

CUERPOS CAUTIVOS EN EL CRONOTOPO ARGELINO: ANÁLISIS DE *EL TRATO DE ARGEL*, DE MIGUEL DE CERVANTES, Y “YO NO INVENTO NADA” DE MAX AUB

CAPTIVE BODIES IN THE ALGERIAN CHRONOTOPE: ANALYSIS OF *EL TRATO DE ARGEL*, BY MIGUEL DE CERVANTES, AND “YO NO INVENTO NADA”, BY MAX AUB

EVA RABASA MORENO
 Universitat de València
 emrabasa@gmail.com

Resumen: *El trato de Argel*, de Miguel de Cervantes, y “Yo no invento nada”, relato breve de Max Aub se escribieron con más de tres siglos de diferencia, resulta evidente, tras la realización del presente estudio, que entre ellos se rastrean distintos paralelismos que hacen pensar que la obra de Cervantes tuvo una influencia en la de Aub. Además de las conclusiones de este estudio, el hecho de que Max Aub dedicara parte de su obra al estudio de Cervantes, nos lleva a pensar que no se trata de una influencia fortuita, sino más bien buscada por el autor de “Yo no invento nada”. En primer lugar, se realizará un estudio espacio-temporal de ambos textos, partiendo del concepto de “cronotopo” de Mijaíl Batjín. Estas influencias que se producen en la construcción del tiempo y el espacio trascienden, en ocasiones, el espacio interno del texto y nos permiten establecer similitudes entre las experiencias vitales que llevaron a ambos autores a la escritura de los textos: su ubicación forzosa en cárceles en las que el preso es despojado de su individualidad para someterse a las normas y leyes impuestas por la autoridad del lugar. Así, al estudio del tiempo y el espacio en ambos textos, se suma la observación sistemática de las experiencias de vida de Cervantes y Aub en sendas cárceles, ya estén ubicadas en Argel, la primera, o en Francia, la segunda. Estas vivencias influirán no solo en los textos, sino también en sus responsables, en los que el trauma vivido y la desposesión de su individualidad darán lugar a un nuevo ser que impregnará los textos señalados. Tanto en *El trato de Argel* como en “Yo no invento nada” nos encontramos con sujetos contruidos desde la autobiografía, con lugares y espacios en los que la temática y la reclusión forzosa imprimen a los textos y a sus autores ciertas características que contribuirán, en los dos casos, a la experiencia y construcción textual paralelas.

Palabras clave: Max Aub; Cervantes; Argel; cautiverio; cronotopo.

Abstract: *El trato de Argel*, by Miguel de Cervantes, and “Yo no invento nada”, short story by Max Aub were written with a more than three centuries time gap. Following the present research it is clear that there are similarities of different kind in between both of them. Because of this, we can assure that Cervantes’s work had an influence in Max Aub’s texts. If we add the fact that some of Aub’s texts are dedicated to Cervantes to the conclusions of this research, can we assure that the meeting point was intended by “Yo no invento nada”’s author? First, we will explore the space and time of both texts using Mijaíl Batjín’s concept of “chronotope”. The similarities that we can find in the time and space building transcend, sometimes, the internal text’s time and are key to establish a relationship among the living conditions and experiences that both authors suffered before or during the scripture of this literature examples. Aub, as well as Cervantes were forced to stay in prison, places where their individuality was striped away. There, they are suppressed by the norms and laws of the camp or prison authorities. In this way, studying the time and space in both texts can be added to the systematic monitoring of Cervantes and Aub’s lives, being these in Argel or France. Their personal experiences weight not only their texts, but also their personalities. The trauma and the lack of individuality lived in this enclosed spaces imbues *El trato de Argel* and “Yo no invento nada”. Cervantes’s comedy and Aub’s short story have main characters built from experience,

Cómo citar este artículo: Rabasa Moreno, E. (2023). Cuerpos cautivos en el cronotopo argelino: Análisis de *El trato de Argel*, de Miguel de Cervantes, y “Yo no invento nada” de Max Aub.

Hesperia. Anuario de Filología Hispánica, XXVI-1, 31-48

Recibido: 28/10/2022, Aceptado: 21/02/2023

© Eva Rabasa Moreno



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0)

from memoir. The time and space we can find in them are shaped by the forced confinement that will be key to the final written object, which, in both cases, is similar.

Keywords: Max Aub; Cervantes; Argel; captivity; chronotope.

1. INTRODUCCIÓN: MIGUEL DE CERVANTES Y MAX AUB

En noviembre de 1962 Max Aub (París, 1903-México, 1972) publicaba en el número 17 de la *Revista de la Universidad de México* un artículo titulado “Homenaje a los que nos han seguido”. En él, como adelanta el título, homenajea a los escritores de la literatura hispánica; más bien, en realidad, hace una constelación de la herencia literaria recibida, principalmente, de nuestra literatura, pero también de las extranjeras, unas raíces a las que se retornan con más añoranza en el exilio.

El artículo, recogido en *Hablo como hombre* (2002) evoca de manera no azarosa a un conjunto de escritores que interpelan a sus lecturas —Cervantes, Quevedo, Galdós, Ortega, Tolstoi, Martin du Gard, Gil Vicente, Bécquer, Manrique, Garcilaso—, amistades y coetáneos —Lorca, Miguel Hernández, Antonio Machado, Juan Ramón, Cela, Dámaso Alonso, Aleixandre, Otero—. Quizá, la parte que más me interesa por su emotividad, pero también por la mención al autor alcaíno es esta: “En ellos descansamos. A ellos debemos lo que somos y seremos, si algo hemos de ser. Aunque no queremos, todos somos unos. De otros venimos a otros. Siempre somos hijos de los mejores. Si rascáis mi corteza hallaréis la savia de Cervantes, de Quevedo, de Galdós” (2002, p. 217).

El bagaje cultural y el conocimiento literario de Aub era amplísimo, tal y como se observa en sus artículos, ensayos, diarios, entrevistas y demás textos. Su biblioteca, cuyo inventario ha sido realizado, parcialmente, por Joan Oleza en un “Un mapa de lecturas” (2008) da cuenta de lo aseverado. La relación que hace el estudioso arroja luz sobre algunos puntos que nos atañen: en primer lugar, nos acerca a los intereses lectores maxaubianos, sobre todo de obras contemporáneas; en segundo lugar, nos permite acceder a su conocimiento de la obra cervantina. Con todo, la presencia y ausencia de ciertos volúmenes no implica su lectura, ya no solo por el hecho natural de poseer un libro y no leerlo, sino, más concretamente, porque no se pudieron recuperar todos los ejemplares que conformaban su biblioteca personal (Oleza, 2008, p.1).

En su librería tan solo había una pequeña muestra del teatro cervantino, representada por *El hospital de los podridos [y otros entremeses]* y *La Numancia* (Oleza, 2008, p. 5-6). No se encuentran piezas como *El viejo celoso* o *El retablo de las maravillas*, que influirían en el primer teatro aubiano. A pesar de ello, es claro que su conocimiento de la obra de Cervantes era bastante más del que deja entrever su biblioteca, así lo encontramos en la crítica titulada “Actualidad de Cervantes” que hace para *Hora de España* en 1937. En él vanagloria al popular escritor y comenta *La Numancia*, a raíz de su estreno en París en el Teatro Antoine, y hace un análisis contrastivo de las primeras comedias del autor y las que vendrían en su vejez “ya bajo la influencia del cruel Lope” (2022, p. 295). Por esta razón alude a algunas piezas o alude a (obras): *El trato de Argel*, *El cerco de Numancia* y *El rufián dichoso*. Es evidente que esta mención no deja de ser una mera referencia, pero también es, como mínimo, una muestra de que Aub conocía la existencia de *El trato...*, por ser la obra que nos interesa, y de su muy probable lectura.

La misma impresión de profundo conocimiento causa el apartado dedicado a Cervantes en su *Manual de Historia de la Literatura Española* (1966), donde hace una larga semblanza de la biografía del autor y, después, de su obra. En la reseña que hace del cautiverio argelino parece que elabore un símil con su propia experiencia¹: “denunciado, vendido, condenado cuatro veces a muerte y a dos mil bastonazos, se salvó en última instancia por la intervención de personas que se interesaban por él” (Aub, 2007, p. 231). Más adelante, en el epígrafe dedicado a su faceta como dramaturgo, Aub vuelve a encontrar parecidos entre la suerte del teatro del alcalaíno y la suya propia: “solo poco a poco el teatro de Cervantes ha ido resurgiendo para colocarse en el lugar que le corresponde” (2007, p. 236). Aub aporta la casuística de obras teatrales, pero centra su atención concretamente en *La Numancia* por lo que de *El trato de Argel* no dice nada más que su título.

En suma, la atracción y admiración de Max Aub por Cervantes no venían dadas solamente por la producción literaria y popularidad de este, sino también por la similitud de las experiencias vividas, como el cautiverio argelino del autor

1 Max Aub fue acusado de comunista mediante una denuncia falsa. Esto le valió su ingreso en diferentes cárceles y campos de concentración hasta que, gracias a la inestimable ayuda de Gilberto Bosques, pudo exiliarse a México (Soldevila Durante, 2003).

de *El trato...*, el malogrado éxito de su teatro o su trabajo de cobrador de impuestos y sus consecuentes viajes por los distintos pueblos y ciudades de España, una frase de la que “no necesitamos cambiar sino el oficio y el contexto histórico para que sea aplicable al propio Aub” (Soldevila Durante, 2003, p.12).

2. ANÁLISIS: CUERPOS CAUTIVOS

A priori, *El trato de Argel* (1581-1583) y “Yo no invento nada” (1942) son dos textos que no comparten nada por el salto temporal que los distancia —el primero es una pieza dramática, una comedia del siglo XVI, y la segunda, un cuento fechado en México de 1942. Sin embargo, nada más lejos de la realidad: son dos piezas que, además de atender a experiencias biográficas similares, comparten ciertos aspectos formales a partir de los cuales es posible establecer analogías.

El cautiverio de Cervantes en Argel (1575-1580) —acaecido tras su vuelta de la batalla de Lepanto— a menudo se ha considerado como un punto de inflexión en la obra cervantina, una experiencia generadora de un antes y un después en su producción literaria². Algo coherente si se tiene en cuenta que los cautivos eran brutalmente maltratados, torturados y obligados a realizar trabajos forzados, entre los que destacaba, por su atrocidad, ser destinado a las galeras.

Nuestro conocimiento de la vida de los cautivos cristianos procede, en gran parte, “de las fuentes cristianas de la época, de los propios testimonios de los cautivos y de los propios informes de los religiosos que negociaban su rescate” y, precisamente por ello, han de ser tomados con cautela, pues “suelen exagerar la dureza del trato que reciben y describen sus padecimientos con desmesura, con el fin de urgir la necesidad de redención” (Barrio Gonzalo, 2003, p. 151). Igualmente, apostilla que los “argelinos procuraban no dañar la mercancía humana” y los castigos propinados buscaban presionarlos para que consiguieran su rescate lo antes posible (p. 151). En este sentido, el cautivo era un objeto de mercancía intercambiable y del que se esperaba obtener un beneficio económico, pero “había que cuidarlo para que el paso del tiempo no lo deteriorase y perdiese su inversión”. Así mismo, Barrio Gonzalo matiza que el trato que recibía el esclavo dependía de su amo y de su consideración, es decir, si eran cautivos de

2 Sáez (2019), Soler (2016), Garcés (2003, 2005), Abi-Ayad (1996), Castro (1925).

rescate se esperaba que por ellos se entregase una gran suma de dinero y por ello se les encerraba en los baños; algo que no ocurría con los cautivos del común, que eran destinados a trabajos domésticos más duros domésticos y de obras públicas (p. 152). En el caso de Cervantes, en su *Información de Argel* los testigos que declararon que el escritor permanecía “cargado de cadenas, siempre encerrado y muy maltratado tras uno de sus intentos de fuga” (Garcés, 2005, p. 98).

En todo caso, independientemente de sus condiciones, haber tenido la experiencia vital del cautiverio permite hablar de trauma —entendido como un “choque emocional que produce un daño duradero en el inconsciente”—, que se articulará en su obra en tanto fuente creadora. En *El trato de Argel*, Garcés (2005) encuentra que la disposición y aparición de episodios como el del esclavo cristiano y el león, el personaje llamado Saavedra³, así como el lenguaje utilizado y la separación completa de una familia para ser vendidos, dan cuenta de ello. En Güntert (2017) también aparece esta idea: “Cervantes convirtió en drama una experiencia traumática suya, imaginando situaciones similares a las que había conocida e insertándolas en una estructura dramática” (p. 190).

De esta manera, *El trato...* —junto con obras como en *Los baños de Argel*, *La Numancia*, *La española inglesa*, *El amante liberal* o *La historia del cautivo*— supondría una ficcionalización de su experiencia y la escritura, por tanto, respondería a una intención catártica, tal y como expone Julia Domínguez (2009), quien habla del acto mismo como “la terapia perfecta para la purificación y liberación de su experiencia en Argel. (...) Reconstruye su pasado dando rienda suelta a los fantasmas del cautiverio argelino” (p.5), y a la voluntad “de dotarle de sentido a través de su propio relato” (Sánchez Zapatero, 2016, p. 5). Con todo, se habla de trauma porque la crítica así lo ha vislumbrado en buena parte de sus obras —también se encuentran episodios dedicados al tema de la cautividad en las *Novelas ejemplares* y en *Don Quijote*—, pero no hay ningún documento confesional o testimonial que permita aseverarlo con rotundidad pues, tal y como indica Montero Reguera (2005), “la cuestión se plantea harto problemática; por dos razones, fundamentalmente. La primera tiene que ver con la falta de documentos

3 Garcés (2003) sustenta la tesis de que Cervantes decidió añadir este apellido a su nombre tras su cautiverio en Argelia (p. 370).

que ilustren buena parte de la biografía de Miguel de Cervantes: frente a otros autores del Siglo de Oro” (p. 352).

Entonces, ¿en qué lugar se sitúan los textos cervantinos sobre el cautiverio? El trauma se deja entrever muy conscientemente debido al material autobiográfico presente en la comedia. De hecho, en palabras de Anna Caballé (1995), la experiencia traumática es la razón más frecuente del inicio de la escritura autobiográfica y son “los recuerdos los que están sometidos a la tentativa del individuo a interpretarse a sí mismo” (p. 44). Ahora bien, usar esta etiqueta supone enfrentarse a la problemática de que los constantes intentos de la crítica literaria por separar polarmente la ficción de la autobiografía (Caballé, p. 93) y de cómo acotar el género y dotarlo de rasgos distintivos.

Alicia Molero (2012), por su parte, defiende que el planteamiento de la autobiografía en los autores de los Siglos de Oro es otro: “colocan su propia vida en el nivel mítico de los héroes de aventuras lo que hará de la escritura autobiográfica del XVI y XVII una exaltación de la hazaña personal”, una justificación dada por los modelos de actuación “que serán los que impongan la composición episódica del autorrelato” (p. 168). Sería, pues, pertinente, señalar un fuerte componente autobiográfico en *El trato de Argel* en términos de autorreferencialidad y siempre tamizada por la ficción que caracteriza la obra literaria como medio para exponer y purgar el trauma causado por el cautiverio.

La configuración de lo testimonial en caso de Max Aub es mucho más evidente, primero, porque explícita que sus textos están al servicio de la memoria, del conocimiento del pasado. La memoria es, así, el eje vertebrador de su obra, cuya dimensión es doble porque sigue el principio de “recordar para que no vuelva a suceder” y “luchar contra el olvido”. Su escritura deviene una manera de dejar constancia de sus experiencias vitales y anteponerse al exilio forzoso. De ahí que su producción se ubique en la escritura de la memoria, porque nace de los recuerdos y de las experiencias vividas. Del mismo modo, su condición de víctima hace que su producción tenga un valor liberador, “es uno de los pocos medios de que se dispone para intentar asimilar una experiencia marcada por un nivel de horror tan elevado como incomprensible” (Sánchez Zapatero, 2016, p.181).

Max Aub fue detenido y recluido en 1940 en el campo de concentración provisional Roland Garros de París. En mayo de ese mismo año fue trasladado al campo de Vernet, al sur de Francia, y en noviembre, el cónsul mexicano Gilberto Bosques logró que saliera para permanecer en régimen de arresto domiciliario en Marsella. A pesar de ello, el régimen de Vichy hizo que en 1941 volviera a ser detenido y encarcelado en Niza, desde donde sería llevado de nuevo a Vernet, campo en el que permaneció apenas un mes y a Djelfa, Argelia, el último campo en el que estaría hasta su liberación en 1942.

La aparición de materiales autoficcionales y la expresión del trauma y la testimonialidad serán dos puntos diferenciadores de las escrituras cervantinas y maxaubianas, ambas atravesadas, cierto es, por las circunstancias sociohistóricas y por los agentes literarios que intervinieron, de algún modo, en este proceso. Precisamente, son los principios contextuales los que impiden establecer una comparación al uso entre la experiencia del cautiverio cervantina y la concentracionaria maxaubiana.

Fernand Braudel en *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (1980) y, posteriormente, María Antonia Garcés (2005) encuentran similitudes entre ambos procesos, siempre y cuando se matice la etiqueta de campo de concentración: “[este] se ha usado como una forma genérica para designar los campos nazis, aunque no todos los campos (...) eran de concentración propiamente dichos” (p. 43).

En este sentido, la investigadora aclara que su símil, al igual que el de Braudel, tiene que ver con los campos de concentración nazis en general y no con los de exterminio en concreto (p. 246). La comparación se basa en el sufrimiento físico, en las condiciones de vida de ambos tipos de prisioneros: trabajos forzados, malnutrición, hacinamiento, maltrato y torturas, entre otros. se plantea por qué no debemos incluir en la misma categoría los textos concentracionarios y otros de experiencia similar, como carcelaria u hospitalaria. A este respecto, el mismo autor apunta hacia “la singular dimensión de los campos de concentración”, una literatura que, entre otras cosas, se caracteriza “por la reflexión continua sobre cómo el hombre puede llegar a convertirse en un ente absolutamente deshumanizado” (p. 46).

Así pues, nuestro análisis contrastivo partirá justamente desde aquí. Si bien la comparación entre ambos tipos de encarcelamiento es bastante compleja, se considera que ambos textos parten de una misma configuración espacial y temporal, a través de la cual emergen los distintos elementos que componen los textos. *El trato...* y “Yo no invento nada” parten de una misma premisa: cuerpos cautivos que se ven desposeídos de su espacio natural, privados de su libertad y que se hallan en condiciones límite donde se les plantean dilemas morales que transitan entre mantenerse con vida o conservar su propia integridad como sujetos individuales.

3. EL ESPACIO Y EL TIEMPO EN *EL TRATO DE ARGEL* Y “YO NO INVENTO NADA”

Los diferentes estudios de *El trato de Argel* han perseguido perspectivas diversas y han puesto el foco en la materia geopolítica e histórica de la comedia, el estudio de la sociedad argelina y su funcionamiento interno, la confrontación de los sistemas de valores de la sociedad cristiana y musulmana, así como el dualismo que este supone y que se manifiesta muy claramente en la obra, entre otros. Por su parte, el relato “Yo no invento nada” también ha atraído el interés de la crítica por su construcción narrativa, su inscripción dentro de la literatura de la memoria y concentracionaria y por el autobiografismo presente en el relato.

Con todo, considero que es esencial prestar atención al espacio, al *topos*, como elemento vertebrador de la estructura dramática y narrativa. El espacio es lo que posibilita la aparición de muchos de los componentes fundamentales que disponen las obras, por ejemplo, la voz colectiva, la fe, los valores éticos, la delación, la traición o la supervivencia. En este sentido, partiré del concepto y análisis del cronotopo de Bajtín⁴, que constituirán “los centros organizadores de los principales acontecimientos de la novela” (1975, p. 400). Además,

el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.— tienden hacia el cronotopo y adquieren

4 Definir el tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia (Bajtín, 1975, p. 238).

cuerpo y vida por mediación de mismo, se implican en la expresividad artística” (p. 401).

Desde esta premisa se analizará cómo el espacio y el tiempo construyen la ficción relatada y se alzan como la fuente productora del resto de elementos presentes.

En ambos textos encontramos doblemente a sujetos, personajes, “(des) espaciados” —una noción oportuna para referirnos a individuos que están desubicados o fuera de sus espacios naturales— o de “sujetos dislocados” (Simón Porolli, 2016). Primero, porque Cervantes y Max Aub escribieron sus obras justo después de su periodo carcelario argelino, de modo que la génesis textual es similar en las condiciones de escritura y también en lo que respecta su situación personal, pues acababan de vivir una experiencia carcelaria prolongada y marcada por la supresión de sus derechos humanos. Segundo, porque, paralelamente, todos los personajes de *El trato...* y de “Yo no invento nada” se sitúan en espacios que recrean ficticiamente condiciones análogas a los baños argelinos y a los campos de concentración franceses.

Cervantes escribió *El trato de Argel* tras ser liberado de su cautiverio, pero algunos críticos “han sugerido que fue en Argel donde Cervantes comenzó a bosquejar su comedia” (Garcés, 2005, p. 164) y otros, como Canavaggio (1977), sitúan su origen a su regreso a España, entre 1581 y 1583, una teoría que es más que probable. A este respecto, Garcés (2005) acude a los testimonios de Rufino de Chiambery o el de Antonio Veneziano para confirmar que, aunque Cervantes no redactase la pieza durante su cautiverio, sí escribió algunos de los poemas que aparecen en *El trato...* (p. 220) —de hecho, la poesía será otro punto convergente entre los dos escritores, a pesar de que no fueran los géneros donde mejor expresarían su genio. Tal como señalaba Cervantes escribió poesía en su cautiverio (Torres Lanzas [Trans.], 1981, p. 163). Por su parte, Max Aub encontró consuelo también en los versos, cuyo resultado serían “estas poesías (...); todo cuanto en ellas se narra es real sucedido. Versos inimaginados o inimaginables. (...) Poemas hechos adrede, buscando olvido en ejercicios retóricos” (Aub, 2007, p. 93).

Los versos “hijos de la intranquilidad” (Aub, 2007, p. 93) conformarían su *Diario de Djelfa*. Tras su exilio a México, escribió un conjunto de cuentos que

también versaban sobre su experiencia en el campo de concentración de Djelfa. Entre estos relatos se encontraba “¡Yo no invento nada!” (1942), que fue publicado en tres entregas en la revista *Todo*. Aub había escrito una tercera y cuarta parte que no se llegaron a publicar y que formarían parte del relato aquí propuesto, “Yo no invento nada”, y de otro llamado “El limpiabotas del Padre Eterno”⁵, los cuales se publicarían en el compendio cuentístico *No son cuentos* (1944).

En suma, Cervantes y Max Aub escribieron ambos textos en mismas las mismas circunstancias: tras su llegada de Argelia. Además, los dos personajes principales, Aurelio y Yubischek, obligados por el tiempo histórico en el que se ubican, han sido desplazados, forzosamente, de su lugar natural para ser insertados en una localización hostil donde las reglas han sido impuestas por una autoridad ilógica e incierta. Por tanto, la desubicación espacial afecta a dos planos paralelos: el autorial y el ficcional. Encontramos, así, a un conjunto de hombres cuya capacidad de decisión ha sido mermada y anulada, ni siquiera tienen control sobre sus propias funciones vitales. Han quedado totalmente sometidos a la jerarquía impuesta por la topografía del lugar.

La desubicación como punto de partida hará que, en consecuencia, el conjunto de acciones que se irán sucediendo solo adquieran sentido en su contexto espacial, que en este caso actúa como eje estructurador del armazón ficcional y de la psique de los personajes. Además, será el topos el que marque la sucesión del tiempo en el individuo, esto significa que la etapa de los personajes en Argel y Djelfa dejará una profunda impronta en su vida, en tanto que reafirmará sus identidades y carácter, pero no los modificará como individuos.

Tanto en *El trato...* como en el relato maxaubiano se desarrollan en el tiempo biográfico de los personajes principales, porque todas las acciones se enmarcarán en el tiempo de vida de Aurelio y de Carlos Yubischek y dejarán de tener importancia cuando sus situaciones vitales se hayan resuelto de una manera u otra. Los sucesos narrativos y dramáticos quedan subordinados a esta lógica biográfica que engloba, en el caso de Aurelio, la trama amorosa, el episodio de la fuga, la separación de una familia cautiva o la conversión de los cristianos en

5 Véase Nós Aldás (2001).

renegados, y en el cuento mexicano, el abuso de autoridad, el maltrato físico, las condiciones de supervivencia de los lugares concentracionarios o laguerra civil española.

De esa manera, el relato biográfico está subordinado al espacio y al tiempo, pues, de no ubicarse en estas coordenadas concretas, no sería verosímil —y rompería el pacto ficcional. Esta relación personaje-espacio-tiempo, aunque se articula de forma similar, aparece representada de distintas formas. Mientras que en *El trato de Argel* el tiempo histórico se localiza gracias a referencias concretas a la política exterior de Felipe II, a enfrentamientos concretos —“Déjate deso y escucha de la guerra / que el gran Filipo hace nueva cierta, / y un poco la pasión de ti destierra” (v. 369-371), “quitóle liberad el hado esquivo/ de mala pasando a Barcelona; / cativóle Mamí, corsario esquivo” (v. 375-378)— o a don Juan de Austria.

Por el contrario, la sucesión del tiempo interno no tiene unidad y apenas se vislumbra en los paratextos que al inicio de las cuatro jornadas. También aparece en algunas referencias, como cuando Leonardo relata la llegada durante “esta noche” de una fragata de Biserta (v. 373), algunos adverbios como “hoy” o “luego” o sintagmas igualmente imprecisos, “un tiempo” (v. 461) o “estos días” (v. 493). La falta de referencias precisas sitúa los acontecimientos en una nebulosa cíclica y representa como el cautivo percibe el tiempo, pues es ajeno al transcurso de los días, porque no son relevantes cuando las circunstancias siempre son las mismas. De hecho, las alusiones temporales, y también espaciales, se tornan más precisas cuando los personajes relatan cuatro hechos concretos: la explicación del cautiverio de los protagonistas, Silvia y Aurelio; la jornada dedicada al esclavo cristiano que se escapa; los relatos de Felipe II y don Juan de Austria; y la narración de como un esclavo cristiano es asesinado en señal de venganza y cuando el rey argelino libera a los enamorados.

Cervantes construye el universo del cautivo a partir de segmentos temporales que se dilatan o se contraen según la relevancia de las acciones. Es por esto que los momentos citados mayor precisión, porque constituyen los nudos ideológicos principales sobre los que el autor quiere incidir, como la problemática histórica o el valor de la religión, de la virtud y del amor. La misma estrategia

se observa en la construcción del espacio: Cervantes no se detiene en los lugares donde se enmarcan las acciones ajenas a los episodios enumerados. Aunque es cierto que se advierte la alternancia entre lugares interiores y exteriores que se refieren a otras tramas insertadas a partir de algunas indicaciones, a través de verbos de movimiento, como “salir” o “entrar”.

Desde el inicio de la comedia, Aurelio describe el lugar donde se encuentra cautivo como un infierno: “triste y miserable estado/ triste esclavitud amarga” (v. 1-2), “¡oh purgatorio en la vida, /infierno puesto en el mundo” (v. 5-6). Más adelante añade: “mi cuerpo está entre moros” (v. 27). En realidad, solo es posible conocer los espacios a través de algunos diálogos. Así, se sabe que Aurelio y, más tarde Silvia, están en la casa de sus amos, Zahara y Yzuf: “de leña hay falta en la casa” (v. 98). El lugar donde están los protagonistas es privado, como también lo será su posición en el universo creado: sus acciones, sus objetivos, no tienen trascendencia a nivel socio-político, ya que ellos protagonizan la trama amorosa y la fortuna del cautivo, en la que media su terquedad religiosa y moral. No obstante, existe una inadecuación entre la naturaleza de los personajes que, aunque situados en ubicaciones privadas, originan discursos públicos, configurados como largos informes sobre sus planes de supervivencia, sus acciones o sus sentimientos, pesares e inquietudes. Esta particularidad deja entrever la unidad de las voces de los personajes cristianos, que integran una voz colectiva presente en toda la comedia que se erige en una ferviente defensa de la fe cristiana y de sus valores.

No será hasta el final de la primera jornada, antes de anunciar su ubicación exacta, cuando el lector sepa que el lugar donde están prisioneros es “seno de piratas” (v. 395), “esquiva prisión, amarga y dura, / a donde mueven quince mil cristianos, /tienes la llave de su cerradura” (v. 435-438). Será Sebastián quien, a través de la narración del suceso del cristiano asesinado en señal de venganza por los musulmanes, desvele que la acción transcurre en la ciudad de Argel (v. 491). La descripción de la ciudad se ampliará en el episodio de la huida del cristiano y su encuentro con un león, pues será él mismo quien revele del itinerario que realiza. Esto coincide con la estructura del suceso, que se articula como una suerte de prueba donde la fe del esclavo deberá salvarle y acompañarle —y así ocurre cuando, tras rogarle a la Virgen, aparece el animal manso y duerme a su lado.

Con todo, si el tiempo no es preciso es porque el cautiverio así lo impone: su naturaleza marcará la imprecisión del resto de espacios, porque ninguno, dentro de una cárcel, es importante. El *crono* no es preciso porque no importa cuánto tiempo pase, ni en que lugares de la ciudad de Argel, pues la esclavitud permanece indefinidamente. En cambio, que el cronotopo se dilate en momentos concretos, como que se alarguen los discursos de los personajes y adquieran una dimensión pública, ocurre porque las dimensiones, espacio-tiempo-discurso sirven al propósito autorial de expresar su experiencia vital en Argel: “si ha estado este trasunto / de la vida de argel y trato feo, / pues es bueno el deseo que he tenido/ en nombre del autor, perdón les pido” (v. 585-589).

Un planteamiento parecido, aunque más visible, se observa en “Yo no invento nada”, donde el cronotopo del relato funciona como un fuelle que se va extendiendo y encogiendo en los momentos narrativos fundamentales. El relato está construido en virtud de la experiencia concentracionaria de Carlos Yubischek, precisamente, será el tiempo que permanezca en esta localización concreta lo que origine el relato. De nuevo, el espacio da lugar a la acción narrativa.

El espacio carcelario aparecerá bajo diferentes nombres —prisión, chirona, cautiverio, reformatorio, calabozo, celda— y entrará, desde el primer párrafo, en conflicto con todos los personajes, pero especialmente con Carlos Yubischek, el protagonista. La problemática queda establecida a partir su retrato, en el que confronta la naturaleza intrínseca del propio individuo, “más bueno que el pan, sin el menor rencor por su talla o su cara (...). Siempre sonriente”, con los lugares que ha transitado, “no se cansaba de las prisiones” (Aub, 1994, p. 317). A continuación, el narrador hace una digresión temporal para justificar la vida pasada de prisionero, del protagonista, una analepsis que revela que se encuentran en una barraca y que los van a trasladar a África en la bodega de un barco, el Sidi Aicha⁶ (Aub, 1994, p. 320-321).

El cronotopo queda, así, delimitado de manera intencional y subjetiva: la descripción del espacio permite dilatar, mediante una retahíla de metáforas, los detalles del trayecto y del entorno en la que se incluyen detalles precisos:

6 El Sidi Aicha fue el barco que trasladó a Max Aub de Francia al campo de concentración de Djelfa, Argelia. Normalmente, transportaba ganado.

fuimos entrando en la bodega del Sidi Aicha encadenados de dos en dos. Del vagón del ferrocarril a las entrañas hediondas del vapor anduvimos seis metros, ciegos, anonadados por la luz estallante de la lechada de los muros, el azul dorado del mar, el morado lejano de los Pirineos: España al alcance de la mano, aquellas entrañas de hierro rezumban olor de caballos (...). Tres días tardamos en llegar a Argel (Aub, 1994, p. 321).

Sin embargo, cuando el lugar hostiga al individuo, las descripciones se vuelven bruscas, las oraciones más cortas, la información más precisa y el tiempo ya no se mide en días, sino en horas: “nos encerraron en un viejo bastión, cárcel, ¡ay! sin ventanillas ni Zoraidas⁷ (...). Noche cerrada, treinta horas sin comer. Prohibido bajar las ventanillas, prohibido comprar nada en las estaciones. Dieciséis horas de tren” (p. 321).

La exactitud continúa en la descripción del campo de concentración, que, como una onda, se dilata cuando se refiere a la naturaleza y el paisaje, y se recoge si atiende a las condiciones de vida:

El campo está en la ladera de una colina; por viviendas tiendas de campaña. Frío feroz. De cien murieron seis a los ocho días de llegar, comidos de sarna y piojos, pura costra y pústulas, vencidos por la gangrena. Por la noche temperatura de quince grados bajo cero, mientras llega dura el día a cincuenta y cinco (p. 322).

Las imágenes del trayecto hacia el campo de concentración argelino y su retrato conforman un perfecto cuadro plástico narrado con rigurosidad por un relator que parece jugar con la imposibilidad de la memoria. Las descripciones de las partes del campo se suman a la composición de la pintura esperpéntica:

las lomas están cubiertas de nieve, el termómetro marca diez bajo cero. Las tiendas muestran su medio cono blanco al viento y el resto negro de la humedad. Las alambradas florecen cristales (...). Del campo al fuerte hay dos kilómetros de fango helado (p. 323).

El cronotopo construido es el de un mundo adverso que busca aniquilar y abalanzarse sobre cada una de las personas que lo habitan y del que no pueden escapar. Los campos de concentración no son espacios de reclusión al uso, sino lugares donde la normalidad ha sido suprimida, donde los derechos humanos

7 El uso del nombre de Zoraida resulta, cuanto menos, interesante porque, aunque el autor podría haberlo elegido en virtud de su popularidad en la cultura occidental, coincide con que Cervantes llama así en la comedia —también de temática argelina— *La historia del cautivo*, quien será interpelada también en uno de los capítulos del *Quijote*.

no existen. La autoridad que los gobierna busca la desaparición del individuo. Justamente esta indiferencia que el espacio muestra por quien lo habita es lo que conforma, al igual que ocurría en *El trato de Argel*, la voz colectiva y universal. No importa el pasado o los orígenes de sus moradores, porque todos son susceptibles de vivir el horror.

La experiencia concentracionaria es indescriptible, no puede ser comprendida ni transmitida por quien la sufre. El lenguaje y el discurso convencional es insuficiente (Sánchez Zapatero 2010, p. 122-123), por eso el horror se intenta expresar a través de la precisión: del frío, de las horas sin comer, de las palizas, del entorno aplastante, de la enfermedad, de la muerte. Todo queda organizado para intentar resolver el problema de la *indecibilidad*.

El universo presentado es increíble, no puede ser comprendido; uno siempre se preguntará el porqué de su existencia. Aquí el tiempo es relevante por su capacidad de enfatizar las condiciones físicas que la topografía impone y, además, porque es la herramienta, junto con el *topos*, que se emplea para hacer al texto partícipe del acontecimiento histórico, en un cronotopo histórico concreto. Esta construcción y organización espacio-temporal responde a una clara intención testimonial de *escribir para no olvidar*.

Tanto en *El trato...* como en “Yo no invento nada” el cronotopo impone unas condiciones límites a los personajes, cuyas individualidades están marcadas por el espacio y sus límites, ya que son lugares con fronteras radicales. Los personajes de uno y de otro texto son maltratados físicamente: están encadenados (v. 166); son apaleados y atados, “atanle con cuatro cordeles de pies y de manos, y turan cada uno de su parte, y dos le están dando” (Aub 1995, p. 45), “y de un golpe seco parte labios, rompe dientes del suplicante” (p. 326); se dirigen a ellos como animales (v. 405); les humillan “cada día entraba Gravela. Le miraba, les escupía y se iba a emborrachar” (p. 329); los dejan morir de frío “las estufas vacías están boquiabiertas” (p. 323); de suciedad, “sobre el cemento, que hiede secesos y orines” (p. 326); hambre “comía pieles de zanahorias recogidas en la basura” (p. 326) y enfermedad, “mi comandante, estoy comido, comido de piojos. —¿Piojos? Mejor, así cogerás el tifus y se acabó” (p. 327).

En el cautiverio de Argel y en el campo de Djelfa los prisioneros están subyugados a las excepciones del espacio, el cual, poco a poco, va deconstruyéndolos en tanto individuos con una subjetividad propia; los reduce a corporalidades a través de la aleatoriedad de la violencia, de las humillaciones; por ser objetos de deseo sexual sin voluntad, pues están sometidos a la autoridad; porque los guardias se permiten, incluso, tener momentos de ocio, como emborracharse; por el regocijo del dolor y la muerte ajena —“el día que Yubischek murió, apareció por el campo silbando alegremente, como si le hubieran quitado un peso de encima” (Aub, 1995, p. 329)—, por el trato de seres humanos como mercancías —“si te compro, ¿serás bueno?” (v.193).

Las constantes vejaciones centran la atención en la noción de *cuerpo* y apuntan a la manera en que, primero, el autor expresa el impacto de la experiencia vivida y, segundo, fundamentan un recurso más del espacio para expresar sus características y consecuencias. El cuerpo es desposeído de funciones más básicas, como comer o beber, y es entonces cuando el tiempo se compone de días, de horas, porque, ¿cómo olvidar lo insufrible?

4. CONCLUSIONES

Un lapso de cuatro siglos separa las obras aquí estudiadas, un tiempo más que suficiente para que el tratamiento del trauma y la disposición del material autoficcional difieran con mucho en un texto y en el otro. Sin embargo, la admiración de Max Aub por el alcaláino ha sido un motivo de peso para rastrear sus huellas en la obra del valenciano. Un estudio de este tipo, sujeto siempre a la incertidumbre que arrastra una diferencia de varias décadas, ha partido del concepto de cronotopo para observar que las dos piezas muestran una construcción literaria semejante.

Ambos textos se edifican sobre las nociones de tiempo y de espacio, que inciden en la comprensión de la realidad temporal, histórica, en la que se inscriben. A través de los cronotopos se construyen dos universos carcelarios donde las personas, que aparecen representadas en tanto que cuerpos, no tienen ningún valor. Todos los elementos argumentales, así como los formales, quedan al servicio de la intensificación de estos espacios asfixiantes y crueles, lugares enmarcados en el tiempo biográfico de Aurelio y Carlos Yubischek.

Los cronotopos contruidos ofrecen imágenes claras de los acontecimientos relatados y precisamente es a partir de ellos, de su condensación o abreviación, que el receptor puede determinar la importancia de una escena descrita, la dimensión de la intervención de un personaje o las relaciones entre “el marco de una obra y el marco de la creación de un autor” (Bajtín, 1975, p. 402). Ambos autores recogen sus experiencias vitales en estas situaciones carcelarias y, por ende, es mucho más visible la interacción entre la frontera ficcional y la real, como Bajtín señala: “encontramos al autor fuera de la obra, como individuo que vive su existencia biográfica; pero también lo encontramos en calidad de creador en la obra misma” (p. 405).

Al principio se aludía a la distancia temporal entre la escritura de una obra y la otra, pero ¿cómo no trazar puentes a través del tiempo si, como escribía Max Aub en su *Homenaje*, “en ellos nos reconocemos? ¿Cómo pagarlo? No les dimos nombre, son ellos los que nos lo legan siguiendo el correr natural del tiempo” (2002, p. 218).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aby-Ayad, A. (1998). Orán. Fuente literaria y lugar de escritura de Miguel de Cervantes. En M.C. González de Enterría y A. Cordon Mesa (Eds.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996* (pp. 117-126). Universidad de Alcalá.
- Aub, M. (1944). *No son cuentos*. Tezontle.
- Aub, M. (1995). Yo no invento nada. *Enero sin nombre* (317-329). Alba Editorial.
- Aub, M. (2001). En J. Oleza (Dir.). *Obras completas. Obra poética completa* (Vol. I). Institutció Alfons el Magnànim.
- Aub, M. (2002). *Hablo como hombre*. Fundación Max Aub.
- Aub, M. (1966). [2007]. *Manuel de Hitoria de la Literatura Española*. En J. Oleza (Dir.). *Obras completas* (Vol. V-B). Institutció Alfons el Magnànim.
- Aub, M. (20022 [1937]). Actualidad de Cervantes. En J. Oleza (Dir.). *Obras completas. Ensayos II. Ensayos teatrales/Cuerpos presentes* (Vol. XI). Iberoamericana Vervuert.
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barrio Gonzalo, M. (2003). Los cautivos españoles en Argel durante el Siglo Ilustrado. *Cuadernos Diciohistas*, (4), 135-174. <https://revistas.usal.es/dos/index.php/1576-7914/article/view/3825>
- Braudel, F. (1980 [1949]). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la obra de Cervantes* (M. Monteforte Toledo, W. Rocés y V. Simón [Trad.s.]). Fondo de Cultura Económica.
- Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta: ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Megazul.

- Canavaggio, J. (1977). *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Presses Universitaires de France.
- Castro, A. (1971 [1925]). *El pensamiento de Cervantes*. Noguer.
- Cervantes, M. (2001). *El trato de Argel*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-trato-de-argel-0/>
- Domínguez, J. (2009). Los escenarios de la memoria: psicodrama en *El trato de Argel* de Cervantes. *Bulletin of The Comediantes*, 61(1). <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA325092975&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=00075108&p=AONE&sw=w&userGroupName=anon%7E3336c0f5>.
- Garcés, M.A. (2003). Los avatares de un nombre: Saavedra y Cervantes. *Revista de literatura*, 65(130), 351-374.
- Garcés, M.A. (2005). *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*. Gredos.
- Günter, G. (2017). Obras darmáticas y narrativas de Cervantes sobre su cautiverio en Argel. *Anuario de estudios cervantistas*, (13), 137-202.
- Molero de la Iglesia, A. (2012). Modelos culturales y estética de la identidad. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 28(1), pp. 168-184.
- Montero Reguera, J. (2005). Amores y desamores cervantinos: entre la interpretación biográfica y la tradición literaria. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (81), 285-307.
- Nos Aldás, E. (2001). *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/10448#page=1>
- Oleza, J. (2008). Un mapa de lecturas. La biblioteca de Max Aub en Valencia. En S. Albiñana (Ed.). *Libros en el infierno. 1939. La biblioteca de la Universidad de Valencia. Catálogo de la exposición* (pp. 73-112). Universitat de València.
- Sáez, A.J. (2019). Introducción. La quiebra de una vida: el cautiverio de de Cervantes. En Miguel de Cervantes. *Información de Argel* (pp. 9-96). Cátedra.
- Sánchez Zapatero, J. (2011). Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal. *Revista de literatura*, 73(46), 377-404.
- Simón Porolí, P. (2016). Narraciones discolocadas: exilio y el campo de concentración, dos formas de violencia testimonial argentina y española. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (8), 223-237.
- Soldevila Durante, I. (2003). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Biblioteca Valenciana.
- Soldevila Durante, I. (2006). Max Aub y la tradición literaria española. *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, (1), 145-152.
- Soler, I. (2016). *Miguel de Cervantes: los años de Argel*. Acantilado.
- Torres Lanzas, P. (Trans.). (1981). *Miguel de Cervantes: Información de Miguel de Cervantes de lo que ha servido á S.M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel, y por la certificación que aquí presenta del Duque de Sesá se verá como cuando le captivaron se le perdieron otras muchas informaciones, fees y recados que tenía de lo que había servido á S.M.* José Esteban.