

VOCES EN UN CAMPO DE SANGRE:
MAX AUB Y LOS PENÚLTIMOS EPISODIOS NACIONALES

Joan Oleza-Simó
Universitat de València

Palabras preliminares¹

La penúltima vez que este escritor que además de valenciano se sabía judío, y alemán, y francés, y español, y mejicano, pisó territorio español se descubrió a sí mismo como apátrida y como un extraño, él que tenía tantas razones para no ser ni lo uno ni lo otro. La guerra y un inacabable exilio lo habían dejado sin lectores y ahora nadie le conocía ni él se reconocía en nadie. “No llevo una semana aquí, es verdad, pero no reconozco nada”, confesó en aquellos días de agosto de 1969. Y al deambular por Valencia, ciudad a la que no había vuelto desde más de treinta años atrás, constató amargamente: “Esta que fue mi ciudad ya no lo es, fue otra”. El día en que acudió a la Universidad y solicitó ser recibido por el Rector un ujier le preguntó “¿De parte de quién?”. Él respondió a la vez con su nombre, Max Aub, y con esta reflexión interior: “No sé qué decir. No sé cómo presentarme. No sé quién soy ni quién fui”.

Son las confesiones de *La gallina ciega*, ese libro áspero y provocador, imposible de asimilar aún hoy si se difundieran entre el gran público sus verdades más inapelables, aquellas que brotan no sólo de la amargura sino sobre todo de la conciencia de la propia ausencia, del descompromiso forzado por una colectividad que olvida al escritor, que lo borra del tiempo y del presente.

Las cosas han ido cambiando en estos últimos años. Se creó el Archivo-Biblioteca Max Aub en Segorbe, que hoy contiene uno de los fondos documentales más ricos sobre la obra de un escritor de cuantos hay en España, se celebró el primer Congreso Internacional sobre “Max Aub y el laberinto español” en Valencia en diciembre de 1993, Antonio Muñoz Molina convirtió su discurso de incorporación a la Real Academia Española de la Lengua en un homenaje a Max Aub, “Destierro y destiempo de Max Aub”, en Salerno hubo una reunión de hispanistas convocados por las ficciones y supercherías literarias de Max, en El Escorial se organizó no hace mucho un curso de la Universidad Complutense de Madrid sobre su figura, en Segorbe se ha constituido la Fundación Max Aub, en Valencia llevamos avanzado el trabajo de la edición crítica de sus *Obras Completas*, con participación de múltiples especialistas...

Es posible que dentro de unos años no haya que presentar a Max Aub, y que su nombre se imponga por sí mismo, sin suscitar extrañeza. Querrá decir que ha llegado a ocupar ese lugar de privilegio que sólo los lectores pueden otorgar, y que en buena lid le corresponde, como a uno de los mayores y más originales escritores españoles del siglo XX.

Entretanto las palabras que siguen, con el título “Voces en un campo de sangre”, tienen como propósito rendir un homenaje no a ese Max Aub pionero de la postmodernidad que tanto me ha atraído en otras ocasiones, el Max Aub de las máscaras y las supercherías, el *de Luis*

Alvarez Petreña , *Josep Torres Campalans*, de la *Antología traducida* o del *Discurso imaginario a la Academia*, que hacen de la realidad el escenario de lo que no pudo ser pero pudo haber sido, quebrando así la prohibición de Aristóteles y mezclando indiscriminadamente realidad y ficción, literatura e historia, sino a ese otro Max Aub de *El laberinto mágico*, ese conjunto de relatos con los que su autor quiso escribir los penúltimos *Episodios Nacionales* de la literatura española, tomando cumplida venganza en esa otra forma de memoria que es la escritura de los desmanes de la guerra y del olvido.

VOCES EN UN CAMPO DE SANGRE

La postmodernidad tiene a veces el aspecto de una representación de ópera en la que desde el contralto al tenor, pasando por las sopranos, proclaman agoreros la muerte de la historia. No obstante, avanzando hacia el centro del escenario, procedente de los rincones más oscuros, algunas voces, probablemente de bajos, continúan recitándola incansablemente.

Entretanto, y cada vez que se reúnen, los historiadores hablan de una nueva historia que si algo se parece es a la novela, y los novelistas multiplican sus experimentos con géneros híbridos, como la biografía novelada, la biografía ficticia, la autobiografía novelada o ficticia, las memorias y diarios más o menos novelados o más o menos ficticios.

En otro lugar he escrito algunas observaciones sobre las nuevas alianzas de novela e historia en este fin de siglo, incluso hace unos años, pocos, me permití poner algún reparo al formidable emblema que el Ministerio francés de Educación había asignado a un tema de oposiciones de enseñanza media: "Le dénie de l'histoire". Nada menos. Se pretendía fundamentar este "dénie de l'histoire" en la obra novelística de Francisco Ayala y de Antonio Muñoz Molina.

Francisco Ayala es otra cosa, en cuanto a Muñoz Molina lamento disentir casi tanto como él de que se le sitúe en la onda de Jameson, de Vattimo o de Fukuyama. Novelas como *Beatus Ille*, *El jinete polaco*, y hasta si se quiere *Ardor guerrero*, son los ejemplos más palpables, entre los jóvenes novelistas españoles, de esa nueva alianza de novela e historia de la que antes hablaba, y son también, las dos primeras, junto con *Beltenebros*, otros tantos ejemplos de cómo esa novela con vocación de historia vuelve sus ojos y también sus voces hacia la guerra civil española, a la que instituye como su más noble referente.

Pero hoy no voy a hablarles de estas nuevas formas de representación de la historia en la novela, aunque todo mi discurso las tiene presentes como contraste, sino de lo que fue la novela histórica antes de que esas agoreras voces se precipitaran a proclamar la muerte de la historia, del último modelo puro de episodio nacional, del máximo legado de Galdós y de Valle Inclán, del *Laberinto mágico* de Max Aub. De *La gallina ciega*, tomo dos frases con las que quisiera enmarcar mi conferencia. La primera es un desplante muy en la línea del Max Aub irreverente. Se refiere a quienes han olvidado, a todos aquellos que en 1969 le habían vuelto la espalda a 1939 y se habían resignado al silencio. "Allá ellos, suyos el olvido y el reino de la mentira". La segunda no necesita contexto, es una declaración de principio: "No hay novela que se salve sin la historia. Para ti - dice de sí mismo, en segunda persona - tanto monta".

Ni que decir tiene que al acabar la representación de esa ópera de la que hablaba hace unos minutos, y también la de esta conferencia, mis aplausos más fervientes irán para los bajos, para quienes siguen empeñados en contarnos la historia como una novela.

Tres símbolos: los lazos con los hombres, el toro de fuego, la locura

Rafael Serrador vaga por las calles tropezando con las gentes y sintiendo los lazos que le unen con los hombres, y como cogido en una red en la cual él fuese una de las mallas, una de las hebras de la noche. Por la plaza del Pino pasea un hombre completamente desnudo gritando:

(¡Viva el Sr. Kneipp! ¡Viva el Sr. Kneipp!

Un mundo salido de sí, un mundo sin madre. Apoyado en un canalón, Rafael Serrador piensa en el agua, un agua bárbara, ímpetu bronco, rauda, tenaz, incontenible: como el de un toro de fuego, un arco iris de fuego, por encima de la ciudad vencedora”

Acabo de leer uno de los dos finales (“Noche”) añadidos como “Colmo” al primer final de *Campo cerrado*, la novela escrita en París entre mayo y agosto de 1939 con que Max Aub inicia su *Laberinto mágico*, el magno mural de la guerra civil española.

A pesar del mucho material no histórico que esta novela arrastra en su corriente, material en apariencia de índole privada (que ha llevado a una especialista en la novela histórica como Madeleine de Gogorza Fletcher² a la errónea conclusión de que “there is a lack of historical intent” en ésta y en otras novelas de la serie) el gesto estético - tanto como ideológico - que *Campo cerrado* traza es el de la novela histórica. Los materiales de la primera y de la segunda parte, las experiencias privadas, pero sobre todo públicas, de la multitud de personajes que cohabitan en sus páginas, afluyen al cauce irremediable de la tercera parte, la que da cuenta del aplastamiento de la sublevación militar del 18 de julio de 1936 en Barcelona. Es en los acontecimientos históricos de esta tercera parte donde se forja el sentido de toda una vida, a la vez privada y pública, individual y colectiva, ficticia e inevitablemente histórica.

“Caía la noche, subían los tiros”, escribe Max para poner punto final a esta tercera parte, y con esta caída de la noche se levanta el velo del sentido. Rafael cambia definitivamente de bando “sintiendo los lazos que le unen con los hombres”, hemos leído, como también que en la medida en que “subían los tiros” se liberaba la energía salvaje del toro de fuego, la fuerza bárbara del toro hispánico, de un pueblo que libera la incontenible historia que lleva dentro largamente reprimida.

El último símbolo de ese final se repetirá otras veces, a lo largo del *Laberinto*, es la emergencia de la locura, manifestada en este hombre desnudo que en medio de una plaza y entre los tiros, grita “¡Viva el Sr. Kneipp!” ¿Pero quién es el Sr. Kneipp, y qué tiene que ver con todo lo que está pasando? Desde la primera novela del *Laberinto*, la revelación del sentido y la liberación popular de las fuerzas retenidas de la historia aparecen señaladas por el oscuro estigma de la locura.

Cuando en 1963 Max Aub publica *Campo del moro*, han pasado veinte años desde *Campo cerrado* (1943) y doce desde *Campo abierto* (1951), la novela precedente de la serie, son años de obstinada recopilación de materiales como el propio Aub confiesa, pero son años, sobre

todo, y desde mi punto de vista, en que la fórmula de la novela histórica aubiana alcanza su sazón. La de *Campo de los almendros*, la novela final de la serie, pero sobre todo la de *Campo del moro*, posiblemente el más brillante, el más ceñido, el más equilibrado de los frescos narrativos que el escritor dedicó a la guerra civil.

En *Campo del moro*, el sentido que le fue revelado aquel día de julio de 1936 a Rafael Serrador se disipa incapaz de imponerse a la historia, el toro de fuego es entregado por la traición al sacrificio, y los signos de la locura se ciernen definitivos sobre aquella que fuera “defensa formidable” de Madrid, su alcázar real, según palabras de Mesonero Romanos que la novela escoge como divisa de su título, un Mesonero que evoca la resistencia de la ciudad, en 1109, frente al ejército africano que había llegado a aposentar sus reales en “el sitio que aún se llama el Campo del moro”. Ochocientos años después el Campo del moro servía de nuevo para la defensa de Madrid.

Cuando el lector ha visto desmoronarse una tras otra las contenciones de la razón y de la solidaridad, bajo el empuje de esa fuerza mítica de la traición que recorre toda la novela, desde la traición política a la traición amorosa, parece haber llegado el último momento de la esperanza, el que encarnan tres mujeres, Mercedes, Rosa María y Manuela, las tres de diferente signo político, de diferente clase social, de diferentes pulsiones amorosas, las tres sin protagonismo hasta este último momento, compañeras como son de tres hombres protagonistas, Julián Templado, Víctor Terrazas, Carlos Riquelme, pero las tres unidas por una ternura y una solidaridad femeninas descubiertas en los últimos días de la resistencia de Madrid, y también por la desastrosa muerte de una cuarta, Lola, la hija de don Manuel el Espiritista, padre desafecto, y compañera de Vicente Dalmases, amante traidor.

Lola, una de las víctimas más inolvidables de esta novela, es conducida por las otras tres mujeres en una carroza fúnebre hacia el cementerio. De camino, Rosa María, el personaje en quien el narrador focaliza su mirada “se da cuenta de que su unión con Lola - la muerta - con Manuela, la de Riquelme, con Mercedes, la cualquiera, sólo pudo ser resultado de la guerra. Sin eso ¿cómo? Siente una gran ternura por todas.”

Un Max Aub más escueto que nunca interrumpe el soliloquio de Rosa María con esta frase: “el obús les dio de lleno”. El caballo escapó “pateando sus tripas”. Rosa María quedó tirada en la cuneta, de cara al cielo. La última cosa que vio fue esa aparición terrible que la mira a ella y que cierra la novela:

Surgida del llano, chupada la cara, la piel oscura tirante sobre los pómulos, los ojos saltones por lo hundido de las cuencas, el pelo largo, revuelto y lacio de la lluvia y el descuido, a manchones pardos el traje negro arrastrado, sarmentosos los brazos, descalza, Soledad - demente - la mira con atención chupando una mano destrozada, sucia de barro y sangre.

El hombre desnudo que en la plaza de Barcelona brincaba y gritaba en honor de un tal Kneipp ha mutado en esta mujer loca que escapa de su casa y merodea bajo la lluvia y los obuses, lamiendo un despojo humano. *Campo del moro*, que comienza con la resistencia del coronel Casado a obedecer las órdenes del presidente Negrín, acaba con la locura desatada en las calles de Madrid por las diferentes facciones del frente popular: comunistas, socialistas,

militares, anarquistas, republicanos deteniéndose unos a otros, persiguiéndose y fusilándose sin remisión. El acto final de la desbandada hacia el puerto de Alicante, que dará materia a la última novela de la serie, *Campo de los Almendros*, no podría preludiarse con una visión más simbólica que la de esta mujer loca contemplando goyescamente los desastres de la guerra.

Las condiciones de felicidad de la novela histórica

Para conducir de uno a otro cabo su relato Max Aub ha conformado una estrategia de novela histórica pura, en el más estricto sentido de este adjetivo, y entiendo por ello el cumplimiento de ciertas condiciones de felicidad necesarias para que la novela histórica se realice plenamente, en su forma más clásica, o mejor dicho más moderna, pues la novela histórica es una criatura de la modernidad.

Estas condiciones de felicidad cuya necesidad no me es dado teorizar aquí, tienen su primera concreción en la presuposición de existencia. Si la célebre frase “el Rey de Francia está calvo”, tan debatida en la lingüística pragmática, sólo es efectiva en una conversación si existe un Rey de Francia, una novela histórica lo es sólo si autor y lector se comunican sobre la base de acontecimientos reconocidos como históricos por ambos. El eje central del argumento de *Campo del moro*, la conspiración de un sector de las fuerzas republicanas, dirigido por el coronel Casado y el diputado socialista Julián Besteiro, contra el Gobierno de la República, presidido por Juan Negrín, y su culminación en un golpe de fuerza que trató de hacerse con el poder para negociar con el ejército franquista las condiciones de la rendición, en marzo de 1939, no es algo ambiguamente histórico, ni periféricamente histórico, ni anecdóticamente histórico, ni por supuesto ficticio, es un acontecimiento determinante en el desenlace de la guerra. Para su verificación como tal el autor no sólo incorpora a la novela personajes históricos, como Casado, Besteiro, Dolores Ibárruri o Negrín, o situaciones históricas, como la reunión del Consejo de Ministros en la posición Yuste, cercana a Elda, el 5 de Marzo de 1939, sino que aporta documentos presentados como fidedignos, tal el Manifiesto de los sublevados, redactado por García Pradas, según Max Aub, el pliego de condiciones dirigido por Segismundo Casado al Partido Comunista el 12 de marzo de 1939 o la declaración de respuesta del Partido Comunista ese mismo día. Incluso el acontecimiento más densamente ficcionalizado de la novela, el del entierro de Lola, tiene una base referencial recogida de un cable de prensa en el diario El Universal que el autor recorta al principio de la novela:

Madrid, 13 de marzo de 1939.- La artillería nacionalista reanudó sus esporádicos bombardeos. Un obús destrozó un coche fúnebre cerca del Cementerio del Este, hiriendo y matando al acompañamiento.

Relacionada con la historicidad de los acontecimientos se sitúa una nueva condición, la presuposición del respeto a su sucesión cronológica, dentro de una lógica conscientemente evenemencial o facticia. *Campo del moro* se estructura como novela en siete partes que se corresponden con siete días de marzo, cinco de ellos seguidos día a día, del 5 al 9, los otros dos se siguen entre sí, el 12 y el 13, con una pausa de dos días respecto a los anteriores. El

orden de los acontecimientos novelescos se pliega pues al de los acontecimientos históricos con disciplina rigurosa.

La calidad de este rigor es fácilmente denotable por medio de ciertas observaciones complementarias. No hay novela si no hay historia podría ser la primera: los días 10 y 11 de marzo no son considerados desde un punto de vista histórico por el narrador, por lo tanto son eliminados como fechas novelescas.

La segunda constataría que la densidad ficcional depende en buena medida de la Histórica: los 7 capítulos son extremadamente desiguales en extensión, lo que parece no justificarse por razones ficcionales en un novelista tan atento a la arquitectura como el Max del *Laberinto*. La substancia histórica la acumula Max Aub en el paso de la conspiración a la sublevación, en el primer capítulo (día 5 de marzo), y en los primeros pasos de los sublevados y del gobierno (día 6 de marzo), por lo que estos dos capítulos, junto con el tercero (día 7 de marzo), que narra las primeras consecuencias en la calle de la sublevación, con las detenciones, tiroteos, fusilamientos, con la lucha en las calles, en suma, son los más largos con mucha diferencia. Los cuatro capítulos restantes son extremadamente breves. De ellos, únicamente el sexto (12 de marzo), un poco más largo, alcanza cierta densidad histórica por medio de la carta de González Moreno a París, las notas transmitidas por Luis Mora a José María Morales y Bustamante, o la entrevista de González Moreno con el Coronel Barceló en el Pardo.

Son por tanto los acontecimientos históricos - no los ficticios - los que articulan la estructura de la novela, proporcionándole el orden y la sustancialidad temporal de la crónica, conduciéndola desde la conspiración de Casado al desmoronamiento del Frente Popular y la desbandada.

La novela histórica moderna exige, por su condición de novela, la ficcionalización del argumento, pero esa ficcionalización no debe desfigurar ni a los personajes ni a los acontecimientos históricos, o dicho de otra manera, el grado de ficcionalización de los elementos históricos del relato encuentra su límite en el nivel de referencialidad reconocido por los lectores. Cuanto menor es el consenso o el conocimiento en torno a figuras y acontecimientos mayor es el grado de ficcionalidad que los lectores pueden asumir. Ni que decir tiene que en 1963 el nivel de referencialidad de los acontecimientos de 1939 era muy alto entre los posibles lectores españoles de Campo del moro.

Y la novela parece doblegarse disciplinadamente ante esta norma. Las figuras históricas aparecen netamente distinguidas de las ficcionales, comparecen en capítulos o escenas que son exclusivamente suyos, admiten la intromisión de lo ficticio únicamente tras limitar sus competencias, a las que se atribuye un carácter auxiliar.

Para poner tan sólo un ejemplo, aunque sin duda representativo. El capítulo o jornada segunda, el más denso de presencias históricas, cuenta con 15 escenas, de las que 6 ponen en práctica la actuación de personajes históricos. En estas escenas o bien sólo participan personajes históricos, como en la 4, en la que Negrín reunido con su gobierno en la posición Yuste decide abandonar España, pues "No presidiré una guerra entre antifranquistas", o en la 9, que relata la entrevista entre Miaja y Casado, la negativa de Besteiro a negociar con el gobierno de Negrín y el intercambio de opiniones de los líderes socialistas sobre la situación.

En otros casos algún personaje de ficción interfiere en el escenario histórico, pero es con la función de mensajero casi mudo, como en la escena primera, en la que Vicente Dalmases entrega a Dolores Ibárruri el mensaje que le transmite desde Madrid el coronel Barceló, o con esa otra función no menos auxiliar de testigo, que se otorga a Vicente Dalmases en la escena 10, quien desde la carretera de Madrid ve despegar los dos aviones Douglas que se llevan el gobierno al exilio. Únicamente en alguna escena aislada los personajes de ficción consiguen un papel algo más lucido entre las figuras históricas. En la 7, Pascual Segrelles, uno de los personajes más requeridos por la sátira de Max Aub, es nombrado por Segismundo Casado subsecretario de gobernación, que acto seguido le entrega “una lista de los que hay que detener como medida preventiva”. Aún así, Pascual Segrelles no llegará a realizar ninguna función determinante para la acción histórica: se le verá junto a ella, agarrado a ella como los peces rémora a los grandes escualos, le veremos esconderse, entretenerse, cruzarse de brazos desocupado, declamar, siempre con algo de fanteoche, pero no lo veremos actuar sobre los acontecimientos históricos.

El otro caso es diferente. Es la gran excepción. Se trata del personaje de Juan González Moreno, dirigente de la UGT, quien si no es un personaje histórico (no lo cataloga como tal Ignacio Soldevila³) lo parece a todos los efectos. Interviene activamente tanto en escenas de ficción, como la 6, en que discute con Julián Templado, como en escenas históricas, como la 8, en que se entrevista con Besteiro y con Casado. Juan González Moreno juega un importante papel a lo largo de la novela, a él se deben las acusaciones y críticas más ponderadas a Besteiro, ejercidas sin embargo desde el acatamiento de su persona, a él se le deben análisis fiables de la situación, a él se deben también los intentos de frenar la sublevación, primero, y de mediar entre las posiciones enfrentadas del Consejo y del Gobierno, actuando tanto sobre Casado y Besteiro como sobre el comunista Barceló, con un positivismo pragmático, con un sentido común, con una moderación que en muchas ocasiones hacen aflorar la aquiescencia del autor, de quien parece convertirse en portavoz. González Moreno comparece en la novela para enarbolar las últimas, precarias y acosadas posibilidades de la razón en medio del caos, y si no se corresponde con un personaje histórico, como todos los datos inclinan a creer, sería el caso de más elevada funcionalidad histórica de un personaje de ficción, la excepción de la regla en esta novela, en la que juega el papel que en las novelas históricas de Walter Scott jugaba el protagonista ficticio, el héroe mediano, el papel de hacer avanzar la historia, y el sentido común, entre las fuerzas antagónicas del conflicto, tal y como G. Lukács lo analizó en un inolvidable estudio. Ocurre sin embargo que González Moreno, a diferencia de Ivanhoe, fracasa.

En todo caso, y salvo esta excepción, los personajes históricos de esta novela mantienen su dominio exclusivo sobre los acontecimientos históricos de la misma manera que los personajes ficticios mantienen su dominio exclusivo sobre los acontecimientos privados. Si Negrín, Casado, Besteiro, Miaja, Rodríguez Vega, Líster, Barceló, no tienen más dimensión que la pública, todo lo que hay de privado en la novela, y es mucho, se concentra en los más destacados personajes de la ficción: en Vicente Dalmases que como amante de novela

bizantina busca a su amada Asunción a lo largo y ancho de todo el *Laberinto*; en Lola, la del amor oscuro - como la Soledad de Lorca y su pena negra -; en Manuel el Espiritista, que quiere mejor a Vicente que a su propia hija; en aquel berroqueño Victoriano Terrazas, infatigable memorizador, padre desnaturalizado y siniestro verdugo anarquista; o en su hijo, el Víctor Terrazas profesor de piano y comandante comunista, enamorado tardíamente de una joven de familia vasca, católica y conservadora; o en el contradictorio Julián Templado, tan dado a las agudezas; o en el fiel Fidel Muñoz, socialista de pro; o en las mujeres, en Rosa María, en Manuela, en Mercedes, en la gitana; o en los miembros del comando anarquista, cada uno con su ficha biográfica... Los personajes ficticios participan en la acción histórica, forman parte del conflicto, pero también la comentan coralmente, la enjuician, se resignan a sufrirla, y sobre todo la compaginan con la trama de su biografía, con sus amores y odios, con sus ambiciones, con sus cada vez más precarias esperanzas.

En todo caso, y dentro de las posibilidades que establece el canon de la novela histórica moderna, la lógica del relato es la lógica de lo público. He aquí nuestra cuarta condición. Es en la dimensión pública donde se engendran los conflictos, allí se genera la energía que arrastra a todos los personajes, históricos o ficticios, hasta abocar a un desenlace que es a la vez público y privado, pues en la dimensión privada - que aquí es además ficticia - es donde repercuten y obtienen consecuencia los acontecimientos desencadenados en la esfera pública - que aquí es además histórica. Ninguna historia privada, ningún conflicto ficticio, ni siquiera la trayectoria biográfica de ninguno de los personajes más persistentes en el *Laberinto* como Vicente Dalmases o Julián Templado, es capaz de abrazar y mantener vínculos - como tema general - con todos los aspectos, acontecimientos y figuras del relato. Hay incluso zonas enteras del universo ficticio que no llegan ni a rozarse, como la de Julián Templado y la del consejero a. i. José María Morales y Bustamante, o como la de Fidel Muñoz y la de don Manuel el Espiritista, tan cercanos sin embargo para el lector. La lógica de la acción, la que liga entre sí todas las situaciones y figuras de esta novela no es otra que la funesta capacidad de destrucción que libera la sublevación de Casado y Besteiro en el frente republicano. La novela comienza un 5 de marzo, cuando fragua en secreto la conspiración que desembocará en golpe de estado, y acaba siete días más tarde, un 12 de marzo, cuando los principales sublevados, Casado y Besteiro, han de reconocerse mutuamente que aquello por lo que se sublevaron, la posibilidad de negociar con Franco, no tiene la más mínima posibilidad de éxito.

“¿Y de Burgos?”, pregunta Besteiro. “Parece que no quieren saber nada como no sea la rendición incondicional”, contesta Casado.

Tres grandes temas: la traición, la confusión del laberinto, la degradación de una causa heroica

Entre ese principio y ese final se va elevando desde la melodía de fondo hasta el primer plano el motivo trágico de la traición, que poco a poco envuelve a cada vez más personajes, hasta convertirse en tema dominante de carácter universal, mítico⁴.

La intriga entre la situación inicial y la final se despliega como confusión, desconcierto, desorden, desmoronamiento, y sobre todo como enfrentamiento fratricida de los republicanos dentro del enfrentamiento fratricida de los españoles. Hay un momento en que faltan todos los puntos de referencia: los hombres se buscan, se detienen, se tirotean, se rescatan, "ahora nadie sabe nada de nadie", dice uno de los personajes, y otro "ya nadie sabe quien es", y otro "ni lo que fuimos". Hay una escena que muestra de forma casi bufonesca la confusión a que han llevado los acontecimientos. Don Manuel el Espiritista deambula por Madrid buscando a quien pueda ayudarle a dar con el paradero de Vicente Dalmases, comunista, que ha sido apresado no se sabe por quién. A don Manuel lo detienen incontables veces los de uno y otro bando durante su peregrinaje, a veces con riesgo para su vida. Y si lo dejan es por inocuo, por loco, porque no vale la pena malgastar con él las balas. Por fin recuerda a alguien que puede ayudarle, alguien que se llama Enrique Almirante, y don Manuel conserva además su teléfono. Llama. Le contestan que Enrique no se puede poner pero que le espera, que acuda inmediatamente. Cuando llega a la casa donde le han citado lo detienen sin contemplaciones. Son los comunistas de la VIII división que le han tendido una trampa al escuchar el nombre de Enrique Almirante, miembro de un pelotón anarquista. Su asombro no puede ser mayor cuando caen en la cuenta de que han detenido a un viejo loco que busca a un amigo comunista, de la VIII división como ellos, para salvarlo de un más que probable fusilamiento, y que lo hace por medio de este amigo, un anarquista, a quien ellos buscan para detenerlo y, no menos probablemente, para fusilarlo. La confusión, ni que decirlo tiene, se asocia inevitablemente al tema central de todo el ciclo novelesco, el del laberinto, aquí más siniestro que mágico. Los personajes de ficción se extravían en el laberinto en que desemboca la sublevación de Besteiro y de Casado, y más allá de éste en el laberinto de la guerra civil, un laberinto sin más solución final que la del puerto de Alicante⁵.

Un tercer tema acompaña el desarrollo de la intriga entremezclándose con los de la traición y el laberinto, es el de la degradación de la gesta más noble del pueblo español de este siglo. En un momento dado Vicente Dalmases dice a Julián Templado en la cárcel: "Un mal morir no puede infamar toda una vida". Sin embargo, a medida que la novela se acerca a su desenlace resuena una y otra vez el lamento de que los sublevados han "ensuciado lo que tantas muertes construyeron": "con sus ardides, sus artificios, sus tretas, trapacearon lo más limpio, zancadilleando lo que los españoles habían levantado hasta el cielo".

La novela de héroe colectivo

La forma misma de la narración se adapta a esta primacía de lo público, de lo histórico. En 1963 Max Aub elabora una novela de héroe colectivo, sin protagonistas diferenciados, a la manera en que la novela del último Modernismo - la de Valle-Inclán muy especialmente -, o la de las vanguardias norteamericana - John Dos Passos - y soviética - Vsevolod Ivanov, Leonid Leonov, Ievgueni Zamiatin, Mijail Sholjov - contribuyeron a la disolución de la novela

decimonónica de personaje y, con ella, a la crisis del personaje literario concebido como sujeto. Si *Luis Alvarez Petreña* es la novela con la que Max Aub se suma a la condena moral del sujeto modernista⁶, de su insolidaridad y egolatría, como he estudiado en otra parte⁷, el *Laberinto mágico* es la proclamación del protagonismo colectivo, de una forma de hacer novela que busca el gran fresco compuesto de infinitas escenas dramatizadas y la masa coral de no menos voces, las de una multitud que, como estudiara Ignacio Soldevila (1973), hace la historia y la discute, vive el hecho y elabora su comentario.

Es precisamente la responsabilidad de contar lo ocurrido a miles de personajes en el puerto de Alicante lo que hace saltar al autor al interior de sus páginas, las llamadas azules, en *Campo de los almendros*: “El novelista - dice - tiene que escoger entre miles de personajes reunidos en el puerto en la noche fría del 30 al 31 de marzo de 1939”. Es la dimensión colectiva de la tragedia, la desmesura, lo que le aterra, lo que le estremece con el miedo de ser injusto, lo que le hace acordarse, para infundirse ánimo, de Balzac y de Galdós.

Una última condición de felicidad: el acontecimiento debe ser *tellable*

Y es que esa dimensión colectiva es la que materializa una última condición de la novela histórica. Cuando se cuenta algo a alguien es porque se presupone que puede interesarle, según una consensuada regla de la pragmática conversacional, que Marie L. Pratt⁸ (1977) al reconvertirla en instrumento de la crítica literaria, bautiza como *tellability*, es decir, narratibilidad. En la narración literaria los lectores ceden su turno de palabra, prestan su oreja - como diría Shakespeare - y no su voz a la comunicación confiados en que esa cesión valdrá la pena y será recompensada, pues se presupone que lo que va a narrar el narrador es atractivo narrativamente, narrable. Las novelas del *Laberinto mágico* narran la Guerra Civil española, pero cada una busca un momento muy identificado de la misma, sea la insurrección militar de julio de 1936 en Barcelona, en *Campo cerrado*, o la confluencia de las multitudes en derrota hacia la trampa mortal del puerto de Alicante, en marzo de 1939, en *Campo de los almendros*. Son los momentos y las acciones que Max Aub selecciona de entre todas las posibles de la guerra, confiando en su narratibilidad, entre otras razones. Si para *Campo del moro* elige la sublevación de Casado es porque la sitúa al mismo nivel de narratibilidad que esos otros momentos culminantes de la guerra, y si presupone ese interés narrativo es porque también presupone que ese momento fue decisivo para la lógica con que él, Max Aub, contempla la guerra. Al equiparar la sublevación de Casado y Besteiro a la gesta del aplastamiento del alzamiento militar en Barcelona (*Campo cerrado*), a la resistencia heroica de Madrid (*Campo abierto*), a la batalla de Teruel (*Campo de sangre*) o al acto final de la guerra en el puerto de Alicante (*Campo de los almendros*), Max Aub confiere a los acontecimientos de marzo de 1939 en Madrid y al tema mayor que se deriva de ellos, el de la traición, una de las cinco claves de su *Laberinto*. De ahí el poderoso trazo de sentido que recorre la novela de principio a final.

El hilo de Ariadna en el laberinto: la ficción, la verdad y la historia

La crítica ha comentado hasta la saciedad - a menudo con reproche - lo mucho que los personajes aubianos discuten sobre los acontecimientos o sobre la vida, sobre la muerte, sobre el amor, sobre el ser de España... A primera vista el Laberinto es un gran mural con multitud de escenas y de pequeñas figuras, o si se quiere, una carísima ópera con un inacabable reparto de voces: todos tienen derecho a una biografía, todos tienen acceso al protagonismo de alguna escena, a todos se les cede la palabra... sin embargo esa vasta audición a que el lector es sometido, ese murmullo en agitación permanente, como el mar ante el puerto de Alicante, no disemina el sentido, su pluralidad no desparrama la coherencia. Sería preciso hablar más de dialogismo que de polifonía, en términos bajtinianos. Las muchas voces, como los muchos instrumentos, pueden enriquecer una sinfonía, no sólo disgregarla. En Max Aub no se cumple la sentencia con que algunos profetas de la teoría literaria contemporánea han querido marcar a fuego el arte del final de la Modernidad.

En uno de sus célebres *Essais Critiques*, titulado "Litterature et signification" (*Tel Quel*, 1963), Roland Barthes afirmaba: "El escritor se dedica a multiplicar las significaciones sin llenarlas ni cerrarlas [...] se sirve del lenguaje para constituer un mundo enfáticamente signifiante, pero finalmente nunca significado". Por ello la literatura propone sentidos que nunca cumple, sentidos huidizos, que afloran para ser decepcionados. Barthes añadía un diagnóstico que era al mismo tiempo una condena: "la 'mala' literatura es la que practica una buena conciencia de los sentidos plenos, y la 'buena' literatura es por el contrario la que lucha abiertamente contra la tentación del sentido". Barthes, cuya obra posterior hasta llegar a su pontifical *S/Z* no hizo sino radicalizar la tesis de la escritura como espectáculo del lenguaje, venía a resumir así un estado de opinión que ha dominado en la crítica y en la teoría literaria desde la fundación del Opoiaz ruso a principios de este siglo hasta bien entrados los años 70, pero que se ha perpetuado más acá de estos, en las posiciones más radicales de algunos teóricos de la Postmodernidad como J.F. Lyotard, para quien la condición postmoderna es la del hombre enfrentado a lo inconmensurable, o como G.Vattimo, para quien la pluralización de mensajes y canales comunicativos en las sociedades avanzadas disuelve el principio de la realidad, o como F. Jameson, para quien la cultura postmoderna es una cultura del simulacro que ha perdido la referencia de los objetos reales. Unos y otros tienen como lejano precedente la primera estética simbolista de la Modernidad, la del Romanticismo alemán, y muy en particular la de los hermanos Schlegel y el grupo de Jena, y unos y otros retoman la metáfora de un filósofo que como Schopenhauer comenzó en la marginación y ha acabado en el pontificado, la metáfora de que el sentido se oculta tras el infranqueable y misterioso velo de Maya, más acá del cual el mundo existe sólo como representación, esto es, como apariencia.

De Schopenhauer a Lyotard o Baudrillard, toda una poderosa línea de pensamiento se desarrolla sobre la constatación del proceso histórico como proceso de pérdida del sentido, como muerte de la referencia y por lo tanto de la mimesis y de la representación, como progresiva realización del principio de autonomía del arte con respecto a toda posible realidad

o sentido referencial, como eclipse de lo real bajo el solapamiento infinito de los juegos de lenguaje.

Nada más lejos de la obra de Max Aub que esa decepción del sentido que profetizara Roland Barthes. Por muchas que sean las voces que entran en el debate nunca sorprendemos a Besteiro o a Casado con argumentos convincentes, nunca su punto de vista, o el de quienes les apoyan, reciben un apoyo narrativo, el que podría prestarles una imagen favorable. A lo más que pueden aspirar es a que su defensa se justifique con los errores de los otros, pero es un triste consuelo, que quiere pero no puede justificarlos. El narrador está inevitablemente del lado de personajes como Fidel Muñoz, o Juan González Moreno, que admiran a Besteiro pero que acaban por condenarlo, está - silenciosamente - del lado de Negrín, toma partido por Vicente Dalmases y por Víctor Terrazas, por el comandante Rafael, y sobre todo por Asunción, el único antídoto que Max Aub es capaz de imaginar en medio de los desastres de la guerra. Como unos años después reconoció en las páginas azules de *Campo de los almendros*, "Asunción me ha robado la voluntad [...] la inventé y vive, para mí, y no tiene que ver conmigo. La miro y la quiero de verdad [...] Asunción es para mí más real que las docenas de políticos y militares que aquí y allá se pierden en ese laberinto con su nombre verdadero". Son los poderes de la ficción. Pero junto a ellos, inevitablemente unido con ellos, está el poder de la verdad, de la suya: "El autor se despide, supone que para siempre, de la Guerra Civil Española - escribe en esas mismas páginas azules al dar por cerrado el ciclo del Laberinto mágico -. Lo que quisiera es volver algún día a pisar el suelo de las ciudades que conocía hace medio siglo. Pero no le dejan porque ha intentado contar a su modo - ¿cómo si no? - la verdad".

Y junto al poder de la ficción y el de la verdad, está el de la historia: "Ahora bien, lo que importa es que quede, aunque sea para uno solo de cada generación, lo que aconteció y lo sucedido en Alicante esos últimos días del mes de marzo de 1939".

La ficción, la verdad, la historia, las tres hebras que trenzan el hilo del sentido, el hilo de Ariadna en el Laberinto.

Notas

1) Este trabajo fue inicialmente una conferencia en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Valencia, en octubre de 1997, y como tal se publicó en las Actas de aquel seminario, *Los escritores valencianos y su difusión universal*, Valencia, 2000. Dada la difusión básicamente local de este libro y el hecho de que antes de su publicación la conferencia fue utilizada como material de soporte para otra, bastante distinta, sobre la novela histórica en la Posmodernidad, pronunciada en la Universidad Nacional de La Plata, en septiembre de 1999, me he animado a aceptar la invitación de *Olivar* y a publicarla en este nuevo ámbito, tan apropiado para ella.

2) DE GOGORZA FLETCHER, Madeleine 1974. *The Spanish Historical Novel. 1870-1970*, London: Tamesis Books.

3) SOLDEVILA, Ignacio, 1973. *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid: Gredos.

- 4) “La historia de la evolución, del progreso, es una larga historia de traiciones, la historia misma de la traición”, dice el anarquista Ramón Bonifaz, y el comunista Vicente Dalmases exclama obsesivamente “Traidores todos”, y se incluye a sí mismo en la nómina.
- 5) “Hace veinte años que llevo esta novela a rastras o, mejor, precediéndome, ya que las anteriores, referentes a la guerra de España, iban a desembocar, naturalmente, en los muelles del puerto de Alicante”, escribe en las páginas azules de *Campo de los almendros*.
- 6) Y no debe olvidarse que la 2ª edición, en 1965, de *Luís Alvarez Petreña*, con importantes adiciones, es casi contemporánea de *Campo del Moro* (1963).
- 7) OLEZA, Joan, 1996. “*Luís Alvarez Petreña* o la tragicomedia del yo”, en *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*, C. Alonso (ed.), Valencia: Ayuntamiento, 93-122.
- 8) PRATT, Marie L., 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana U.P.