47, pp. 57-80.
- DUCH, L. (2001). *Armes espirituales i materials: política. Antropologia de la vida quotidiana 4.2*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DULONG, R. (1998). *La témoin oculaire. Les conditions sociales de la attestation personnelle*. París: EHESS.
- (2004). "La implicación de la sensibilidad corporal en el testimonio histórico". *Revista de Antropología Social*, n° 13, pp. 97-111.
- DUPLÁA, C. (2000). *Memoria sí, venganza no, en Josefina Aldecoa*. Barcelona: Icaria.
- DURÁN, M. (1996). "Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub". En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 123-136.
- DURÁN GIMÉNEZ-RICO (1993). "¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y norteamericana". *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, n° 1, pp. 69-82.
- EAGLETON, T. (1970). *Exiles and Emigrés: Studies in Modern Literature*. Nueva York: Schocken.
- (2007). *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*. Madrid: Universidad Complutense.
- EAKIN, J. (1992). *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul.

- ECHEVARRÍA, I. (2003). “Acerca del vocabulario español de la animalización humana”. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, nº 15 [en línea, consultado el 4 de octubre de 2007] [<http://www.ucm.es/info/circulo/>].
- ERTEL, R. (1993). *Dans la langue de personne: poesie yiddish de l'aneantissement*. París: Seuil.
- ESPEJO SAAVEDRA, R. (1999). “Historia y tradición: *Campo cerrado* de Max Aub”. *Revista canadiense de estudios hispánicos*, nº 23, p.239
- ESTEBAN, J. (1998). “Prólogo”. En José Díaz Fernández, *El blocao*, pp. 9-23.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2002). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- ESTEVE, L., R. GARCÍA, G. MAÑÁ y L. MONTERRER (1991). *La voz de los naufragos*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- ETTE, O. (2003). “El Occidente revisitado. Max Aub: escribir (desde) el movimiento”. *Revista de Occidente*, nº 265, pp. 9-24.
- (2005). “Entre *homo sacer* y *homo ludens*: El *Manuscrito Cuervo* de Max Aub”. En Omar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Jurt (eds.), *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura – Guerre civile, exil et littérature*, pp. 177-200.
- ETTE, O., M. FIGUERAS y J. JURT (2005). *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura – Guerre civile, exil et littérature*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- FABER, S. (2000). “Un pasado que no fue, un futuro imposible: juegos parahistóricos en los cuentos del exilio de Max Aub”. *Clio*, nº 18 [en línea; consultado el 14 de marzo de 2008] [<http://clio.rediris.es/exilio/Aub/aub.htm>].
- (2002). “Max Aub o la aporía del exilio”. *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios españoles*, nº 1, pp. 5-23.
- (2003). “Escribir a chorro suelto: el miedo a borrar y otras obsesiones exílicas”. *Ínsula*, nº 678, pp. 11-14.
- (2006). “Max Aub, conciencia del exilio”. *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 16-35.
- FERNÁNDEZ, D. (1999a). “*Jusep Torres Campalans*. La obra”. En Dolores Fernández Martínez e Ignacio Soldevila Durante (eds.), *Max Aub: veinticinco años después*, pp. 111-158.

- FERNÁNDEZ, D. e I. SOLDEVILA DURANTE (eds.) (1999b). *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Universidad Complutense.
- FERNÁNDEZ BUEY, M. (1995). *La barbarie*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1997). “Figuraciones de la memoria en la autobiografía”. En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, pp. 67-82.
- FERRER, V. (1997). “El Viver que conoció Max Aub”. *Boletín del Instituto de Cultura del Alto Palancia*, nº 1, pp. 152-156.
- FILER, M. (1998). “El papel del novelista en la evolución de la conciencia histórica”. *Río de la Plata*, nº 20-21, pp. 59-68.
- FINKIELKRAUT, A. (1990). *La memoria vana. Del crimen contra la humanidad*. Barcelona: Anagrama.
- (2001). *La ingratitud. Conversaciones sobre nuestro tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- (2005). *En el nombre del otro. Reflexiones sobre el antisemitismo que viene*. Barcelona: Seix Barral.
- FLEISHMAN, A. (1971). *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. London: Johns Hopkins Press.
- FRIEDLÄNDER, S. (1992). *Probing the limits of representation. Nazism and the “Final Solution”*. Londres: University Press.
- FORGES, J. F. (2006). *Educación contra Auschwitz: historia y memoria*. Barcelona: Anthropos.
- FORSTER, R. (1999). *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*. Buenos Aires: Eudeba.
- FRIEDLANDER, S. (1992). *Probing the limits of the representations*. Cambridge: Harvard University Press.
- FRYE, N. (1957). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monteávila.
- FUENTES, J. F. (2002). “Imagen del exilio y del exiliado en la España del siglo XIX”. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, nº 47, pp. 35-56.
- FUENTES, V. y M. TUÑÓN DE LARA (1980). *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre.

- FUENTES, V. (2006). "Los Diarios de Max Aub: escribir contra el olvido". *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 335-347.
- FUNKENSTEIN, A. (1989). "Collective Memory and Historical Consciousness". *History and memory*, nº 1, vol. 1, pp. 5-26.
- GADAMER, H. G. (1977). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- GALEANO, E. (1997). "Memorias y desmemorias. La memoria del poder no recuerda: bendice". *Le monde diplomatique*, nº 23, p. 18.
- GARCÍA CALVO, A. (1993). *Contra el tiempo*. Zamora: Lucina.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (coord.) (1984). *Época contemporánea (1914-1939). Volumen de Historia y Crítica de literatura española, dirigida por Francisco Rico*. Barcelona: Crítica.
- (1998). "Introducción". En VVAA, *Poetas del 27. La generación y su entorno*, pp. 21-99.
- GARCÍA MONTERO, L. (2000). "El oficio como ética". En José N. Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poética histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, pp. 87-103.
- (2003). "Intelectuales y políticos en España: claves históricas de una relación". En VVAA, *Literatura y compromiso y social*, pp. 35-44.
- (2006). "Francisco Ayala en *Ínsula*". *Ínsula*, nº 718, pp. 5-8.
- GARRIDO, A. (1997). "Teorías de la ficción literaria: los paradigmas". En *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 11-40.
- GARZÓN PÉREZ, G. (1997). "Max Aub: el Laberinto de la memoria", en José N. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y M. García-Page (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX*, pp. 229-238.
- GALLEGO, F. (2004). *Pensar después de Auschwitz*. Barcelona: El Viejo Topo.
- GELMAN, J. (1997). "Discurso de recepción del Premio Nacional de Poesía 1994-1997". *Literatura Argentina Contemporánea* [en línea; consultado el 23 noviembre de 2005] [<http://www.literatura.org/Gelman/jgT4.html>].
- (2008). "Conferencia inaugural". *Discurso de inauguración del I Encuentro Internacional de Centros de Memoria Histórica, celebrado en la Universidad de Salamanca en noviembre de 2008*.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.

- GERHARDT, F. (2006). "Max Aub revisitado: lugares en (torno a) *La gallina ciega*". *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, nº 8, pp. 275-290.
- GINÉ, M. y J.M. SALA-VALLDAURA (eds.) (1998). *La escritura i la vida*. Lleida: Universitat de Lleida.
- GINZBURG, C. (1994). *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Madrid: Muchnick.
- GOMIS, L. (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se construye el presente*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ SANCHÍS, M. A. (1999). "Max Aub, peregrino con su patria (Escritor valenciano, español universal)". En Dolores Fernández Martínez e Ignacio Soldevila Durante (eds.), *Max Aub: veinticinco años después*, pp. 225-270.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J. (1992). "Introducción". En Ovidio, *Tristes. Pónticas*, pp. 5-54.
- GRACIA, J. (2004). "La voz literaria y la materia del dietarista". En María Ángeles Herмосilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 223-233.
- GRIMBERG L. y R. GRIMBERG (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUEREÑA, J. L. (1996). "Max Aub, sueños y realidad de sus campos". En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 433-442.
- GUILLÉN, C. (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (2003). "De la continuidad: tiempos de historia y de cultura". *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios españoles*, nº 2, pp. 9-27.
- (2006). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, J. (1980). *Urbs Roma*. Salamanca: Sígueme.
- GULLÓN, R. (1959). "La generación de 1936". *Asomante*, nº 1, pp. 5-15.
- HABERMAS, J. (2002). *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gili Gaya.



- HADZELEK, A. (1998). “¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de la identidad perdida”. En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, pp. 309-317.
- HALBWACHS, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Albin Michel.
- (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- HAUSER, A. (1974). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- HAUSS, H. R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- HEINE, H. (1983). *La oposición política al franquismo*. Barcelona: Crítica.
- HERA, A. de la (2004). “El *San Juan* de Max Aub”. En Gonzalo Santonja (ed.), *Aproximación a Max Aub*, pp. 117-122.
- HERMOSILLA, M. A. y C. FERNÁNDEZ (2004) (eds.). *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*. Madrid: Visor.
- HERNÁNDEZ, F. J. (1999). “La autobiografía en la literatura francesa, un género de nuestro tiempo”. En Manuela Ledesma Pedraz (coord.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, pp. 77-84.
- HERNÁNDEZ CUEVAS, J. C. (2007). “Los cuentos mexicanos de Max Aub”. *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 388-400.
- HICKLEY, L. (1976). “Novela y sociedad”. En Carlos J. Barbachano y Santos Sanz Villanueva (eds.), *Teoría de la novela*, pp. 455-492.
- HILBERG, R. (1996). *The politics of memory: The journey of a Holocaust historian*. Chicago: Ivan R. Dee.
- HIRSCHMANN, A. O. (1977). *Salida, voz y lealtad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- HOBBSAWM, E y T. RANGER. (1992). *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLAS, S. (2007). “Introducción: artículos sobre la diáspora”. *Ixquic*, nº 8, pp. 1-6.
- HUISMAN, D. (2002). *La estética*. Barcelona: Montesinos.

- HUIZINGA, J. (1984). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- HUYSEN, A. (2002). *En busca del futuro perdido*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ILIE, P. (1982). *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos.
- INSDORF, A. (1989). *Indeleble Shadows: Film ant the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JAY, P. (1984). *Being in tite Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Bartles*. Londres: Cornell University Press.
- JIMÉNEZ LÓPEZ, E. (2002). *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante: Universidad de Alicante.
- JULIÁ, S. (2004). “La falange liberal o de cómo la memoria inventa el pasado”. En María Ángeles Hermsilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 127-144.
- (2006a). “Bajo el imperio de la memoria”. *Revista de occidente*, nº 302-303, pp. 7-19.
- (2006b). (dir.) *Memoria de la guerra y el franquismo*. Madrid: Taurus y Fundación Pablo Iglesias.
- JURGENSON, L. (2003). *L' expérience concentrationnaire est-elle indicible?*. París: Du Rocher.
- KÄES, R. (1988). *Crisis, ruptura y superación*. Madrid: Cinco.
- KOCH, S. (1997). *El fin de la inocencia*. Barcelona: Tusquets.
- KOHAN, S. (2000). *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*. Barcelona: Grafein.
- KOHLER, P. (1972). *The literary image of the Spanish Civil War of 1936-1939 in Max Aub's. El laberinto mágico* [tesis doctoral inédita]. Toronto: Universidad de Toronto.
- KRIEGEL, A. (1968). *Las internacionales obreras*. Barcelona: Martínez Roca.
- LACAN, J. (1983). *El seminario II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.

- LANGE, L. (1991). *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.
- LANZMANN, C. (1985). *Shoah*. París: Fayard.  
— (2003). “Representer l’irreprésentable”. *Le Nouvel Observateur*, p. 6.
- LARA POZUELO, A. (ed.) (1991). *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*. Laussane: Hispanica Helvética.
- LAVABRE, M. C. (2006). “Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos”. En Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, pp. 31-56.
- LECHNER, N. (2002). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política*. Santiago de Chile: LOM.
- LEDERMA PEDRAZ, M. (1999a). “Cuestiones preliminares sobre el género autobiográfico”. En Manuela Ledesma Pedraz (coord.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, pp. 9-20.  
— (coord.) (1999b). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad de Jaén.
- LE GOFF, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- LEIBERICH, M. (2003). “El mundo concentracionario europeo”. En Carme Molinero, Margarida Sala y Jaume Sobrequés (eds.), *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*, pp. 117-130.
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul – Endymion.  
— (1998). *Pour l’autobiographie*. París: Seuil.  
— (2004). “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”. En María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 159-172.
- LLORENS, L. (2005). “La relación entre Max Aub y André Malraux en el marco de la génesis de *El laberinto mágico*”. En Omar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Jurt (eds.), *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura – Guerre civile, exilic et littérature*, pp. 81-96.  
— (2006). “Un realismo en movimiento. Convergencias estéticas en los inicios de *El laberinto mágico*”. *El correo de Euclides*, n° 1, pp. 279-292.

- LLORENS, L. y J. LLUCH (2006). “Estudio introductorio: los relatos de *El laberinto mágico*”. En Max Aub, *Obras completas. Vol. IV-B. Relatos II*, pp. 7-55
- LLORENS, M. (2005). *Autobiografía y ficción épica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LLORENS, V. (1967). *Literatura, historia y política*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- (1968). *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra*. Madrid: Castalia.
- (1975). *Memorias de una emigración: Santo Domingo, 1939-1945*. Barcelona: Ariel.
- LLOVET, J. (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- LLUCH, J. (2002). “Propuesta para una reautorización de Max Aub: *Campo del moro* y *Las buenas intenciones*”. *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, nº 1, pp. 33-51.
- (2006). “Escritura en estado provisional: planes para una novela sobre el exilio”. *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 293-303.
- (2007). “La vuelta de Max Aub: nueva vida editorial de un clásico contemporáneo”. *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y digital*, nº 3, pp. 97-104.
- LLURÓ, J. M. (2007). “Genocidio y resistencia moral. Un recorrido histórico”. *Quimera*, nº 281, p. 40-45.
- LOCKE, J. (1982). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Editorial Nacional.
- LÓPEZ, O. (2006). “Entre el cielo y el infierno”. *Qué leer*, nº 122, pp. 64-66.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, M. T. (2003). *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos.
- LONDERO, E. (2003). “La mimesis incierta del cuervo escritor”. *Ínsula*, nº 679, pp. 14-17.
- LONGORIA, F. (1977). *El arte narrativo de Max Aub*. Madrid: Playor.
- LOUGH, F. (2000). “Discurso poético y testimonio histórico en *Saint Cyprien plage...* *Campo de concentración* de Manuel Andújar”. En Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano español de 1939*, pp. 339-348.
- LOUREIRO, A. (1991). “Introducción”. *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 2-8.

- (1993). “Direcciones de la teoría autobiográfica”. En José N. Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, pp. 33-46.
- LUHMAN, N. (1996). *Poder*. Barcelona: Anthropos.
- LUKÁCS, G. (1971). *La novela histórica*. México D. F.: Era.
- LYOTARD, J. F. (1984). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- (2005) *La posmodernidad*. Gedisa: Barcelona.
- MAINER, J. C. (1975). *La Edad de Plata (1902-1939)*. Madrid: Crítica.
- (1989). *La corona hecha trietas*. Barcelona: PPU.
- (1987). *La Edad de Plata*. Madrid: Cátedra.
- (1995). “Agustín de Foxá: Madrid, de corte a checa”. En Agustín Sánchez Vidal (coord.), *Época contemporánea (1914-1939). Primer suplemento. Volumen de Historia y Crítica de literatura española, dirigida por Francisco Rico*, pp. 574-577.
- (1996). “La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 69-92.
- (1998). “El lento regreso: textos y contextos de la colección El Puente. (1963-1968)”. En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario de 1939: actas del I Congreso Internacional*, pp. 397-415.
- MALET, L. (1993). *Résistance et memorie: d’ Auschwitz à Sarajevo*. París: Hachette.
- MALGAT, G. (1998). “Max Aub y las “Páginas azules” en *Campo de los almendros*: confesiones del autor, confesiones del manuscrito”. En VVAA, *Estudios de la literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, pp. 594-603.
- (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Segorbe – Sevilla: Fundación Max Aub – Renacimiento.
- MAN, P. de (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, nº 29, pp. 113-118.
- MANTEGAZZA, R (2006). *El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio*. Barcelona: Anthropos.
- MARCO, V. de (2008). “Introducción biográfica y crítica”. En Max Aub, *Campo francés*, pp. 7-80.
- MÁRQUEZ, C. J. (2006). *Cómo se ha escrito la Guerra Civil Española*. Madrid: Lengua de Trapo.

- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1963). *Narrativa española fuera de España*. Madrid: Guadarrama.
- MARTÍN, F. J. (2006). “Acontecimiento y categoría de la Guerra Civil”. *Revista de Occidente*, nº 302-303, pp. 21-35.
- MARTÍNEZ, C. (1959). *Crónica de una emigración (la de los republicanos españoles en 1939)*. México D. F.: Libro-Mex.
- MARTÍNEZ, J. (1998). “Hegemonía intelectual, exilio y continuidad histórica”. En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, pp. 325-333.
- MARTÍNEZ, J. F. (2003). “Si hay alguien más abyecto que el verdugo es el ayudante del verdugo”. *República de las letras. Escritores contra la guerra*, nº 79, pp. 137-148.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M (1973). *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia.
- MARTÍNEZ GARRIDO, E. (1986). “Algunos aspectos de la especularidad narrativa: la identificación en la identificación, la literatura en la literatura”. *Revista de filología románica*, nº 4, pp. 271-280.
- MAS I USO, P. (2006). “Lo real de la ficción: de Max Aub a Antonio Muñoz Molina”. *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 75-79.
- MASANET, L. (1998). *La autobiografía española contemporánea*. Madrid: Fundamentos.
- MATE, R. (2003a). *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- (2003b). *Por los campos de exterminio*. Barcelona: Anthropos.
- (2006). “Presentación”. En Alejandro Baer, *Holocausto. Recuerdo y representación*, pp. 13-24.
- (2007a). *Memoria de Occidente*. Barcelona: Anthropos.
- (2007b). “Primo Levi: el testigo”. *Letras libres*, nº 70, pp. 49-56.
- MATZAT, W. (coord.) (2007). *Espacios y discursos en la novela española: del realismo a la actualidad*. Madrid: Iberoamericana.
- MAURIAC, F. (2004). “Wiesel sobrevivió a los campos”. *Página digital* [en línea; consultado el 20 de abril de 2007] [<http://www.paginadigital.org/articulos/2005quintauschwitz-27105.asp>].

- MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- MAYOR, J. y M. DE VEGA (eds.) (1992). *Memoria y representación*. Madrid: Alhambra.
- MAYORAL, J. A. (ed.) (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco.
- MEAD, M. (2002). *Cultura y compromiso*. Barcelona: Gedisa.
- MÈLICH, J. C. (2001). *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos.
- MERLE, M. (1966). *Pacifisme et internationalisme*. París: Armand Colin.
- MEYER, E. (2001). "Introducción". En Max Aub, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, pp. 5-18.
- (2005). "Los tiempos mexicanos de Max Aub". En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, pp. 39-60.
- MÍNGUEZ, N. (2006). "Historia y memoria en el documental español contemporáneo". *Revista de Occidente*, n° 302-303, pp. 80-99.
- MIDDLETON, D., y D. EDWARDS (comp.) (1990). *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Barcelona: Paidós.
- MITIDIÉRI, G. (1998). "El México de Max Aub". En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, pp. 403-411.
- MOLERO, A. (2000). *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enrique Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang.
- MOLINERO, C. (2006). "¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?". En Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, pp. 219-246.
- MOLINERO, M., M. SALA y J. SOBREQUÉS (eds.) (2003). *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Planeta Agostini.
- MOLINO, J. (1991). "Interpretar la autobiografía". En Antonio Lara Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, pp. 107-138.
- MOLLOY, S. (1989). "Recuerdo, historia, ficción". En Raquel Chang Rodríguez y Gabriela de Beer (eds.), *La historia de la literatura americana*.

*Memorias del XXVI Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana*, pp. 243-260.

- MONTESINOS, J. F. (1967). "Mitos imperfectos. Observaciones de un lector continental en torno a la novela policiaca". *Revista de Occidente*, nº 19, pp. 3-18.
- MONTI, S. (2002). "Entre el compromiso y la risa". En Max Aub, *Obras completas VII-B*, pp. 7-66.
- MONTIEL RAYO, F. (2001). "Estudio introductorio". En Esteban Salazar Chapela, *En aquella Valencia*, pp. 5-29.
- MORALES HOYA, A. (2004). "La forma de una ciudad". En Gonzalo Santoja (ed.), *Aproximación a Max Aub*, pp. 21-36.
- MUÑIZ-HUBERMAN, A. (1998). "Hacia una poética del exilio: la generación hispanoamericana". En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, pp. 57-63.
- (2003). "María Zambrano y el concepto de exilio". En Manuel Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano español*, pp. 103-119.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2000). "Nubes atravesadas por aviones: la novela fantasma de Paulino Masip". En Paulino Masip, *El diario de Hamlet García*, pp. 7-12.
- (2005). "Prólogo". En Margarete Buber-Neumann, *Prisionera de Stalin y de Hitler*, pp. 5-14.
- MUÑOZ SUAY, R. (1982). "Prólogo inicial". En André Gide, *Retorno de la URSS, seguido de Retoques a mi regreso de la URSS*, pp. 9-17.
- NAHARRO-CALDERÓN, J. M. (coord.) (1991). *El exilio de las Españas de 1939 en América: ¿adónde fue la canción?*. Barcelona: Anthropos.
- (1993). "El sí-no de voler: la gallina ciega en el exilio". En Gilbert Pasolin (ed.), *La Chispa: Selected Proceedings*, pp. 174-186.
- (1996). "De 'Una historia cualquiera' a 'La mala muerte': Max Aub entre las alambradas del olvido canónico". En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 173-184.
- (1998a). "Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria". En Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (coords.) *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, pp. 307-328.
- (1998b). "Y para qué la literatura del exilio en tiempo destituido". En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, pp. 63-84.



- (2005). “Max Aub y los universos concentracionarios”. En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, pp. 99-126.
- NAMER, G. (1987). *Mémoire et société*. París: Meridiens Klincksieck.
- (1997). *La mémoire collective*. París: Albin Michel.
- NEHER, A. (1997). *El exilio bíblico: del silencio bíblico al silencio de Auschwitz*. Barcelona: Ríopiedras.
- NICOLÁS, C. (2004). “Autobiografía y ficción”. En María Ángeles Hermsilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 507-532.
- NORA, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard.
- NORTON CRU, J. (1929). *Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. París: Les Éditions de la Pléiade.
- (1993). *Témoins*. Nancy: Presses Universitaires.
- NOS, E. (2000). “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*, pp. 413-420.
- (2001). *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)* [tesis doctoral inédita dirigida por Vicente J. Bernet]. Castellón: Universitat Jaume I.
- OCHOA, E. de (1992). *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Dossat.
- OLEZA, J. (1999). “Max Aub entre vanguardia, realismo y posmodernidad”. *Ínsula*, n° 569, pp. 1-28.
- (2005). “Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo”. En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, pp. 15-37.
- OLNEY, J. (1991). “Algunas versiones de la memoria. Algunas versiones del bios: ontología de la autobiografía”. *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, n° 29, pp. 33-46.
- OSTEN, M. (2008). *La memoria robada*. Madrid: Siruela.
- OVIEDO, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana, 3*. Madrid: Alianza.
- PARFIT, D. (2004). *Personas, racionalidad y tiempo*. Madrid: Síntesis.

- PARRAU, A. (1995). *Écrice le camps*. París: Belin.
- PASOLIN, G. (ed.) (1993). *La Chispa: Selected Proceedings*. Nueva Orleans: Tulane.
- PEDRAZA, F. y M. RODRÍGUEZ (2002). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- PELLICER ROSSELL, N. (2004). “Autobiografía y periodismo: *La gallina ciega* de Max Aub”. En María Ángeles Hermsilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 533-551.
- PENNEBAKER, J. D. PAEZ y B. RIMÉ (1997). *Collective Memory of Political Events*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- PEÑUELAS, M. C. (1998). “Introducción”. En Ramón J. Sender, *Imán*, pp. 7-26.
- PEREIRA, G. y H. MODZELEWSKI (2008). “Literatura y educación cívica”. *Razón práctica y asuntos públicos*, n° 9 [en línea; consultado el 12 de diciembre de 2006] [<http://racionalidadpractica.blogspot.com/2008/08/literatura-y-educacin-cvica.html>].
- PÉREZ BAZO, J. (1996). “Max Aub en la Real Academia Española: discurso apócrifo del discurso que nunca fue”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 349-365.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (1996). “Max Aub los límites de la ficción”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 367-382.
- (1997). “Introducción”. En Max Aub, *La calle de Valverde*, pp. 13-114.
- (1999a). “Introducción”. En Max Aub, *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*, pp. 11-41.
- (1999b). “Max Aub: la escritura en subversión”. En Dolores Fernández Martínez e Ignacio Soldevila Durante (eds.), *Max Aub: veinticinco años después*, pp. 209-224.
- (2001). “Estudio introductorio: Campo abierto”. En Max Aub, *Obras completas. Vol. II*, pp. 46-74.
- (2003). “Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como rebelión”. *Revista de Occidente*, n° 265, pp. 39-52.
- (2005a). “La ficcionalización del discurso ensayístico. Sobre ‘Homenaje a Lázaro Valdés’ de Max Aub”. En James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, pp. 127-141.

- (2005b). “Max Aub y la cultura francesa”. En O. Ette, M. Figueras y J. Jurt, *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura – Guerre civile, exil et littérature*, pp.109-124.
- (2006). “En torno a la concepción aubiana del realismo”. *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 486-495.
- PÉREZ FIRMAT, G. (1986). *Literatura and Liminality: Festive Readings in the Hispanic Traditions*. Durham: Duke University Press.
- PÉREZ LEDESMA, M. (2006). “La guerra civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo”. En Santos Juliá (dir.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, pp. 101-134.
- PÉREZ PÉREZ, D. (1992). “Neurobiología de la memoria”. En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, pp. 7-39.
- PERIS LLORCA, J. (1997). “Ficción y realidad en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub”. En José N. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo y M. García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, pp. 351-358.
- PLATÓN (1986). “Felón”. En *Diálogos. III*. Madrid: Gredos, pp. 24-142.
- PLUMMER, K. (1989). *Los documentos personales: introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*. Madrid: Siglo XXI.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2004). “Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje”. En María Ángeles Hermsilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 173-182.
- (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- POZUELO YVANCOS, J. M. y F. VICENTE GÓMEZ (eds.) (1996). *Mundos de Ficción. Actas del VI Congreso Internacional de A.E.S.* Murcia: Universidad de Murcia.
- PRADA, R. (1999). *Literatura y realidad*. México D. F.: Universidad Autónoma de Puebla.
- PRADO, J. del (1998). “El yo como problema”. En Marta Giné y J. M. Sala-Valldaura (eds.), *La escritura i la vida*, pp. 13-40.
- PRADO, J. del, J. BRAVO CASTILLO y M. D. PICAZO (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- PRATS RIVELLES, R. (1978). *Max Aub*. Barcelona: Edhesa.
- PRESTON, P. (1994). *Franco. Caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- PUERTAS MOYA, F. E. (2003). *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* [tesis doctoral dirigida por José N. Romera Castillo]. Logroño: Universidad de la Rioja.
- (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja.
- (2006). “El entierro de los días anteriores: las variantes del recuerdo en la técnica diarística de Max Aub”. *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 371-378.
- QUIÑONES, J. (1994). “Prólogo”. En Max Aub, *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, pp. 13-40.
- (1996). “Los relatos perdidos en el ‘Laberinto’: la narrativa breve de Max Aub en torno a la guerra civil”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 481-487.
- (2006) “Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística”. *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 128-135.
- QUIROGA, M. (1996). “El Laberinto mágico de Max Aub (Aquella guerra incivil)”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 443-472.
- RADLEY, A., (1990). “Artefactos, memoria y sentido del pasado”. En David Middleton y Derek Edwards (comp.), *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*, pp. 56-78.
- RAFANEAU-BOJ, M. C. (1995). *Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945)*. Barcelona: Omega.
- RAMOS, A. (1999). “Campo cerrado: anatomía de la revolución española (1931-1936)”. *Letras de Deusto*, nº 82, pp.189-203.
- RAMOS, R. (1989). “Maurice Halbwachs y la memoria colectiva”. *Revista de Occidente*, nº 100, pp. 63-81.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (1997). *Diccionario de la lengua española [21ª edición]*. Madrid: Espasa.
- RELGIS, E. (1929). *La Internacional Pacifista*. Valencia: Biblioteca de Estudios.
- (1932). *Los principios humanitaristas*. Valencia: Biblioteca de Estudios.

- REMAK, H. H. (1960). "Comparative Literatura at the Crossroads. Diagnosis, Therapy and Prognosis". *Yearbook of Comparative and General Literature*, n° 9, pp. 1-28.
- REY MORATÓ, J. del (2005). "La memoria, caja negra de la memoria". *Cuadernos de información y comunicación*, n° 10, pp. 235-258.
- RICHARDS, M. (2006). "El régimen de Franco y la política de memoria de la guerra civil española". En Julio Aróstegui y François Godicheau (eds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, pp. 167-200.
- RICOEUR, P. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D. F.: Siglo XXI.
- (1996). *El sí mismo como otro*. México D. F.: Siglo XXI.
- (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- RIVAS, E. de (1998). "Los durmientes de la cueva: tiempo y espacio del exilio republicano de 1939". En Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional*, pp. 85-90.
- RODRIGO, J. (2003). *Los campos de concentración franquistas: entre la historia y la memoria*. Madrid: Siete Mares.
- RODRÍGUEZ, J. (1996). "El realismo trascendente de *Las buenas intenciones*". En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 533-543.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (1967). "Tres testigos españoles de la guerra civil". *Revista Nacional de Cultura*, n° 182, pp. 3-23.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Enderida.
- ROBIN, R. (2003). *La mémoire saturée*. París: Stock.
- RÓDENAS, D. (1999). "Introducción". En Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, pp. 9-76.
- ROJAS, R. (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, exilio y disidencia del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- ROMERA CASTILLO, J. N. (1981a). *La literatura como signo*. Madrid: Playor.

- (1981b). “La literatura, signo autobiográfico: el escritor, signo referencial de su escritura”. En *La literatura como signo*, pp. 13-56.
- (1993a). (ed.) *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor
- (1993b). “Presentación”. En José N. Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, pp. 9-11.
- (1999). “Estudio de la escritura autobiográfica española (hacia un sintético panorama bibliográfico)”. En Manuela Ledesma Pedraz (coord.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, pp. 35-52.
- (2004). “Algo más sobre la escritura diarística”. En María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 95-112.
- ROMERA CASTILLO, J. N. y F. GUTIÉRREZ CARBAJO (2000). *Poética histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor.
- ROMERA CASTILLO, F. GUTIÉRREZ CARBAJO y M. GARCÍA-PAGE (eds.) (1997). *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor.
- ROMERO, A. (2003). “El remate del exilio español de 1939”. En Jordi Aladro, Norma Klahn, Lourdes Martínez-Echazábal y Juan Pobrete (eds.), *Genealogies of Displacement. Diaspora/Exile/Migration and Chicana/o/Latina/o/Latin American/Peninsular Literary and Cultural Studies*, pp. 65-74.
- RORTY, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.
- ROSENBAUM, A. S., (1998). *Is the Holocaust unique? Perspectives on comparative genocide*. Boulder: Westview.
- ROSENZVAIG, E. (1985). *Los intelectuales y la paz (Europa occidental 1914-1919)*. Buenos Aires: Leviatán.
- RUIZ-VARGAS, J. M. (1997). *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta.
- (2004). “Claves de la memoria autobiográfica”. En María Ángeles Hermosilla Álvarez y Celia Fernández Prieto (eds.), *Autobiografía en España, un balance: actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, pp. 183-222.
- RUPPRECHT, A. (2002). “Making the difference: postcolonial theory and the politics of memory”. En Jan Campbell y Janet Harbord (eds.), *Temporalities, autobiography and everyday life*, pp. 35-52.

- SÁENZ, P. (1996). "Ambigüedad, ficción y metaficción en *Jusep Torres Campalans*". En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 488-494.
- SAID, E. W. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Barcelona: Debate.  
— (2006). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SÁINZ, J. A. (2006). "Max Aub: la escritura como refugio de la memoria". *El correo de Euclides*, nº 1, pp. 136-144.
- SALABERT, M. (1987). *El exilio interior*. Barcelona: Anthropos.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ LIZARRALDE, R. (2001). "Prólogo". En Max Aub, *Las buenas intenciones*, pp. 5-7.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (coord.) (1995). *Época contemporánea (1914-1939). Primer suplemento. Volumen de Historia y Crítica de literatura española, dirigida por Francisco Rico*. Barcelona: Crítica.
- SANTOJA, G. (ed.) (2004). *Aproximación a Max Aub*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- SANZ, M. P. (1999). "Vivir en España desde la distancia: el transterrado Max Aub". En Dolores Fernández Martínez e Ignacio Soldevila Durante (eds.), *Max Aub: veinticinco años después*, pp. 159-178.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1977). "La narrativa del exilio". En José Luis Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. Volumen IV: Cultura y Literatura*, pp. 109-182.
- SAMBLANCAT, N. (1997). "Navegando contra Leteo. La memoria transterrada: Constancia de la Mora y Clara Campoamor". *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 3, pp. 177-187.
- SARTRE, J. P. (2003). *¿Qué es la literatura?*. Madrid – Buenos Aires: Losada.
- SEBALD, W. G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.
- SEIDEL, M. (1986). *Exile and the Narrative Imagination*. Yale: New Haven University Press.

- SELDEN, R., P. WIDDOWSON y P. BROOKER (2003). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- SERRANO, D. (2003). *Españoles en los campos nazis. Hablan los supervivientes*. Barcelona: Littera.
- (dir.) (2007). *Dictionnaire critique de la littérature européenne des camps de concentration et d'extermination nazis*. Sabadell: Fundació Ars.
- SHAPIRO, S. (1986). "Tite Dark Continent of Literature: Autobiography". *Comparative Literary Studies*, nº 5, pp. 421-454.
- SHOTTER, J. (1990). "La construcción social de la memoria y el olvido". En David Middleton y Derek Edwards (comp.), *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*, pp. 137-156.
- SICOT, B. (2007). "Max Aub: lo cierto y lo dudoso (28 de noviembre de 1941-18 de mayo de 1942)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 55 (2), pp. 397-434.
- SIEBENMANN, G. (1973). "Max Aub, inventor de existencias (Acercas de *Jusep Torres Campalanas*)". *Ínsula*, nº 320-321, pp. 10-11.
- SOBEJANO, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- (1996). "La calle de Valverde en el linaje de las novelas de la vida literaria". En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 514-532.
- SOLDEVILA DURANTE, I. (1975). "Nueva Tragedia de Rip Van Winkle: La gallina ciega de Max Aub". *Papeles de Son Armadans*, nº 130, pp. 151-182.
- (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- (1996). "Max Aub. Cara y cruz de una creación literaria". En Cecilio Alonso, (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y El laberinto español"*, pp. 41-55.
- (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2001a). "Estudio introductorio: *Campo cerrado*". En Max Aub, *Obras completas. Vol. II*, pp. 15-45.
- (2001b). *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Cátedra.
- (2003). "Vida nueva de Max Aub". *Revista de Occidente*, nº 265, pp. 25-38.
- SOLDEVILLA ORIA, C. (2001). *El exilio español (1808-1975)*. Madrid: Arco / Libros.
- SOFSKY, W. (1993). *L'ordine del terrore. Il campo de concentramento*. Roma: Laterza.



- SONTAG, S. (2005). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de lectura.
- SPENGLER, O. (1998). *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. Madrid: Alianza.
- SPIRES, R. C. (1978). *La novela española de posguerra*. Madrid: Planeta - Universidad de Kansas.
- STEINER, G. (1977). *Extraterritorial*. Nueva York: Atheneum.
- (1994). *Lenguaje y silencios: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa.
- STIERLE, K. (1987). “¿Qué significa ‘recepción’ en los textos de ficción?”. En José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, pp. 87-144.
- SUÁREZ, F. (2002). *Intelectuales antifascistas*. Madrid: Rialp.
- TABORI, P. (1972). *Anatomy of Exile*. Londres: Harrap.
- TODOROV, T. (1987). *La notion de littérature et autres essais*. París: Seuil.
- (1991). *Face à l'extreme*. París: Seuil.
- (1993). *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.
- (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- (2002). *Memoria del bien, tentación del mal*. Barcelona: Península.
- TOKER, L. (2000). *Return from the archipelago. Narratives of Gulag Survivors*. Bloomington: Indiana University Press.
- TOOD, O. (2001). *André Malraux: una vida*. Barcelona: Tusquets.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1965). *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- TORTOSA, V. (1996). “En un lugar del tiempo llamado siglo XX: Josep Torres Campalans, entre el biografismo y la historia”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*, pp. 495-414.
- (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante.
- TRAPIELLO, A. (1994). *Las armas y las letras*. Barcelona: Planeta.
- TRAVERSO, E. (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Herder.

- TUÑÓN DE LARA, M. (1971). "Prólogo". En Max Aub, *Novelas escogidas*, pp. 9-69.
- (1984) "Dimensiones de la novela en Max Aub". En Víctor García de la Concha (coord.), *Época contemporánea (1914-1939). Volumen de Historia y Crítica de literatura española, dirigida por Francisco Rico*. Barcelona: Crítica, pp. 660-667.
- TUSELL, J. (1998). *Historia de España en el siglo XX. La crisis de los años treinta. República y Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- UGARTE, M. (1991). "Testimonios del exilio: desde el campo de concentración a América". En José María Naharro Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas, ¿adónde fue la canción?*, pp. 43-62.
- (1999). *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI.
- VALENDER J. y ROJO G. (eds.) (2005). *Homenaje a Max Aub*. México D. F.: El Colegio de México.
- VARGAS LLOSA, M. (2003). *Literatura y política*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Crítica: Barcelona.
- VEGA, M. J. y N. CARBONELL (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.
- VILLANUEVA, D. (1991). *El polen de las ideas (Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada)*. Barcelona: PPU.
- (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En José N. Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, pp. 15-31.
- VILLANI, P. (1997). *La edad contemporánea, 1914-1945*. Barcelona: Ariel.
- VILLEGAS, J. C. (coord.) (1989). *Plages d'exil. Les camps de réfugiés espagnols en France, 1939*. Nanterre-Dijon : BDIC/Hispanística.
- VILLENA, L. A. de (2001). "Prólogo". En Arturo Barea, *La forja [La forma de un rebelde I]*, pp. 1-4.
- VIÑAS, A. (1983). "Prólogo". En H. Heine, *La oposición política al franquismo*, pp. 5-13.

- VV. AA. (1973). *La España ausente*. Barcelona: Ediciones 99.
- VV.AA. (1989). *La guerra civil: 50 años después*. Barcelona: Labor.
- VV. AA. (1998). *Estudios de la literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*. Madrid: CSIC.
- VV. AA. (1999). *El exilio español en México*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- VV. AA. (2003). *El Universo de Max Aub*. Valencia: Subsecretaría de Cultura de la Generalitat Valenciana.
- VV.AA. (2003). *Literatura y compromiso social*. Madrid: Visor.
- WEIL, S. (2007). *Escritos históricos y políticos*. Madrid: Trotta.
- WEINSRAUB, K. J. (1978). *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*. Chicago: University Chicago Press.
- WHANÓN, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada.
- WHITE, H. (1992). *El contenido de la forma narrativa: discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- WIEVIORKA, A. (1992). *Entre la mémoire et l'oubli*. París: Plon.
- WITTGENSTEIN, L. (2000). *Diarios secretos*. Madrid: Alianza.
- YNDURÁIN, D. (coord.) (1981). *Época contemporánea (1939-1980). Volumen de Historia y Crítica de literatura española, dirigida por Francisco Rico*. Barcelona: Crítica.
- YOUNG, J. E. (1988). *Writing and rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of the Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- YOUNG, K. (1997). *La opinión pública y la propaganda*. México D. F.: Paidós.
- ZAMBRANO, M. (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela.
- ZAMORA, J. A. (2001). "Estética del horror. Negatividad y representación 'después' de Auschwitz". *Isegoría: Revista de Filosofía Moral y Política*, nº 23, pp. 183-196.

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*

ZELAYA KOLKER, M. (1985). *Testimonios americanos de los escritores españoles  
transferidos de 1939*. Madrid: Cultura Hispánica.

## 10.2. Fuentes documentales

- ALBERTI, R. (1996). *La arboleda perdida II. Primer y segundo libros (1902-1931)*. Alianza: Madrid.
- (1998). *La arboleda perdida II. Tercero y cuarto libros (1931-1978)*. Alianza: Madrid.
- ALCALÁ GALIANO, A. (2003). *Recuerdos de un anciano*. Sevilla: Biblioteca de autores andaluces.
- AMAT-PINIELLA, J. (1976). *K. L. Reich*. Barcelona: Club Editor.
- AMÉRY, J. (1998). *Levantar la mano sobre uno mismo: discurso sobre la muerte voluntaria*. Valencia: Pre-textos.
- (2001). *Más allá de la culpa y la expiación: tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Valencia: Pre-textos.
- AMIEVA, C. (1960). *La almohada de arena*. México D. F.: Ecuador.
- ANDÚJAR, M. (1982). *Andalucía e Hispanoamérica: crisol de mestizajes*. Sevilla: Edisur.
- (1986). *Historias de una historia*. Barcelona: Anthropos.
- (1990). *Saint Cyprien Plage. Campo de concentración*. Huelva: Diputación de Huelva.
- ANTELME, R. (2001). *La especie humana*. Madrid: Arena Libros.
- ARANA, J. R. (1979). *El cura de Almuniaced*. Madrid: Turner.
- AUB, M. (1963). *El xopilote y otros cuentos mexicanos*. Barcelona: Edhasa.
- (1967). *Morir por cerrar los ojos* [edición de Ricardo Doménech]. Barcelona: Aymá.
- (1971). *Novelas escogidas* [prólogo de Manuel Tuñón de Lara]. México D. F.: Aguilar.
- (1985). *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés* [edición y estudio introductorio de Federico Álvarez]. Madrid: Aguilar.
- (1992). *Jusep Torres Campalans*. La Habana: Arte y Literatura.
- (1994). *Enero sin nombre. Los relatos del Laberinto mágico* [edición y estudio introductorio de Javier Quiñones]. Barcelona: Alba.
- (1997). *La calle de Valverde* [edición y estudio introductorio de José Antonio Pérez Bowie]. Madrid: Cátedra.

- (1998a). *Diario de Djelfa* [edición y estudio introductorio de Xelo Candel Vila]. Valencia: Edicions de la Guerra y Café.
- (1998b). *Diarios (1939-1972)* [edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler]. Barcelona: Alba.
- (1998c). *Enero en Cuba* [edición y estudio introductorio de M<sup>a</sup> Fernando Mancebo]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (1999). *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo* [edición y estudio introductorio de José Antonio Pérez Bowie; epílogo de José María Naharro-Calderón]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2000). *Campo de los almendros*. [edición y estudio introductorio de Francisco Caudet]. Madrid: Castalia.
- (2001a). *Las buenas intenciones* [prólogo de Ramón Sánchez Lizarralde]. Madrid: Bibliotex.
- (2001b). *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* [edición y estudio introductorio de Eugenia Meyer]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2001c). *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.
- (2002a). *Hablo como hombre* [edición y estudio introductorio de Gonzalo Sobejano]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2002b). *Obras completas Vol. III-A* [incluye *Campo de sangre* y *Campo del moro*] [edición y estudio introductorio de Lluís Llorens y Javier Lluch]. Valencia: Generalitat Valenciana – Diputació de Valencia.
- (2002c). *Obras completas Vol. III-B* [incluye *Campo de los almendros*] [edición y estudio introductorio de Francisco Caudet]. Valencia: Generalitat Valenciana – Diputació de Valencia.
- (2003a). *La gallina ciega* [edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler]. Barcelona: Alba.
- (2003b). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)* [edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler]. Sevilla: Renacimiento.
- (2003c). *Obras completas Vol. II-B* [incluye *Los transterrados*, *Teatro de la España de Franco*, *Las vueltas*, *Teatro policiaco*, *Teatrillo*, *Diversiones*] [edición y estudio introductorio de Silvia Monti]. Valencia: Generalitat Valenciana – Diputació de Valencia.
- (2004). *Discurso de la novela española contemporánea* [edición y estudio introductorio de Francisco Caudet]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2005a). *Los poemas cotidianos* [edición y estudio introductorio de Juan Manuel Bonet] Valencia: Pre-textos.
- (2005b). *Luis Álvarez Petreña*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2006). *Obras completas Vol. IV-B. Relatos II* [incluye: “El cojo”, “Cota”, “Manuel, el de la Font”, “Un asturiano”, “Santander y Gijón”, “Alrededor de una mesa”, “Teresita”, “Yo no invento nada”, “Una historia cualquiera”, “Vernet, 1940”, “Historia de Vidal”, “Enero sin nombre”, “Un traidor”, “Ruptura”, “Espera”, “Los creyentes”, “Una canción”,

- “Librada”, “Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo”, “Ese olor”, “Djelfa”, “Playa en invierno”, “Amanecer en Cuernavaca”, “La ley”, “El limpiabotas del Padre Eterno”, “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, “La merced”, “Homenaje a Lázaro Valdés”, “Lérida y Granollers, 1938”, “Un atentado”, “Entierro de un gran editor”, “El Zopilote”, “El remate”, “El cementerio de Djelfa”, “El baile”, “El sobresaliente”, “Reverte de Huelva”, “El testamento”, “La llamada”, “De los beneficios de las guerras civiles”, “El que ganó Almería”, “La guerra es lo mejor”, “Realidad del sueño” y “Proclamación de la Tercera República Española”] [edición y estudio introductorio de Lluís Llorens y Javier Llach]. Valencia: Generalitat Valenciana – Diputació de Valencia.
- (2007). *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico 1943-1972* [edición y estudio introductorio de Eugenia Meyer]. Madrid – Segorbe: Fondo de Cultura Económica y Fundación Max Aub.
- (2008). *Campo francés* [edición y estudio introductorio de Valeria de Marco]. Madrid: Castalia.
- (2009). *Versiones y subversiones*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (Textos inéditos). Fundación Max Aub – Archivo de la Diputación Valencia. Cajas 13-15 [*Entrevistas y manuscritos*]. Segorbe.
- (Textos inéditos). Fundación Max Aub – Archivo de la Diputación Valencia. Cajas 1-15 [*Epistolarios*]; Caja 4-6 [*Manuscritos*]; Cajas 44 [*Artículos de Max Aub*]; Cajas 45-46 [*Artículo sobre Max Aub*]; Cajas 47-48 [*Reseñas*]. Segorbe.
- AUB, M. y F. AYALA (2001). *Epistolario 1952-1972* [edición y estudio introductorio de Ignacio Soldevila Durante]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- AUB, M. y A. MUÑOZ MOLINA (2004). *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*. Valencia: Pretextos.
- AUB, M. e I. SOLDEVILA, (2006). *Epistolario 1954-1972* [edición y estudio introductorio de Javier Llach]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- AUB, M. y M. TUÑÓN DE LARA (2003). *Epistolario 1958-1973* [edición y estudio introductorio de Francisco Caudet]. Valencia: Biblioteca Valenciana y Fundación Max Aub.
- AYALA, F. (1958). *El escritor en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Sur.
- (1993). *La cabeza del cordero* [incluye “El mensaje”, “El Tajo”, “El regreso”, “La cabeza del cordero” y “La vida por opinión”]. Madrid: Cátedra.
- (1997). *Historia de macacos y otros relatos*. Madrid: Alianza.
- (1999). *Los usurpadores*. Madrid: Alianza.
- (2001). *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza.

- (2004). “Contestación al discurso de ingreso en la RAE de Antonio Muñoz Molina”. En Max Aub y Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*, pp. 89-99.
- (2006). *Muertes de perro*. Madrid: Alianza.
- AZORÍN [José Martínez Ruiz] (1913). *Clásicos y modernos*. Buenos Aires: Losada.
- BARBUSSE, H. (1927). *El fuego. Diario de un pelotón*. Madrid: Caro Baroja.
- BAREA, A. (1955). *La raíz rota*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- (2001a). *La forja [La forja de un rebelde I]*. Madrid: Bibliotex.
- (2001b). *La ruta [La forma de un rebelde II]*. Madrid: Bibliotex.
- (2001c). *La llama [La forja de un rebelde III]*. Madrid: Bibliotex.
- BARTRA, A. (1943). *Xabola*. México: Biblioteca Catalana.
- (1970). *Cristo de 200.000 brazos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BENEDETTI, M. (1982). *Primavera con una esquina rota*. Barcelona: Edhasa.
- (1994). *Articulario: desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el sur*. Madrid: El País.
- (1999). *Rincón de baikus*. Madrid: Visor.
- (2003). *Andamios*. Madrid: Suma de letras.
- BERGAMÍN, J. (1972). *De una España peregrina*. Madrid: Ali-Borak.
- (2004). *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*. Sevilla: Renacimiento.
- (2008). *Claro y difícil*. Madrid: Fundación Banco Santander Central Hispano.
- BLANCO WHITE, J. M. (1974). *Obra Inglesa de José María Blanco White*. Barcelona: Seix Barral.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. (1964). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- BORGES, J. L. (1971). “Funes el memorioso”. En *Ficciones*. Madrid: Alianza, pp. 121-132.
- (2001). *Arte poética*. Barcelona: Crítica.
- BOROWSKI, T. (2004). *Nuestro hogar es Auschwitz*. Barcelona: Alba.
- BOTELLA, V. (1959). *Así cayeron los dados*. París: Gondoles.
- BRECHT, B. (1994b). *Diálogos de refugiados*. Madrid: Alianza.
- (1994b). *Los negocios del Señor Julio César*. Madrid: Alianza.
- (1996). *Poemas y canciones*. Madrid: Alianza.



- (1999). *Los horacios y los curiacios. Terror y miseria del III Reich. Los fusiles de la Señora Carrar*. Madrid: Alianza.
- BUBER-NEUMANN, M. (2005). *Prisionera de Stalin y de Hitler*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BUÑUEL, L. (2001). *Mi último suspiro*. Madrid: Debolsillo.
- CALVINO, I. (1992). *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- CAMON, F. (1996). *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*. Salamanca: Anaya & Mario Muchnick.
- CAMUS, A. (2003). “Crónicas”. En *Obras completas*. Madrid: Alianza, pp. 279-356.
- CASAS, B. de las (1999). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Madrid: Cátedra.
- CÉLINE, L. F. (2007). *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Quinteto.
- CERCAS, J. (2001a). “El narrador dice que se llama Javier Cercas pero no soy yo”. *El mundo*, 5 de diciembre de 2001.
- (2001b). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- CHACEL, R. (1972). *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros años*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- (2004). *Obras completas IX: Diarios*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén.
- CICERÓN (2001). “Carta a Luceyo sobre cómo escribir acerca de su consulado”. En J. C. Fernández Corte y A. Moreno Hernández (eds). *Antología de la literatura latina*, pp. 210-213.
- COSSÍO, F. (1937). *Manolo*. Valladolid: Librería Santarén.
- CRANE, S. (2006). *Heridas bajo la lluvia. Un relato de la guerra de Cuba*. Madrid: El Rey Lear.
- (2007). *La roja insignia del valor*. Madrid: El Rey Lear.
- CUMMINGS, E.E. (2003). *La habitación enorme*. Madrid: Espasa Calpe.
- DAGERMAN, S. (2001). *Otoño alemán*. Madrid: Mira.
- DELBO, C. (2003). *Auschwitz y después I: ninguno de nosotros volverá*. Madrid: Turpial.

- \_\_\_ (2004a). *Auschwitz y después II: un conocimiento inútil*. Madrid: Turpial.
- \_\_\_ (2004b). *Auschwitz y después III: la medida de nuestros días*. Madrid: Turpial.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J. (1998). *El blocao*. Madrid: Viamonte.
- DICKENS, C. (1995). *David Copperfield*. Madrid: Debolsillo.
- DOS PASSOS, J. (1979). *Tres soldados*. Barcelona: Bruguera.
- \_\_\_ (2005a). *Viajes de entreguerras*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_ (2005b). *Manhattan Transfer*. Barcelona: Edhasa.
- \_\_\_ (2006). *Años inolvidables*. Barcelona: Seix-Barral.
- DOSTOIEVSKI, F. (1975). *Memorias de la casa muerta*. Madrid: Júcar.
- EDWARDS, J. (2006). *Persona non grata*. Madrid: Alfaguara.
- ESTEVE, A. (1957). *Búsqueda en la noche*. Buenos Aires: Buena era.
- FAULKNER, W. (1989). *La paga de los soldados*. Barcelona: Noguer y Caralt.
- FELIPE, L. (1957). *Antología rota*. Buenos Aires: Losada.
- \_\_\_ (1973). *Español del éxodo y del llanto*. México D. F.: Málaga.
- \_\_\_ (2004). *Poesías completas*. Madrid: Visor.
- FERNÁNDEZ CORTE J.C. y A. MORENO HERNÁNDEZ (eds.) (2001). *Antología de la literatura latina*. Madrid: Alianza.
- FERRER, E. (1988). *Entre alambradas*. Barcelona: Grijalbo.
- FEUCHTWANGER, L. (1936). *The Jew of Rome*. Nueva York: Viking Press.
- \_\_\_ (1990). *Exil*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag.
- \_\_\_ (2005). *Los hermanos Opperman*. Madrid: Alianza.
- FOXÁ, A. (1938). *Madrid, de corte a checa*. Madrid: Librería Internacional San Sebastián.
- FRANK, A. (2004). *Diario*. Madrid: Debolsillo.
- FRANKL, V. (1982). *El hombre en busca de sentido*. Barcelona: Herder.
- FRIEDMAN, V. (1995). "Una triste comedia". *El Mundo*, 25 de febrero de 1999.
- \_\_\_ (1997). *Mis memorias*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_ (1999). "Discurso con motivo con la conmemoración de la entrada del Ejército Ruso en Auschwitz". *Web oficial de Violeta Friedman* [en línea; consultado el 26 de marzo de 2007]

[<http://www.violetafriedman.com/index.php?option=&task=view&id=46&Itemid=33>].

- GALÁN, F. (1931). *La barbarie organizada*. Madrid: Castro.
- GARCÍA GAITERO, P. y J. L. GAVILANES LASO (2006). *Mi vida en los campos de la muerte nazis*. León: Edileasa.
- GARCIA GERPE, M. (1941). *Alambradas: mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*. Buenos Aires: Celta.
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. (2007). *Capital de la gloria*. Madrid: Visor.
- GIDE, A. (1981). *Defensa de la cultura*. Madrid: Ediciones de la Torre.  
— (1982). *Retorno de la URSS, seguido de Retoques a mi regreso de la URSS*. Barcelona: Muchnick.
- GINZ, P. (2006). *Diario de Praga (1941-1942)*. Barcelona: Acantilado.
- GINZBURG, E. (2005). *El vértigo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GLAESER, E. (1929). *Los que teníamos doce años*. Madrid: Cenit.
- GOMBROWICZ, W. (2001). *Diarios (1953-1969)*. Barcelona: Seix-Barral.
- GONZÁLEZ LEDESMA, F. (2006). *Historia de mis calles*. Barcelona: Planeta.
- GORKI, M. (192\*). *¡En guardia!*. Barcelona: Ediciones Europa-América.
- GOYTISOLO, J. (1999). *Cogitus interruptus*. Barcelona: Seix-Barral.  
— (2001). *Señas de identidad*. Madrid: Bibliotex.
- GRACIA, T. (1984). *Las republicanas*. Valencia: Pre-Textos.
- GRASS, G. (2007). *Pelando la cebolla*. Madrid: Alfaguara.
- GRAVES, R. (2002). *Adiós a todo eso*. Barcelona: El Aleph.
- HACHIYA, M. (2005). *Diario de Hiroshima de un médico japonés (6 de agosto – 30 de septiembre de 1945)*. Barcelona: Turner.
- HEINE, H. (2006). *Confesiones y memorias*. Barcelona: Alba.
- HEMINGWAY, E. (1998). *The Fifth Column and Four Stories of the Spanish Civil War*. Nueva York: Touchstone.

- (1999). *Adiós a las armas*. Barcelona: Noguer y Caralt.
- (2004). *Por quién doblan las campanas*. Madrid: DeBolsillo.
- HERLING, G. (2002). *Un mundo aparte*. Madrid: Amaranto.
- HERRERA PETERE, J. (1965). *¿Por qué no estamos en España?*. Génova: Jeune Poésie.
- (1979). *Aceros de Madrid*. Madrid: Laia.
- HËSS, R. (1979). *Le commandant d'Auschwitz parle*. París: Maspero.
- HYBERNAUD, G. (2004). *La piel y los huesos*. Madrid: Alianza.
- IZCARAY, J. (1975). *Las ruinas de la muralla*. París: Globe.
- JARNÉS, B. (1999). *El profesor inútil*. Madrid: Espasa-Calpe.
- JOHANSEN, E. (1929). *Cuatro de infantería: últimos días en el frente occidental en 1918*. Barcelona: Cenit.
- JÜNGER, E. (1987). *Tempestades de acero*. Barcelona: Tusquets.
- (1990). *El Trabajador. Dominio y figura*. Barcelona: Tusquets.
- (1998). *Radiaciones. Diarios de la Segunda Guerra Mundial, vol. 2*. Barcelona: Tusquets.
- KAFKA, F. (2003). *El proceso*. Madrid: Debolsillo.
- KERTÉSZ, I. (1999). *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder.
- (2001). *Sin destino*. Barcelona: Acantilado.
- (2002). *Yo, otro: crónica del cambio*. Barcelona: Acantilado.
- (2003). *Kaddish por el hijo no nacido*. Barcelona: Acantilado.
- (2007). *La lengua exiliada*. Madrid: Taurus.
- KLEMPERER, V. (2001). *Quiero dar testimonio hasta el final*. Barcelona: Minúscula.
- KOESTLER, A. (1941). *La escoria de la tierra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1990). *El cero y el infinito*. Barcelona: Destino.
- (2004). *Diálogo con la muerte. Un testamento español*. Madrid: Amaranto.
- KOGON, E. (2005). *El Estado de las SS: el sistema de los campos de concentración alemanes*. Barcelona: Alba.
- KUNDERA, M. (2000). *La ignorancia*. Barcelona: Tusquets.
- (2003). *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Seix-Barral.

- LAFFITTE, J. (2003). *El ahorcamiento*. Barcelona: El Viejo Topo.
- LAMANA, M. (2005). *Otros hombres*. Madrid: Viamonte.
- LÁRINA, A. (2006). *Lo que no puedo olvidar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LARRA, M. J. (2000). *Artículos*. Madrid: Cátedra.
- LEDIG, G. (2006). *Represalia*. Barcelona: Minúscula.
- LEÓN, M. T. (1999). *Memoria de la melancolía*. Madrid: Castalia.
- LERA, A. M. de (1967). *Las últimas banderas*. Barcelona: Planeta.
- LEVI, P. (1998). *Entrevistas y conversaciones*. Barcelona: Península.
- (2004). *El sistema periódico*. Barcelona: El Aleph.
- (2005a). “Si esto es un hombre”. En *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph, pp. 31-249.
- (2005b). “La Tregua”. En *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph, pp. 250-473.
- (2005c). “Los hundidos y los salvados”. En *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph, pp. 475-652.
- (2006). *Informe sobre Auschwitz*. Barcelona: Reverso.
- (2007). *Si no ahora, ¿cuándo?*. Barcelona: El Aleph.
- MAGRIS, C. (1997). *El Danubio*. Barcelona: Anagrama.
- MAILER, N. (1997). *Los desnudos y los muertos*. Barcelona: Anagrama.
- MALRAUX, A. (1946). *El tiempo del desprecio*. Buenos Aires: Cauce.
- (1983). *Antimemorias*. Barcelona: Círculo de lectores.
- (1996). *La vía real*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (2001). *La condición humana*. Barcelona: Edhasa.
- (2002). *La esperanza*. Barcelona: Edhasa.
- MANN, K. (2007). *Cambio de rumbo*. Barcelona: Alba.
- MANN, T. (2004). *Oíd, alemanes. Discursos radiofónicos contra Hitler*. Barcelona: Península.
- (2005). *La muerte en Venecia. Mario y el mago*. Barcelona: Quinteto.
- (2006a). *Doctor Faustus*. Barcelona: Edhasa.
- (2006b). *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa.
- MASIP, P. (1939). *Cartas a un español refugiado*. México: Junta de Defensa.

- (2000). *El diario de Hamlet García*. Madrid: Visor – Comunidad Autónoma de Madrid.
- MILLU, L. (2005). *El humo de Birkanau*. Barcelona: Acantilado.
- MISTRAL, S. (1940). *Éxodo: diario de una refugiada española*. México D. F.: Minerva.
- MORENO VILLA, J. (1944). *Vida en claro*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- MUÑOZ MOLINA, A. (2002). *Diario del Nautilus*. Madrid: Debolsillo.
- (2006). *Sefarad. Una novela de novelas*. Madrid: Alfaguara.
- NABOKOV, V. (1974). *El ojo*. Gijón: Júcar.
- (2000). *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama.
- (2001). *Cuentos completos*. Barcelona: Anagrama.
- (2002). *Pnin*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Mashenka*. Barcelona: Anagrama.
- NEMIROVSKY, I. (2005). *Suite francesa*. Barcelona: Salamandra.
- (2006). *El baile*. Barcelona: Salamandra.
- NERUDA, P. (1984). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix-Barral.
- ORWELL, G. (2003). *Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la Guerra Civil Española*. Barcelona: Tusquets.
- OTAOLA, S. (1963). *El cortejo*. México D. F.: Joaquín Mortiz.
- (1999). *La librería de Arana*. Madrid: Ediciones del Imán.
- OVIDIO (1992). *Tristes. Pónticas*. Madrid: Gredos.
- PÁMIÉS, T. (1974). *Cuando éramos capitanes: memorias de aquella guerra*. Barcelona: Dopesa.
- PEREC, G. (1992). *L. G., une aventure des années soixante*. París: Seuil.
- PÉREZ, A. (ed.) (2008). *El exilio alemán (1933-1945). Textos literarios y políticos*. Madrid: Marcial Pons.
- PÉREZ GALDÓS, B. (2001). *El abuelo*. Madrid: Rueda.
- PÉREZ REVERTE, A. (2001). *Territorio comanche*. Madrid: Alfaguara.

- (1996). “De corresponsal de guerra a escritor de best-sellers. Entrevista radiofónica” *Radio El Espectador* [en línea; consultado el 2 de marzo de 2006] [<http://www.espectador.com/text/pglobal/reverte.htm>].
- PO, LI (2002). *Cien poemas*. Madrid: Icaria.
- PO, LI, TU FU y WAN WEIN (2005). *Ventana al oriente*. México D. F.: Verdehalago.
- QUIÑONES, J. (2007). *Max Aub, novela*. Barcelona: Edhasa.
- REMARQUE, E. (1976). *The Road Back*. Boston: Hoquiam.
- (2005). *Sin novedad en el frente*. Barcelona: Edhasa.
- RÍOS, F. de los (1970). *Mi viaje a la Rusia soviética*. Madrid: Alianza.
- ROS, A. (1968). *Horas de angustia y esperanza*. México D.F.: Oasis.
- RODOREDA, M. (1982). *La plaza del diamante*. Barcelona: Edhasa.
- (2000). *La calle de las Camelias*. Barcelona: Edhasa.
- ROLLAND, R. (1966). “Au-dessus de la mêlée”. En M. Merle, *Pacifisme et internationalisme*.
- ROSA, I. (2005). *El vano ayer*. Barcelona: Seix-Barral.
- ROTEMBERG, A. (2005). *Última carta de Moscú*. Madrid: Taller de Mario Muchnick.
- ROUSSET, D. (2004). *El universo concentracionaria*. Barcelona: Anthropos.
- SALAZAR CHAPELA, E. (2001). *En aquella Valencia*. Sevilla: Renacimiento.
- (2007). *Reseñas, artículos y narraciones. Antología 1926-1964*. Madrid: Fundación Banco Santander Central Hispano.
- SALINAS, J. (2003). *Travesías*. Barcelona: Tusquets.
- SALINAS, P. (1984). *La bomba increíble*. Madrid: Viamonte.
- (2002). *El defensor*. Madrid: Alianza.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, C. (1943). *De Carlomagno a Roosevelt*. Buenos Aires: Emecé.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1997). *Del exilio en México*. México D. F.: Grijalbo.

- SCIASCIA, L. (2001). “El antimonio”. En *Los tíos de Sicilia*. Barcelona: Tusquets, pp. 179-250.
- SEGHERS, A. (2005). *Transit*. Barcelona: RBA.  
— (2007). *La séptima cruz*. Barcelona: RBA.
- SEMPRÚN, J. (1998). *Adiós, luz de veranos*. Barcelona: Tusquets.  
— (2000). *El largo viaje*. Barcelona: Planeta Agostini.  
— (2002a). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.  
— (2002b). *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Barcelona: Quinteto.  
— (2003). *Veinte años y un día*. Barcelona: Tusquets.  
— (2005). “El holocausto 60 años después”. *El País Semanal*, 23 de enero, pp. 32-37.  
— (2006). *Pensar en Europa*. Barcelona: Tusquets.
- SENDER, R. J. (1966). *La tesis de Nancy*. Madrid: Magisterio Español.  
— (1975). *Réquiem por un campesino español*. Barcelona: Destino.  
— (1978). *Contraataque*. Salamanca: Almar.  
— (1993). *El rey la reina*. Barcelona: Destino.  
— (1998). *Imán*. Barcelona: Destino.  
— (1999). *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. Barcelona: Casals.  
— (2003). *Crónica del alba, 1*. Madrid: Alianza.  
— (2004). *Los cinco libros de Ariadna*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- SERRANO PONCELA, S. (1956). “El retorno”. En *La venda*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 145-177.  
— (1961). *Un olor a crisantemo*. Barcelona: Seix Barral.
- SHALÁMOV, V. (1986a). *La Quatrième Vologda. Récit autobiographique*. París: La Découverte.  
— (1986b). *Récits de Kolyma (I, II et III)*. París: Fayard.  
— (2007). *Relatos de Kolimá. Volumen I*. Barcelona: Minúscula.
- SOLZHENITSYN, A. (1970). *El primer círculo. Una estampa en carne viva de la Rusia de Stalin*. Barcelona: Círculo de lectores.  
— (1973). *Archipiélago Gulag*. Barcelona: Círculo de lectores.  
— (1974). *Por el bien de la causa*. Barcelona: Bruguera.  
— (2008). *Un día en la vida de Iván Denísovich*. Barcelona: Tusquets.
- SPIEGELMAN, A. (2002). *Maus*. Barcelona: Planeta Agostini.
- STEINBERG, P. (1999). *Crónicas del mundo oscuro*. Barcelona: Montesinos.
- STENDHAL (1985). *La cartuja de Parma*. Madrid: Júcar.



- SUEIRO, D. (1977). *Estos son tus hermanos*. Bilbao: Zero.
- SZPILMAN, W. (2000). *El pianista del gueto de Varsovia*. Madrid: Amaranto.
- TOLSTOI, L. (2004). *Guerra y paz*. Barcelona: Mondadori.
- VV.AA. (1970). *Narraciones de la España desterrada*. Barcelona: Edhasa.
- VV. AA. (1998). *Poetas del 27. La generación y su entorno*. Madrid: Espasa.
- VV.AA. (2006). *Sólo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*. Palencia: Menoscuarto.
- WIESEL, E. (1978). "The Trivialization of the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction". *New York Times*, 16 de abril.
- (1989). "Introduction". En Annette Insdorf, *Indeleble Shadows: Film ant the Holocaust*, pp. 7-16.
- (2008). "La noche". En *Trilogía de la noche*, pp. 7-130.
- WOLF, T. (1997). *Vida de este chico*. Madrid: Alfaguara.
- WU, H. (2008). *Vientos amargos*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- ZAMBRANO, M. (1998). *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*. Madrid: Trotta.
- ZWEIG, A. (1929). *El sargento Grischá*. Barcelona: Cenit.
- ZWEIG, S. (2001). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado.
- (2003). *El legado de Europa*. Barcelona: Acantilado.

*EL COMPROMISO DE LA MEMORIA: UN ANÁLISIS COMPARATISTA*  
*Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración*



Esta tesis doctoral se terminó de imprimir en Salamanca el 22 de enero de 2009.  
En México D. F., cincuenta y tres años antes, escribía Max Aub en sus diarios:

*¿Qué soy? ¿Alemán, francés, español, mexicano?  
¿Qué soy? Nada ¿De quién es la culpa? ¿Cómo culparme?  
Y, sin embargo, latente, esa punzadura, ese veredicto: culpable.  
Quise ser escritor: ¿Qué soy? ¿Novelista, dramaturgo, poeta, crítico? No soy nada*