



# CRONOTOPOS DEL TERROR EN EL LARGO VIAJE, DE JORGE SEMPRÚN Y EN LOS DIARIOS DE MAX AUB. EXPERIENCIA CONCENTRACIONARIA Y LOCUS INEFABLE

*Adriana Minardi*

Universidad de Buenos Aires

*Dr. Amado Alonso*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

*Alejandra Sanemeterio*

Universidad de Buenos Aires

## INTRODUCCIÓN AL PROBLEMA

Theodor Adorno explica que las diversas representaciones de lo vivido en los campos de concentración traslucen lo abyecto de la condición humana. Por este motivo, se desdibuja el artificio artístico, puesto que, si como característica intrínseca al arte suponemos una construcción estética, un espacio de goce y de placer, entonces estaría en peligro la construcción de significados histórico-testimoniales. Es decir, las representaciones artísticas del horror vivido polarizan la manera de revivir la experiencia: o bien se transforman en relatos meramente vivenciales, sin ninguna matriz artística, despojando así al relato de toda resignificación; o bien, en el otro extremo, se vuelven simples obras de arte que no aportan testimonios, sino que crean un evento situado en los campos concentracionarios y, luego, los nutren de aportes estéticos que generen empatía en los consumidores de ese tipo de arte. El problema esbozado propone como hipótesis que la construcción de los llamados “cronotopos del terror”, a los que definimos siguiendo a Bajtín (1989), como las especiales

formas de temporalidad y espacialidad que determinan la experiencia de lo abyecto en el campo de concentración, suponen una categoría posible para pensar los lugares de subjetividad, la función de transferencia metafórica o metonímica respecto de la experiencia del prisionero y, por último, el carácter inefable de la obra de arte. En el caso de Jorge Semprún, su condición de “rospanier” configura un ethos vigilado diferente del de Max Aub, quien se asume en sus Diarios “republicano, judío y socialista”. El propósito es analizar las diferentes modalidades que asumen en la literatura de campos sin abandonar el ethos de intelectual comprometido.

## 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, 1980: 6) que transforma el evento en relato. 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 del horror y su indecibilidad. 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 acto comunitario 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 2000, 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 ejerce su fe, ofreciéndose u ofreciendo su vida o su cuer-

po, 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 de testimoniar supone la demanda de justicia porque, pese a la fragmentariedad que la caracteriza, lo universal es el ejemplo que opera por antonomasia. La literatura de campos propone una visión recortada y parcial de los eventos traumáticos a los que desmonta. No obstante, resultan necesarios para la recuperación o acercamiento a cierta universalidad del horror (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. Esas redes, que todavía precisan ser investigadas, podrían pensarse en relación con los ejemplos de literatura catalana. Otras tantas constituyen la visión castellano-céntrica del relato profundo de la huida y del 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 y opera como cronotopo, demarcando no solo un espacio sino una temporalidad. Como señala Tzvetan Todorov (1991: 313): “Lo similar en esta situación extrema es la conducta de los individuos (...): no hay diferencias significativas entre los tipos de campos”. 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 la experiencia concentracionaria precisa de un nuevo tipo de relato de “estructura bífida”, como señala Jacques Derrida.

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)

Los relatos se componen de dos partes: el contenido, su dictum específico, pero también es ese contenido el que cumple la acción de testimoniar, condición que supone una performatividad del testimonio: un accionar sobre el tiempo presente que está condicionado por la necesidad de justicia, por eso presenta una serie de estrategias que apuntan a lo verosímil. Este tipo de literatura presenta un abanico de estereotipos y clichés que hacen que, según Sánchez Zapatero, tenga “miedo a la metáfora” (2010: 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 elección de estos dos textos funciona sobre la cuestión transnacional como forma inmanente de proyectar una escritura política. Ambos autores, con una visión contemporánea y europea, plantean el trauma en términos de universalidad, de condición humana. La escritura autobiográfica que constituyen los Diarios de Max Aub supone la yuxtaposición con el llamado ciclo del Laberinto mágico pues va tejiendo la figura del laberinto como una modalidad de contar el horror. Vale aclarar que los diarios complementan la lectura del Laberinto... y se nos revelan como un material necesario para pensar la constitución de una escritura que, si bien no fue proyectada como intrínsecamente autobiográfica, su puesta en relación con un contexto traumático, hace viable pensarla como tal. Esa figura no está en contraposición con la construcción realista de los eventos

sino que la complementa, reinterpretando 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. En el caso del género de la novela, *El largo viaje* de Jorge Semprún asume el laberinto desde la microfísica del vagón de tren como cronotopo imperante respecto del judío: “Así, en el campo de concentración yo era un Rotspanier. Miraba los árboles y me alegraba de ser un rojo español.” (106). De esta manera se define Semprún a sí mismo como un comunista español a partir de la categorización que le dan los nazis. Es la definición del otro lo que lo ubica dentro de una minoría, de un gueto específico. A partir de la jerga fascista se constituyen grupos de acuerdo con la filiación ideológica y entonces cada gueto recibe un tratamiento diferente. Semprún, en tanto que es un “rotspanier” no sufre las mismas atrocidades que los judíos, a quienes el protagonista verá torturados de manera bestial (Semprún, 2004: 99), sino que en calidad de extranjero no hebreo es eximido de determinado tipo de castigos. En ambos tipos de textos, el desorden, la falta de estructura que, muchas veces, liga estos relatos con su sustrato autobiográfico (Lejeune, 1991), 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. En *El largo viaje* (1963), nos situamos ante el relato de un testigo, Jorge Semprún, quien reconstruye su propia experiencia como prisionero de la SS en uno de los llamados trenes de la muerte durante su traslado desde Compiègne hasta el campo de concentración. Su testimonio, en términos de Giorgio Agamben (2000) es el del sobreviviente, aquel prisionero de los campos de concentración que desarrolla estrategias que le permitan sobrevivir al horror, ya que su supervivencia se justifica en la necesidad misma de permanecer y relatar lo vivido. Esta modalidad está en oposición a lo que Primo Levi (2002: 56) denomina musulmanes, aquellos detenidos “muertos vivientes que habían abandonado la lucha por sobrevivir, porque en ellos se había extinguido la chis-

pa divina.”. El laberinto es el nexo semántico y estructural en ambos autores y en esa imagen se teje la lógica de lo concentracionario como locus inefable. La individualidad e identidad del sujeto que historiza Semprún quedan difuminadas en la masa de gente concentrada en el tren y así solo es posible reconocerlo por ser la persona que relata lo sucedido, y en su carácter de narrador se distancia de su propio cuerpo para describir la escena. Lo mismo sucederá en los diarios que Max Aub fue escribiendo entre 1939 y 1972, y que fueron publicados póstumamente entre 1998 y 2003 en ediciones española y mexicana. En esas libretas in situ la memoria capta los lugares y desplazamientos de lo cotidiano, entrelazados a la experiencia fenomenológica de la temporalidad del campo, polarizada en el día/noche.

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 (2000:36), 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 explica Castilla del Pino, el silencio está cargado de sentido (Castilla del Pino, 1992: 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, 1994: 27).

Esta figura, como se observa en *Manuscrito cuervo*, de Max Aub, denuncia la regulación panóptica del poder, a la vez que concentra cierta utopía esperanzada en el socialismo. En este sentido, la escritura se proyecta hacia una

demanda de justicia. Para Primo Levi, por ejemplo, los jueces son los lectores. Para Aub y Semprún, 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 EN EL LARGO VIAJE

En *El largo viaje* (1963), nos situamos ante el relato de un testigo, Jorge Semprún, quien reconstruye su propia experiencia como prisionero de la SS en uno de los llamados trenes de la muerte durante su traslado desde Compiègne hasta el campo de concentración. Su testimonio, en términos de Giorgio Agamben (2000) es el del sobreviviente, aquel prisionero de los campos de concentración de decide desarrollar estrategias que le permitan sobrevivir al horror, ya que su supervivencia se justifica en la necesidad misma de permanecer y relatar lo vivido. Esto en oposición a lo que Primo Levi (2002) denomina musulmanes, aquellos detenidos “muertos vivientes que habían abandonado la lucha por sobrevivir, porque en ellos se había extinguido la chispa divina.”

Nuestro narrador homodiegético no se presenta a sí mismo, sino que nos ubica en un microcosmos específico, el encierro en un vagón, en donde solo puede percibir su alrededor a partir del tacto inmediato, ya que las condiciones de hacinamiento le impiden moverse y visualizar el entorno. La individualidad e identidad del sujeto que historiza Semprún quedan difuminadas en la masa de gente concentrada en el tren y así solo es posible reconocerlo por ser la persona que relata lo sucedido; y en carácter de narrador se distancia de su propio cuerpo para describir la escena.

El paso de los días y el avance del tiempo narrativo y del tren parece no importar para cuerpos cuasi muertos

por el sufrimiento. La escena se congela en un vagón cuyos pasajeros han perdido toda posibilidad de moverse: “Avanzamos hacia la cuarta noche, el quinto día. Hacia la quinta noche, el sexto día. ¿Pero avanzamos nosotros? Estamos inmóviles, hacinados unos encima de otros.” (Semprún, 2004: 11)

Para relatar lo vivido en el vagón, el sujeto se distancia de sí mismo a partir de una poética del yo como una función especular, se reconstruye en un estado de situación a través de una perspectiva anacrónica, dada por el recuerdo, viendo en el presente el reflejo de lo que fue. La mediación de la memoria habilita diferentes puntos de fuga sobre los cuales el yo articula los espacios temporales. Desde esta perspectiva, la construcción metonímica de la primera noche concentra el sufrimiento del todo el viaje, mediante una imagen tétrica y oscura, en la que se percibe la quietud de los cuerpos muertos y los otros moribundos.

De repente, la descripción finaliza para dar comienzo a la acción a través de una escena antitética, en la que se narra una risotada. A partir de allí el tren avanza y se oyen gritos. Los recuerdos del narrador avanzan junto con el movimiento del tren. Con esa puesta en marcha de los hechos, empiezan a desplegarse una serie de recuerdos que, si bien representan un período específico en la vida de Semprún, resignifican la experiencia vital.

Al hablar de un relato autobiográfico, debemos considerar, términos de Phillippe Lejeune (1991), que el lector asume el compromiso de creer lo que efectivamente lee y, por lo tanto, de que el narrador es el protagonista, quien ha considerado que su vivencia tiene un significado no solo personal, sino también social. El relato del viaje, cuyo destino se omite en la primera parte de la narración, consolidando esa complicidad entre el narrador y el lector en la que ambos saben cuál es la terminal del recorrido, es la expresión sinecdótica del funcionamiento de los llamados trenes de la muerte y el lager. En ese espacio cerrado del vagón durante un período específico de días, aparecen las estrategias de supervivencia de los detenidos, las jerarquías entre ellos y el *modus operandi* de la SS.

Desde esta perspectiva, el narrador que se nos presenta en *El largo viaje* (1963) entiende que su narración adquiere valor para un grupo social, ya que como señala

Ángel Loureiro (1991) la reconstrucción de los hechos vividos es una “forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación de la realidad histórica en que vive el autobiografiado.” (Loureiro, 1991: 29)

El eje estructurante de la autobiografía es el recuerdo, por lo que las narraciones suelen ser inexactas, estar fragmentadas o incompletas. Esto implica que la narración de *El largo viaje* (1963) no mantenga un orden cronológico, sino que el relato de los días en el vagón se ve cortado por las reflexiones propias que la narración de ese momento despierta y, en términos de una semiosis, el recuerdo de un hecho en el tren desemboca en otro recuerdo fuera del mismo. Al redactar, “el escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal.” (Gusdorf, 1991: 15)

Resulta importante en este punto destacar que la acción de relatar lo vivido es una opción elegida por el testigo, para compartir con el otro su experiencia, que ya no es solo parte de una memoria individual, sino que nutre una memoria colectiva, pero al mismo tiempo una memoria histórica.

Entendemos de esta manera que la narración en cuestión no representa el pasado de modo fehaciente, tampoco tiene intención de hacerlo, sino que el testigo se adueña de un recuerdo y lo inscribe con la pretensión de incluirlo en la historia, lo que lo convierte en una persona socialmente responsable de su discurso: “Ahora, tras estos largos años de olvido voluntario, no sólo no puedo ya contar esta historia, sino que debo contarla, Debo hablar en nombre de lo que sucedió, no en mi nombre personal” (166).

De esta forma el sujeto aparece condicionado a su vivencia, pero, ante todo, a su discurso, ya que como sujeto historizado, recupera su identidad en tanto que puede recuperar su discurso y este, a su vez, lo resignifica como individuo. No se trata, en este caso, de una masa indivisible de cuerpos, sino de un grupo de hombres cuyos actos convergen en una matriz de soldado deshumanizado, en tanto que carece de autonomía e individualización. Es decir, a pesar de gozar de la libertad física y el no acoso de fuerzas policiales, el nazi ha perdido la posibilidad de

pensar y actuar por sí mismo. El “nosotros”, los detenidos, por otro lado, queda también deshumanizado a medida que los represores convierten el castigo de los detenidos en un entretenimiento para ellos y los espectadores.

El ellos y el nosotros se muestran escindidos por el comportamiento vital del que carecen los segundos, por el espacio físico que los separa y por la construcción ideológica que Semprún intenta descifrar a lo largo del relato. En los Diarios de Max Aub, en cambio, la perspectiva que imprime el género diario al discurso, hace que las funciones artísticas sean más permeables al relato del horror y generen una utilidad en términos de utopía. Puesto que el lugar del pasado no es concreto, su única posibilidad es la de la escritura. Con ella se vislumbra también una praxis de futuro.

## LOS DIARIOS DE AUB EN FRANCIA Y ARGELIA

La escritura de los diarios durante los años 1939 a 1942 es quizás la más confusa de todo el proyecto de escritura autobiográfica aubiano. En ella se muestran los criterios de vida pero también el laberinto de identidades, de burocracia (los papeles, dirá Aub). El laberinto se va tejiendo en ese cruce entre lo burocrático y la masa de emigrados. Pese a que el estado de la cuestión sobre los campos de concentración en España todavía se mantiene como una incógnita, debido a la neutralidad que mantuvo durante la Segunda Guerra Mundial, en Aub se aproxima esa vertebración que indaga en la condición del español como parte de Europa. 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 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”. Los apuntes en forma de diario que escribió durante este proceso comienzan con la marca del éxodo y del olvido: “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 des-

troza, desentraña y desangra a España” . Desde ese lugar, la construcción de los cronotopos van a ir demarcándose de acuerdo a la lógica de la extraterritorialidad que, siguiendo a George Steiner, se muestra en la capacidad de transmutación lingüística aubiana: empatía y usos de los regionalismos así como del francés y del alemán. Pero también un gesto performativo que aparece en sus diarios: las manos como metonimia de la escritura y transformación del “muñón”: “(...) Siempre faltan manos” (40), o la figuración de la República como un cronotopo idílico que es ahora “ (...) barcos fantasmés, sirenes y duendes” (40). La operación del relato exiliar tiene como eje la denuncia anónima que acusaba a Aub de ser un militante comunista. Desde ese lugar de injusticia, cae también su ethos de víctima del nazismo antisemita alemán pero también de la Francia colaboracionista. El diario fechado en 1940 sigue con la lógica del exilio pero proyectada ya en el campo de Roland Garros. En las secuencias autobiográficas comienzan a perfilarse los sujetos del locus concentracionario: el epiléptico, el manco, las diferentes nacionalidades y el traslado a Vernet. La edición de Aznar que manejamos incluye una selección de fragmentos de los apuntes inéditos de Aub, que acompañan otros textos publicados por el propio escritor, en especial, los primeros “campos” y el Diario de Djelfa. Lo interesante es no solo cómo va configurándose el espacio concentracionario como un cronotopo con su temporalidad basada en lo cotidiano (los tiempos de la comida, del juego, de las clases de español o de juntar tréboles de cuatro hojas), sino los tiempos de la ideología. Nos referimos al tempo de la conversación, que es central, y se nos revela en el debate ideológico con sus compañeros comunistas, que se verá de manera acabada en el ciclo de El laberinto mágico. Lo cotidiano construye también linajes que, desde el inicio de la escritura en 1939, ya había tomado como referente a Miguel de Unamuno. En este caso, aparece en la llegada a Vernet, la herencia que Aub explica en una entrevista radiofónica:

(...) heredé, llegando al Vernet, el colchón de Arthur Koestler... Koestler cuenta su vida en el Vernet, yo conté mi vida en el Vernet y, lo que es bastante divertido, es que hablamos naturalmente de nuestros amigos de derecha y de izquierda, puesto que los tres

dormíamos en sólo un metro y veinte, más o menos”  
(Malgat, 2007:94)

El 21 de noviembre Aub es liberado y residirá en Marsella, bajo arresto domiciliario, lo que demuestra las mismas aristas para una versión diferente de lo concentracionario. No obstante, el 5 de septiembre de 1941, una nueva orden de detención conduce a Aub otra vez al campo del Vernet y el 27 de noviembre es embarcado en las bodegas del Sidi-Aïcha para ser conducido al campo de Djelfa. La escritura de este último periplo hasta Casablanca suma al registro de lo cotidiano la matriz literaria de producción autobiográfica. El 3 de febrero de 1941 dirá: “La certeza es la fe; la duda, la literatura” (57). En esa reflexión se irán constituyendo los relatos de los diarios de estos últimos años: citas de Jorge Guillén, comentario sobre Azorín, Unamuno, Gide y poemas propios. Ese viraje hacia la literatura condensa aún más la esperanza, la utopía, la construcción del lugar que se venía tejiendo en la fantasmagoría de la República perdida y que hace del laberinto su forma figurativa por excelencia para contar el horror.

## CODA

Este artículo revisó dos obras de la llamada literatura concentracionaria, con especial foco en el tema del laberinto conectado a la figura del éxodo. Revivir el viaje implica pensar, para Semprún, el vagón como celda, como un microespacio que condensa lo que efectivamente se vivirá en el campo. Para Aub, el desplazamiento a la escritura y al debate ideológico. La lógica del campo se adueña de la vida de los detenidos: la necesidad, el hambre, la sed, la fetidez, la muerte, obligan a que los hombres, aún conscientes, desarrollen estrategias de supervivencia en un sentido casi darwiniano. Las formas de humanidad conocidas se vuelven extrañas en los narradores, dando lugar a un nuevo proceso civilizatorio del que el testigo no debería formar parte ni física ni culturalmente. Sobre este proceso, Theodor Adorno (1984) sostiene, que el arte pone en juego la representación de lo irrepresentable. Esa imposibilidad inaugura, no obstante, una nueva forma de

relato que resulta evidente leer en el marco 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 corpora, se basa en la metáfora como elemento capaz de articular la ficción y el efecto de lo real. La figura tropológica del laberinto permite leer al trasluz de la historia, los gestos metafictivos, las afecciones y las formas sociales que dan como resultado la condena de todo tipo de autoritarismos e injusticias porque, como explica Alberto Sucasas (2002), el horror "(...) suprime toda marca temporal y unifica el tiempo biográfico e histórico en un tiempo biológico, sólo documentado en la corporeidad del detenido. A su vez, es un tiempo indeterminado porque sólo es un viaje de ida, que no tiene retorno" (68)

El mitema del regreso quizás pueda ser pensado desde la literatura y el género de los campos ya que las tramas suponen el hilo de Ariadna de todo el laberinto porque en la forma dialogada de la cotidianeidad 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 y un caleidoscopio de formas de vida comunes que atraviesan todos los campos.

## OBRAS CITADAS

- ADORNO, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: PreTextos, 2000.
- AUB, Max. *Campo cerrado*. [1943], Madrid: Alfaguara, 1997.
- *Campo abierto* [1945] Madrid: Alfaguara, 1998.
- *Campo de sangre* [1951] Madrid: Alfaguara, 1998.
- *Campo francés* [1963]. Madrid: Alfaguara, 1998.
- *Campo del moro* [1965]. Madrid: Alfaguara, 1998.
- *Campo de los almendros* [1968]. Madrid: Alfaguara, 1998.
- *Manuscrito Cuervo*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares Fundación Max Aub, 1999.
- *La gallina ciega*. Barcelona: Alba, 2003.
- *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba, 1998. pp. 37-99.
- BAJTÍN, Mikail. “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”, *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989. pp. 237-409
- CANETTI, Elías. *Diario de Hiroshima de un médico japonés en Michichiko*. Hachiya, 2005.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (comp.). *El silencio*. Madrid: Alianza, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- *Demeure, Maurice Blanchot*. París: Editorial Galilée, 1998.
- GUSDORF, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, *Anthropos*, Suplementos 29. Barcelona: Anthropos, 1991. pp. 9-18.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Laurier UP.
- LEJEUNE, Phillipe. “El pacto autobiográfico”, La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, *Revista Anthropos*, Suplementos 29, Barcelona: Anthropos, 1991. pp. 47-61.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 2002.
- Lluch-Prats, Javier. *Galería de personajes de El laberinto mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2010.
- LOUREIRO, Ángel. “La autobiografía como límite, arte y pensamiento. Teoría literaria y textos autobiográficos”. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Revista Anthropos*, Suplementos 29. Barcelona: Anthropos, 1991. pp. 2-16.
- MALGAT, Gérard. *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Valencia: Renacimiento, 2007.
- MARGALIT, Avishai. *Ética del recuerdo. Lecciones Max Horkheimer*. Barcelona: Herder, 2002.
- QUIÑONES, Javier. “Prólogo”. *Max Aub, Enero sin nombre*. Barcelona: Alba, 1994.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier. *Escribir el horror, literatura y campos de concentración*, Editorial Montesinos, Madrid, 2010.
- SEMPRÚN, Jorge. *El largo viaje*. Barcelona: Tusquets, 2004.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973.
- 1999. *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.

- SUCASAS, Alberto. "Anatomía del lager, Una aproximación al cuerpo concentracionario", en Reyes Mate, *La filosofía después del Holocausto*. Barcelona: Riopuedras, 2002. pp. 55-73.
- TODOROV, Tzvetan. *Face a l'extreme*. París: Seuil, 1991.
- . *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000a.
- . *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Península: Barcelona, 2000b.