

# Ética y Literatura concentracionaria. Estado de la cuestión y construcción metafórica en *El laberinto mágico* de Max Aub<sup>1</sup>

---

Adriana Minardi\*

Universidad de Buenos Aires - CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 02-03-2016 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 01-05-2016

## Resumen

El artículo se ocupa de revisar la noción de memoria, la cuestión del deber, la utilidad y las modalidades del discurso respecto de la temática *concentracionaria*, para luego analizar una obra *borderline*, como *El laberinto mágico* (Max Aub 1943, 1945, 1951 1963, 1965 y 1968)<sup>2</sup>. El conjunto de los “campos” que componen la obra, si bien de autoría española, traza semánticas transnacionales que recuperan los contextos no solo de la guerra civil sino de la Segunda Guerra Mundial. Pretendemos analizar temática y narratológicamente las funciones de estos textos dentro de la llamada *literatura concentracionaria*, es decir, aquellas narrativas que construyen el relato de los “campos” y que, según Sánchez Zapatero, implica un tipo especial de género que remite a una experiencia concreta y traumática 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.” (31). Nuestra hipótesis observa que la figura del laberinto es clave para articular una fuga a la imaginación que destruye gran parte de los postulados realistas a los que la crítica recurre para caracterizar este tipo de literatura.

## Palabras clave

Literatura concentracionaria - Laberinto - Memoria - Éticas - Experiencia

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido elaborado en el marco de un proyecto financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica de la República Argentina.

<sup>2</sup> *El laberinto mágico* es el título que se otorgó a una serie de novelas que Max Aub comenzó a escribir y que, en principio, constaría de cinco obras: *Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Tierra de campos* y *Campo francés*. Luego, Aub decidió dividir las dos últimas en *No son cuentos* y *Cuentos ciertos*. En la última etapa aparecieron finalmente *Campo del moro* y *Campo de los almendros*. El tema principal es una visión de la Guerra Civil Española entre 1936 y 1940.

### **Ethics and Concentrationary Literature. State of Affairs and metaphorical construction in *El laberinto mágico*, by Max Aub**

#### **Abstract**

The article deals with a review of the notion of memory, connected to the question of duty, the usefulness and modalities of speech, and then analyze a borderline work like *El laberinto mágico* (Max Aub 1943, 1945, 1951, 1963 and 1968). The whole “fields”, although being authored by a spanish author, plotted transnational semantic contexts to recover not only the civil war but the Second World War. We analyze the subject and narrative functions of these works within the “concentrationary literature”, ie, those narratives that construct the story of the “fields” which, according to Sánchez Zapatero, involves a special kind of genre which refers to a specific and traumatic experience that “(...) beyond show and denounce the inhumanity and horror, tries to become active memory through the interaction with the reader in search of negative reaction.” (2010: 31). Our hypothesis observes that the metaphorical figure of the labyrinth is the key to articulate an escape to the imagination that destroys great part of the realistic postulates to which the critique occurs resorts to characterize this type of literature.

#### **Keywords**

Concentrationary Literature - Labyrinth - Memory - Ethics - Experience

#### **Abusos de la memoria: discurso, utilidad, deber. Introducción al planteo**

Una de las preocupaciones centrales que subraya el artículo *Los abusos de la memoria* de Tzvetan Todorov (2000) tiene que ver, por un lado, con los usos y abusos que de la memoria colectiva, e incluso popular han hecho los regímenes totalitarios del siglo XX; por otro, con el problema de la utilidad de la memoria, con el *para qué* social y moral de la memoria y el olvido. Este último par dicotómico genera la paradoja que la memoria posee en sí misma, al menos en apariencia, puesto que el olvido es parte indisoluble de la memoria y viceversa, tal como expresaba Aristóteles en *De la memoria y la reminiscencia*. La supresión y la conservación establecen una relación dialéctica; ahora bien, cuando se decide qué se suprime y qué se conserva, nos encontramos frente a decisiones políticas y es necesario analizar sus causas que responden también a un uso. Señala Todorov que, cuando el acontecimiento del pasado tiene naturaleza trágica, el derecho de saber la verdad o las verdades, se vuelve un deber, que es el *deber del testimonio*.

Ahora bien, si estos usos corresponden a la llamada memoria oficial, ¿cuál es el criterio por el cual distinguimos entre su *buen o mal uso*? Un

criterio posible es aquel que delimita la condición de humanidad. Los acontecimientos pueden ser leídos de manera denotativa o, como prefiere Todorov, *literal*, o de manera connotativa o *ejemplar*. La *memoria literal* refiere a su significación denotada; es decir, no busca en sí misma moralizar y tiene carácter intransitivo puesto que prevalece en su literalidad. Se aleja de las implicancias sociales y su sentido puede restringirse a la metatextualidad, justamente por ser tomado como una *singularidad*.

La *memoria ejemplar*, en cambio, si bien no niega la individualidad del relato testimonial, tiene una función inclusiva puesto que la integra al conjunto de singularidades como un punto de vista que entra en intersección con una *generalidad*. El testimonio, en este caso, busca patrones similares que ayuden a comprender un acontecimiento traumático aunque sus agentes y algunos detalles sean diferentes.

He hablado de dos formas de memoria porque en todo momento conservamos una parte del pasado. Pero la costumbre general tendería más bien a denominarlas con dos términos distintos que sería, para la memoria literal, memoria a secas, y, para la memoria ejemplar, justicia. (Todorov 2000: 32)

La recuperación del pasado, para Todorov, no está buscando la verdad, sino el *bien*. El mal uso está ligado en los regímenes totalitarios a estrategias concretas de control social y prohibición. El estatuto de víctima, sin lugar a dudas, es el lugar privilegiado del relato testimonial. El relato heroico es generalmente propio del discurso histórico oficial y la víctima tiende comúnmente a la protesta y al reclamo y es más probable que la memoria juegue un rol mucho más central que en el escrito histórico. Este último, mientras intenta la objetividad, deja para el testimonio el desarrollo intersubjetivo. Todorov (2000) lo explica mediante la analogía de la pasión de Cristo por cuanto la víctima necesita del reconocimiento de los demás, pero también de la idea de misión moral que conlleva el sufrimiento, que ya no solo se trata de un saber individual sino social, en términos de una *utilidad de la memoria*.<sup>31</sup>

Al respecto, tres son los grandes discursos que utilizan las huellas del pasado para influir en el presente: el del testigo, el del historiador y el del conmemorador (155). El discurso del *testigo* es aquel cuyo sujeto productor reúne los recuerdos para darse una identidad, lo cual es central para comprender el discurso de la llamada *literatura concentracionaria*, pues en ella las posiciones de experiencia testimonial se articulan con una estética, en especial desde la novela, género que permite representar los hechos traumáticos de manera ejemplar y con un sentido de justicia.

---

<sup>3</sup> Por “utilidad de la memoria”, nos referimos a su operatividad práctica en términos políticos y, en especial, en contextos jurídicos.

### Literatura concentracionaria

¿Literatura autobiográfica? ¿Testimonio? ¿Narrativa de frontera? La propia organización de este tipo de literatura ofrece un sinfín de problemas asociados al género y al contenido porque se trata de una literatura de borde y de márgenes. Definida por David Rousset hacia 1946, paradójicamente se construye desde la lógica representacional del efecto realista y de la metaficción, en especial a partir del “process made visible” (Hutcheon: 6) que transforma el evento en relato.<sup>4</sup> El necesario gesto del testimonio que interviene en la creación de sí de la figura de autor y de un relato supone un aspecto cognitivo pues permite conocer una experiencia que, en principio, es inefable. La orientación lúdica de la literatura -o del relato pasible de convertirse en literatura- ofrece una forma distinta de acercamiento a la memoria de un pasado traumático. Pero lo que parece ser propio de una esfera individual se convierte en comunitaria y social. La experiencia del narrador que se construye en el relato es una sinécdoque de todo el campo de concentración. De esta forma, el carácter estatutario de la memoria es performativo: permite conocer y permite actuar sobre ese conocimiento -“(…) testimoniar implica la imposibilidad misma de testimoniar.” (Agamben: 18)-. En este sentido, el relato de la víctima, como forma por excelencia de la memoria, no se limita a contar; “es sobre todo un acto presente. El mártir, cuando testimonia de su fe, ofreciéndose u ofreciendo su vida o su cuerpo, y ese acto de testimonio no es solamente un compromiso, ya que su pasión solo tiene que ver con su momento presente.” (Derrida 1998: 44)

La acción supone la demanda de justicia porque, pese a su fragmentariedad, demanda el ejemplo que opera la antonomasia. La literatura de campos propone una visión recortada y parcial de los eventos, pero los desmonta y resulta necesaria para la recuperación o acercamiento de la totalidad (Semprún 2002: 64), negada por los discursos totalitarios. Un ejemplo paradigmático es el de la Alemania nazi que propuso el eufemismo *solución final* para ocultar el peso de la experiencia traumática judía. En este contexto analítico es que se sitúa la literatura concentracionaria o literatura de internamiento, como la llama Michael Ugarte (1999), aún en discusión su estatuto de género literario (Soldevila, 1999; Canetti, 2005; Muñoz Molina, 2001) pese a los canónicos ejemplos de Jorge Semprún y Primo Levi, entre otros. Otra discusión es la del marcado predominio del gulag soviético y del campo nazi, sin prestar especial atención al caso español que, ante todo, puede ser pensado como un puente que permite leer las conexiones transnacionales. En ese corpus, que todavía precisa ser investigado, nos encontramos con el predominio de la literatura catalana.<sup>5</sup> Otras tantas

---

<sup>4</sup> Rousset (1912- 1997) fue un escritor y activista político francés, miembro de la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial. Cobró renombre por su experiencia en Buchenwald que relató en el libro *El universo concentracionario*, de 1946.

<sup>5</sup> Por ejemplo: *Éxodo: diario de una refugiada* de Silvia Mistral, 1940; *Argelès-sur-Mer (campo de concentración para españoles)* de Jaime Espinar, 1940); Manuel García Gerpe,

constituyen la visión castellanocéntrica del relato profundo de la huida y el éxodo. En todas las experiencias es marcada la visión que excede a España. Son testimonios directos e indirectos de una frontera, de un *borderline* visible en la construcción de personajes y espacios porque, en definitiva, eso constituye el campo de concentración: una dialéctica entre un sujeto errante y un espacio propio y a la vez ajeno. El sujeto concentracionario no puede pensarse sin el espacio instituyente de su biografía puesto que, quienes demarcan los contornos de la vida, son otros. Por eso el concepto de campo es, de alguna manera, universal. Como señala Tzvetan Todorov: “Lo similar en esta situación extrema es la conducta de los individuos (...): no hay diferencias significativas entre los tipos de campos” (1991: 313). Lo universal se conecta también con el ejercicio de exigencia de un cambio de paradigma literario. La búsqueda de un nuevo tipo de genericidad supone que este tipo de experiencia precisa de un nuevo tipo de relato de “estructura bífida”, como señala Jacques Derrida.<sup>6</sup>

Este enunciado no se limita a contar, a referir, a informar, a describir, a constatar –lo cual hace también– sino que hace a la vez que dice, no se reduce esencialmente a una relación narrativa o descriptiva, es un acto. La esencia del testimonio no se reduce a la narración, es decir, a las relaciones descriptivas, informativas, al saber o al relato: es sobre todo un acto presente. (1998: 44)

Esta condición supone una performatividad del testimonio: un accionar sobre el tiempo presente que está condicionado por la necesidad de justicia, por eso es que articula una serie de estrategias que apuntan a lo verosímil. Este tipo de literatura presenta un conjunto de estereotipos y clichés que hacen que, según Sánchez Zapatero, tenga “miedo a la metáfora” (110), pues son relatos que vienen marcados por “la urgencia del recuerdo” y eso los deriva al realismo. Nosotros intentaremos demostrar que, por el contrario, estos textos buscan la figuración como desvío retórico del realismo. En esa apuesta, la metáfora es central en los ejemplos de literatura de *campos* que analizaremos. La serie que constituye *El laberinto mágico* va tejiendo la figura del laberinto como una modalidad de contar el horror. Esa figura no está en contraposición con la construcción realista de los eventos sino que la complementa, reinterpreta los eufemismos. En el laberinto, como metáfora conceptual, se terminan articulando las proyecciones de la salida del horror, las posibilidades de otro lenguaje y la transmisión de conocimiento y experiencia a otro que no la ha vivido. Pero el desorden, la falta de estructura que, muchas veces, liga estos relatos con

---

*Alambradas: mis nueve meses en los campos de concentración de Francia*, de Manuel García Gerpe, 1941.

<sup>6</sup> Entendemos la genericidad como un efecto que irrumpe en géneros discursivos determinados o tipos textuales. En este caso, la novela se ve intervenida por el ensayo, el guion cinematográfico, las acotaciones teatrales, entre otros.

su sustrato autobiográfico (Lejeune 1994), no supone una ausencia de núcleos; de hecho, toda la literatura de campos tiene determinados elementos que refieren a la propia experiencia, a la motivación colectiva del relato y a la exigencia de recuerdo y de justicia. Autobiografía, memoria e historia son la tríada que conforman el género de la literatura concentracionaria.

La memoria está presente como preservación y archivo, la historia es la referencia que involucra el hilo verosímil del horror de los campos, mientras que la autobiografía supone el relato de sí y de los otros. La propia experiencia que, según Agamben (36), cierra la aporía de Auschwitz. El carácter inimaginable e inefable se reduce a la ausencia de modelos mediante los cuales poder contar el horror. No obstante, la aporía se transmuta en relato y en la fuerza de la paradoja presencia/ausencia es que aparece la figura metafórica del laberinto. Si, como quiere Castilla del Pino, el silencio está cargado de sentido (12), la metáfora es un camino para la posibilidad hermenéutica del relato traumático. Ese silencio es, ante todo, polisémico y enfático; es una modalidad del decir que hace de lo inefable un trayecto en el que media la ficción como posibilidad de rememoración. Justamente porque el estado de excepción del campo supone el fin del proyecto modernizador y, con ello, la emergencia de relatos capaces de dar cuenta del trauma. Quizás en consonancia con el rasgo universal del campo, aparece el recurso narrativo de la polifonía que atenta contra todo matiz nacionalista. Los personajes que aparecen en su narrativa configuran el crisol de razas europeo, el “laberinto europeo” (Quiñones: 27).

El laberinto, como se observa en *Manuscrito cuervo*, denuncia la regulación panóptica del poder, a la vez que concentra cierta utopía esperanzada en el socialismo. Para lograr ese efecto, se ponen en escena personajes históricos, que generan el efecto de real (Lluch-Prats: 74) pero que, no obstante, dejan lugar a personajes ficticios que conforman un colectivo. Incluso, como veremos, en el caso del archivero, discrepando con la crítica de Soldevila Durante (1973), para quien resulta un personaje anecdótico y periférico, casi pintoresco, para nosotros juega un rol clave, no solo en *Campo de sangre* sino en toda la proyección del *Laberinto*. Será el catalizador de toda la argumentación pues se concentra en su discurso el dispositivo genérico de la argumentación pero, además la lógica queda intervenida, paradójicamente, por la enfermedad y la locura. Como en un paréntesis que juega la dialéctica entre lo importante y lo anecdótico, el archivero es metonimia de la memoria/historia/autobiografía. El efecto concentracionario permanece en todos los campos, si bien explícito en *Campo francés*, porque la condición de prisioneros de los vencidos será un motivo de toda la obra en relación con los nacionales, pero también con los espacios, los tiempos, las relaciones y los objetos. La escritura se proyecta hacia una demanda de justicia. Para Primo Levi, por ejemplo, los jueces son los lectores. Para Aub, es el contexto mundial. Memoria de la injusticia como condición de la justicia. Y en el relato es donde entra a jugar el lector

frente al testigo moral. Avishai Margalit (2002) luego de establecer una relación triádica entre recuerdo, interés y ética, se vuelca sobre el concepto de *testigo moral*, que es el que nos interesa en el análisis del relato testimonial porque es uno de los administradores del recuerdo colectivo. El testigo moral es quien experimenta los sufrimientos, de manera propia u ocular, y quien se encuentra en riesgo o, como pretende Aub, en *el laberinto*.

### **Laberintos de Max Aub**

El estado de la cuestión sobre los campos de concentración en España todavía se mantiene como una incógnita, debido a la neutralidad que mantuvo España durante la Segunda Guerra Mundial. Max Aub, exiliado, judío, en suma extranjero, es quien narra su propia experiencia en los campos de concentración franceses, como Vernet d'Ariege, el estadio de Roland Garros y Djelfa en Argelia. Entre los relatos más destacados de Max Aub sobre este tópico se encuentran, además de *El laberinto mágico*, "Manuel, el de la Font", "Yo no invento nada", "Vernet, 1949", "Historia de Vidal", "Los creyentes", "Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo", "Ese olor" y "Djelfa".

El *Laberinto mágico* es un ambicioso proyecto que pretendió, con sus seis novelas, narrar todo el proceso de la Guerra Civil Española, desde una óptica transnacional e interpuesta en el contexto europeo, desde los inicios del levantamiento al final del gobierno republicano, final que se cierra en una escena de éxodo en el puerto de Alicante, con la metáfora de un barco que se distiende en la espera. Las metáforas en torno al laberinto son un continuado que va *in crescendo* en dramatismo. El laberinto no solo supone un tema, un tópico o un título sino que opera en la lógica de todos los campos. Como tropo, se encarga de organizar la materia narrativa, estructura las modalizaciones que representan los procesos de memoria y favorece la innovación literaria: relatos encadenados, trágicos y laberínticos (Soldevila Durante 1973), rasgo que no abandona la experimentación vanguardista de otros textos como *Jusep Torres Campalans*, ya sea como parodia o conectada a un nuevo género. En esta obra, las tres modalidades se dan de manera yuxtapuesta y el laberinto parece cumplir una función de interpretación (Benveniste: 134) en todo el sistema narrativo. Para lograrlo, se basa en el estilo dialogado, que llega hasta su punto máximo en *Campo francés*, que pretende innovar en el guion cinematográfico. Esta trama supone el hilo de Ariadna de todo el laberinto porque en la forma dialogada se deposita el componente ideológico que atraviesa la guerra: anarquismos, republicanismo, comunismo, falangismo. El "laberinto" traslada estas visiones desde personajes que son, en última instancia, un colectivo humano, en dos movimientos: del coro a la historia. El coro se realiza en la unidad de voces. La polifonía opera no solo a nivel lingüístico sino también en las identidades políticas que garantizan la unidad ideológica frente a los totalitarismos del enemigo fascista. La historia supone un viraje hacia la

crónica y la narración de guerra; con ella, se reduce la potencia del coro y el efecto del laberinto se torna más abstracto.

### **Primer movimiento: la fuerza del coro**

*Campo cerrado* [1943], primera novela de la serie, si bien cumple con los requisitos de la novela histórica moderna, también plantea una ruptura respecto del uso de temporalidades y, en especial, la división espacio público/espacio cerrado que obedece al coro polifónico de la guerra.<sup>7</sup> El coro, que según Jacques Lacan, “[...] se trata de medios y de medios emocionales. Diré —el coro es la gente que se turba. (303)” Esa turbación aparece de manera clara hacia el final de este *campo*, cuando el personaje del viejo reflexiona

—¡Chist! Hay que empezar siempre por el coro. Siempre.

—¿Por qué?

—¡Ahí está el meollo! —y mirándole fijo a los ojos—: Si no, son capaces de volverse a sentar allí. (...) En el mundo hay dos cosas puras y hermosas: el fuego y el desnudo. ¿El arte? Historias y engaños bobos. ¡Dímelo a mí! Fabrico vírgenes del siglo XVI. Los burgueses, los comunistas; creen que quemamos por destruir, que robamos para enriquecernos. Aquí cuando un niño es malo le dicen: eres peor que un ravachol. (Aub 1997: 105).

La turbulencia que supone la figura del centro del laberinto está asociada a otra imagen, la del toro de fuego que es reflejo de la ocupación y de la propia subjetividad de Rafael López Serrador, quien llega a Barcelona en los inicios de la guerra. El motivo de la migración interna a la gran ciudad hace más trágico el rito iniciático pues Barcelona es “un enrejado de calles infinitas” (56) que el personaje de Rafael contempla. La sensación concentracionaria que preludia el “campo cerrado” desencadena el hilo de todo el laberinto. Acaso el subjetivema *mágico* presagie aún más el carácter mítico de esta obra: la defensa republicana y la (de)construcción épica de la axiología narrativa sobre la guerra civil. Rafael Serrador no puede ser considerado como un héroe. Es un nexos. De esta forma, la ausencia aparente de un protagonista reafirma el sentido colectivo de esa guerra que es *mal de muchos* y la memoria colectiva que es necesario reconstruir. El supuesto protagonista termina fragmentándose en la multitud de voces. Aquí la prehistoria, ese tiempo de la utopía republicana, se tiñe de objetos y memorias cargados de ideología: el libro de una historia de la revolución francesa de Blasco Ibáñez que le es entregado por su padre, la transición de artesano a obrero y, con el levantamiento del 18 de julio, la toma de conciencia que se da públicamente en las calles de Barcelona; esta temporalidad que es el preludio de la entrada en la Historia, determina el sentido trágico de la guerra en la nómina de fusilados, muertos y exiliados.

---

<sup>7</sup> Nos referimos a la herencia galdosiana del proyecto de los *Episodios Nacionales*.

El coro, no obstante, mediante los *cafés cantantes* imprime la oralidad de la memoria y del republicanismo pero también del coro trágico. Este marco que da la primera novela se continúa cronológicamente en *Campo abierto* [1945] que, en sus tres partes, culmina con el avance de las tropas nacionalistas. Los relatos de la guerra en Valencia vuelven a esos entramados de la prehistoria desde la perspectiva de Vicente Dalmases, que retoma también los ecos de “El Buho” pero en el personaje de Mustieles se ve claramente el menosprecio de la guerra y su consecuencia en la vida familiar que termina en la tercera parte: Madrid, donde la Alianza de Intelectuales antifascistas y la imagen de Julian Templado nos dan la pauta de ese hilo de Ariadna que aparece explícito en *La gallina ciega* y que podemos ver más específicamente en el diálogo entre Cuartero y Riquelme:

(...) ¿Cómo se puede legislar cuando existe la muerte? Hay quien mira la vida como si fuese una obra de teatro, llegan a creer que aquello es verdad, defienden la cuarta pared sin darse cuenta de que todos somos actores y que enfrente de nosotros está esta terrible embocadura que acaba tragándonos -queramos o no-. (Aub 1998a: 201)

El preludeo de Dalmases deja paso a la representación de la guerra y, con ella, la estructura narrativa del encierro se observa en otro cambio de genericidad: la acotación teatral.

(El bullicio, la agitación, la tensión. nerviosa, el gentío, el trabajo a realizar, la concurrencia, la confusión, la mezcla, lo turbido, las tinieblas de la preñez, Dédalo y laberinto, revuelto. Los corredores llenos de gente. El vaivén. Llamadas, prisas, timbres, todo se hace hoy. Estamos en guerra. La revolución. La importancia de ser esto o lo otro. Trabajo nuevo y vida nueva. La ciudad desconocida, los coches a toda velocidad. CNT. UGT. UHP.) (49)

Como vemos, la acotación está destinada a imprimir el efecto metafórico e ideológico. La metáfora cognitiva del laberinto tiene la función de hacer de la guerra un núcleo semántico inteligible, cuyo centro es el hombre.

— ¿Y qué? El hombre es un centro tan complicado que jamás podremos prever todas sus reacciones. Alabado sea por eso. Porque si no, no habría progreso posible, dado que daríamos con un límite  
— ¿Y no lo hay?  
— Más allá de nuestros sentidos, nadie lo puede decir. Pero para nuestras facultades, aun centuplicadas, no; no lo hay.  
— Entonces, vivimos en un laberinto mágico.  
— Limitados por nuestros cinco sentidos (...) (200)

El límite es también la condición de prisionero que, a partir de este campo, se nominaliza. La estructuración de capítulos por nombres y fechas

nos da la pauta de la necesidad de rememoración que, más allá del efecto realista, preconiza la identidad depositada en un coro que resuena ya en la contienda con la pluralidad de voces, incluido el catalán. La canción popular *Visanteta, filla meua* hace lugar al regionalismo y a la capacidad poética de la trinchera como el lugar creativo y de construcción de otra identidad, asimismo con el sentido político de lo popular: “Para muchos la revolución consiste en cantar ‘La Internacional’ por la calle” (167). El gesto unificador de la libertad llega a su punto de clímax en *Campo de sangre* [1951], donde el laberinto cobra su connotación trágica, lo que demarcará las siguientes novelas, en especial para el caso de las mujeres, como sucede con Lola Cifuentes, a quien “el aire se le había vuelto laberinto, adelgazó, perdió color, se desmayaba. Hízole abortar. Luego, descansada, empezó a trabajar; como bizca en tierra de ciegos, tuvo fortuna y éxitos” (Aub 1998b: 83).<sup>8</sup> La fuerza femenina servirá también para criticar y exigir que no se lleven a los prisioneros, por medio de la fuerza del coro que ya se va haciendo una voz política y beligerante. El clima de claustro y la tragedia que representa los años 1940-1942, en los que Max Aub estuvo internado en diversos campos de concentración franceses, se profundiza porque el bando republicano percibe la derrota, lo que se cierra con otra metáfora del laberinto en la imagen del metro de Barcelona convertido en refugio antimoderno.

Siguiendo la línea de los anteriores, este campo mantiene a Julián Templado como centro productor del relato y es en lo metafictivo de Cuartero que se muestra lo escénico en los perfiles de la retaguardia; junto al monólogo de Don Leandro Zamora que, justamente, critica la constitución de esa España nacionalista e imperial, son dos ejemplos claves de la justicia que reclama esta obra. El momento trágico tiene lugar antes del bombardeo en Barcelona, lo que produce en los personajes la reflexión inevitable acerca de los males de la guerra que desemboca en el núcleo semántico del título cuyo hipotexto bíblico señala el “campo comprado con los treinta dineros de Judas y la sangre del inocente” (Mateo 27: 5-7). Respecto de estos tres primeros campos, si bien pueden tener cierta hipertrofia ideológica y discursiva, también plantean el gesto rizomático de lo ideológico que nos permite profundizar en el relato de la Historia como una trama afectiva de las conciencias y las memorias humanas. Fragmentario y a modo de mosaico, la primera parte del laberinto se cierra en caída hacia la tragedia y, con ella, al ideal de la crónica. Quien opera el pasaje entre los dos movimientos que mencionamos es el personaje del archivero; a continuación nos dedicaremos a analizar su función.

---

<sup>8</sup> Es importante mencionar que el hipotexto que funciona en la construcción de la novela es *L'Espoir* de André Malraux y que, en julio de 1938, empezó el rodaje de *Sierra de Teruel* con Max Aub como colaborador. La impronta aubiana, no obstante, es más simbólica aunque entrelaza las estrategias cinematográficas de montaje.

### **El archivero y la mediación metafictiva**

*Lo grande de España, lo primordial: el pueblo.  
¿Qué importan los Enriques, los Felipes o los Carlos?  
Max Aub, Campo de sangre*

Uno de los personajes clave para comprender el nudo del *Laberinto mágico* es Leandro Zamora, el archivero de Teruel quien, agonizando, realiza un excursus sobre la historia de España. Se trata de un delirio hermenéutico al que se le dedica tres capítulos sucesivos: V: “Don Leandro y los árabes”, cap. VI: “Don Leandro y Don Juan de Austria”, cap. VII: “Don Leandro y los anarquistas”. Si los anteriores campos focalizan en la rememoración plenamente subjetiva y afectiva, este personaje será quien nos marque la clave de la rememoración histórica. La memoria histórica aparece, además, como un *efecto de archivo*, pues este personaje es efímero aunque, paradójicamente, su monólogo ocupa unas treinta páginas. La divagación que genéricamente supone una revisión de la historia de España, cobra corporalidad en un sujeto que está podrido, pues sufre de gangrena, y, durante el intervalo de una noche, reflexiona desmitificando la historia oficial para, antes de morir, entregar a su escolta, Fajardo, una carta para su hija. Su discurso se va cerrando en analogía con su vida. La primera metáfora del laberinto es, nuevamente, la del *toro* que se vuelve símbolo de la lucha entre moros y cristianos.

Hay quien cree que la Historia es cuestión de señores. Yo no sé nada de los otros pueblos, capitán. Aquí la Historia es cuestión del pueblo. Y el pueblo es africano. Aquí sin el pueblo no se puede hacer nada. Aquí el pueblo lo hace todo. Los jándalos y extremeños que conquistaron América, árabes eran. Ochocientos años de sangre es mucha sangre. (Aub 1998b: 291-292)

Los usos de la metaficción histórica van desde el Medioevo y el XVIII a las referencias a la enciclopedia Espasa Calpe y las citas de Larra y Machado. La polifonía y el viraje hacia el efecto histórico generan una novela testimonial que apunta a la universalidad. La literatura adquiere el sentido de la cura: “¿Qué me duele esta noche? Me duele Galdós, o me duele Quevedo. Y va uno a la estantería y se zampa la pócima. Témplase el ánimo y el dolor. Por los papeles corre un aire: hay que cogerlo” (Aub 1998b: 301). El archivo funciona como mandato y como ley. Es un encuadre que, no al azar, interviene en el proceso de viraje de esta obra. Jacques Derrida (1997) explica que la noción de archivo (*Arkhé*, que viene a significar etimológicamente principio, fundamento, comienzo, y que fue utilizado por los primeros filósofos presocráticos para referirse al elemento primordial del que está compuesta y del que deriva toda la realidad material) nombra a la vez el comienzo y el mandato, naturaleza e historia. Es lo que implica la “sangre” en la historia mítica de España así como el mandato de la guerra, que se verá en profundidad en *Campo de los almendros*: “Esta guerra ha sido una cosa española de arriba abajo, del 18 de julio de 1936

hasta hoy; que ayudaron a los de su preferencia unos y otros es cosa de todas las guerras civiles. Pero el meollo del asunto es, era y será nuestro, como lo fueron las guerras carlistas o la Semana Santa.” (1998e: 198). El mito del laberinto implica la dimensión trágica que irán tomando los siguientes campos y que adquieren en el monólogo del archivero el sentido de esa ley y autoridad históricas. Por eso, muchas veces el archivo funcionará como refugio aunque, como señala Derrida, lo que permite el archivo es también aquello que lo destruye porque el archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo (1997: 20). Ese *mal de archivo* es la clave del laberinto. La distopía de la guerra civil transforma la vida en un mal y el refugio, en peligro. La imposibilidad de la República es lo que termina ejemplificando el monólogo del archivero. No es casual su aparición en la mitad del laberinto. No es casual su función central en relación con la imagen figurativa del toro. El archivo es su centro y, con su pérdida, la memoria se vuelve ilusión, poesía y fantástico que se expande a los demás personajes.

Por la noche, en la plaza de Cataluña, la luna ilumina el enorme penacho de la gasolina que sigue ardiendo en las faldas de Montjuich y medio cubre la ciudad. La otra mitad del cielo, limpia y brillante, ve el estallar de los obuses persiguiendo los bombarderos enemigos, bajo el ojo eterno de la noche. Las casas, jaharradas de luna, cobran un color de esqueleto; los orificios más negros. Recostados en la pared de una esquina, viendo el prodigioso espectáculo trágico, Templado dice a Cuartero señalando con la cabeza el cielo de donde baja la muerte:

— La poesía.

Un súbito silencio subraya la afirmación. Cuartero se estremece. (Aub, (1998b) [1951]: 419).

El estremecimiento se potencia en las siguientes novelas. Es la turbación de un coro que se hace consciente de la presencia de la guerra, que disminuye su fuerza y cambia la estructura narrativa.

### **Segundo movimiento: la guerra y la historia**

Es en *Campo del moro* [1965], donde la historia plantea problemas que se agudizan con la elección textual del golpe de estado de Casado y Besteiro como enclave ideológico del relato. Aquí, el final de la República coincide con el final de la utopía que vuelve a enlazarse con la intención genérica de los ensayos, donde la visión escéptica desaparece para depositar en la juventud el gesto programático. Al igual que en *La gallina ciega* [1971], depositan en ese entramado del ensayo lo programático, más explícitamente que en las novelas. Como expresa Max Aub: “Allá ellos, suyos el olvido y el reino de la mentira (...) No hay novela que se salve sin la historia. Para ti tanto monta” (2003: 94). Las imágenes se suceden: la resistencia de Madrid, el alcázar real que se desintegra en las imágenes de la locura: la mujer que desvaría y contempla los avatares de la guerra y el

hombre desnudo que grita solo en la plaza. Aquí lo histórico determina el hilo de la trama, cuyo núcleo es el engaño. El diálogo entre Templado y el socialista Gonzáles Moreno plantea la opción entre idealismo y pragmática, que resume en este último la traición de Casado al hablar del imperativo categórico del político frente al idealista *literato*. Es la novela de la crónica, estructurada por hitos cronológicos que van del 5 al 13 de marzo de 1939, con el foco de la resistencia en la ciudad. El final de la novela proyecta un obús que cae sobre un cortejo fúnebre acabando con los pocos vivos que forman la comitiva: “El obús les dio de lleno. El caballo sobrevivió un cuarto de hora, suelto, corriendo por el campo desierto, pateando sus tripas. Rosa María Laínez, tirada en la cuneta, herida, sin dolor, sólo ve el cielo.” (147). Y la imagen del despojo humano de la distopía la constituye el final en el que

(...) surgida del llano, chupada la cara, la piel oscura tirante sobre los pómulos, los ojos saltones por lo hundido de las cuencas, el pelo largo, revuelto y lacio de la lluvia y el descuido, a manchones pardos el traje negro arrastrado; sarmentosos los brazos; descalza, Soledad -demente- la mira con atención chupando *una* mano destrozada, sucia de barro y sangre (148)

*Campo francés* [1963] fue escrito en 1942 a bordo de un barco que trasladaba a Max Aub a México en su condición de exiliado. Este cuarto libro rompe la estructura novelar y se presenta como un guion cinematográfico, una serie de escenas del destierro. Es el *campo* más transnacional porque incorpora el drama de la Segunda Guerra Mundial y se universaliza porque transcurre en una cárcel francesa donde se encuentran los prisioneros.

EXTERIOR DEL CAMPO DE CONCENTRACIÓN DE VERNET D'ARIEGE, VISTO DESDE UN TREN EN MARCHA. DÍA.

*Los barracones grises y viejos, las alambradas, las casetas de los guardias. El campo, hermoso, alrededor. Al fondo, los Pirineos.*

INTERIOR DEL CAMPO

*Una gran hilera de detenidos, cerca de las alambradas, con grandes piedras entre las manos, miran pasar el tren.*

EXTERIOR DEL CAMPO

*El tren visto por los prisioneros, entrando en la estación (1998c: 100)*

El relato fragmentario divide el interior del exterior. En ese hiato se asume la vida concentracionaria y la multiplicidad de voces: obreros, extranjeros rumanos, húngaros o griegos, comunistas, anarquistas, entre otros. Muchos sin saber la razón de su detención. Quizás, en este punto esté la clave ideológica de la utilidad de la memoria: la justicia. La autoridad no fundamenta, ejecuta, y la condición de guerra habilita la persecución. Este éxodo convertirá a Julio y María, otros personajes ignotos y anecdóticos, en dos antihéroes: ambos serán capaces de sacrificarse por sus ideas.

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. (119)

Confiesa Julio en la celda de castigo: “Antes, la libertad me parecía una palabra más. Y ahora resulta que sé lo que es la libertad y que lo he aprendido donde no la hay” (119). La figuración del laberinto se va tornando más abstracta e intimista y es en el nivel estructural en el que aparece para demostrar la capacidad cognitiva de interpretar la guerra y el exilio a través del fragmento, el mosaico y el despojo.

Por último, *Campo de los almendros* [1968] plantea ese híbrido entre lo histórico y la ficción que ya no se define por su diferencia. Las últimas jornadas en España suponen el laberinto que se cierra con la entrega y que se enfatiza con la Marcha real que suena desde el puente del primer navío de guerra nacionalista llegado al puerto: unos se suicidan; otros, fatalistas, aceptan el devenir. El proceso de la segunda parte se corresponde con la temporalidad ajustada de veinticuatro horas, cuyo entramado textual extenso especifica la intencionalidad semántica de lo agónico de cada personaje que se amplifica con la llegada y retirada de los barcos. La cuestión: estar o no en la lista, tener o no el pase. Esta situación que preconiza los contrastes se ve con el episodio de los amantes que deben partir pero también con la explicitación de la metáfora mayor del laberinto que cobra toda su significación:

Nos metieron en un laberinto, al salir del Paraíso. Y se me perdió el hilo: estoy perdido. Estamos perdidos. No saldremos, ni con los pies por delante. Dejen que los muertos entierren a sus muertos. Pero si están muertos, ¿cómo lo harán? Tú, tan listo, dímelo. No perduraremos y quedará el hermoso laberinto de nuestro esqueleto para que se pierdan los etnólogos y se vuelvan locos. Para vivir en un laberinto hay que estar loco. Todos los españoles nos volvimos locos, hace de eso muchísimos años, cuando las cordilleras fueron lo que son. (1998e: 265)

Estos últimos momentos ponen en escena el problema de la historia, en clara interdiscursividad con Lucas 9:60 y también con el último discurso de Manuel Azaña: *Paz, piedad y perdón*. Los paréntesis que señalan la microhistoria de cada personaje se cierran con la vista del puerto vacío y las páginas azules de Templado. Esta situación de melancolía y reflexión se reproduce en la última parte con las notas de Ferrís; allí el dispositivo

ideológico se sustenta sobre la prehistoria; se vuelve a Viver de las aguas, con la presencia de Don Blas, el tío Cola y la sombra de Serrador, junto con el toro de fuego, señal de la tragedia. Con este campo empieza la caída que, ya en *Campo francés*, agudizaba la perspectiva del exilio y de los campos de concentración. Estos textos no pueden leerse sin la contemporaneidad del *Manuscrito cuervo* (1999), escrito entre 1940 y 1950. El manuscrito del cuervo Jacobo explicita la clave de lectura por el uso de la heterogeneidad mostrada no marcada de la ironía y lo particular que se vuelve universal; de esta forma, el campo de refugiados es escena del universo humano concentracionario que marca, en coincidencia con *La gallina ciega*, el gesto explícito de la *utopía*, es decir, la posibilidad de rescatar del relato de la Historia, ese hilo de la memoria necesaria que permite la reconstrucción de ese no lugar, que es la memoria republicana en el discurso literario de la justicia.

Estos que ves ahora desechos, 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 (...) Estos 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. (Aub, 1998e: 242)

### Coda

Francisco Caudet (2000) sostiene que el *laberinto* de esta serie de novelas de *campos* es España. Siguiendo su hipótesis, podremos además agregar que el carácter testimonial que poseen estas obras no solo se debe al efecto de realidad histórica sino a la necesidad de construir una memoria histórica. La diferencia está en que también *El laberinto* se propone un objetivo creativo, poético, que se observa más claramente en su *Jusep Torres Campalans* o *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. Se trata de una desmitificación que propone testimonio e invención como fórmula que opera el gesto político. Lo que resulta evidente es que no puede leerse fuera de las discusiones acerca del estatuto de la memoria, de su relación con el deber, la ética y las fronteras de lo nacional. Con vistas a un planteo universal, la modalidad de la *literatura concentracionaria* que ofrecen estos textos, se basa en la metáfora como elemento capaz de articular la ficción y el efecto de lo real. La figura topológica del laberinto permite leer al trasluz de la historia, los gestos metafictivos, las afecciones y las relaciones intertextuales que dan como resultado la condena de todo tipo de autoritarismos e injusticias porque, como explica Todorov: “Todos los hombres son potencialmente capaces del mismo mal, pero no lo son efectivamente, pues no han tenido las mismas experiencias: su capacidad de amor, de compasión, de juicio moral ha sido cultivada y ha florecido o, por el contrario, ha sido ahogada y ha desaparecido” (2002:51).

\* **Adriana Minardi** es Doctora por la Universidad de Buenos de Aires e Investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Literatura Española III (UBA) e Investigadora del Instituto de Filología y Literaturas hispánicas “Dr. Amado Alonso”. Ha publicado *Los mensajes de fin de año de Francisco Franco. Un análisis ideológico-discursivo* (Buenos Aires: Biblos, 2010) y *Memoria, historia, discurso. Variaciones sobre algunos ensayos benetianos* (Madrid: Pliegos, 2013). Actualmente es directora de un proyecto PICT y codirectora de un PIP sobre la producción literaria española de los llamados “felices años veinte”.

### Bibliografía

- Adam Jean-Michel y Ute Heidmann (2004). “Des genres à la généricité. L´exemple des contes (Perrault et les Grimm)”, *Langages* n° 153. 62-72.
- Agamben, Giorgio (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. (Homo Sacer III)*. Valencia: Pretextos.
- Aristóteles (1967). “Tratado de la *Memoria y la Reminiscencia*” en *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Bibliográfica Omega, 1967.
- Aub, Max (1956). *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*. Madrid: Tipografía Archivos.
- Aub, Max (1997) [1943]. *Campo cerrado*. Madrid: Alfaguara.
- Aub, Max (1998a) [1945]. *Campo abierto*. Madrid: Alfaguara.
- Aub, Max (1998b) [1951]. *Campo de sangre*. Madrid: Alfaguara.
- Aub, Max (1998c) [1963]. *Campo francés*. Madrid: Alfaguara.
- Aub, Max (1998d) [1965]. *Campo del moro*. Madrid: Alfaguara.
- Aub, Max (1998e) [1968]. *Campo de los almendros*. Madrid: Alfaguara.
- Aub, Max (1999). *Manuscrito Cuervo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares Fundación Max Aub.
- Aub, Max (2003). *La gallina ciega*. Barcelona: Alba.
- Beneniste, Emile (2004). *Problemas de lingüística general*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Canetti, Elias (2005). "Prólogo" en Michichiko Hachiya. *Diario de Hiroshima de un médico japonés*. Madrid: Turner.
- Castilla del Pino, Carlos (comp.) (1992). *El silencio*. Madrid: Alianza.
- Caudet, Francisco (2000). “Introducción”. En Max Aub, *Campo de los almendros*. Madrid: Castalia.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques (1998). *Demeure, Maurice Blanchot*. París: Editorial Galilée.
- Espinar, Jaime (1940). *Argeles-Sur-Mer (Campo de concentración para españoles)*. Caracas: Elite.
- García Gerpe, Manuel (1941). *Alambradas: mis nueve meses por los campos de concentración de Francia*. Buenos Aires: Celta.
- Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Laurier UP.
- Lacan, Jacques (2007). *Seminario VII: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico*. Madrid: Endymion.
- Lluch-Prats, Javier (2010). *Galería de personajes de El laberinto mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Malraux, André. *L'Espoir*, Paris: Gallimard.

- Margalit, Avishai (2002). *Ética del recuerdo. Lecciones Max Horkheimer*. Barcelona: Herder.
- Mistral, Silvia (1940). *Éxodo: diario de una refugiada española*. México D.F.: Minerva.
- Muñoz Molina, Antonio (2001). *Sefarad. Una novela de novelas*. Madrid: Alfaguara.
- Quiñones, Javier (1994). "Prólogo". *Max Aub, Enero sin nombre*. Madrid: Alba.
- Rousset, David (2004 [1946]). *El universo concentracionario*. Trad. es. Michel Mújica. Barcelona: Anthropos.
- Sánchez Zapatero, Javier (2010). *Escribir el horror, literatura y campos de concentración*. Madrid: Editorial Montesinos.
- Semprún, Jorge (2002). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Soldevila Durante, Ignacio (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- Soldevila Durante, Ignacio (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Todorov, Tzvetan (1991). *Face a l'extreme*. París: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, Tzvetan (2002). *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*.
- Ugarte, Miguel. *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI, 1999. Barcelona: Península.