

Max Aub y el drama de los campos de concentración en Francia:

Morir por cerrar los ojos

Francie Cate-Arries

The College of William & Mary

Ya que se acerca la fecha del Día de los Muertos, no puedo menos que pensar en una hermosa exposición de cartonería que se montó en el Ateneo Español de México hace tres años. Titulada “Sueños de Argelés”, se trataba de una ofrenda de muertos hecha por el mexicano Jorge Siqueiros que evocaba el campo de concentración más grande creado para los españoles refugiados en Francia al finalizar la guerra civil española. En el centro de la ofrenda, rodeadas de botellas de excelente vino español y la mejor cerveza mexicana, una serie de graciosas calaveras se dedicaban a varias actividades artísticas dentro de las alambradas de cartón. Ésta tocaba la guitarra, aquélla la viola; una cantaba y la otra pintaba. Al lado de dos figuras famélicas, esqueléticas por excelencia, yacía en la arena de papel picado un ejemplar de *Don Quijote*.¹ En esta exposición del Ateneo, que tuvo lugar en el año 2000, se homenajeaba el espíritu vital de los internos de los campos de concentración, del mismo modo que Aub lo hiciera, en 1944, en su obra *Morir por cerrar los ojos*, que vendría a ser una versión teatral de ese universo concentracionario. Igual que la ofrenda de Siqueiros servía para mantener viva la memoria de los muertos en el lugar donde se conserva una parte importante de la historia documental del exilio, el Ateneo Español, la pieza de Aub busca convertir la memoria personal de un episodio autobiográfico en un testimonio colectivo para los anales de la historia nacional de España. Ya lo había afirmado

¹ Pude enterarme de esta exposición al consultar el archivo fotográfico del Ateneo Español de México. Le agradezco a Leonor Sarmiento, Presidenta del Ateneo Español, su generosa ayuda.

el autor en su prólogo: “No llega ahora frente al público el sufrimiento del hombre sino el de una nación, el de una clase”.² Redactado y publicado durante el periodo de la segunda guerra mundial, cuando todavía entre los exiliados latía la esperanza de un próximo retorno a la patria, el drama teatraliza el espacio del campo de concentración con el fin de convertirlo en el terreno donde se ubica la legitimidad política y la autoridad moral del pueblo republicano que sigue luchando contra las fuerzas de la tiranía desde las orillas del exilio.

En 1943, un año antes de la publicación de la obra, Max Aub se había dirigido a un grupo de escritores en una reunión del P.E.N. Club en la ciudad de México. Subrayando cómo antes de emprender el viaje a América había vivido en “cárceles y campos que la ceguera francesa fabricó para nosotros, los españoles”,³ Aub se refiere públicamente por primera vez a la miopía del gobierno francés, tema éste que va a ser el leitmotiv de su *Morir por cerrar los ojos*. Este motivo de la ceguera política Aub lo desarrolla introduciendo una serie de espacios dramáticos, que se estructuran de acuerdo con su proximidad o su distancia con respecto a un escenario internacional más amplio. En la Primera Parte de la obra Aub evoca el mundo de París en mayo de 1940, presentándolo como un lugar caracterizado por el chovinismo y una atontada complacencia; la mayoría de estas escenas tiene lugar en el cómodo piso de un matrimonio burgués. Allí viven el comerciante español Julio Ferrándiz, quien lleva veinte años domiciliado en Francia, y su mujer francesa, María. Los estrechos interiores domésticos de su casa se ensanchan en la Segunda Parte, cuyos tres actos transcurren en amenazadores lugares públicos creados por

² Max Aub, *Morir por cerrar los ojos* (Aymá, Barcelona, 1967), p. 7. En adelante se hace referencia a esta obra colocando únicamente el número de página entre paréntesis.

³ “El turbión metafísico”, en *Hablo como hombre* (Joaquín Mortiz, México, 1967), p. 17.

el Estado. En estos espacios escénicos, que son la cárcel de Roland Garros y el campo de concentración de Vernet, los personajes se hallan expuestos a los vientos turbulentos de la crisis política que se acerca cada vez más a la capital francesa. A raíz de esta crisis los ciudadanos de la Tercera República se verán obligados a abrir los ojos y reconocer el papel que han desempeñado en facilitar el ascenso del fascismo, es decir, se verán obligados a darse cuenta de los efectos desastrosos de su propia miopía política y de su falta de visión moral.

Antes de analizar cómo Aub se sirve del espacio dramático para desarrollar su crítica de la política reaccionaria francesa y su defensa apasionada de la lucha de los republicanos, ofrezco un breve resumen de la trama. Julio Ferrándiz, inmigrante español, recibe cartas desde hace seis meses de su medio hermano Juan, internado en el campo de Vernet al finalizar la guerra civil. En un aparente caso de identidad equivocada, la policía francesa llega a la casa de Julio, lo detiene y lo encarcela en Roland Garros. Mientras tanto, el ex-combatiente Juan se escapa de Vernet y se presenta en casa de su hermano Julio, casado éste con su antigua novia francesa, María. En su análisis de la obra, Donald Shaw ha señalado que la “situación triangular Julio-María-Juan” permite que Aub dramatice de forma más satisfactoria las tensiones de los acontecimientos históricos ocurridos en París en el verano de 1940.⁴ Efectivamente, Aub identifica a su personaje Julio con el sector de la sociedad francesa cuya preocupación mayor consiste en proteger la propiedad privada, el dinero y la vida acomodada. Dice Julio: “Yo me acomodo con lo que tengo y pretendo conservarlo” (p. 197). Por su parte, el veterano de la guerra civil española, Juan, asume el

⁴ Cf. Donald Shaw, “La búsqueda de la autenticidad en *Morir por cerrar los ojos*”, en Cecilio Alonso (ed.) *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. I, p. 321.

papel de denunciar, de advertir al mundo del peligro y la amenaza del fascismo. Como portavoz de la obra, Juan cumple la función testimonial de los mejores dramas históricos, según la definición que de ellos nos ofrece el propio Aub en el prólogo de la obra: “Gritan males y advierten; entienda y sálvese quien pueda: son desnuda prueba” (p. 67). María, esposa francesa de un inmigrante y ex-novia de otro, figura como mediadora entre los dos mundos ideológicos que los dos protagonistas representan. En el transcurso de la obra abandonará el estrecho mundo egoísta de su esposo Julio por la amplitud de miras y la comprometida perspectiva internacional que conlleva la posición de Juan. Así traza una trayectoria vital que proporciona la principal acción dramática de esta obra.

En esta ponencia, propongo centrarme en la segunda parte de la obra, en las escenas radicadas en los espacios públicos creados por la ceguera del estado francés: el Estadio-prisión Roland Garros de París y el campo de concentración de Vernet. Conforme la acción de la obra se traslada de los espacios privados de la Primera Parte a los espacios controlados por el Estado de la Segunda, la historia personal de la familia Ferrándiz deja paso al drama mayor de los hombres y las mujeres que son testigos de la caída de Francia en junio de 1940 y la lucha de la República española entablada unos años antes. La saga de los hermanos Ferrándiz sigue en marcha, por supuesto; son unos Caín y Abel que se encuentran juntos de nuevo como prisioneros. Pero los protagonistas verdaderos de la obra no son sólo los hermanos, sino el conjunto de los internos, hombres procedentes de todas partes del mundo que han emprendido la lucha en contra del fascismo y ahora languidecen en los campos infames de Francia. Aub presenta así a un grupo muy amplio de personajes internacionales, que se hallan encerrados en el estadio de Roland Garros antes de que se les traslade a Vernet. Lo que unifica a esta diversa población es su posición marginada en Francia: son los “otros”, los llamados subversivos e *indeseables*. Los personajes pasan por

el escenario aubiano como los espectros de una Liga de Naciones condenada a los infiernos; ahí va el escritor alemán antifascista Gerhard von Ruhn, quien se degollará al ver a las tropas nazis acercarse a París; he aquí el soldado republicano, el español Villanueva, que reflexiona sardónicamente sobre sus circunstancias en Francia (“¡Y pensar que ha luchado uno para que no hubiera campos de concentración!”, p. 133); el yugoslavo que, tras vivir cuarenta años en París, se ve víctima de un frenesí xenofóbico colectivo (“pero como soy sefardita, y con una denuncia basta, aquí estoy...”, p. 132).⁵ Francia, la patria famosa por su lema de “libertad, igualdad, fraternidad,” ahora ciento cincuenta años después de la toma de la Bastilla, se lanza sobre el Otro con una furia salvaje. Son precisamente el miedo y el odio colectivos los que crean el espacio dramático principal de la obra de Aub, el campo de concentración.

Los efectos devastadores sobre la humanidad ocasionados por el racismo, el chovinismo y la insolidaridad llegarán a su apogeo en el último acto del drama, el más amplio y el más dinámico, que se desenvuelve tras las alambradas del campo de Vernet. Los improbables héroes de este acto son los más *indeseables* de todos: “Tras la alambrada, en hilera, los presos se pasan pedruscos; de mano en mano, en cadena, de derecha a izquierda. Van vestidos con harapos, medio descalzos...” (p. 157) Entre los internos, nos fijamos en caras conocidas de personajes que se han introducido anteriormente. Los primeros que hablan son el sueco, el *Pintor Stroholm*, y el *Profesor*, otro antifascista alemán a quien habíamos conocido en la cárcel de Roland Garros. Su comentario inicial, que sirve como marco temático para este acto final, apunta a la paradójica situación en la

⁵ Arthur Koestler dedica su conocido libro sobre el campo de Vernet a la memoria de escritores alemanes antifascistas como el von Ruhn ficticio: “To the memory of my colleagues, the exiled writers of Germany who took their lives when France fell: Walter Benjamin, Carl Einstein, Walter Hasenclever, Irmgard Keun, Otto Pohl, Ernst Weiss”. Véase Koestler, *Scum of the Earth* (The Macmillan Company, Nueva York, 1941).

cual se encuentran miles de antifascistas acorralados en campos de concentración: “Nos han encerrado por defender lo que, oficialmente, defiende el Gobierno que nos aprehende. Se vengan en nosotros de su incertidumbre, de su falta de fe” (p. 157). Presagiando el desenlace, el comandante del campo se presenta para avisarles a los prisioneros que se fusilará al que intente escaparse (p. 158). Lo que sigue a esta advertencia, con la excepción de las escenas finales, no sirve en absoluto para desarrollar o hacer avanzar la trama misma del drama. Su objetivo es otro: Aub se enfoca en unos internos en particular y deja que el público se entere de las conversaciones que se suscitan entre ellos. Conversaciones que tienen varias funciones en la obra: iluminar las dimensiones cotidianas de la vida concentracionaria; expresar los ideales que motivan a los hombres; y comunicar los recuerdos y los sueños que los alientan. El dramaturgo Aub, interno él mismo en Vernet hasta hacía poco, se dedica en este Acto Tercero a crear una serie de *tableaux*, cuadros vivos, que funcionan como dinámicos retratos móviles sacados de un álbum de memorias o un libro de dibujos.

Son particularmente llamativos, en este sentido, los paralelos temáticos entre este homenaje animado, teatral, que Aub les ofrece a los sufridos prisioneros, por una parte, y por otra, los dibujos de Josep Bartolí y los textos de Narcís Molins i Fàbrega que se incluyen en su libro *Campo de concentración, 1939-194...*, publicado en el mismo año de 1944.⁶ Al igual que Aub, Bartolí y Molins i Fàbrega llegaron a México después de pasar por los campos de Francia y África. Juntos, estos dos testimonios artísticos (las de Bartolí y de Molins i Fàbrega) ofrecen una visión detallada y directa de la primera etapa fundamental del exilio español, la que se hunde en los campos y la política de Francia. En los

⁶ Josep Bartolí y Narcís Molins i Fàbrega, *Campo de concentración, 1939-194...*, Iberia, México, 1944. En adelante se cita de este libro con el número de página precedido por la palabra “*Campos*”.

comentarios que siguen, me referiré a algunos dibujos del libro *Campos de concentración* con el fin de ilustrar las preocupaciones que artistas españoles como Aub, Bartolí y Molins i Fábrega intentan documentar y difundir para un público más amplio durante los años de la segunda guerra mundial.

En el Acto Tercero, Aub dramatiza una fluida y enérgica secuencia de diálogos entre prisioneros que caminan continuamente de un lado del escenario al otro, tal como lo indican las acotaciones: “Otros, los más, empiezan a pasear en grupos de dos, tres o cuatro. Vamos a oír sus conversaciones sucesivamente desde que aparecen por la derecha; otros grupos intermedios no hablan” (p. 159). Esta técnica de grabar una continua corriente de voces, una confluencia de memorias, de fragmentos orales, se emplea también en numerosos cuentos que Aub escribió sobre los campos de concentración. Algunos se publicaron en el libro *No son cuentos (cuentos)*, que fue editado en el mismo año que el drama que nos ocupa. Nos referimos, especialmente, a “Manuel, el de la Font” y “Yo no invento nada”. En *Morir por no cerrar los ojos* Aub no deja que el espectador asuma un rol pasivo de *voyeur*, distanciado del espectáculo de los campos, sino que lo obliga a implicarse como testigo de una realidad histórica de urgencia. Así, a lo largo de la escena, Aub tiene colocado a un personaje, llamado simplemente *El internado*, de cara al público: “En la extrema derecha, un internado se agarra de la alambrada y permanece de pie, la mirada perdida hacia el público” (p. 159). Este testigo mudo obliga al espectador a que le devuelva la mirada, que lo vea de verdad (ya que nunca se ausenta del escenario) y que se plantee la pregunta: ¿Qué hace él allí? ¿Por qué están ellos? *El internado* mismo presencia cada escena, se entera de cada conversación, aunque los guardias no lo dejan de amenazar. Otro interno le avisa: “Quítate de ahí, que como te vea un guardia te va a cortar el pelo al rape” (p. 165); este testigo rebelde –según nos enteramos más adelante, cuando se quita el

gorro— ya está “completamente calvo” (p.168). Aub, por su parte, documenta la historia y narra los acontecimientos que *El internado* silencioso no puede relatar. En el drama, fragmentos de escenas e historias sueltas de la experiencia concentracionaria de su autor se representan en las tablas como las imágenes del pasado que se repasan por el ojo de la memoria.

El dinámico *cuadro de costumbres* que se anima en la pieza teatral refleja una realidad muy parecida a la que se expresa en las pequeñas viñetas del libro *Campos de concentración*. Son muy similares, sobre todo, las duras condiciones de vida: el hambre (“Yo te digo que me tocaron exactamente tres rodajas de nabo y dos de zanahoria”, p. 165); las masivas infestaciones de piojos (“Hay que buscarlas científicamente: usted empieza por las mantas, sigue con el traje y acaba con la ropa interior. Primero las costuras; una vez realizado esto seis veces al día, se llena usted de polvo de naftalina”, p. 161); el peso humillante del excremento humano, propio y ajeno (“...*pasan unos internados cargados con tinajas enormes; no pueden con ellas. Los Guardias que los custodian los empujan*”, p. 162). Los dos textos también condenan la corrupción del gobierno francés que los encarcela. El robo, por parte de los guardias y los administradores de los campos, de los envíos humanitarios (la comida, la ropa, los medicamentos) entregados por diversas agencias internacionales de auxilio, es uno de los primeros temas comentados en el drama:

Loefel (a su Acompañante): De las cincuenta cajas de botes de leche que enviaron los cuáqueros, treinta y cinco han desaparecido.

Acompañante: Me dijo Javier que se las llevaron los guardias móviles que salieron anoche.

Loefel: Y de los cien pares de alpargatas que envió el Comité Americano, van a repartir treinta, y a los que designen los jefes de barraca: adivina a donde va a parar el resto (p. 159).

De modo similar, el narrador de Molins i Fábrega en *Campos de concentración* se pregunta sardónicamente qué habrá sido del envío prometido por las damas de la Cruz Roja: “Las damas de cuarteles de nobleza, de desprecio y temor en los ojos y de promesas en los labios, mandaron quizá un día el medicamento que podía salvar vuestras vidas. En todo caso, éste no llegó hasta la cabecera de vuestra yacija maloliente. ¿Se perdió en las oficinas de vuestros guardianes, para acabar en manos de boticarios sin escrúpulos, a cambio de unas monedas destinadas a conquistar fáciles placeres? ¡Insondable misterio!” (*Campos*, p. 91).

La brutalidad y la violencia de los guardias constituyen, ni que decir tiene, una realidad constantemente comentada. En una escena en que hay un solo hablante, el republicano español Villanueva narra a un pequeño grupo de interlocutores la historia del interno que intentó escaparse: “Rodríguez ha muerto. Lo cogieron a tres kilómetros de aquí. Un tiro en el vientre” (p. 160). Por su parte, Bartolí retrata una idéntica escena; cuatro guardias corpulentos, con los fusiles aún humeantes, se acercan al cadáver de un fugado que se enreda en la alambrada (*Campos*, 117). El texto que acompaña la imagen reza así: “Soñaste con la libertad; pero olvidaste el ángel negro que vigila tu cementerio. Sus ojos de ave nocturna descubrieron tu intento. Su dardo emponzoñado segó tu vida, cuando casi habías logrado abrirte paso hasta la luz” (*Campos*, 115). Pero sin duda los responsables por los actos más atroces de brutalidad y corrupción no son los guardias individuales sino los programas oficiales sancionados por el mismo Estado francés. Tanto Aub como Molins i

Fábrega, veteranos los dos de los campos de trabajo forzado en el Sáhara francés, se refieren en sus obras de 1944 a su infernal estancia en dichas prisiones inhumanas.⁷ Uno de los personajes más ancianos de *Morir por cerrar los ojos* se acuerda de forma indirecta de su reciente internamiento en África: “Yo tuve que refugiarme en Gibraltar. Trabajaba en La Línea. Teníamos a los moros encima y no nos querían dejar pasar” (p. 164). Las referencias en *Campos de concentración* son mucho más detalladas. El motivo central de las ilustraciones de Bartolí son las vías del ferrocarril trasahariano que los refugiados-prisioneros construyen. El gobierno francés responsable por este trato brutal de los españoles, observa uno de los exiliados de la obra de Aub, es el mismo que abandona su propia capital ante la invasión de los Nazis, sin ofrecer resistencia alguna. Los franceses, comenta el internado español Luis, son ahora las víctimas más recientes de su propia política de no-intervención: “¿Cómo querías que ganaran la guerra si no la querían hacer? Lo que sucedió es que para ellos ha continuado la no-intervención. Así nos ahogaron y se han ahogado ellos. Si los oficiales eran fascistas y el pueblo veía encarcelar a los antifascistas, ¿qué podías esperar? Dicen que los alemanes tenían 140 divisiones, y 110 los franceses. ¿No te parece suficiente para resistir? Si nosotros...” (pp. 163-164).

La comparación implícita que hace Luis entre la capitulación francesa ante el fascismo y la lucha hasta la muerte llevada a cabo por los españoles (véase la referencia a “Si nosotros...”), es una de las pautas más reconocibles en la temprana literatura del exilio español. Al igual que en otros textos escritos durante los años de la segunda guerra mundial, en la obra de Aub se perciben ecos de la guerra civil española. Los recuerdos de

⁷ Véase el testimonio poético que dejó Aub en su *Diario de Djelfa*, publicado en México en el mismo año que *Morir por cerrar los ojos*. Para una fuerte crítica de los campos en África, véase *Le martyre des antifascistes dans les camps de concentration de l'Afrique du Nord*, prefacio de Virgile Bard (Secours Populaire Algérien, Argel, 1945).

momentos anteriores –actos de valentía, de fraternidad y de resistencia– llenan el espacio dramático y animan el espíritu de los refugiados internados. La primerísima conversación que introduce Aub en esta escena es un diálogo entre dos veteranos españoles de la guerra civil, Luis y Villanueva, quienes se acuerdan con perfecta nitidez de los acontecimientos de agosto de 1936. Villanueva se acuerda con particular satisfacción del temor que las tropas de su división le inspiraron al enemigo, aun cuando aquéllas carecían de armamento suficiente: “Dimos con los fachas. Íbamos más de mil, con cincuenta fusiles... Luego nos enteramos de que llegaron corriendo a Granada gritando: ¡Los rojos, los rojos!” (p. 159). Más adelante, un soldado belga de las Brigadas Internacionales recuerda la España de la guerra civil como un espacio idealizado de buena voluntad, de vitalidad y solidaridad. En el monólogo que constituye su única intervención, el Belga rememora aquellos días: “Mira, no discutas. Yo conozco la Indochina, la India, todo el mundo. Yo lo que quiero es volver a España. A Almansa; las calejas encaladas, la plaza. Íbamos de uniforme y les decíamos cosas a las chicas. Hasta que no fui a España no he sabido lo que era el amor. En todas partes lo hacen, allí lo sienten... (*Saca una foto; se para.*) ¿Ves?, éste soy yo. Allí tienen el respeto del hombre, aquello era vida... ” (p. 163).⁸ Posteriormente, la esposa de Julio, María, es violada fuera del campo por el mismo sargento francés a quien ella había sobornado como parte del complot para que escaparan su marido y su cuñado Juan. Este acto de violencia, que ocurre fuera del escenario, se yuxtapone con ecos de una de las canciones más famosas de la guerra civil española, “La Carmela”, cantada por otros internados que no se ven en el escenario. A pesar de las vicisitudes sufridas en los campos

⁸ Sobre la tendencia por parte de los soldados extranjeros de las Brigadas Internaciones a idealizar a la España republicana, véase el comentario de Noel Valis sobre *Homenaje a Cataluña* por George Orwell; según Valis, Orwell crea un “new-old myth,” “the dream of universal man, founded on the ideals of fraternity, equality and liberty” Noel Valis, “Nostalgia y exilio”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1-2 (2000), p. 125.

por los refugiados, la letra de este himno en contra de “moros, fascistas, legionarios” sugiere que el espíritu que ha guiado a los republicanos durante la guerra, no se quebrantará ahora que tienen que librar la batalla del exilio.

La escena final de *Morir por cerrar los ojos* se enfoca en la figura de la francesa María, violada tanto literal como simbólicamente por su propio gobierno. Ella ahora se mantiene firme frente a la muerte y a la devastación que le rodean en el campo de Vernet. Con el cuerpo de su esposo asesinado a sus pies, María deja en evidencia que ella ha aprendido bien las lecciones impartidas en escenas anteriores por el veterano de la guerra, su cuñado Juan, lo mismo que por el mismo militar francés desilusionado, el Teniente Bernard. Se le abren los ojos por fin: “¡Traidores! ¡Asesinos! ¡Y así defendéis a Francia! Yo también lo creí y me ha costado la vida. He vivido ciega, muerta, por cerrar los ojos!” (p. 177). La toma de conciencia de María, como la de todos los ciudadanos de Francia que llegan a oponerse a un gobierno cómplice de los fascistas, propiciará el renacimiento de la nación gala. Luego los guardias detienen a María con el fin de internarla, a pesar de la protesta de uno de los franceses (*Comandante*: “Pero mi coronel, es francesa..” *Coronel*: “¿Y eso qué importa?...”, p. 177). Por su parte, María levanta la voz en contra de sus carceleros, en nombre de los muertos valientes anteriormente sacrificados: “¡Vuestra podredumbre servirá de abono a una Francia nueva...!” (p. 178). La obra concluye en el momento en que María empieza a entonar la letra del himno nacional francés, “La Marsellesa”: de repente, el grupo heterogéneo de internados (“con la emoción de la muerte y los más diversos acentos”) une sus voces a la suya, cantando enérgicamente en contra de las fuerzas de la tiranía. Esta canción de marcha, una de las más populares cantadas por los soldados de las Brigadas Internacionales, brinca de las trincheras de la guerra civil española a las alambradas de un nuevo campo de batalla. Con los ojos abiertos y las voces en alto, la

liga de naciones conformada por los internados proclama su compromiso con la lucha antifascista. Cae el telón.

En un artículo publicado en el año 2000 bajo el título de “Invención, memoria, lugar”, el recién fallecido crítico Edward Said hace hincapié en el papel primordial que desempeñan las historias que los miembros de una comunidad colectiva se narran y circulan sobre sus experiencias compartidas, un papel que según Said refleja “el poder que tiene la historia narrativa para movilizar al pueblo a base de objetivos comunes”.⁹ Para los exiliados políticos, nos recuerda el crítico Yossi Shain, una de las metas principales es la de establecer y mantener su autoridad legal y oficial.¹⁰ Por su parte, en su introducción a un libro de ensayos titulado *Frontera, exilio, diáspora*, los editores resumen los rasgos distintivos de la identidad exiliada, la cual incluye “la resistencia cultural de la comunidad exiliada, su fidelidad a la memoria histórica de una vida en común [...] y una lucha por la autenticidad y el sacrificio”.¹¹ En la más temprana fase del exilio, Max Aub y otros españoles refugiados en México aprovechan las emocionantes narraciones que surgen del penoso capítulo de los campos de concentración para edificar, para un público internacional, una persuasiva reivindicación de la legitimidad moral de la República, cuya causa se defiende, ya terminada la guerra, desde las trincheras del exilio. La esperanza de los republicanos españoles seguía todavía en pie cuando Aub publicó su drama *Morir por cerrar los ojos*, como nos señala su autor en el prólogo escrito en 1966 para la segunda edición de la obra: “Lo triste es que cuando escribí estas escenas –en condiciones peores

⁹ Edward Said, “Invention, Memory, Place”, *Critical Inquiry*, 26 (2000), p. 184.

¹⁰ Yossi Shain, *The Frontier of Loyalty: Political Exiles in the Age of the Nation-State* (Wesleyan University Press, Middletown, 1989), p. 17.

¹¹ Elazar Barkan y Marie-Denise Shelton, “Introduction”, en su edición de *Borders, Exiles, Diasporas* (Stanford University Press, Stanford, 1998), p. 4.

que hoy– era mayor la esperanza” (p. 70). ¿Quimeras? Tal vez. Pero el sueño que muchos compartían entonces acerca de la futura liberación de España sigue reverberándose en las tablas de la memoria. Las voces de los personajes de Aub son las voces que desde el exilio siguen dando testimonio de un momento especialmente dramático de la historia española.