

---

**Albrecht Buschmann:** *Max Aub und die Spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2012 (279 págs.)

Cabe dar la razón a Albrecht Buschmann, autor del libro aquí reseñado, cuando, en el capítulo inicial, observa que es el primer estudio dedicado a la obra completa de Max Aub en lengua alemana. Es preciso añadir que la crítica literaria en alemán cuenta, a partir de ahora, con un libro imprescindible para cualquier estudioso de la obra aubiana. La expectativa generada por el título, que recoge dos fenómenos casi siempre presentes de una manera o de otra en toda la obra de Max Aub, se ve cumplida con creces a lo largo de las 257 densas páginas de texto.

El libro está estructurado en seis amplios capítulos temáticos, divididos, a su vez, en subtemas aclaratorios, ejemplos concretos y análisis detallados de obras singulares; el séptimo contiene la bibliografía, las abreviaciones y el índice onomástico. Estos son los seis apartados temáticos:

- I. Max Aub im Kontext seiner literarischen Anfänge (Max Aub en el contexto de sus inicios literarios).
- II. Avantgarde der Biographie – (Auto-) Biographie der Avantgarde (Vanguardia de la biografía – (Auto-) biografía de la vanguardia).

- III. Gegenästhetik des Bürgerkriegs: das Laberinto mágico (Contraestética de la Guerra Civil: el laberinto mágico).
- IV. Textspiel. Spieltext und das Schreiben vom Verschwinden (Juego textual. Texto de juego y el escribir sobre el desaparecer).
- V. Ausgeschlossen Schreiben (Escribir estando excluido).
- VI. Max Aub heute (Max Aub hoy).

Dada la ingente productividad literaria de Max Aub, aun tratándose de un estudio global, era inevitable llevar a cabo una selección de textos representativos del escritor.

Albrecht Buschmann inicia su estudio con una reflexión sobre la dificultosa recepción de la obra aubiana, publicada en su mayor parte en México, el país en el que el escritor se exilió definitivamente tras la Guerra Civil Española, donde enuncia el planteamiento central del libro: “leer la obra de Max Aub (una selección) como una respuesta significativa a una de las preguntas fundamentales relacionadas con la literatura española del siglo XX”, a saber, la pregunta por la trayectoria que siguieron las vanguardias, tan sumamente productivas en la España de los años veinte y treinta, durante los cuarenta años de exilio y cómo fue el camino de regreso (Buschmann, p. 1).

Antes de entrar de lleno en la obra, el libro ofrece una breve crónica biográfica de Max Aub, desde su nacimiento en París, de padre alemán y madre francesa, ambos judíos asimilados, hasta los tres exilios del escritor: Valencia (1914), Francia (1939: París –cárceles– y los campos de concentración de Le Vernet d’Ariège y Djelfa, en el Sáhara argelino) y México (1942–1972). En este corte transversal de su peripecia biográfica aparecen otros datos relevantes, como es la contextualización, dentro de cada uno de los momentos históricos que vive, de su quehacer literario y su actividad en el campo político y, sobre todo, cultural, tanto en España hasta 1939, como en México hasta su muerte en 1972 (pp. 6 y ss.). No es arbitrario que para este estudio se parta de la(s) vanguardia(s) (en un sentido, a la vez histórico y progresivo, dinamizado) y del exilio, pues ambos factores constituyen para muchos escritores, artistas e intelectuales españoles – Max Aub, como figura paradigmática, entre ellos– las dos grandes experiencias generacionales. El tema de la Guerra Civil Española, el verdadero trauma causante del desastre, está siempre implícito.

Una sección preeminente del primer apartado la ocupa la reflexión crítica sobre el concepto de vanguardia en general y de las vanguardias en España, en particular. Buschmann aclara el plural, explicando que no es posible referirse a una sola vanguardia con respecto a España, pues, si bien existe un consenso en cuanto a la innovación, no hay unidad en lo que respecta a la ruptura total con la estética o los géneros de la tradición española. Unos, como García Lorca, por

ejemplo, son indiscutiblemente innovadores, sin rechazar por completo la tradición, valiéndose de ella para el proceso innovativo; en el otro extremo se encuentran escritores y artistas como Ramón Gómez de la Serna, dispuestos a destruir radicalmente la tradición. Observa Buschmann que en ello, como en casi todo, Max Aub adopta una posición intermedia, tomada con plena conciencia. No puede escribirse sobre las vanguardias españolas sin mencionar el influjo ejercido por el dictado estético de Ortega y Gasset en su libro *La deshumanización del arte* (1925) y el rechazo orteguiano de la novela como género literario (pp. 18 y ss.), dictamen estético que, a finales de los años veinte fue perdiendo fuerza y poniéndose en tela de juicio (pp. 32 y ss.). En el estudio sobre la novela corta *Luis Álvarez Petreña* se mostrará la actitud dubitativa, si no crítica, de Max Aub ante la teoría orteguiana y su búsqueda de otras formas estéticas, el camino hacia lo que se ha dado en llamar “la vanguardia de avanzada” (pp. 72 y ss.).

Los textos elegidos por el autor de este estudio como ejemplos para exponer en qué medida Max Aub se inserta a su manera en alguna de las vanguardias son certeros. Especialmente interesante resulta en este contexto la pieza en un acto titulada *Una botella*, que puede considerarse obra de vanguardia, pero que es asimismo un temprano botón de muestra de la pluralidad de perspectivas defendida por Aub para analizar la realidad, factual o ficcional, y que es uno de los temas que aparecen recurrentemente en este estudio.

Hay que mencionar la inclusión en este grupo del relato “El cojo”. Tanto por su contenido, como por su forma está muy alejado del resto de los textos presentados en esta sección. Se trata de un relato escrito en 1937 y publicado en la revista *Hora de España* en 1938, en plena Guerra Civil. Es una suerte de ‘relato de aprendizaje’, en el que el personaje principal, un pobre labrador andaluz, va adquiriendo conciencia de su entorno y de los motivos de la Guerra, y que corresponde ya a los relatos de *El laberinto mágico*. Su inclusión en este conjunto parece indicar que la intención de Buschmann es tal vez la de mostrar que la búsqueda de nuevas formas literarias para expresar contenidos diferentes a los postulados por las teorías de vanguardia resulta en un magnífico ejemplo de realismo poético, una muestra de la mejor prosa ficcional aubiana.

En la sección sobre la(s) vanguardia(s) y la definición del concepto, Buschmann lleva a cabo un recorrido histórico con los ejemplos más relevantes para su estudio, incluido el célebre *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre (1925), para terminar por referirse al volumen titulado *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde-Avantgardekritik-Avantgardenforschung* (ed. Wolfgang Asholt y Walter Fähnders, Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000), en el cual, según Buschmann, los responsables de la edición aluden al hecho de que hoy en día el foco de la investigación se centra en la historia de las teorías de la vanguardia y su

valoración en el contexto de la posmodernidad (pp. 19 y ss.). Ello es relevante en este estudio, puesto que uno de los enfoques analíticos de Buschmann ante la obra de Max Aub se centra en la reflexión sobre las nuevas formas de expresión que el escritor, a lo largo de su vida, busca y encuentra, concluyendo que estas formas y poéticas aubianas están más próximas a formas y teorías posmodernas que a las de su propio tiempo.

En esta sección, en la que se comenta el ensayo de Aub *Discurso de la novela española contemporánea* (1955), Albrecht Buschmann se ocupa mayormente de los textos diccionales de Max Aub, sobre todo, los ensayos y las historias de la literatura que escribió. En muchos de ellos, el escritor posiciona y comenta su propia obra en el contexto literario de su propia época. Pero es en los textos ficcionales de Max Aub en los que este estudio concentra casi exclusivamente su atención, pues ellos contienen lo más elaborado y rico del elemento metaficcional en la producción literaria aubiana. Este capítulo se cierra con una reflexión en torno al concepto de exilio y de exclusión.

Dado que el exilio y la expulsión han devenido fenómenos masivos y ubicuitarios a lo largo de todo el siglo XX, hasta hoy, la teoría política y los estudios culturales (*cultural studies*) han creado nuevas formulaciones y denominaciones para las nuevas modalidades de guerras civiles, de conflictos étnicos, de migraciones y exilios. Albrecht Buschmann, no obstante, ha mantenido la denominación histórica de *exilio*, dado que sus “implicaciones políticas” se adecuan a la exclusión vivida por los españoles que en los años treinta apoyaron a la República (p. 34).

Dos novelas emblemáticas de Max Aub, ambas apócrifas, *Jusep Torres Campalans* (JTC) (1956) y *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (1934-1965-1969) conforman el centro de este capítulo. *Jusep Torres Campalans*, con seguridad la novela más leída del escritor, como observa Buschmann, consta de siete partes, entre ellas textos claramente diccionales, otros de identificación menos evidente. Se trata de la biografía de un pintor cubista, que vive y trabaja en París con Picasso y otros conocidos artistas, que defiende a ultranza la originalidad del pintor, del genio, y que, al estallar la Primera Guerra Mundial, se exilia en México, en la selva zapoteca, donde no pinta, sino que procrea. Es una novela compleja, una novela, por otra parte, pensada y realizada como “ingeniosa farsa” (según Fernández Martínez) (p. 62), que le permite a Buschmann reflexionar y discurrir en torno a la cuestión “del original” y acerca de la “teoría de la falsificación”. El autor plantea la pregunta de por qué este texto ‘biográfico’ repleto de errores en datos y fechas, sumido en contradicciones internas, habiendo dado el autor histórico, Max Aub, numerosas pistas, entre muchas otras, el famoso *Cuaderno verde*, donde el personaje JTC escribe sus teoría e ideas sobre el arte, sobre la verdad y la mentira, una *mise en abyme*, claro

indicador de que se trata de una ficción, el lector cae en la trampa de leer el texto como una auténtica biografía (p. 63) y no se da cuenta de que se halla ante “la deconstrucción metahistórica de la viabilidad de escribir sobre la historia” (“die metahistorische Dekonstruktion der Schreibbarkeit von Geschichte”) (p. 53). Con el final de la novela y las *Conversaciones de San Cristóbal* entre el personaje JTC y el ‘personaje’ Max Aub, de visita en San Cristóbal de las Casas, “en las que se tematiza dos veces la paternidad como metáfora biológica y, con ello, se vuelve a plantear la pregunta de la autoría (y la falsificación)” (p. 61), Albrecht Buschmann ofrece la reflexión de que ante la frase “Cada día odio más lo falso” escrita por Max Aub en una carta a Vicente Aleixandre, *Campalans* haya surgido como reacción equívoca y ambigua (“doppelbödig und doppelsinnig”): “Die Inzenierung der Fälschung als Original, die Rettung des Schöpfers durch den Kopierer” (“la escenificación de la falsificación como original, la salvación del creador mediante el copista”) (p. 66).

La novela *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, “work in progress”, fue escrita en tres etapas. En la primera etapa (1934), el personaje principal de la novela es un escritor de vanguardia, un novelista, poco convencido de sus capacidades. Aquí es donde Buschmann realmente se detiene para exponer con detalle y profundidad su reflexión sobre la inquietud intelectual y artística de Max Aub respecto a las vanguardias, donde expone las dudas del escritor ante la ortodoxia orteguiana, y subraya una vez más la búsqueda aubiana de nuevas formas de expresión literaria sin abandonar la “aventura vanguardista”, evolucionando así hacia una “vanguardia de avanzada” (Díaz Fernández) (pp. 74 y ss.). Respecto a la segunda etapa, Álvarez Petreña, al que se creía muerto, reaparece en forma de texto, en un manuscrito, y en la tercera etapa, vuelve finalmente ‘en persona’ para encontrarse por azar con ‘Max Aub’, pero muere al cabo de unos días. Max Aub visita la tumba del “otro” español (se encuentran en Londres) que no lleva ningún nombre.

Se establece en el estudio una relación entre los apócrifos de Max Aub y la evolución de la escritura vanguardista, pero tanto Buschmann como el crítico literario Joan Oleza, por ejemplo, no dudan de la fuerza innovadora de esos dos textos (entre los apócrifos aubianos) y ven asimismo en sus planteamientos estéticos actitudes anticipatorias de posmodernidad (p. 89).

El capítulo III se centra en el opus magnum de Max Aub, *El laberinto mágico*, y con sus reflexiones de profundo calado teórico, su exhaustivo conocimiento de la obra aubiana y la diferenciada sensibilidad en el análisis y la contextualización de los textos elegidos, Albrecht Buschmann dedica a *El laberinto mágico* unas páginas soberbias, en las que alude necesariamente a la obsesión de Max Aub por la Guerra Civil –un fenómeno nada extraño entre los exiliados de la República.

Con el título de *El laberinto mágico* se designan sobre todo las seis novelas que llevan en su nombre el sustantivo “Campo”, palabra polivalente que podría referirse al campo de batalla o al campo de concentración o al campo de acción (los títulos: 1. *Campo cerrado*, 2. *Campo abierto*, 3. *Campo de sangre*, 4. *Campo del Moro*, 5. *Campo de los Almendros*, 6. *Campo francés*). Aunque el hilo conductor de las seis novelas es la Guerra Civil, Buschmann pone de relieve que el campo de batalla es pocas veces el tema directo de las novelas. Una de ellas, la sexta, más bien un guión cinematográfico, tiene como escenario el universo concentracionario, concretamente, el campo de concentración de Le Vernet d’Ariège, donde el propio Max Aub estuvo internado dos veces. Pero en estas páginas también se subraya que al *Laberinto* pertenecen asimismo numerosos relatos, una gran parte del teatro aubiano y el poemario titulado *El cementerio de Djelfa*.

Si bien cabe interpretar el *Laberinto mágico* “como crónica con un alto valor documental”, sería un error considerar estos textos, estas novelas, como un viraje brusco hacia una narrativa de corte tradicional realista, pues no cabe duda de que Max Aub no cesa en su búsqueda de nuevas formas de expresión estética para nuevos contenidos, y la serie de *El laberinto* le importa de manera especial.

Reflexionando sobre los aspectos formales de los textos considerados ‘testimoniales’ o de ‘compromiso con la realidad’, Buschmann subraya el acierto de la estudiosa del teatro aubiano, Silvia Monti, en un trabajo sobre el *Teatro de circunstancias* de Aub, de que “en su función de puente entre el *Primer Teatro* y el *Teatro Mayor* es precisamente su estética dramática la que necesita una nueva interpretación” (p. 101), y vincula este desiderátum a su propia propuesta: poner de relieve la continuidad de la innovación estética entre la obra temprana y *El laberinto mágico*, antes que subrayar el contraste de los contenidos temáticos que, desde luego, son evidentes y es imposible no referirse a ellos.

Los “Campos”, que se inician con una fiesta muy popular en Castellón en torno al ‘Toro de fuego’ y los años inquietos de la República hasta el estallido de la Guerra Civil, transcurren durante toda la guerra y terminan con la victoria franquista y los campos de concentración a uno y otro lado de los Pirineos. Su lugar de acción se concentra, sobre todo, en Viver de las Aguas, donde comienza, y en Barcelona, Madrid, Teruel, Valencia y Alicante. El tema: las relaciones humanas en su versión más generosa y más despiadada, en un marco social y político difícil, en una situación de guerra civil, de traición, miedo, brutalidad, odio, locura, compasión y muerte.

En cuanto a “la macroestructura del ciclo” (p. 117), el autor se refiere a que si bien existe un orden cronológico de los hechos históricos, no es rígidamente estricto, y subraya la multiplicidad de perspectivas que se van abriendo en el hilo de la narración y los cambios, a veces abruptos, de tipos de texto, “no necesariamente sujetos a la diégesis”; segmentos de texto extremadamente

largos, como el febril monólogo de Don Leandro, el archivero herido de gravedad, que se prolonga a lo largo de cuatro capítulos; es un monólogo delirante cuya función simbólico-metafórica resulta imprescindible y al que este estudio dedica una sección fundamental bajo el concepto de “Mythogenese von Innen: Don Leandro und der Stier von Tartessos” (“Mitogénesis desde el interior: Don Leandro y el toro de Tartessos”) (pp. 130 y ss.); o bien el uso de las “técnicas de enumeración”, como, por ejemplo, el capítulo dedicado a la composición del “Batallón de los figaros”, con un efecto retardador de la acción principal, pero no ajena a ella. Este episodio lo relaciona Buschmann con la historia y las guerras de la Antigüedad: “Antike Heerschau und das Gegen-Gedächtnis der 300 Frisöre” (“Desfile de tropas de la Antigüedad y la contra-memoria de los 300 peluqueros”, pp. 138 y ss.). Tanto las páginas dedicadas al mito del laberinto y al carácter simbólico del toro, como las dedicadas a los “figaros”, teniendo en cuenta la clave de humor subyacente, pertenecen a las interpretaciones más convincentes de *El laberinto mágico* en este estudio.

Por otra parte, Buschmann hace hincapié en la polifonía del ciclo, pese a su estructura cronológica: “por un lado, construye la realidad a partir de la suma de la pluralidad de voces de los innumerables personajes, por otro, en el sentido bakhtiniano, se insertan múltiples intertextos” (“*Das Magische Labyrinth* ist [...] bei aller chronikalischer Struktur auch ein polyphoner Zyklus, zum einen, indem er die Wirklichkeit aus der Summe einer Vielzahl von Figurenstimmen konstruiert, zum anderen im Bachtinschen Sinne, insofern eine Vielzahl von Intertexten eingeblendet werden”; p. 119).

Por supuesto que Buschmann reflexiona sobre las características del lenguaje y el estilo en *El laberinto mágico* y aduce una serie de voces críticas, la mayoría de talante positivo, algunas de tendencia negativa. Se pone de relieve “la creatividad marcadamente conceptista” o “esa tendencia vanguardista de renovarse o morir”, así como la especial riqueza de imágenes (Soldevila Durante), pero justamente la dinámica complejidad del estilo no encuentra siempre aceptación (pp. 123 y ss.). Subraya la “sensibilidad de Max Aub para la materialidad de la lengua, aun mayor por el hecho de no ser el español su lengua materna, lo cual la convierte de manera singular en un objeto al que se ha de dar forma” (p. 125). La agudeza de ingenio, el humor, los juegos de palabras usados con profusión en *El laberinto*, un ciclo de novelas con notable dominio del diálogo, “constituyen un contrapeso a la frecuente brutalidad de los hechos” y hacen más soportables las conversaciones sobre estos temas tanto para los personajes como para sus lectores (p. 129).

En definitiva, “Im [...] konkreten wie im übertragenen Sinne ist *Das Magische Labyrinth* ein Schreiben gegen den Tod –gegen den Tod und das Vergessen der Verstorbenen wie gegen den Tod des Autors [...]” (“Tanto en un sentido concreto

como en un sentido figurado, *El laberinto mágico* es una escritura contra la muerte— contra la muerte y el olvido de los muertos así como contra la muerte del autor ...”; p. 149).

En cuanto al nuevo texto de análisis, *Juego de cartas* (pp. 155 y ss.), Buschmann pone de relieve que se trata del texto más desconocido de Max Aub —también por razones editoriales— y que es el texto aubiano que, en su realización, más puentes tiende entre las vanguardias históricas, el surrealismo y posibles lecturas actuales: Borges, Cortázar, OuLiPo. Subraya con insistencia que, pese a la forma y disposición lúdicas y ambiguas —el creador de las cartas, que van dentro de una caja y no entre las cubiertas de un libro, es nada menos que Jusep Torres Campalans—, se trata de un juego profundamente serio, un juego con reglas, pero que no excluye el azar, que trata implícitamente de la muerte y la exclusión. El juego propuesto, adivinar quién era un personaje al parecer inexistente, Máximo Ballesteros, es imposible ganarlo o perderlo. En este apartado, Buschmann reflexiona sobre las teorías del juego y las contrasta con “el juego de la vida”. Su tesis es que este *Juego de cartas*, que tantos interrogantes plantea y que corre el riesgo de ser considerado “una broma aubiana”, representa el juego que pone y mantiene en movimiento el almacén de la *literatura* (p. 182). Y añade que el texto de Aub “hat das Vermögen [...] normative Formen von Lebenspraxis und Lebensvollzug nicht nur in Szene zu setzen, sondern auch performativ im ernsthaften Spiel zur Disposition zu stellen” (“tiene la capacidad [...] no solo de escenificar formas normativas de práctica de la vida y realización de la vida, sino también de ponerlas a disposición de manera performativa en un juego serio”) (p. 182).

En el capítulo dedicado al “Escribir en la exclusión”, este estudio se centra en textos directamente relacionados con la vivencia del exilio y de los campos de concentración en la obra de Max Aub y abarca todos los géneros.

Valgan para introducir el tema unas nuevas líneas de Silvia Monti relacionadas con el teatro de Max Aub en su artículo “Las vueltas de Max Aub”: “Fugitivos, desarraigados, apátridas, refugiados, emigrantes, exiliados o simplemente extranjeros pueblan las páginas dramáticas de Max Aub más que las de cualquier otro escritor español” (Monti, p. 513) y que, como advierte Buschmann, “son válidas para su prosa y su lírica” (Buschmann, pp. 183 y ss.).

En este estudio, su autor presenta cronológicamente la historia del exilio republicano de Max Aub hasta su llegada a México, las demás vivencias del escritor en el exilio se tematizan cuando resulta pertinente.

Buschmann comenta las tres “revistas del exilio” que Max Aub editó en México. Subraya la carga semántica de sus títulos en relación con una voluntad específica del escritor: *Sala de Espera*, *El Correo de Euclides* y *Los sesenta*. Respecto al primer título, como remarca Buschmann, no hay que entenderlo como



postura pasiva y resignada ante el hecho de haber sido excluido de la vida cultural y literaria de España, sino en el sentido de esperanza o expectativa. Aub publicó en ella textos suyos de todos los géneros hasta que tuvo la sensación de que se estaba convirtiendo en una ‘sala de estar’ y en 1952 cerró la edición (pp. 188 y ss.). *El Correo de Euclides* fue una revista en clave humorística e irónica de una página de gran formato que Aub enviaba todos los años a sus amigos para saludarlos por Año Nuevo. El nombre viene dado por la calle en la que el escritor y su familia vivieron en México D. F., mientras que “*Los sesenta* es una revista de corte clásico” (p. 191) que apareció entre 1964 y 1966. Se le dio ese título por la idea de que en ella solo podían contribuir autores que hubieran nacido en torno a 1900, lo que, por otra parte, incluía escritores españoles repartidos por el mundo, incluida España. “Con ese proyecto colectivo Aub quería demostrar lo que había en común entre los escritores del *interior* y del *exterior*, de Europa, América del Norte y América del Sur. También fue el intento de establecer una red para intensificar sus contactos con otros intelectuales españoles”. Pero, además, la propia revista insistió explícitamente en que “se podían crear nuevas construcciones identitarias, en ese caso, los elementos comunes generacionales”; p. 192). La revista no cumplió las expectativas, hubo tensiones e irritaciones entre los que debían contribuir y en 1968 se anuló (p. 193).

En el estudio de Buschmann se insiste en un fenómeno al que no suele concederse importancia o que simplemente se ignora, y es el hecho de que, “aunque Max Aub tenía *de iure* la nacionalidad española, *de facto*, su experiencia en el exilio estuvo marcada por una impronta transcultural totalmente diferente de la del resto de los exiliados españoles, de sus colegas escritores y sus compañeros en la experiencia política, el punto de partida cultural e intelectual de Max Aub tenía una base mucho más amplia y diferenciada. Por ello, al hablar de cultura en relación con Max Aub, sería mucho más pertinente referirse a las culturas de Max Aub (p. 194). En este contexto reaparece el tema de la lengua, otra de las secciones capitales en el estudio de Albrecht Buschmann: Aub, quien nunca escribió en otra lengua que no fuera el español, se vio rechazado por ciertos elementos en el campo cultural e intelectual hispanófono que ponían en tela de juicio su habilidad en el dominio de la lengua española, su capacidad para usarla como escritor, un factor añadido a la ya en sí problemática vivencia del exilio.

No se ha hecho aquí mayor referencia al teatro de Max Aub, que Buschmann analiza con gran sensibilidad en este apartado, poniendo de relieve que tampoco en sus piezas teatrales Max Aub dejó de indagar sobre nuevas formas de expresión dramática y de intentar llevar sus textos dramáticos al escenario. Aparte de a temas relacionados con el exilio y la dificultad del regreso –*Las vueltas* (1947, 1964, 1967)– y con los campos de concentración en Francia –*Morir por cerrar los*

ojos (estrechamente relacionado con *Campo francés*)— es el único escritor español que dedica algunas de sus mejores piezas a temas solo muy tangencialmente relacionados con la Guerra Civil o con España: *San Juan. Tragedia* (1942), un barco cargado de judíos huyendo en busca de un puerto que los acoja; *De un tiempo a esta parte*, un monólogo situado en Viena en 1938, en el que una mujer, judía convertida al catolicismo, como su marido, asesinado en el campo de concentración de Dachau, reflexiona sobre los hechos; o *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, una obra dramática que trata de la ayuda prestada por Margaret Palmer (que tomó el puesto de Varian Fry cuando este fue obligado a regresar a los EE. UU.) y el American Rescue Committee a los europeos, en su mayoría judíos, quienes huyendo de la persecución Nazi intentaban embarcar hacia los EE. UU. Buschmann no olvida subrayar las dificultades de Max Aub para llevar sus textos al escenario.

Michel Foucault, Hannah Arendt y, sobre todo, Giorgio Agamben son los teóricos del universo concentracionario, muy especialmente este último, sobre los que Albrecht Buschmann reflexiona en su diferenciado análisis de los textos ficcionales aubianos cuyo lugar de acción o tema de referencia son los campos de concentración. Además de los textos ya citados, es imprescindible mencionar el texto *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Del estimulante y esclarecedor análisis que Buschmann lleva a cabo de este texto narrativo, queda sentado que quien toma la palabra para informar es “intradiegetisch der Rabe Jakob, der im Lager von Vernet mit den Menschen gelebt hat, extradiegetisch der ehemalige Lagerinsasse Max Aub” (“a nivel intradiegético el cuervo Jacobo que vivió con los internados en el Campo de Le Vernet, a nivel extradiegético, el exinternado en este campo de concentración, Max Aub”). Hay que comentar que el cuervo Jacobo es una figura histórica, pues aparece varias veces en textos “autoficcionales sobre la experiencia concentracionaria, como por ejemplo *Das Ohr des Malchus* (La oreja de Malco) de Gustav Regler” (p. 216). Su existencia real queda por probar. Cabe considerar este texto, que contiene elementos paratextuales—la marca de las garras del cuervo, y toda una serie de efectos de duplicación, de contrarreflejos entre los personajes y el autor, donde aparecen, además, editor y traductor del árabe, con una cadena de referencias intertextuales, entre ellas, el *Quijote* (pp. 217 y ss.)—, como uno de los más complejos de la prosa ficcional aubiana y las reflexiones sobre el mismo de Albrecht Buschmann entre las más iluminadoras.

Otro apartado de referencia indispensable en el estudio de Buschmann es el que titula “Anagnorisis: die Rückkehr 1969” y que se centra en los textos relacionados con una posible vuelta a España, que ficcionalizan esta idea, ya sea en forma dramática como en forma narrativa, viviendo los personajes siempre una experiencia traumática, dura, en el fondo, imposible.

*La gallina ciega. Diario español* (1971), el texto que Max Aub escribió tras regresar de su viaje a España en 1969 y durante el cual repitió varias veces “he venido, pero no he vuelto”, el texto en el que verdaderamente expresa su frustración y su dolor por sentirse excluido causó revuelo, incluso rechazo en varios sectores del mundo intelectual español, pues la crítica del escritor en base a lo que vio y vivió durante aquellos tres meses fue dura. Por otra parte, Aub era consciente de que su recuerdo en modo alguno podía coincidir con la realidad que iba a encontrar, y las expectativas de lo que imaginaba que iba a encontrar tampoco se vieron cumplidas. *La gallina ciega* recoge el hecho de que “tanto las imágenes de sí mismo, del autor que llega de fuera, como la del objeto a describir, ‘España’, [...] no pueden percibirse de una manera esencialista, sino que están determinadas por una temporalidad específica. Así, la percepción del tiempo y del espacio están [...] estrechamente vinculadas”. (Buschmann, p. 241) Con ello se inicia la reflexión sobre “la anagnórisis del escritor”, en la que Max Aub, vagando una madrugada por ciertas calles y plazas de Madrid llega al Puente de Calatrava, donde se interroga a sí mismo sobre su estancia allí, sobre la razón de su viaje, sus expectativas; llora por su sensación de sentirse excluido, de que nadie conozca su obra, pero, a su vez, cuestiona actitudes propias y deseos que nunca se van a cumplir. Como escribe Buschmann: “El narrador autodiegético se adentra en territorio español, lo atraviesa en el transcurso de su viaje y en el punto álgido de su búsqueda, durante el paseo por el puente, llega al conocimiento de sí mismo” (p. 242). Pero, como observa Buschmann, Max Aub, poco apegado a dogmatismos, escribió que después de toda esa experiencia y de haber asegurado muchas veces que no volvería a España, que no tenía por qué, regresó (p. 243).

En el capítulo final del estudio, Albrecht Buschmann se pregunta si los libros de Max Aub son también relevantes en el siglo XXI o si les corresponde tan solo la honra de un lugar en la historia de la literatura (p. 245). La respuesta, que surge recogiendo en cierto modo el hilo deshilvanado a lo largo de estas páginas y nombrando a escritores coetáneos nuestros, para quienes Max Aub es referencia literaria obligada en el sentido de que la mirada hacia atrás es la vía necesaria para seguir adelante, Albrecht Buschmann llega a una respuesta rotundamente afirmativa al subrayar que “Seine besondere Aufmerksamkeit für fragile Identitäten zwischen Sprachen und Kulturen, für transareal geformtes Lebenswissen im Angesicht von diskursivem und physischem Ausschluss [...] eine konzeptionelle wie ästhetische Beweglichkeit [...]. Eine Beweglichkeit, die seine Bücher angesichts der Herausforderung, die Globalisierung zu begreifen und zu erzählen, für unser 21. Jahrhundert so anregend macht” (“La especial atención que presta a identidades frágiles entre lenguas y culturas, al saber vital formado por la vivencia transareal ante la exclusión discursiva y física [...] una

movilidad tanto conceptual como estética. [...] Una movilidad que, teniendo en cuenta el desafío de comprender y narrar la globalización, hace que sus libros sean tan estimulantes para nuestro siglo XXI” (p. 257).

---

**Mercedes Figueras:** Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Zunftstraße 15, D-79106 Freiburg, E-Mail: mercedes.figueras@romanistik.uni-freiburg.de

Copyright of Iberoromania is the property of De Gruyter and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.