

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

## **Memoria y olvido de exilio en algunas obras concentracionarias.**

Naharro Calderón, José María (University of Maryland, EE.UU. / Universidad de Alcalá, España).

Cita:

Naharro Calderón, José María (University of Maryland, EE.UU. / Universidad de Alcalá, España). (2007). *Memoria y olvido de exilio en algunas obras concentracionarias. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/771>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

XI JORNADAS INTERESCUELAS/DEPARTAMENTOS DE HISTORIA. Tucumán,  
19-22 de Septiembre de 2007.

Mesa Temática Abierta: nº 83 Historia y Memoria de los exilios latinoamericanos y  
españoles en el siglo XX

AUTOR: Naharro Calderón, José María

UNIVERSIDAD: University of Maryland y Universidad de Alcalá.

CARGO DOCENTE: Associate Professor of Spanish. Md in Spain Director. Department  
of Spanish & Portuguese. University of Maryland y Profesor Asociado de Universidad.  
Departamento de Filología. Universidad de Alcalá. España.

DIRECCIÓN POSTAL: Department of Spanish & Portuguese. School of Languages,  
Literatures & Cultures. University of Maryland, College Park

MD 20742, USA o y C/Trinidad 5 28801 Alcalá de Henares (España)

TELÉFONO: 3014056455 Fax 3013149752 (USA) y 918854423/Fax 918854413  
(España)

E MAIL: Jmn@umumd.edu

TÍTULO: Memoria y olvido de exilio en algunas obras concentracionarias

**José María Naharro-Calderón**  
**University of Maryland-Universidad de Alcalá**

La fusión de la memoria en el olvido, del trasvase de la vida sistemáticamente mentirosa a la ficción arbitrariamente verdadera, obsesionaba a Max Aub y le obligaba a repetir en sus textos críticos o prólogos, declaraciones permanentes sobre la labor certificadora de sus “historias” y ficciones de exilio. Así lo ratifica en diferentes textos a lo largo de toda su obra: “El turbión metafísico” (1943), su prólogo a *Diario de Djelfa* (1944a), *Discurso de la novela española contemporánea* (1945), la nota prologal a *Campo francés* (1965) manuscrito redactado en 1942 sobre su experiencia en los campos de concentración franceses durante la travesía entre Casablanca y México o un manuscrito inédito “Morir por cerrar los ojos y Campo francés” que anotó al publicarse en España, editado por Ricardo Domenech en 1967, *Morir por cerrar los ojos*. En el *Manual de*

*historia de la literatura española* (1974), Aub matiza las peculiaridades modernas del realismo trascendente de su escritura como fuente de la historia a modo galdosiano (Caudet en Aub 2002d): “Galdós ha hecho más por el conocimiento de España por los españoles -- por el pueblo –que todos los historiadores juntos [...] Perdiérase todo el material histórico de esos años, salvándose la obra de Galdós, no importaría. Ahí está completa, viva, real, la vida de la nación durante los cien años que abarcó la garra de su autor. Existen, para siempre, sus centenares y centenares de personajes históricos e imaginados tan ciertos los unos como los otros. Porque el genio de Galdós no se limita a sus protagonistas sino que alcanza a dar bulto a sus pericos de los palotes” (1974: 250 y 252). En esta misma línea, se asentaría Aub cuando defiende la superioridad de *Morir por cerrar los ojos*, la obra teatral adaptada de *Campo francés* en 1944. “Ahí no entra en cuenta en que sea un género u otro. No: sencillamente los personajes (esos seres que lo disponen todo, sobre todo la muerte) están mejor dibujados, con trazos más fuertes (“Morir por cerrar los ojos y Campo francés”).

Pero en las conocidas “páginas azules” de *Campo de los almendros*, se traslucen los vaivenes de su conciencia que intenta convencerse de que “el planteamiento de los problemas de realidad y realismo, de irrealidad e irrealismo, me ha tenido siempre sin cuidado, me importan la libertad y la justicia. De esta última, como es natural con los años, estoy un poco – sólo un poco – desengañado” (2002d: 397). Literatura y vida se dan continuamente la mano, trasvasan sus papeles: la ficción completa con su suplemento de libertad las carencias de la existencia pero advierte sus propios vacíos. En el prólogo de *Campo francés* (1964) espera que la gran derrota de la guerra, la de los valores morales no sea eterna.

La imposibilidad de la relación entre Juan y María, los dos protagonistas, que se asemeja a la de Pierre y Pilar en *Espagne, premier amour* de Pozner 1965, la tensión teatral entre los dos hermanos españoles Juan, (el voluntario de las Brigadas) y Julio (el traidor), parece más asumible que la conversión “inesperada” de Julio hacia el final del guión de *Campo francés* (Soldevila 1999: 171-172), rasgo épico y moral que en 1942/1964 daba mayor énfasis a la traición de los carceleros que a la abyección de sus víctimas. Esta toma de conciencia también se aproxima autobiográficamente a la radicalización del propio escritor, el cual a raíz de su detención en el París de la “drôle de guerre” de 1940 y al modo de Julio, va transformándose, del militante cultural a un resistente activo que termina identificándose con los elementos comunistas del campo de concentración del Vernet d’Ariège para extranjeros indeseables, lo cual acarreará una “providencial” deportación al de Djelfa en Argelia.

Preguntóle un día un capitán de la Oficina de Información: - ¿Tú eres comunista? Ustedes me han hecho.  
 ¿Qué quieres decir?  
 No lo era. Pero lo que he visto me ha convertido. (1994: 320).<sup>1</sup>

Aunque los personajes en *Morir por cerrar los ojos* actuarían con mayor verosimilitud escénica en un quiasmo respecto de los “reales” de *Campo francés*, el medio de las tablas no satisface del todo a Aub. En el prólogo de 1944 a la obra de teatro, declara que aspiraba llevarla al cine: “Probablemente me gritarán: ‘¡Al cine! ¡Qué más quisiera yo! Mas el cine es una industria, y, como tal, muy mirada. No. *Morir por cerrar los ojos* es teatro, y hecho para vivir en las tablas. Y si no llega, muerto quede

---

<sup>1</sup> Los servicios de información del Campo planteaban el problema de la contaminación ideológica por parte de los cabecillas comunistas, lo cual debió pesar bastante en el momento de deportar a Aub: “Je cite ceci afin d'expliquer la teneur de mes rapports, si je parle de suspects au Vernet, qui ne militent pas au camp mais qui deviennent machinalement des militants sous l'influence des meneurs et qui présenteront, même sans se signaler actuellement, un danger effectif dans un camp comme le camp du Vernet”. (20 de julio de 1941: ADAF). También Aub aparece como “agitador comunista” (ADAF) [**ver documento**].

en espera de luz” (1968e:469). Al publicar *Campo francés* en 1965, confiesa que la transformación teatral del horror concentracionario fue “un momento de descorazonamiento” (1965:6). Por ello, el escritor ha buscado compensar con documentos gráficos “sobresalientes” [la cursiva es mía] – en línea con las ilustraciones que el propio Galdós hizo para lo *Episodios Nacionales* -- la teórica “superioridad” de lo literario para referir el universo concentracionario: fotos propias o ajenas como la de José Muñoz Congost (1989) en el campo de Hadjerat que ilustra *Diario de Djelfa* -- “Lucharon en el Ebro” --(1998a: 88-89) [ver documento], el marco documental de los noticieros o los titulares de periódicos que contextualizan el deambular de Julio Hoffman en el París de “la drôle de guerre” de *Campo francés*, o fotografías de *L’illustration* y *Match* de la retirada, de los campos del sur de Francia, de la debacle de 1940, etc ... y los dibujos del pintor y escritor Josep Bartolí<sup>2</sup> con las que se ilustra la primera edición de 1965.

Así se lo indicó Aub a José Martínez, su editor en Ruedo Ibérico: “*Campo francés* [es] novela para ser vista ya que adopta la forma de un guión cinematográfico. Empieza con la retirada de Cataluña y acaba en 1942. Debe ir ilustrada con fotografías de los campos de concentración franceses. El material existe”.(25 de febrero de 1964 AFMAS). Este último verbo reitera cómo le obsesionaba que el ser de aquella nada del horror no llegara sólo envuelta en una ficción. En un principio, la seguridad de rodar la película le empujó a indicar en el manuscrito el tipo de letra

---

<sup>2</sup> El cartelista Bartolí, (Barcelona 1910 – Nueva York 1995) estuvo en los campos de concentración de Rivesaltes, Saint Cyrien, Agde y Bram donde inició una serie de dibujos sobre los campos de

sobreimpresa de noticieros y titulares de prensa, porque sabía que como historia estaba sometida a la erosión del tiempo: “Ha pasado mucho tiempo desde entonces; las reacciones de mi Julio Hoffman parecerán elementales: los problemas de los años veintes y treintas tienen ya cierto aire marchito que no se me oculta” (1965:7). Aub buscaría fijar con la imagen cinematográfica, en apariencia objetivamente sistemática, lo personal en lo universal, “no [...] el sufrimiento del hombre sino el de una nación, el de una clase” (1968e: 469), trasvasar en lo colectivo visual lo que pudiera ser tildado de individualmente accidental:

No pretendo tanto al insertar en la larga serie de mis relatos de la Gran Guerra Civil Española, éste en el que adopto, no por capricho, una forma cercana a la cinematográfica, porque creo que ya existe un público para quien la separación de imagen y diálogo en una misma página más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia; el que ésta sea a su vez Historia, es otra [...] (1965: 6).

Tres años más tarde del prólogo de *Campo francés*, en las páginas inéditas antes citadas, redactadas en un momento en que el escritor se confiesa desbordado por la tarea, -- ¿cuándo no lo estuvo? -- de nuevo compara el guión y la pieza teatral. Aunque el péndulo retorne a una teórica victoria de la imaginación sobre la vivencia, Aub vuelve a confesar su insatisfacción permanente con la mejor forma para representar aquella historia: “a fin de cuentas, no acaba uno nunca de saber lo que hace y [...] esa es la tragedia del hombre” (*Morir por cerrar los ojos y Campo francés*). Aunque haya afirmado que en *Morir por cerrar los ojos* los personajes están mejor afinados que en *Campo francés*, al releer ambos textos en aquellos años, Aub se da cuenta de que son afines pero que la obra de teatro no es hija del guión como creyó al escribirla en los años cuarenta, es decir, que la imaginación es superior a la realidad de lo visto y lo vivido.

---

concentración. Bartolí antes de llegar a México, esperó como Max Aub su embarque en Casablanca hasta septiembre de 1942 en donde salió para Veracruz en el vapor *Nyassa*, poco días después de Aub.

Lo que parece admitir Aub es que la distancia le ha hecho perder a su historia las obligaciones de las crónicas y que la reelaboración textual de lo vivido se asimila mejor con el filtro retórico de la desfamiliarización de *Morir por cerrar los ojos*. En las “páginas azules” añade: “A distancia se notan menos los añadidos y las soldaduras [...] La historia está ahí aunque nadie recuerde exactamente cómo fueron las cosas”<sup>3</sup>. Aub asume que la oposición decimonónica entre historia y ficción ya no tiene vigencia en una escritura moderna ya presente en Galdós y de la que se hace portavoz en “El laberinto mágico”.

The rigid opposition between history and fiction which authorizes the nineteenth-century, historicist idea of history, in which the term *history* names both reality and the very criterion of realism in representational practices, is canceled in modernism’s implicit critique of nineteenth-century notions of reality and its rejection of nineteenth-century realism’s idea of what realistic representation consisted of. In modernism, literature takes shape as a manner of writing which effectively transcends the older opposition between the literal and the figurative dimensions of language, on the one hand, and between the factual and fictional modes of discourse, on the other (White 1999: 101-102).

Pero Aub siguió sin perder la esperanza de filmar aquella realidad debido a la superioridad de la ilusión mimética de lo icónico cinematográfico sobre lo simbólico de la literatura, de lo percibido sobre lo soñado. Hacer cine de aquellos recuerdos cuya relectura ha asombrado al propio escritor, aunque afirme en el inédito que no le interesen ya a nadie, termina por ratificar la obsesión por aquella historia y su deseo de que sea vista, más mirada que leída. Pero reconoce que *Morir por cerrar los ojos* sería una base más interesante para su nuevo guión al haberse beneficiado de su selección y recombinación de lo histórico en lo fictivo: la españolización del conflicto de sus personajes principales, la reducción del tiempo de la acción del fin de la *drôle de guerre* a los días posteriores al Armisticio, un tono épico menor en su clausura que ironiza

---

<sup>3</sup> *Campo de los almendros*, p. 396.

aún más que en *Campo francés*”: *le jour de gloire est arrivé, contre nous de la tyrannie* de los compases de La Marsella. “Si hoy tuviera la posibilidad de filmar ‘Campo francés’ lo que haría es adaptar ‘Morir por cerrar los ojos’. Claro que todo esto no pasa de ser una ‘vista del espíritu’. ¿Quién lo haría? Y sólo se puede filmar en España. Así que a rondar morenas y rubias” (*Morir por cerrar los ojos* y *Campo francés*).

Por ello, Aub termina ratificando la superioridad del cine como expresado en el prólogo a *Campo francés*. Recordemos que como ayudante de dirección de *Sierra de Teruel*, jurado del Festival de Cannes, amigo de Buñuel, director de la radiotelevisión de la UNAM, tenía que soñar con el impacto mediático espectacular que pudiera tener una película sobre los campos, además de aferrarse a la posible garantía de memoria colectiva que asumiría corporeizar la imagen en movimiento frente al entierro simbólico e individual de la página literaria o la arbitraria posibilidad del montaje teatral:

(El teatro es hierático, primitivo, la distancia del actor al espectador inamovible.) Sin contar que el cine es imagen, es decir, literatura. Ya lo definió Calderón: *Ilusión que se ve, ilusión que se escucha*.

Por otra parte, la poesía—es decir, la literatura—es la relación —otra vez las distancias— del hombre con la muerte, teniendo en cuenta la distinción fundamental: que el hombre—solo—tiende a la destrucción, a la muerte; y el mundo, la humanidad, a la vida (1965:7).

Todo esto indica que *Campo francés* queda en el terreno indefinido de la novela como género híbrido por excelencia, colindante con las tablas y el plató (¿el huevo o la gallina?), y que Aub es muy consciente en aquella época de las diferencias entre lenguaje icónico y simbólico.<sup>4</sup> *Campo francés* se relaciona tanto con el teatro épico brechtiano con su *Verfremdungseffekt* (efecto de la distanciaci3n) por medio de la reflexi3n ir3nica (noticias de prensa, proyecciones de noticiarios, discursos, etc ...), como del cine a partir de la clara intenci3n inicial de Aub de escribir un gui3n rodable.

Película que hubiera estado a caballo entre el realismo épico soviético y el neorrealismo (documentales, personajes reales y anónimos, realidad directa de los campos) (Gubern 1999: 197) con una mezcla de personajes históricos en documentales y noticieros, reales e identificables en el universo concentracionario, triángulo amoroso tradicional de los “imaginarios” o hilo conductor (Julio, Juan y María) y el colectivo de las muchedumbres de la retirada de 1939, la debacle de 1940 y la rebelión del campo del Vernet 1941, *leitmotiv* de la obra (Fabry 1995). *Campo francés* está también marcado por las ideas de Malraux en *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (debate sobre los límites genéricos entre teatro, cine y novela) retomados por Aub (1960a) y en el prólogo de *Campo francés* (Valero 2003). Además, toda la obra novelesca aubiana adolece de una profunda técnica cinematográfica debido a la sucesión de escenas, ausencia de descripciones de los personajes y una preponderancia del diálogo (Caudet 2003: 36; Gubern 2000; Soldevila 1973: 318-326 y 1999).

La multiplicidad de espacios (retirada, París de la “drôle de guerre”, noticieros y material gráfico, campos, derrota de 1940, casa de Julio, edificios oficiales) abren la teórica limitación descriptiva de la novela dialogada, volviendo simultáneo el flujo de las multitudes, “agregado de personas individualizadas” (Tuñon de Lara 2001: 136), multiplicando los individuos anónimos que aparecen y desaparecen como el Guadiana, produciendo a veces por la rapidez de las secuencias un vaivén arbitrario a modo de *pagaille*, transformado el conflicto central (búsqueda del interés individual en defensa de las libertades colectivas) y animalizando o volviendo espectros a prisioneros y carceleros en sintonía con las ilustraciones de Josep Bartolí (Nos Aldás 1999: 275-276).

---

<sup>4</sup> “Si de lo vivo a lo pintado piérdese una dimensión, ¡qué no perderá en lo escrito!” (1998a: 22).

### ***Campo francés: las paradojas traumáticas***

Por consiguiente, *Campo francés* adolece de una doble paradoja. Se trata del primer intento sistemático de Aub para ordenar sus apuntes de los campos, en muchos casos disfrazados como poemas, es decir, codificados en la literariedad para escapar de la censura de sus guardianes. En *Campo francés* la narración fílmica y documental buscaría destacar la transparencia, objetividad y neutralidad del ojo del testigo para así intentar traspasar al lector/espectador el horror “real” de aquellas experiencias. Por otro lado, nos encontramos ante su último texto concentracionario publicado sobre los campos franceses, cuando su escritura ya había reconsiderado la imposibilidad de la transparencia que venía abogada tanto por la esencia indecible del propio material, el paradigma de la escritura moderna y la longevidad derrotada del exilio en su incapacidad para imponer la ética de su derecho sobre la sistemática arbitrariedad del franquismo avalada por sus aliados tácitos. En principio, filmar *Campo francés* implicaba la utilización de las imágenes de la guerra y los campos para que los espectadores las asumieran como amenazas en su horizonte de expectativas. Como lo declaraba Aub en el manuscrito 1 de *Campo francés*, se trataba de entrar con lo cotidiano del horror en el imaginario retraído de los que pensaban estar a salvo, tanto geográfica como causalmente, para mostrar el proceso genealógico de la historia y el error de considerarse ajenos a una épica colectiva, de acuerdo a las palabras de Antonio Machado de que “si no hacéis política, la política se volverá contra vosotros” ( cit. Tuñón de Lara 2001: 124).

Está encaminada a luchar contra un sentimiento de indiferencia de egoísmo comprensible en unos pueblos favorecidos por la geografía, en el doble sentido de la riqueza natural de su suelo y el alejamiento temporal de las fuentes del nazifascismo. Al traer a la pantalla sucesos reales no busco más que poner en

guardia las masas contra el resultado natural de la división, traición y podredumbre de un pueblo minado por una quinta columna inconsciente formada por todos los que no toman en serio los peligros del fascismo y prefieren una aparente y fugaz tranquilidad a una posición quizá menos cómoda pero segura y digna. (MAN 1 Hoja 86b)

Pero al no poder editar *Campo francés* ni filmar la película a su llegada a México en 1942, las imágenes que los editores de *Ruedo Ibérico* seleccionaron en 1965 se convirtieron en una necesidad figurativa, no documental. Éstas no forman el marco sobre el que se puede apoyar ideológicamente el discurso antitotalitario de Aub, sino que ahora inventan, imaginan lo certificable, ya que Aub plantea en su relato “El remate” de *Enero sin nombre* que la permanencia ideológica y cultural de las imágenes de la retirada, de los campos, del totalitarismo era una falacia. El exilio y su historia no poseían ninguna plataforma válida salvo la de su resistencia ausente, la de su escritura enmudecida y no significativa en la España del interior o la de su presencia y sobrevivencia consentida pero autista en el México priista o la Francia de la exaltación de la Resistencia y oscurecimiento de las contradicciones universalistas y sus derivas totalitarias vichyistas o franquistas. Para un texto del Holocausto, las imágenes difundidas y repetidas como señas de identidad, hoy abyectamente contradictorias del sionismo, no necesitan apoyar el texto (Naharro-Calderón 2005; Sales 2004: 2). ¿La madre refugiada que da de mamar a su hijo en la primera acotación de *Campo francés*, ilustración de la portada de *Match* (1965:12) que probablemente atisbó Aub en su propia retirada con el equipo de *Sierra de Teruel*, es producto de la memoria certificable *in situ* del escritor, de la intertextualidad con la portada de la revista o de su propia imaginación?

¿Para el receptor del siglo XXI *Campo francés* es un testimonio o una ficción? Los episodios de aquella infamia son desconocidos para la mayoría de sus lectores españoles hoy, ignorantes de los detalles del exilio, en parte debido al pacto de olvido que se certificó en la España postfranquista. A su vez se han fundido entre la saturada pantalla de imágenes del horror mundial espectacular, aunque reemerjan cotidianamente confundidas entre las torturas de Irak, -- sólo por mencionar las más inmediatas

arcadas presentes de la cloaca totalitaria.<sup>5</sup> Imágenes hundidas, rechazadas, escondidas, un trauma que reaparecía, ya “incomprensible” hasta para los lectores de la primera edición de *Campo francés* según comentaba una reseña de la época: “Ante ellos la impresión del lector es extraña. Comprendemos de pronto que lejos ha quedado ya esa época y hasta qué punto es ya un pasado perfectamente fijo que tan sólo determina de una manera extraña las contradicciones del presente.” (García Ponce 1966: XIV).

De nuevo, las palabras prologales de Max Aub en *Campo francés* vaticinaban la “extraña” contemporaneidad, el compromiso existencial a lo Camus de la escritura, la dolorosa capacidad visionaria ante la derrota de la moral, rectitud, solidaridad, decencia, o coherencia, mitos debatibles de la Guerra Civil (Faber 2002), pero fuentes de un imaginario que Aub nunca abandonó como portavoz de una identidad basada en el compromiso común frente en los intereses partidistas, económicos o las oscuras aspiraciones propias:

Aquella contienda, a pesar de haber sucedido entre otras dos enormes, sigue teniendo para el espíritu una importancia de la que carecieron las demás. En ella se jugó algo más que la vida. El petróleo, las colonias, el oro no fueron motores ni razones determinantes. La furia ética, la justicia y hasta el derecho se jugaron la existencia y, por lo menos temporalmente, la perdieron. Un suceso de esta importancia sólo podía acontecer en un país tan fuera de la realidad como España.

Por otro lado, surgía la falacia epistemológica del olvido “prenda política [...] contrario del afán que nos mueve a nosotros los escritores” (Aub 1968e: 470), frente a las imágenes de la memoria oficial que sólo magnifican aquellos acontecimientos que aportan una teleología heroica y cerrada frente a las memorias que plantean la ruptura, la fragmentación o la duda sobre el imaginario de la colectividad. De ahí la

---

<sup>5</sup> Así lo ratifica un joven escolar de diecisiete años al señalar en una carta al editor de “El País” que las imágenes de un reciente documental sobre los exilios de las Españas de 1939 le “han llevado a la mente

insatisfacción de Aub en su cotejo entre *Campo francés* como teórico documento que pertenecería en parte a una concepción transparente y heroica de la historia y su preferencia por *Morir por cerrar los ojos* como ejemplo literario cuyo lenguaje y ropaje escénico magnifican e ironizan aún más los aspectos fictivos y fracasados de la historia. *Campo francés* es quizá el texto más comprometido, más visceral, el más traumático de Aub, y por otro lado el que se encuentra en la mayor indefinición genérica, el que busca testimoniar pero acaba ficcionalizando: historia pero invención. *Campo francés*, debido a sus procesos de revisión y reescritura en *Morir por cerrar los ojos* o en los relatos del Laberinto mágico participa también de la ambigüedad de un teórico momento post-traumático, en el que se hubiera podido dominar, superar, “olvidar”, asumir las causas, algo insalvable para el que se ha visto sometido a una situación tan extrema que reemerge a través de toda la producción a partir de aquellos años. *Campo francés* como artefacto documental y artístico al mismo tiempo, como escritura radicalmente política y moral, como estética, está limitado como terapia por el propio funcionamiento de la escritura que no puede apoderarse, exorcizar el propio trauma que se escapa siempre por los recovecos de la memoria y del texto. La distancia metafórica entre signo y referente sume al escritor en la paradoja de su validez epistemológica, política, estética, moral. Aunque se trate de un ejemplo certificable, un manuscrito a flor de piel con la tinta más próxima al mal radical de los campos represivos franceses del Vernet y Dejlfá en los que Aub fue víctima y privilegiado cronista, no dejó nunca de dudar sobre su pertinencia literaria y ética como lo anota en su *Diario*: “[20 de octubre de 1961] Nunca

---

imágenes de Chechenia, Kosovo ..., [que] hasta ahora pensaba existían lejos y siempre en la tele" (Naharro-Calderón 2005).

tan inseguro de mí. Acabo de revisar *Campo francés* ¿Tiene algún interés? (2003: 239).<sup>6</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE MAX AUB

- 1938 “Leído en Barcelona , en 1938, en los estudios de Montjuich”. “Sierra de Teruel', cincuenta años de esperanza”, *Archivos de la Filmoteca*, 3, sept-nov. 1989, pp. 34-39.
- 1943 a) *San Juan*. Ed. Manuel Aznar Soler, Valencia, Pre-Textos, 1998.  
b) “;Yo no invento nada! I, II & III”. *Revista Todo*. 498, 25 de marzo, p. 32; 499, 1 de abril, p. 35; 500, 8 de abril, p. 35.
- 1944 a) *Diario de Djelfa, México*.  
b) *Morir por cerrar los ojos*. Tezontle, Mexico.  
c) *No son cuentos*, México, Tezontle.
- 1945 *Discurso de la novela española contemporánea*. México, El Colegio de México.
- 1946 *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*. México, Tezontle.
- 1948-1950 *No son cuentos* (segunda serie), *Sala de Espera*, N° 2-30, México, Gráficas Guanajuato.
- 1948-1950 *Zarzuela*. *Sala de Espera*, N° 1-29 México, Gráficas Guanajuato.
- 1955 *Cuentos ciertos*, México, Antigua Librería Robredo.
- 1960 a) “André Malraux et le cinéma”. “Sierra de Teruel', cincuenta años de esperanza”. *Archivos de la Filmoteca*, 3, sept-nov. 1989, pp. 24-29.  
b) *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México, Libro Mex.
- 1965 *Campo francés*. París: Ruedo Ibérico.
- 1967a) *Morir por cerrar los ojos*. Con un ensayo de . Ricardo Doménech. Barcelona: Aymá.  
b) *Últimos cuentos de la guerra de España*, Caracas, Monte Ávila.
- 1968 a) “André Malraux et le cinéma”. *Archivos de la Filmoteca*. Valencia: IVAEEM, pp. 24-29.  
b) “Dos entrevistas con Max Aub” en Rodríguez Monegal, Emir. *El arte denarrar*. Caracas: Monte Ávila, pp. 21-48.  
c) “Leído en Barcelona en 1938, en los estudios de Montjuich”, en *Archivos de la Filmoteca*, pp. 34-39.  
d) “Prólogo a la edición de *Sierra de Teruel* de 1968”. “Sierra de Teruel', cincuenta años de esperanza”. *Archivos de la Filmoteca*, 3, sept-nov. 1989, pp. 40-48.  
e) *Teatro completo*. México: Aguilar.
- 1969 *Enero en Cuba*, México, Joaquín Mortiz.
- 1974 *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.

---

<sup>6</sup> “Writing trauma is a metaphor in that writing indicates some distance from trauma (even when the experience of writing is itself intimately bound up with trauma), and there is no such thing as writing trauma itself if only because trauma, while at times related to particular events, cannot be localized in terms of a discrete, dated experience” (LaCapra 2001: 186).

- 1979 *Campo francés*. Madrid. Alfaguara.
- 1993 "Conversación post mortem". *Antología de relatos y prosas breves*. Ed. Joaquina Rodríguez Plaza y Alejandra Herrera, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- 1994 *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*. Ed. Fernando Quiñones. Barcelona, Alba Editorial.
- 1995 *La gallina ciega; diario español*. Ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba.
- 1998 a) *Diario de Djelfa*. (1944) Ed. Xelo Candel Vila. València: Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa,.
- b) *Diarios*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- c) *Manuscrit Corbeau et Le cimetière de Djelfa* suivi de "Max Aub: à la recherche du nom perdu". Narbonne, Mare Nostrum.
- 1999 *Manuscrito cuervo: historia de Jacobo*. Ed. de José Antonio Pérez Bowie; Epíl. de José María Naharro-Calderón. Segorbe: Fundación Max Aub-Universidad de Alcalá.
- 2000 a) *Cara y cruz: iconografía de Max Aub*. Presentación José Luis Martínez & Antonio Muñoz Molina. Segorbe: Fundación Max Aub.
- b) *De Max Aub a Benito Pérez Galdós*. Introducción de Francisco Caudet, "La encrucijada histórico-literaria del realismo español". Segorbe: Fundación Max Aub.
- 2001 a) *Aforismos en el laberinto*. Ed. Javier Quiñones. Madrid: Edhasa
- El laberinto mágico: Campo cerrado; Campo abierto*. Vol. II – A. Joan Oleza Simó (dir.) Ed. de Ignacio Soldevila Durante y José Antonio Pérez Bowie. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- b) *Obra Poética Completa. Obras Completas de Max Aub*. Vol. I. Joan Oleza (dir.), Ed. De Arcadio López Casanova. Valencia: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- 2002 a) *Am Ende der Flucht*. Versión alemana de *Campo francés* de Albrecht Bushmann & Stephanie Gerhold. Notas de Mercedes Figueras y ep. de Figueras & Bushmann. Berlin: Eichborn,.
- b) *Enero en Cuba*. (1969). Ed. María Fernanda Mancebo. Segorbe: Fundación Max Aub.
- c) *El laberinto mágico: Campo del moro; Campo de sangre*. Vol. III – A. Joan Oleza Simó (dir.) Ed. de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch Prats. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- d) *El laberinto mágico: Campo de los almendros*. Vol. III – B Joan Oleza Simó (dir.) Ed. de Francisco Caudet & Luis Llorens Marzo. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- e) *Hablo como hombre*. (1969). Ed. Gonzalo Sobejano. Segorbe, Fundación Max Aub.
- f) *Teatro breve*. Vol. VII – B Joan Oleza Simó (dir.) Ed. de Silvia Monti. València: Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València.
- g) *Imposible Sinaí*. Ed. Eleanor Londero. Segorbe, Fundación Max Aub,
- 2003 *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Ed. de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento.

### Archivo Fundación Max Aub, Segorbe (AFMAS)

Caja 5 Manuscrito 1

Caja 6 Manuscrito 16/2 *Campo Francés*

Caja 6 Manuscrito 19/2 *Campo Francés*

Caja 22 Manuscrito 7 *Campo Francés*

Caja 25 Cartas de Max Aub a José Martínez Guericabeitia y Carmen Balcells

### El Colegio de México, México D.F. (ECM)

[sf] "Djelfa". "Morir por cerrar los ojos y Campo francés".

### REFERENCIAS SOBRE *CAMPO FRANCÉS*

- Fabry, Geneviève (1995), "Les personnages de *Campo Francés* de Max Aub: du reportage à la chanson de geste", en "La littérature des camps: la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage. Études rassemblées et présentées par Engel, Vincent, *Les lettres romanes*, pp. 71-80
- García Ponce, Juan (1966). "*Campo francés* de Max Aub. Testimonio y advertencia" en *Siempre*, 22 de junio, XIII-XIV.
- Gubern, Roman (1973). "Max Aub en el cine", en *Ínsula*, 320-321, pp. 11.
- (1978). "Cine español en el exilio" en *El exilio español de 1939*, ed. José Luis Abellán, Vol. V. Madrid: Taurus, 1978, pp. 89-188.
- (2000). "Max Aub y el cine", en "*Max Aub-Jusep Torres Campalans*. Vol II. València: Generalitat Valenciana. pp.107-115.
- Nos Aldás, Eloisa (1999). "El testimonio del exilio en Francia en 1939 en Max Aub y Josep Bartolí: Letra e imagen", en *Actas Sesenta años después*. Vol II. Valencia: Biblioteca valenciana, 1999, pp. 269-277.
- Soldevila Durante, Ignacio (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Tuñón de Lara, Manuel (2001). *De Tuñón de Lara a Max Aub: Introducción al Laberinto mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (1965). "España y Francia, ayer y hoy", en *Novedade*, 20 de julio.
- Valero, Alet (2003). "Cine y novela en *Campo francés* de Max Aub", en *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre 1999)*, Alicia Alted y Manuel Llusía (dir.) Vol II. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 177-187.

### OTRAS REFERENCIAS

- Faber, Sebastiaan (2002), *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975*. Nashville: Vanderbilt.

- LaCapra, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- Muñoz Congost, José (1989). *Por tierras de Moros: el exilio español en el Magreb*. Móstoles: Madre Tierra.
- Naharro-Calderón, José María (2005). “Los trenes de la memoria”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6.1 2005. 101-121.
- Pozner, Vladimir (1965). *Espagne premier amour*. Paris: Julliard.
- Sales, Ferrán (2004). “Ian Pappé: ‘No ha habido suficientes muertos como convencer a la gente de que la única salida es vivir juntos’” en *Babelia*, 651, 15 de mayo de 2004, pp. 2-3.
- White Hayden (1999). *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins, U. P.

