

ST. CYPRIEN, PLAGE...: UN ICONOTEXTO MANUEL ANDÚJAR & JULIÁN OLIVA

Rose Duroux

*Lier une œuvre à ce qui l'a rendue possible,
penser son apparition en un temps et un lieu
déterminés est une tâche aussi vieille que
l'étude de la littérature.*¹

DOMINIQUE MAINGUENEAU

Campo de concentración es el subtítulo que Manuel Andújar dio a lo que se puede considerar como su primer libro: *St. Cyprien, plage...* (1942)², un libro en el que corren parejas escritura e iconografía.

Cuando las autoridades francesas acogieron a los vencidos de la guerra de España no hallaron expresión más adecuada que «*camp de concentration*» para designar los enormes conglomerados de Argelès o St. Cyprien. Hoy suena mal, pero cuando el ministro del Interior lo usa, en febrero de 1939, lo atempera: «no será –dice– un campo penitenciario, sino un campo de concentración. No es lo mismo»³. Hoy sabemos que todo internamiento masivo es de mal agüero. La herida de la recepción nunca cicatrizó. El historiador Pierre Vilar lo explica en estos términos: «En lo que hay que insistir, creo, más que en las miserias materiales, es en el carácter moral de su decepción, de su humillación.»⁴

¹ Dominique MAINGUENEAU, «Avant-Propos», *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, París, Dunod, 1993, V, <http://perso.wanadoo.fr/dominique.maingueneau/overview.html>.

² Manuel ANDÚJAR (La Carolina 1913-Madrid 1994). Nuestro texto de referencia es la 1ª edición de *St. Cyprien, plage... (Campo de concentración)*, México, Cuadernos del Destierro, 1942. Nuestro agradecimiento va al *Ateneo Español de México* que nos copió un ejemplar de la edición princeps, aquel que el propio Manuel Andújar dedicó a Julián Oliva. Tampoco olvidamos la ayuda de Ananda Velasco de Andújar, que apoyó nuestra traducción al francés: *Saint-Cyprien, plage... (camp de concentration)*, Introducción, traducción y notas de R. Duroux, Clermont-Ferrand, PUBP, 2003.

³ *La Dépêche*, 2-2-1939.

⁴ Pierre VILAR, *Plages d'exil*, Hispanística XX, 1989, p. 12; René GRANDO, Jacques QUERALT, Xavier FEBRÉS, *Camps du mépris. Des chemins de l'exil à ceux de la Résistance, 1939-1945*, Perpignan, Llibres del Trabucaire, 1991.

A cada tipo de concentración, a pesar de muchas similitudes (alambradas, pasar lista, privaciones, etc.), corresponde un imaginario específico: los campos nazis hallan su imagen suprema en la exterminación; otros campos corresponden a «proyectos de socialización»; otros son muros de contención transitoria⁵. Saint-Cyprien se inscribe en este último esquema. La obsesión de la «barrera» es evidente en la Francia de 1939: hay que «poner un dique a la marejada», «controlar» enérgicamente. Después del caos de las primeras semanas, se «planifican» barracones. La disciplina es más que militar: se censuran cartas y lecturas, se prohíben manifestaciones, se traslada a los «políticamente incorrectos»...

I. MANUEL ANDÚJAR O LA PUESTA EN TEXTO

PLASMAR EL INTERNAMIENTO

¿Cómo expresan los internados ese «síncope» del que habla Andújar? Son pocos los testimonios publicados antes del final de la Segunda Guerra Mundial. Entre los primeros figuran, en 1940, *Éxodo* de Silvia Mistral, prologado por León Felipe en México o *Argelès-sur-Mer* publicado por Jaime Espinar en Caracas⁶. Otros testimonios redactados en caliente —como los de Eulalio Ferrer, Lluís Ferran de Pol o Max Aub— se publicarán más tarde. Así que una de las obras más precoces —«una de las primeras» afirma su autor— es sin duda *St. Cyprien, plage...* El libro, listo en 1940, sólo se edita dos años más tarde en una pequeña editorial creada por el propio Andújar con su compatriota Arana: Cuadernos del Destierro. Los dos años perdidos⁷ hacen que el *j'accuse* de Manuel Andújar salga cuando ya los campos franceses se han vuelto los proveedores vichystas de la deportación nazi: «Y lo que yo presencié, y me ha legado un acento indeleble, político y psicológico, fue acentuándose hasta extremos inauditos.

⁵ Léo SCHEER, *La société sans maître. Essai sur la société de masse*, Paris, Ed. Galilée, 1978, p. 52sq.

⁶ Bernard Sicot cita, para 1940, además: Margarita NELKEN, *Los de Collioure* (México), y, para 1941, en Buenos Aires, *Alambradas* de Manuel GARCÍA GERPE y *Ombres entre tenebres* de Manuel VALLDEPERES I JAQUETOT. Vid. Bernard SICOT, «Literatura y campos franceses de internamiento. Corpus razonado (e inconcluso) III», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* (6) 2010, <http://ceec.revues.org/3171>.

⁷ «no apareció en México hasta 1942, a resultas de una vicisitud que a borbó su inmediata publicación, «anécdota» que ya encomendé al olvido» (1989, p. 9). Sobre esa «vicisitud»: José María NAHARRO-CALDERÓN, «Por los campos de Francia: entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria», *Literatura y cultura del exilio de 1939 en Francia*, 1998, Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler eds., Barcelona, AEMIC-GEXEL 1998, 307-325, p. 313, n. 22.

Hoy depende de la opinión internacional detener las manos traidoras de Laval [...]».⁸

Cuando Andújar medio siglo más tarde reedita *St. Cyprien, plage...*⁹, lo que quiere poner de realce, en su segundo prólogo, es que el libro es la transcripción de apuntes originales e insustituibles. Por encima del indignado, se impone el escritor y éste recalca que, «en marzo/abril 1939», sólo tenía «las rodillas por pupitre» y «páginas de varios colores y tamaños». Lo que ahora quiere valorar, insistentemente, es su «autenticidad»¹⁰.

EL CAMPO, SOLO EL CAMPO

Manuel Andújar pone en palabra y en imagen esa especie de larga cuarentena (que para él fue de «cien días»). De entrada estamos en el proceso de concentración. No comenta ni el *antes* (la guerra, la *Retirada*) ni el *después* (el viaje a México). El *incipit* cabe en una línea: «Desde la frontera nos trasladaron al Boulou [campo de selección].» El *exit* no rebasa un par de líneas pero condensa el sentimiento y el resentimiento del autor: «Nos aupamos a los camiones. El arco... triunfal se convierte en una mancha de color, pero nosotros sabemos que su dolor y su afrenta serán fecundos».

Andújar no evoca, contrariamente a muchos, el cruce de la frontera. La ruptura ya está consumada. La razón de la tachadura del *antes* es evidente; como bien dice el historiador Temime: «cruzada la frontera, los exiliados ya no son dueños de su destino»¹¹. El sujeto se vuelve testigo de la «concentración»; a la inversa, en cuanto sale del campo, recupera su identidad de sujeto. Desterritorialización *versus* reterritorialización. Volver a pasar bajo el arco –ahora «triunfal»– es pasar de la indistinción a la distinción¹². Lo mismo que se silenció el paso de la frontera se silencia el embarque en Sète. El proyector enfoca exclusivamente el campo. Lo que está más allá de las alambradas queda en *off*.

⁸ El retorno de Laval, que creía ciegamente en la victoria de Hitler, en abril de 1942, marcó un cambio radical en la historia de los campos pasando de la lógica vichysta (exclusión) a la lógica del ocupante alemán (deportación).

⁹ Existe una 2ª edición en español: *St. Cyprien, plage... Campo de concentración*, prólogo de Manuel Andújar, epílogo, bibliografía y notas de Antonio Mancheño Ferreras, Huelva, Diputación Provincial, 1989.

¹⁰ Algunos prólogos a ediciones posteriores suelen ser respuestas a la recepción que tuvo la edición original.

¹¹ Émile TEMIME, «Le devenir de la migration de 1939», *Plages d'exil, op. cit.*, p. 205 (trad. RD).

¹² Pierre BOURDIEU, *La distinction: critique sociale du jugement*, París, Minuit, 1979.

¿EL GÉNERO? APUNTES-CRÓNICAS

Durante medio siglo, en prólogos y glosas, Andújar ha vuelto sobre la germinación de *St. Cyprien, plage...*, como para garantizar la calidad de sus apuntes *in situ*. En una entrevista de 1990, contextualiza una vez más la génesis de *St. Cyprien, plage...* que califica de «pequeña crónica». ¿Será por el pequeño número de páginas o para acreditar la narración? También el ex internado Max Aub se dice «simple cronista» en su nota liminar de *Campo francés*¹³. *St. Cyprien, plage...* no deja de plantear un problema de taxonomía¹⁴. La misma denominación de *apuntes-crónicas*, utilizada por Andújar¹⁵, es ambivalente puesto que la «crónica», a diferencia del «apunte», simple inscripción mnemotécnica, supone un ordenamiento. De hecho, *St. Cyprien, plage...* se divide en pequeños capítulos, cada uno con su título y su temática. Los temas abordados constituyen un verdadero repertorio de las agresiones naturales y humanas sufridas: arena, viento, hacinamiento, falta de higiene, enfermedad, opinión pública, censura, canto de las sirenas franquistas, etc. Además, el conjunto va atado con un hilo diacrónico: primeras semanas, 14 de abril, 1 de mayo, cien días... Entre los procedimientos de anclaje en la realidad, hay un conjunto de indicadores espacio-temporales: topónimos, cronónimos, antropónimos, elegidos con cuidado para esbozar un escorzo de geografía humana (estratos sociales, regionalismos, ideologías).

La escritura de *St. Cyprien, plage...* no se complace en la excavación íntima. La voz *testigo*¹⁶ pretende reflejar el sufrimiento general, y el paso constante del «yo» al «nosotros» –que se opone a «ellos»– quiere traducir la inmersión de la individualidad en el drama colectivo. Ese «nosotros» masivo («millares») es ilustrado por una superposición de voces –briznas de conversación figuradas tipográficamente– que reflejan la oralidad.

Queda claro que no es periodismo: «la «crónica» debe considerarse como un virtual género literario, que trasciende la insularidad periodística que comúnmente se le discierne», afirma Andújar, ex periodista, en su segundo prólogo (1989), añadiendo que es la mejor forma para memoriar «circunstancias dignas de mención ejemplificadora». La *crónica* vendría pues a ser un *exemplum*.

¹³ «Manuel Andújar», *El Urogallo*, mayo 1990, p. 14. Max AUB, *Campo francés*, 1ª ed., París, Ruedo Ibérico, 1965, p. 6-7.

¹⁴ Jaime Maestro se pregunta si se trata de una crónica, un diario, un ensayo, etc. Vid. JAIME MAESTRO, «Una aproximación al pensamiento crítico de Manuel Andújar», *Revista Anthropos*, 1987, nº 72, p. 33.

¹⁵ «Manuel Andújar», *El Urogallo*, mayo 1990, p. 14.

¹⁶ Cfr. Giuliana DI FEBBO.

Andújar no historia. Al contrario: afirma que a los historiadores no les queda sitio para identificarse y vibrar¹⁷. Lo que él reivindica no es la razón histórica sino un estado de receptividad aguda de los sufrimientos, y no vacila en reclamar directamente la adhesión de los lectores («amigos», «percibís...»).

UN EXEMPLUM

El lector pronto descubre que las diferentes personalidades convocadas son generalidades y que la prosa de Andújar tiene una textura metonímica. Gracias a una selección de exiliados, caracterizados por un apodo, un lugar, un oficio, una procedencia socio-cultural («un campesino aragonés», «un estudiante», «un metalúrgico de Barcelona», «un autonomista gallego», etc.), el cronista da cuenta de todas las Españas «legítimas». ¿Cómo no ver en *Peluca*, ese campesino valiente y generoso, una emanación del pueblo? Andújar nos invita a ello: «convirtámoslo a estos efectos en personaje simbólico, completamente representativo»¹⁸. Al lector no le cuesta imaginar, a partir de cada micro-biografía anónima, el cuadro completo de los *concentrados*. ¿Y qué es de los *concentrados*? Evidentemente, la acumulación de alusiones a las autoridades, a los guardias, a las alambradas, siempre connotadas negativamente, plasma la estanquidad radical entre dos mundos.

Para abordar la marca retórica del discurso de *St. Cyprien, plage...*, remito al estudio de José María Naharro-Calderón, para quien la crónica de Andújar implica una elección minuciosa de recursos lingüísticos, destacándose, entre las figuras de estilo: la hipérbole, la elipsis verbal, los cambios acelerados de las secuencias, la inadecuación del significante y del significado, la prosopopeya¹⁹. Lo que a mí me llama la atención es el efecto de «aumento icónico» (Ricour) que producen, en confluencia, la carga acusadora del léxico, las pinceladas grotesco-goyescas, el bestiario. La misma yuxtaposición brusca de apuntes inconexos refuerza el expresionismo del cuadro. Estamos frente a «una poética» (el término *poética* entendido como la exploración de los diversos posibles del discurso) con esta prosa mordaz a fuerza de elipsis y de metáforas, de fulgores y de opacidades: una prosa de aprendiz-escritor que anuncia la obra futura.

¹⁷ Manuel ANDÚJAR, *Cita de fantasmas*, Barcelona, Laia Literatura, 1984, p. 17.

¹⁸ *St. Cyprien, plage...*, p. 84.

¹⁹ José María NAHARRO-CALDERÓN, *op. cit.*, pp. 307-325.

Al escrutar ese aguafuerte (la imagen es de Andújar) uno ve aflorar una tonalidad dominante: la mayoría de las figuras de retórica reveladas por el análisis textual convergen hacia el campo semántico del *no-ser*. Sabemos que el exilio, de por sí, es una desconexión de signos que altera la comunicación: «La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial, y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana»²⁰. Y la «concentración» es el exilio absoluto, un colapso de signos. El tema medular va emergiendo: la concentración corroe la personalidad. Esa es la clave de *St. Cyprien, plage...* Y el sociólogo Marc Augé lleva agua a nuestro molino al calificar de no-lugares «los campos de tránsito prolongado donde están aparcados todos los refugiados del planeta»²¹.

En todas las *Memorias* de los campos, es recurrente ese sentimiento de no ser nada, de estar entre paréntesis espaciales y temporales, apenas un número. Otro ex internado de Saint-Cyprien, José del Barrio, cuenta: «Al fin llegamos a la playa donde había ya trece campos, que ellos llamaban «campos modelo». No eran, ni más ni menos, que cuadriláteros formados con estacas y alambradas de espino, en cada uno de los cuales encerraban a ocho o diez mil personas al raso./ Cuando llegué con mis soldados, nos metieron en la arena contigua a los otros cuadriláteros ya instalados. Nos trajeron estacas y alambradas con pinchos y nosotros mismos tuvimos que construir nuestro propio recinto al que llamaron «campo número catorce»»²².

Las visitas caritativas no remedian ese no-lugar, al revés llegan a confirmarlo, *nolens volens*: en *St. Cyprien, plage...* todas las visitas de los biempensantes rechonchos son expuestas como una vejación, el colmo de la *negación*. No es ése el respeto anhelado²³. Pero si «la frívola actitud de madama» es una ofensa, humillan más aún los compatriotas –escasos al parecer– que recogen con ansia los restos de los soldados franceses: «Que no estamos ayunos de legítima soberbia. (Se efectúan, implícitas, sordas, varias expulsiones de la Patria).»²⁴

²⁰ Claudio GUILLÉN, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Quaderns Crema, 1995, p. 14.

²¹ Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 48.

²² Antonio SORIANO, *Éxodos*, Barcelona, Crítica de Grijalbo, 1989, p. 113.

²³ «la menor muestra de respeto, llega –¡no os riais!– a enternecer», *St. Cyprien, plage...*, p. 65.

²⁴ *St. Cyprien, plage...*, p. 81.

RESISTENCIA Y RESILIENCIA

Los *concentrados* sufren una pérdida física, moral, social, por el exilio radical de la *Patria* y de los atributos materiales e inmateriales que la constituyen. No obstante, mientras unos *concentrados* se disuelven en la nada y en sus mentes resuena el «soy arena» de Manuel Valiente, otros resisten a la autonegación acechante, recurriendo a una patria abstracta. La patria se vuelve ética por una hipertrofia de los elementos constitutivos inmateriales²⁵. Andújar reivindica «la altivez esencial de las chabolas»: «nuestra tajante tabla de valores». «Por encima del polvo, rechazando la mugre, con vanidad de anacronismo, el hombre». Prueba de ella: *Peluca*, el español legítimo por antonomasia: «Se planta en jarras cuando la radio anuncia el enrolamiento en la Legión, con un gesto de orgullo, de dignidad irritados.»²⁶

A la amenaza de *despersonalización* responde el acto de cultura que, para muchos, es el único modo de sentirse ser. *St. Cyprien, plage...* se refiere a una cultura sin mayúscula pero de campo semántico extenso: «Sobra con observar una colectividad sólida cualquiera en St. Cyprien, yendo para ello al vulgo más estricto.»²⁷ Andújar no teme el lirismo cuando se trata de hacer hincapié en el «Hambre nueva y joven de saber y de conocer.»²⁸ Transmitir y recibir cultura es un saber-vivir.

La resiliencia –etimológicamente «rebotar»²⁹– pasa por la preservación colectiva de la «cultura republicana», como lo muestra la celebración –vibrante pero silenciosa debido a la prohibición oficial– de los aniversarios fundadores: 14 de abril y 1 de mayo. Docentes y estudiantes emprenden un trabajo cultural –extraordinario dada la penuria–, preparando «boletines»³⁰, clases, conferencias, exposiciones, recitales... con los soportes más inverosímiles.

También la resiliencia es un proceso individual. Muchos internados, el autor entre ellos, escriben incansablemente en sus rodillas. De hecho, el *Barrio Chino* local exhibe «un muestrario riquísimo de cuadernos, papel de cartas, sobres, plumas, tinta, lápices...»³¹. El superlativo y la enu-

²⁵ Christian BOIX, «La notion de patrie dans le discours des réfugiés espagnols des camps d'Argelès et de St. Cyprien», *Plages d'exil, op. cit.*, p. 125sq.

²⁶ *St. Cyprien, plage...*, pp. 31, 45, 86.

²⁷ *St. Cyprien, plage...*, p. 83.

²⁸ *St. Cyprien, plage...*, p. 78.

²⁹ Véanse los trabajos de Boris Cyrulnik.

³⁰ Véase Dolores Fernández Martínez, «L'œuvre d'art en tant que témoignage: les artistes confrontés à la guerre», <http://ccec.revues.org/2580> (3) otoño 2008.

³¹ *St. Cyprien, plage...*, p. 74.

meración de artículos de escritorio evidencian la importancia de la carta; es el vínculo con lo y los de fuera; significa una esperanza de futuro para gentes sin presente. «Millares» y «millares» de cartas, atascos de correo, van negociando el retorno al «ser» —o sea el retorno al estatuto pleno de individuo, socialmente identificable.

Para Andújar, tomar apuntes en la playa inhóspita es una afirmación interna y externa, que responde a varias urgencias: un deseo de conservar un *memento* del universo del campo; un deseo de exorcizar el no-lugar; un deseo de crear : «un límpido gesto de creación»³². El *exemplum* de Andújar tiene su moraleja: solo el humanismo salva del no-ser. En pocas palabras: *St. Cyprien, plage...* más que un requisitorio es un libro de resistencia-resiliencia.

II. JULIÁN OLIVA O LA PUESTA EN IMAGEN

¿Cómo explicar que el editor —que como ya se ha dicho es el propio Andújar— quisiera ilustrar *St. Cyprien*? El argumento de mercado no lo explica todo, por supuesto. Puede ser que quisiera hacer «entrar por los ojos» la degradación de las alambradas. El hecho es que el editor acudió a un ilustrador, Julián Oliva.

ARTISTAS ESPAÑOLES DEL EXILIO MEXICANO

De Oliva, se sigue sabiendo poco. Se le cita en listas de artistas del exilio mexicano y, de entrada, se menciona su presencia en las exposiciones que se verificaron a bordo del *Sinaia*³³. Miguel Cabañas, consultado, así lo expresa: «Entre esas exposiciones, habida cuenta de los escasos medios con los que se contaba a bordo, destaca, sobre todo, la de dibujos inaugurada el 10 de junio de 1939 en el *Sinaia*, en la que, entre otros artistas, participaron Aurelio Arteta, Ramón Gaya, José Bardasano, Germán Horacio, Ramón Peinador, Darío Carmona, Camps Ribera, Ramón Tarragó, Juana Francisca Rubio, Julián Oliva, Eduardo Robles, Enrique Climent (il. 1) y otros, con trabajos provenientes, en su mayoría, de los campos de concentración y de la misma vida a bordo, caracterizándoles, en general, cierto tono social, crítico y amargo»³⁴.

³² *St. Cyprien, plage...*, p. 45.

³³ Vid.: *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, facsímil, FCE-Universidad de Alcalá, 1999. Il 1 : Caricaturas en el nº 17, 11-VI-1939, p. 6.

³⁴ Miguel CABAÑAS-BRAVO, «Un arte transterrado. Características de la adaptación de los artistas españoles exiliados en México», Alicia Altet y Manuel Llusia (dirs.), *La cultura del exilio republi-*



Il. 1. Caricaturas : Artistas del Sinaia
 Fuente: Sinaia (Diario de la primera expedición..., op. cit.)

Insiste Miguel Cabañas en la gran cantidad de artistas que se exiliaron a Mexico: «Solamente en lo que yo he registrado en mis investigaciones, estaríamos hablando de cerca de 300 creadores *transterrados*, bien que

cano español de 1939, Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999), Madrid, UNED, 2003, vol. II, 17-40, p. 22.

de diferentes generaciones y grado de formación y dedicación al arte»³⁵. Al llegar a México, «las posiciones se dividieron entre los partidarios del acercamiento a la corriente social del arte mexicano y los partidarios de las aproximaciones a los lenguajes de la vanguardia internacional»³⁶. Globalmente, ocuparon un lugar destacado en la industria editorial. Hay más: las verdaderas posibilidades de intercambio y de integración circularon a través del grabado y del amplio campo de la ilustración de revistas y libros.

LA OBRA DE JULIÁN OLIVA: ESCORZO INCONCLUSO

En lo que se refiere específicamente a la producción de Julián Oliva, los archivos han sido, hasta hoy, poco elocuentes. Por suerte, un artículo reciente –puesto en línea por Santi Barjau– presenta a Julián Oliva como cartelista catalán de los años 30, nacido en Madrid en 1908³⁷.

Lamenta Miguel Cabañas, en una carta, no conocer «ninguna monografía o catálogo específico sobre Oliva, con lo que las noticias hay que ir extrayéndolas de otras informaciones y no resulta cosa nada fácil»³⁸. Y precisa: «Julián Oliva durante la guerra realizó carteles para el Sindicato de Dibujantes Profesionales de Barcelona (UGT) y para las Juventudes Socialistas Unificadas de Cataluña [...]»³⁹.

Durante la Segunda Guerra Mundial, dentro de los pocos datos que existen, también de forma segura se puede indicar que «Oliva fue uno de los cartelistas destacados del momento en México, junto a otros artistas que obtuvieron premios internacionales en esos años, como Josep Renau, Ramón Tarragó, Germán Horacio, Espert, Manuela Ballester, Josep Maria Giménez Botey, José Horná o Rivero Gil. De hecho, por ejemplo, en 1942, se concedió el primer premio (Sección Latinoamérica) a Josep Renau de la *United Hemisphere International Poster Competition*, patrocinado por

³⁵ «El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano», en Miguel Cabañas (coordinador), *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid, CSIC, 2001, p. 292.

³⁶ *Ibid.*, p. 299. Menciona un manifiesto firmado en 1951 por pintores españoles, entre ellos Oliva.

³⁷ *Els «meus» cartellistes*. El blog d'història del cartell de Santi Barjau, 8-10-2012: <http://cartellistes.blogspot.fr/2012/10/julian-oliva-de-madrid-al-cel-del.html>. Barjau indica que, en 1994, Julián Oliva vivía todavía en México. En cambio, el listado de artistas de *Obra plástica del exilio español en México: exposición presentada por el Ateneo Español de México*, México D.F. Museo de San Carlos, 1989, dice: «Julián Oliva (1908-1989)».

³⁸ Carta de Miguel Cabañas-Bravo a Rose Duroux, Madrid, 19-12-2012. *Cfr.* CDMH (Salamanca) y IISH (Amsterdam).

³⁹ Pueden verse carteles en Santi BARJAU, *blog. cit.*

el MOMA de Nueva York (dotado con 500 dólares), mientras Ramón Tarragó y Julián Oliva obtuvieron en el mismo concurso una de las 10 menciones honoríficas otorgadas [...]»⁴⁰.

Después, Oliva estuvo muy unido a los impulsores de la revista *Las Españas*, aparecida en noviembre de 1946 y dirigida por Andújar, Arana y Puche, con cabecera diseñada por Josep Renau, colaborando asiduamente con ilustraciones. A finales de los 40 y principios de los 50, en que los exiliados estuvieron muy activos en México, también destaca Oliva.

¿QUID DE LA FOTOGRAFÍA?

Lo que queda enteramente por valorar es la amplia faceta fotográfica de «Julián Oliva Martínez» pese a que aparezca como «dibujante fotográfico» (sintagma poco corriente) en la lista de los pasajeros del *Sinaia*. Cabe decir que, de un modo general, la fotografía es la faceta más descuidada del exilio artístico. Se deben de contar con los dedos de una mano las monografías consistentes de fotógrafos. Queda mucha labor por delante...

Por lo que atañe a Oliva, podemos decir que su cámara (en tiempos probablemente una Leica) siempre lo acompañó, captadora tanto de escenas crudas como esperanzadoras, en España, en la inhóspita playa de Saint-Cyprien, en el embarque de Sète, en la tierra de acogida... Incluso una entrevista tardía, de 1974, lo identifica como fotógrafo⁴¹.

Lo debió de animar la misma pasión que animara al fotógrafo Henri Cartier-Bresson al descubrir la Leica: «Se transformó en la extensión de mis ojos y nunca me he separado de ella desde que la hallé. Merodeaba por las calles todo el día, tenso y preparado para brincar, resuelto a «*atrapar*» la vida, a preservar la vida en el acto de vivir. Ante todo, ansiaba apresar en los confines de una sola fotografía *toda la esencia de alguna situación* que estuviera desarrollándose delante de mis ojos»⁴². También Oliva quiso «atrapar la vida» y la «esencia» de las situaciones que le tocó ver y vivir en el campo de Saint-Cyprien.

A pesar de la falta de datos, intentemos ubicar la colaboración de Oliva y Andújar en el panorama artístico-literario del exilio mexicano.

⁴⁰ Carta de Miguel Cabañas Bravo a Rose Duroux, Madrid, 21-12-2012. En 1948, se da a Renau el primer premio del Concurso de Carteles de la ONU convocado en México.

⁴¹ Según Santi BARJAU, *op. cit.*: Fernando Torres, «La 8ª de las Bellas Artes: entrevista con Julián Oliva», *Fotografía, revista de fotografía y turismo*, México D.F., vol. 6, núm. 31, marzo 1974, pp. 13-17.

⁴² Citado por Susan Sontag, *Sobre la fotografía* [1977], México, Alfaguara, 2006, p. 258. El subrayado es nuestro.

Digamos que al iniciar el destierro tanto el artista como el escritor «se buscan la vida». Andújar entra verdaderamente en literatura, en 1942; lo hace con dos libretos de teatro breve y con la crónica de *St. Cyprien, plage...*, breve también⁴³. Aquel año, Andújar no sólo se adentra en el mundo de la literatura; también lo hace en el de la edición ya que crea, con su amigo José Ramón Arana, la editorial Cuadernos del Destierro⁴⁴. En ella edita los tres opúsculos citados: son libros de formato reducido, presentación artesanal, encuadernación manual y coste módico. No obstante, esa pequeña aventura editorial consolida la doble vocación de Andújar: la «puesta en texto» y «la puesta en libro» (Chartier) –dos funciones a las que quedará fiel. Dos años después, entra de pleno en la narrativa con novelas cada vez más extensas: su novela de 1945, *Cristal herido*, con portada de Julián Oliva, supera las quinientas páginas. El hecho es que, tanto en 1942 como en 1945, Andújar acude a Oliva, y que sigue acudiendo a él para el lanzamiento de la revista *Las Españas*.

Se sabe que, por lo general, el editor es quien elige al ilustrador y que esa elección incide en la fabricación del objeto-libro. Ateniéndonos a *St. Cyprien, plage...*, intentaremos descifrar cómo se materializa la colaboración entre ambos, cómo se establece el diálogo entre las piezas textuales y las piezas paratextuales, cómo se ordena la urdimbre semántico-gráfica...

Cabe señalar que en el campo de la investigación escasean los estudios que pretendan articular la intencionalidad discursiva del texto y la del paratexto iconográfico. ¡Otra labor por delante! Estudiar la ilustración en los libros publicados por las editoriales en que trabajaron los exiliados españoles es un tema substancioso por la cantidad de editoriales que se crearon y por el diálogo entre artistas y escritores que aquello propició⁴⁵: «La unión que existió entre muchos de los intelectuales y artistas del exilio se materializaba en sus revistas y demás publicaciones. Buen

⁴³ Julián AMO & Charmion SHELBI, *La obra impresa de los intelectuales españoles 1936-1945*, Stanford California, Stanford University Press, sd, precisan la producción de Manuel Andújar entre 1939-1945: *El director general. Maruja. Dos apuntes escénicos de la Guerra Española*, México, Ed. Cuadernos del Destierro, 1942, 52 p.; *Estamos en paz. [Y después no grites]*, México, Ed. Cuadernos del Destierro, 1942, 51 p.; *St. Cyprien, plage...* [Portada de Julián Oliva], México, Ed. Cuadernos del Destierro, 1942, 86 p.; *Partiendo de la angustia*, México, Ed. Moncayo, 1944, 297 p.; *Cristal herido*. Prólogo de José Ramón Arana. [Portada de Julián Oliva] México, Impreso por Manuel Altolaguirre, Ed. Isla, 1945, 1ª ed., 523 p.

⁴⁴ José Ramón ARANA, *A tu sombra lejana*, México, Ediciones Medea, 62 p. Según M. Andújar, apareció en Cuadernos del Destierro (¿sería «Medea» una «colección poética» dentro del catálogo de Cuadernos del Destierro?).

⁴⁵ ROSA PERALTA, «La ilustración en las revistas: De la Segunda República República al exilio español», en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, op. cit., 1013-1031, p. 1030.

ejemplo de ello nos lo da la relación entre Juan Rejano y Miguel Prieto de la que dice el propio Rejano: «alguna vez quisimos ambos perpetuar lo que mutuamente habíamos logrado atrapar de cada uno: él me llevó al lienzo, yo lo llevé a la página, y, en los dos retratos, el pictórico y el literario, se hizo más patente, con el sentimiento artístico, nuestro fraternal destino»⁴⁶. Podríamos decir que existió una afinidad semejante entre Oliva y Andújar, juntos en Saint-Cyprien, en el *Sinaia*, en Cuadernos del Destierro, en *Las Españas*... Hay que reconocer, sin embargo, que Andújar no es nada prolijo en sus declaraciones sobre el aporte mutuo; en su autorretrato de la *Revista Anthropos*, despacha la colaboración en una línea, caracterizando la crónica así: «[...] el delgado pero apretadamente acusatorio volumen de *St. Cyprien, plage*... que, con *escueta portada y crudas fotos* de Julián Oliva, publiqué en México en 1942.»⁴⁷ No dice más. Pero si extraña la parquedad en palabras, cabe reconocer que la acuñación: «escueta portada», «crudas fotos», es de gran calado, como se verá. En cambio, en su prólogo de 1989, la alusión es menos penetrante, se limita a un convencional: «las magníficas, estremecedoras fotos del pintor Julián Oliva».

III. LA ILUSTRACIÓN DE OLIVA: ¿UN PARATEXTO EN LAS MÁRGENES DEL TEXTO?

LA PLUSVALÍA ICÓNICA

Observemos los elementos icónicos de *St. Cyprien, plage*..., o sea al «paratexto icónico».

El concepto de «paratexto» —«aquello por lo cual un texto se hace libro»—, como bien se sabe, fue introducido por Gérard Genette con *Umbrales* —eco del *vestíbulo* de Borges que abría *Evaristo Carriego*. Llámese «vestíbulo» o «umbral», el «paratexto» es condicionante de la recepción del texto⁴⁸. Abarca elementos verbales, icónicos, materiales, factuales. La función del paratexto icónico es «ilustrar» mostrando y ornamentando, con lo que se cumple un objetivo semántico, estético y comercial.

⁴⁶ Juan REJANO, «Lamento roto, en memoria de Miguel Prieto», *Boletín Unión de Intelectuales Españoles*. México, año 1, 2 (15-10-1956), p. 9, citado por Rosa PERALTA, *art. cit.*, p. 1024. De interés: Teresa ROURE, «*Romance*», *una revista del exilio en México*, A Coruña, Edición do Castro, 2003.

⁴⁷ Manuel ANDÚJAR, Dossier «Manuel Andújar: una versión fragmentada de obra y vida», *Revista Anthropos*, 1987, I, n° 72, pp. 15-26, p. 16. El subrayado es nuestro.

⁴⁸ Gérard GENETTE, *Seuils*, París, Seuil, 1987; Maite ALVARADO, *Paratexto*, Buenos Aires, CBC/UBA, 1994; Dominique MAINGUENEAU, *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

Preguntémosnos, pues, por qué recurre el autor-editor al lenguaje de la imagen, cómo construye su objeto, cómo interactúan el mensaje textual y el mensaje icónico.

Dentro del paratexto icónico, sólo tendré en cuenta el diseño de la tapa y las fotos interiores, sabiendo que existe una diferencia de grado entre el dibujo (más codificado por ser *artesanal*) y la fotografía (supuesta reproducción de lo real por ser *mecánica*), y sabiendo también que la comprensión de sendos estilos se ajusta a códigos de reconocimiento específicos.

¿Con qué herramientas avanzaremos?: algo de historia, de historia del arte y mucho de subjetiva visión individual.

EL DIBUJO DE LA CUBIERTA

La función de la ilustración es particularmente notoria en la tapa de los libros ya que todo editor apuesta sobre la portada, un lugar estratégico de influencia sobre el público. Por tanto, el lector de *St. Cyprien, plage...*

no entra en contacto con la crónica de modo directo sino de forma mediatizada, gráficamente, por la cubierta (il. 2).

Como toda tapa impresa, esta lleva las tres menciones obligatorias: el nombre del autor, el título de la obra y el sello editorial. Salta a la vista, aquí, que las tres menciones son «artesanales», diseñadas a mano y no con letras de molde.

El título íntegro es largo: *St. Cyprien, plage...* (*campo de concentración*); esos dos sintagmas anuncian claramente el contenido de la obra: es un «título temático» (Genette). Pero, en la portada, no aparece el título completo: Julián Oliva contrae el título, poniendo énfasis en un impactante *St. Cyprien* de espesos caracteres desgarrados. Como un grito gráfico. El diseño



il. 2. Julián Oliva :
Cubierta de *St. Cyprien, plage...*

de esas letras apela a la mirada. El mismo nombre de la editorial, a pie de página, hace de caja de resonancia. Ya, ahí, con la tipografía, empieza la aventura de la lectura.

Nótese que el tamaño de las letras del título es mucho mayor que el utilizado para el nombre del autor: un autor novel en el momento de la publicación mientras que *St Cyprien* es un nombre de todos conocido.

Debajo del título se despliega el dibujo. En un paisaje desalmado, de apagados tonos ocres, con una alambrada imperante en el primer plano; dos figuras se tuercen en la tormenta y el tormento: el personaje central se repliega, exhausto, crístico, en un pensamiento silencioso, en un dolor reconcentrado del alma; en el segundo plano, una figura errante, escueta, se dobla bajo el viento huracanado, adverso. Al lector eventual le han de sobrecoger esas deformaciones subrayadas de negro, esos perfiles expresionistas. Ese poder expresivo y simbólico de los cuerpos, esa potencia, ya las demostró Julián Oliva en sus carteles de guerra.

Se puede decir que su formación de cartelista influye en su pintura⁴⁹. El personaje central de la tapa de *St. Cyprien* recuerda un cartel (il. 3) de la guerra con un personaje central de mismo corte doloroso, crístico. El estilo de los dos cuerpos, de hombros y cabezas caídos, vencidos, es de la misma índole. ¿Qué discurso conllevan esas dos figuras? Ambas son víctimas de la barbarie, simbolizada por la cruz gamada y las alambradas –inconfundibles insignias del fascismo y de la deshumanización– y gritan el mismo: «¡NO!».



il. 3. Julián Oliva:
«Fascio ¡No!», dibujo-cartel, Centro Documental de la
Memoria Histórica, Salamanca, Signatura: PS-CARTELES, 909

⁴⁹ <http://pares.mcu.es/cartelesGC/servlets/visorServlet?cartel=947&page=1&from=busqueda>
Julián Oliva no se limitó a ilustrar a españoles. Sus portadas van del francés Lamartine al mexicano Revueltas.

El compromiso político aquí no está reñido con el arte, en absoluto. La portada es excelente. Traduce la degradación de las alambradas –fundamental en Andújar– gracias a un diseño depurado hasta el «esquema», es decir simplificado al extremo y, a la vez, deformado con vistas a una mejor comprensión. Evidentemente, Oliva, gracias a su excelsa formación de cartelista, ofrece al lector potencial el género de imagen más sencillo, claro, breve y, sobre todo, más leíble. El lector se ve atrapado en la red que le tienden el grafismo del título y la imagen de cubierta, y emprende un viaje iniciático que presiente doloroso.

LAS FOTOS Y SU RETÓRICA

Lógicamente, al añadir las fotos, el Andújar-editor pensó reforzar la interpretación del texto que el Andújar-autor quiso privilegiar. Pues se suele otorgar a la fotografía el privilegio testimonial, la administración de la prueba: se le confiere (con o sin razón) un carácter probatorio. Se considera «verdadero» lo que está fotografiado pese a que la fijación de la realidad cambiante implica limitaciones (*cfr.* los «confines» de Cartier-Bresson). Como lo advirtió Barthes en tiempos: por una parte, la inevitable *fragmentación* disminuye el valor documental de la instantánea; por otra, la elección de un ángulo, de un *encuadre*, constituye forzosamente un punto de vista, una *construcción*.

Por falta de espacio, sólo me detendré en dos de las seis fotos de St. Cyprien –en blanco y negro por supuesto: una colectiva, otra individual. Nótese, de entrada, que el editor, en 1942, no considera útil acompañar las fotos con epígrafes que orienten su interpretación en una sola dirección, las deja abiertas a varios sentidos virtuales: no apunta la precisión referencial.

Sabemos que el campo de St. Cyprien, como los demás campos, estaba cercado de alambradas de espino y compartimentado –también mediante alambradas– en subcampos numerados (*vid. supra* el testimonio de José del Barrio). En la foto (il. 4), un «compartimiento» de internados proporciona comida al de al lado, a través de la alambrada. Varias lecturas son posibles: una destacaría el hambre incontenible; otra sólo vería un abalanzarse, algo penoso, sobre la comida; no sería de extrañar que, al sacar la fotografía, Julián Oliva pretendiera ilustrar («esclarecer mostrando») que la concentración hace volver al hombre a lo primitivo. Otra lectura, a la inversa, antepondría la solidaridad *malgré tout*.

No entendí del todo lo que relataba la fotografía hasta hace poco, cuando, al preparar esta ponencia, di con el catálogo de la exposición de 1984 sobre el exilio español en México donde dicha instantánea ve-



il. 4. Foto de Julián Oliva: Comer entre las alambradas de Saint-Cyprien

nía acompañada con un epígrafe del propio Julián Oliva al parecer (¿lo redactaría, *ad hoc* para la exposición?). La leyenda decía: «Por error, la administración envió un caldero más de comida a uno de los compartimientos del campo. Dos compañeros se acercaron a las alambradas del compartimiento vecino a repartir esa comida a los que les faltaba»⁵⁰.

Y llegué a estas conclusiones: que en vez de ensanchar la visión y darle una dimensión ontológica o sociológica, el epígrafe la reducía a lo anecdótico; y que, por consiguiente, el editor hizo muy bien en no añadir leyenda alguna.

Dentro de la arena gélida (il. 5), un refugiado, metido en su agujero, duerme bajo la manta. ¿Podrá conciliar el sueño? Se le adivina parapetado, contra los elementos y contra los semejantes, en su reducto defendido con lo que queda de la tierra amada, la *manta* y la *maleta*, tan personales y tan emblemáticas, verdadero leitmotiv de las Memorias. Conmueve esta última defensa de la intimidad en la desolación multitudinaria. Es indudable el impacto visual de este *crudo* testimonio fotográfico –indefectiblemente estético, quiérase que no, diría Susan Sontag⁵¹: le da corporeidad al desahucio humano por encima del texto. Uno se atrevería a decir que, en este caso, la relación texto/paratexto se invierte y que el potencial narrativo de la imagen supera al del texto. Por su densidad, la imagen ancla,

⁵⁰ Catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Cultura: *El exilio español en México*, Palacio de Velázquez del Retiro, Madrid, diciembre 1983-febrero 1984, p. 15.

⁵¹ Susan SONTAG, *Sobre la fotografía* [1973], México, Alfaguara, 2006.



il. 5. Foto Julián Oliva: Dormir en la arena de Saint-Cyprien

«verdaderamente», el texto en la vida concentracionaria –«preserva la vida en el acto de vivir» para retomar a Cartier-Bresson.

No cabe duda de que, en aquel invierno del 39, el fotógrafo Oliva quiso plasmar un sentimiento de radical desvalimiento. Pero el desglose, contenido en la leyenda del catálogo de 1984, ya citado, es menos sensitivo y más explicativo. Véase: «En las madrugadas de los primeros días, sin haber construido siquiera las míseras «chabolas», la escarcha se acumula sobre los enseres, las mantas y alrededor de los que duermen»⁵².

El epígrafe no le añade envidia a la narración fotográfica; resulta reductor: con razón, el editor, en 1942, deja abierta su interpretación.

CONCLUYAMOS

Cincuenta años después del internamiento, al reeditar *St. Cyprien, plage...*, Andújar sigue pensando que es un deber recordar los campos porque sabe que el tiempo y la incredulidad de los contemporáneos los están borrando. Misión incómoda. Recordemos que León Felipe, al prologar, en 1940, el requisitorio de Silvia Mistral, *Éxodo*, expresa una repugnancia generalizada y doble: *primero*, una repugnancia a escribir la infamia, *segundo*, una repugnancia a leerla. Insistir en ello es marginarse, opina Andújar, pero callarse es generar olvido⁵³.

⁵² Catálogo *El exilio español en México*, *op. cit.*, p. 13.

⁵³ *El Urogallo*, *art. cit.*, p. 14.

Quedamos convencidos de que, tratándose de un campo o de cualquier otro espacio de «despersonalización», voces metafóricas como las de Manuel Andújar son necesarias si se quiere captar lo que es difícil procesar en los archivos: el no-lugar, la desterritorialización, el no-ser, la despersonalización.

Ahora bien, para semejante reto, el paratexto pictórico-fotográfico cumple una función clave. Suele decirse que la ilustración «refuerza» la palabra. Pero, en el caso de *St. Cyprien, plage...*, la cuestión es: ¿no va más allá del «refuerzo»? Sin llegar a afirmar –como Dominique Jullien– que si se necesita ilustrar el texto es que la obra no se basta a sí misma, bien podemos pensar que si nuestro escritor-editor quiso poner a disposición del texto y de su recepción el paratexto icónico recurriendo a un artista representativo, bifacético por añadidura (pintor y fotógrafo), es que, para traducir *aquello*, no le bastaba «la puesta en texto». El requisitorio requería, a un tiempo, palabra e imagen. Cabe preguntarse, entonces, si, aquí, la iconografía es meramente «paratextual», ya que decir «paratextual» equivale a decir «auxiliar» y, por tanto, a someter el arte visual a la hegemonía del arte verbal. La interrogación no es novedosa: ya hace medio siglo, en «El mensaje fotográfico», Roland Barthes se preguntaba, a propósito de la relación entre el texto y la imagen, si la imagen duplicaba ciertas informaciones del texto, por un fenómeno de redundancia, o si era el texto el que agregaba una información inédita⁵⁴. Esta pregunta sigue vigente en el caso de *St. Cyprien, plage...* dado el gran potencial narrativo de las imágenes de Julián Oliva. Sería preferible hablar de «cotexto» en el sentido más ecuánime de la palabra y, en vez de seguir ubicando la imagen en las márgenes del texto considerarla como *copartícipe* de la estructuración de la obra. En efecto, imagen y texto responden a un mismo empeño de mostración, si bien con trazos distintos y distintivos: *coadministran* la prueba de «verdad». Y bien pensado, yo diría que *St. Cyprien, plage...* es un «*iconotexto*»⁵⁵.

⁵⁴ Roland BARTHES, «El mensaje fotográfico», www.wordpress.com/2010/02/el-mensaje-fotografico-barthes.pdf; sus ensayos semanales siguen siendo de interés: *Mythologies*, París, Seuil, «Essais», 1957; «Le message photographique», 1961, en *Lobvie et l'obtus. Essais critiques III*, París, Seuil, «Essais», 1982, pp.9-24; «Rhétorique de l'image», 1964, en *Lobvie et l'obtus*, pp.25-42; «La Civilisation de l'image», 1964, en *Œuvres complètes II*, 1962-1967, pp. 564-566; «Visualisation et langage», 1966, en *OC II*, pp. 876-881; «Arcimboldo ou Rhétoricien et Magicien», 1978, en *Lobvie et l'obtus*, pp. 122-138; *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Seuil/Gallimard, 1980; *Le Texte et l'image*, Catalogue du Pavillon des Arts, 7 de mayo-3 de agosto de 1986.

⁵⁵ El término *iconotexto* fue acuñado, en 1985, por nuestro colega Michael Nerlich, para denotar una obra en la que conviven, en un pie de igualdad, escritura y arte (pintura, fotografía...), formando un todo indisoluble.