

UN REALISMO EN MOVIMIENTO.
CONVERGENCIAS ESTÉTICAS EN LOS INICIOS DE *EL LABERINTO MÁGICO*
Luis Llorens Marzo (Universitat de València)

1. El realismo vanguardista: hacia un estudio genético del taller literario aubiano¹

La división de la obra de Max Aub en dos períodos, uno vanguardista y otro realista, atendiendo al criterio de la anterioridad o posterioridad a la Guerra Civil española, es un tópico hoy superado. Por una parte, se ha señalado que con la escritura de *Luis Álvarez Petreña*, publicado en 1934, arranca la tendencia a una literatura más humana y humanista, más comprometida con los problemas que acucian al hombre contemporáneo. E incluso se han señalado antecedentes de este cambio en poemas anteriores.² Por otra parte, a nadie escapa la pervivencia de su *manera* vanguardista con posterioridad al conflicto, tan evidente en obras como *Jusep Torres Campalans*, *Campo francés*, o su proyecto inconcluso *Luis Buñuel*, *novela*.

Como consecuencia, se ha establecido el axioma de que vanguardias y realismo son las dos caras de un Max Aub siempre complejo, dual o, si se prefiere, infinitesimal. Así lo prueban una larga serie de textos autocríticos de Aub al respecto, y el propio conjunto de su obra.³ Lo cual contribuye sin duda a configurar una imagen de Aub en su conjunto, como testigo de su *tiempo* en los dos sentidos de la palabra: testigo del tiempo que le tocó vivir, y testigo que no renuncia a estar al día respecto a la evolución de la literatura del siglo XX.

Nunca entendió la escritura vanguardista como un alejamiento de la realidad, integrando el espíritu de ruptura de los cánones estéticos con un intento de contribuir a la mejora moral del individuo. Y nunca entendió el realismo como una poética de supeditación a lo moral, a la “real realidad”, sino que siempre hizo lo posible por conjugar su papel de testigo y su papel de innovador de las formas literarias.

Pero esta imagen global de Max Aub debe ser enriquecida desde el estudio de los matices, de los detalles, precisamente por esa segunda acepción que dábamos a la expresión “testigo de su tiempo”. De manera consciente, Aub buscó y encontró en cada momento, en cada nueva obra, la síntesis perfecta entre testimonio e innovación literaria, la síntesis que mejor se adecuaba a las circunstancias concretas de cada una de sus producciones.

¹ En este trabajo presentamos documentos autógrafos inéditos, pertenecientes a dicho material manuscrito. Nos referiremos a los cuadernos donde se recogen atendiendo a su ubicación en el Archivo. Así, por ejemplo, F.M.A-5/21: “Cuaderno nº 21 de la caja nº 5 del Archivo de la Diputación, conservado en la Fundación Max Aub”. Señalamos asimismo las convenciones de transcripción empleadas: [aaa], fragmento tachado por el autor; {aaa}, interpolaciones, indicaciones al margen o añadidos posteriores; {aaa}, consideraciones del investigador y reconstrucción de palabras abreviadas por el autor, con el fin de facilitar la lectura de los autógrafos. (aaa) mantiene su uso convencional, pues Aub practica la alternancia no del todo sistemática de paréntesis y guiones. En los autógrafos incluidos en notas a pie de página, utilizamos / para marcar los puntos y aparte.

² Cfr. Soldevila, Ignacio (1999: 70-72).

³ En nuestra opinión, es Pérez Bowie (1999: 11-39) quien con mayor acierto y capacidad sintética ha dado cuenta de la compatibilidad entre vanguardismo y realismo en la producción aubiana.

El escritor valenciano vivió siempre obsesionado con la transmisión de sus obras, con la recepción que a éstas pudieran brindar la crítica y el público.⁴ Especialmente en el exilio, donde Aub tuvo que hacer frente, tras la publicación de cada una de sus obras, a la continua decepción de saber que su público no las recibiría. Su público ideal, el español, por culpa de la buena salud física y política de Franco. Y su público potencial, el mexicano, porque su realidad y sus intereses distaban mucho de los países, hechos y gentes sobre los cuales versaba la mayor parte de la obra aubiana.

A pesar de ello, el escritor no se deja vencer. Ni se resigna, ni se encasilla en un molde literario: nunca cesa en su empeño de que la forma de sus obras esté al día. Su escritura, testigo de su tiempo, es a su vez moldeada por éste. El transcurrir del tiempo deja su huella sobre el taller literario aubiano, siempre dinámico, y su estilo es siempre el fruto de procesos y poéticas que se suceden y entran en contacto. Aunque se puede estudiar de manera sincrónica, el estilo de Max Aub admite también una lectura diacrónica, que esclarece en gran medida los entresijos de una manera de escribir nunca conforme consigo misma.

Un estudio diacrónico que, en el caso de nuestro escritor, es posible gracias a la conservación de buena parte de sus numerosos autógrafos. Los archivos de la Fundación Max Aub de Segorbe ponen al alcance del investigador un universo de fuentes donde documentar sus estudios. Allí se encuentran los diarios y el extenso epistolario aubianos, plagados de textos críticos y autocríticos, una parte importante de su biblioteca personal y, sobre todo, un ingente y disperso caudal de testimonios manuscritos y mecanoscritos de sus obras.

Gracias a estos materiales se tiene acceso al origen de las tendencias poéticas del escritor. Su biblioteca nos da cuenta de las lecturas y las escuelas que le impresionaron e influyeron. El epistolario y los diarios muestran hasta qué punto Aub era conocedor de su entorno literario y permeable a él, permitiéndonos presenciar las continuas disyuntivas que la escritura le planteaba. Y, por último, los manuscritos y materiales autógrafos de sus obras, muchos de ellos en un estado embrionario respecto al resultado final, nos revelan el arduo proceso de asimilación y elaboración que se esconde tras cada una de las opciones estéticas de nuestro autor.

Bululú, el apócrifo editor de *Manuscrito cuervo*, califica este relato-ensayo de la siguiente manera:

Es evidente que el propósito de Jacobo fue escribir un tratado de la vida de los hombres, para aprovechamiento de su especie. Por lo visto no tuvo tiempo de acabarlo; o no se trata más que del borrador del libro publicado en lengua corvina. El índice, que va al frente del cuaderno, promete más de lo que el texto da; lo que no es, por otra parte, achaque puramente corvino: el que no haya trazado índices sin mañana, que levante la mano.

Descripción del Manuscrito: 34 páginas de un cuaderno de 48, tamaño 18 x 24, escritas con letra extraña (*véase facsímil*), no muy difícil de descifrar. Las cubiertas son de color rosa y llevan impresas atrás la tabla de multiplicar. Al frente se lee *LIncomparable*, y, abajo, *48 pages*.

⁴ Recordemos que en el capítulo “Nacimiento de una comedia”, en el monólogo de Paulino Cuartero (junto a las “Páginas azules”, el fragmento de su obra donde con más insistencia se han rastreado sus opiniones y su postura estética), uno de los temas nodales es la difícil relación entre el dramaturgo (o el escritor) y su público. Entre los quince cuadernos con materiales autógrafos pertenecientes a la novela *Campo de sangre* se encuentran muchos fragmentos inéditos con más reflexiones de Cuartero al respecto (con una esclarecedora anotación al margen: “Fama”), como las siguientes del cuaderno FMA-4/6, pp. 31-33: “Toda creación humana es inhumana: eterna. [...] Salvarse es sobrevivir, no se sobrevive con los hijos, [con] en su recuerdo. Obras no son amores, [mojones] hitos. [...] Uno quiere ser su obra[s], en vano”.

Con estas palabras Bululú, una de las múltiples e irónicas máscaras de Max Aub, fija su parentesco, así como el del propio Jacobo, con la figura de Aub, su creador. Es bien sabido que entre 1939 y 1942 Aub ocupó el tiempo de sus reclusiones escribiendo en diarios, agendas, blocks de notas y cuadernillos escolares de las marcas *Gallia* o *L'Incomparable*, como el que nos describe el apócrifo editor. En ellos escribe poemas y toma apuntes sobre su experiencia en las cárceles y los campos de concentración franceses. Pero también planifica y comienza a componer las novelas que seguirán a *Campo cerrado* en el ciclo *El laberinto mágico*.

En estos planes, como en *Manuscrito cuervo*, encontramos numerosos “índices sin mañana”, proyectos narrativos que se vieron modificados o quedaron truncados. Baste señalar que en un principio *Campo de sangre* iba a relatar el conflicto en Aragón y Cataluña desde 1938 hasta marzo de 1939, es decir, hasta la derrota de la República y la salida de los refugiados.⁵ O que tras variar la novela, y poco después de su publicación, Aub concibió un vasto proyecto narrativo, la novela *Tierra de campos*, donde pretendía trasponer su autobiografía desde el año 1939: su exilio en Francia, su paso por las cárceles y campos de concentración de este país y del norte de África... hasta su huida rumbo a México.⁶

La escritura de Max Aub siempre es escritura en movimiento, y no sólo por su capacidad de barajar, descartar o sacarse de la manga proyectos creativos. Su propia poética rebosa vida, en el sentido de que siempre tiene una génesis y de que se forma y conforma con el transcurrir del tiempo y de las circunstancias. En muchas ocasiones Max Aub demostró su admiración por Paul Valéry, a pesar de las considerables diferencias entre las concepciones que ambos tenían de la literatura y su relación con el contexto. Pero algo debía unirle a un poeta que declaró: *Je n'imaginai pas d'oeuvre plus admirable que le drame de la génération d'une oeuvre*.⁷

Un estudio diacrónico, enmarcado en la llamada crítica genética de los textos, puede aportar numerosas luces al conocimiento de la figura de Aub. Nuestro objetivo es abordar aquí el taller literario aubiano en el momento de su gestación, en el arranque del ciclo narrativo *El laberinto mágico* durante los primeros meses del año 1938. Para ello nos centraremos en el análisis del relato “El Cojo”, publicado entonces, y en algunos momentos de las novelas *Campo cerrado* y *Campo de sangre* cuya génesis se puede fijar en el mismo período.

El objetivo no es dar una visión de conjunto de su particular realismo, sino explicar un momento de su nacimiento, las diferentes estéticas que en él confluyen y su evolución con el tiempo. Entre 1938 y 1942 Max Aub, como tantos escritores que se han visto abocados a narrar una realidad inenarrable, se encuentra con el hecho de que carece de las herramientas pertinentes. En la tradición literaria y estética no halla un modelo adecuado para traducir una realidad que siempre es más personal de lo que se quiere. Pero al mismo tiempo es consciente de que es en esa tradición donde debe asentar la base de sus primeros pasos narrativos, para darles firmeza. Y para ello, como veremos, no será modelos lo que le falte.

2. Barcelona, 1938

⁵ Cfr. Llorens, Luis (2002 y “Génesis del *Laberinto mágico*: los manuscritos de Max Aub entre 1938 y 1942”, *en prensa*).

⁶ Cfr. Llorens, Luis (“*Tierra de campos*: avatares en la escritura de Max Aub”, *en prensa*).

⁷ Valéry, Paul: *Oeuvres*, vol. I, París, Gallimard, 1957, p. 1483 (cita recogida en Monique Allain-Castrillo, “Introducción” a Paul Valéry, *La joven parca. El cementerio marino*, Madrid, Cátedra, 1957, p. 52).

Antes del triunfo del Frente Popular en las elecciones de 1936, Max Aub ya se hallaba embarcado en el proyecto de reforma socio-cultural que favoreció la República española. En este marco se ubican su colaboración con las Misiones Pedagógicas y la composición de su “teatro de circunstancias”: obras como *Jácara del avaro* y *La guerra* (1935) o *El agua no es del cielo* (1936),⁸ que el propio autor definió como “*impromptu* o improvisación electoral”.⁹

Con el estallido de la Guerra Civil, Aub, como tantos otros intelectuales de su generación, incrementa su colaboración propagandística con el bando republicano. Son años de una intensa actividad creativa, que cede su voz a la esperanza de que la República y el espíritu popular salgan fortalecidos tras el fratricidio que asola al país. Por una parte, el escritor prosigue su actividad dramática dirigiendo el grupo de teatro universitario valenciano, *El búho*, y escribiendo breves piezas teatrales (*Pedro López García* en 1936, *Por Teruel* en 1937...). Obras “sin pretensión alguna de longevidad”, que “nacieron de cualquier manera por encargo y necesidad del momento; pero cumplieron su cometido, llevan su circunstancia en la frente y vivieron lo suyo”.¹⁰

En 1937 se le designa comisario del Pabellón Español en la Exposición Universal de París, donde se presenta el *Guernica* de Picasso. Y nada más volver de París se produce su contacto más directo con el conflicto, compartiendo con sus amigos y con el conjunto de ciudadanos republicanos una experiencia cuyo impacto se traducirá en la posterior escritura de la novela *Campo de sangre*. El tránsito entre 1937 y 1938 supuso la primera gran inyección de moral para el bando republicano, que con la toma de Teruel abrió una puerta a la esperanza en la victoria final. Pero con el comienzo de la ofensiva coincide el de los terribles y reiterados bombardeos de Barcelona, y poco después la ciudad aragonesa es recuperada por las tropas franquistas. Hechos que supusieron una puntilla para la moral de un pueblo que había vislumbrado la salida del túnel.

Y sin duda es en Barcelona, durante estos primeros meses de 1938, donde encontramos al Max Aub que nos resulta más familiar, inmerso en una frenética labor de testimonio y compromiso moral con una causa cada vez más amenazada. A petición del Consejo Central del Teatro trabaja en una adaptación para la escena de la novela *La madre*, de Máximo Gorki. Paralelamente escribe para la Prensa, en la que publicará el soneto “A un fascista”,¹¹ la obra breve “Pedro López García”,¹² el relato “El Cojo”¹³ y una serie de artículos, en *La Vanguardia*.¹⁴

En el mismo período, Aub entra en contacto con André Malraux, que unos meses antes ha finalizado su actividad al frente de la primera escuadrilla de aviación internacional en el bando republicano. El escritor francés se propone llevar al cine su novela testimonial *L'espoir*, publicada en 1937, y el pintor José Renau, Director General de Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública, designa a Max Aub como su colaborador. Aub asistirá a Malraux especialmente en la producción, pero también en otras variadas facetas: adaptación del guión, localización de exteriores, realización...¹⁵

⁸ Estas obras han sido recientemente recogidas en Max Aub, *Primer teatro* (ed. Josep Lluís Sirera), en *Obras completas*, vol. VII-a, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, pp. 227-88.

⁹ *Ibid.*, pp. 227 y 253.

¹⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹¹ *Boletín de la Subsecretaría de Propaganda*, Barcelona, 1938.

¹² *Hora de España*, 19, Barcelona, julio de 1938.

¹³ *Hora de España*, 17, Barcelona, mayo de 1938.

¹⁴ Un catálogo de aquellos de los artículos que hasta ahora han sido localizados se encuentra en Soldevila (2002: 212-13).

¹⁵ En el capítulo “Advertencias inútiles” de *Campo de sangre*, Max Aub se refiere a su vida intelectual a principios de 1938, y narra las reuniones que mantenía con sus amigos en el

El rodaje resultó tan complicado como cabe esperar de las circunstancias que lo rodearon. El equipo tuvo que hacer frente a la falta de medios técnicos, lógica en un país al que ni siquiera se le permitía abastecer a sus combatientes, y sobre todo a las incidencias bélicas. Así lo testimonia Elvira Farreras, secretaria de André Malraux durante la filmación de la película:

Las escenas de pueblo [se rodaban] en Cervera, Tarragona y en el pueblo español del parque de Montjuïc [sic] de Barcelona, donde hay una imitación de muchas casas y calles típicas de toda España. [...] Frecuentemente, durante el rodaje de las escenas del film, ya fuera en las calles o en los estudios, había que interrumpir el trabajo, pues las sirenas anunciaban la alarma [...]. Malraux daba siempre sensación de una gran serenidad y coraje, al igual que Max Aub y Denis Marion. [...] el estudio estaba situado en la montaña de Montjuïc, al sudoeste de la ciudad, y justo al otro lado de la loma estaban los depósitos de gasolina que abastecían a los barcos que llegaban al puerto, los cuales continuamente eran blanco de los bombardeos aéreos [...]. Un día, los Junkers acertaron de pleno en los tanques de gasolina y la humareda del petróleo quemado cubrió media ciudad durante algunos días. Casi no se veía el sol.¹⁶

3. El cuaderno FMA-5/21: el nacimiento de un taller literario

En el período que nos ocupa es cuando el escritor toma la decisión de narrar nuestra Guerra Civil, y el relato “El Cojo” es tan solo la primera muestra de algo que empieza a concebir como un proyecto literario más vasto. Y también es en ese momento cuando el autor adopta un método de escritura que lo acompañará el resto de su vida, en las cárceles y los campos franceses así como en el exilio mexicano.

Antes señalábamos que en pocos meses su fecundidad literaria se dispara y se manifiesta de muchas formas: poesía, teatro, narración, periodismo y cine. A Max Aub se le acumulan y superponen los proyectos, teniendo que trabajar en ellos simultáneamente. Durante esos difíciles días adquiere la costumbre de llevar siempre encima un pequeño cuaderno de notas, en este caso a modo de agenda para el rodaje de *Sierra de Teruel*.

Uno de esos cuadernos, deficientemente catalogado, se encuentra hoy en el Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe. Se trata del cuaderno FMA-5/21, y en él figuran numerosas anotaciones, la mayoría en francés, relacionadas con la producción de la película de Malraux: cuentas en francos o pesetas relativas a material y figuración, agenda de producción y rodaje, direcciones y teléfonos en París y Barcelona...

Pero en este cuaderno Max Aub no planificaba sólo su trabajo en la película, sino también sus otras actividades creativas y de propaganda a favor de la República española. En él encontramos notas sobre su adaptación de *La madre* y planes para piezas de teatro breve. De la página 4 a la 8 figura un borrador de *Yo vivo*, y de la 9 a la 11 el de un fragmento del final del relato “El cojo”, que corresponde al ametrallamiento desde un avión de la joven parturienta. Entre las páginas 85 y 91 se encuentran los apuntes y el borrador de la entrevista a Agripina Feliciate, que se convertirá en el artículo “Una muchacha española”. Y, lo que es más importante, el cuaderno registra también los más tempranos testimonios manuscritos, algunos de ellos inéditos, de *El laberinto mágico*: algunos apuntes, anécdotas y borradores que posteriormente se recogerán en las novelas *Campo cerrado* y *Campo de sangre*.

Como vemos, el autor comienza a interiorizar y hacer suyo un método de trabajo que en sus reclusiones le será de gran utilidad, y que dejará un sello indeleble en su literatura

Salón Rosa, durante la época de los bombardeos de Barcelona. Así traslada a la ficción a escritores y amigos como Enrique Díaz-Canedo, Corpus Barga, Gil Albert, Bergamín, Prados, Gaya, Altolaguirre, y un largo etcétera en el que no falta “Max Aub, que cuenta cosas de la película que prepara con Malraux” (*Campo de sangre*, 2002: 346-47).

¹⁶ *Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza. Archivos*, nº3, pp. 289-90.

testimonial. Aub atrapa al vuelo anécdotas e ideas que posteriormente integrará en sus obras, independientemente del molde genérico que éstas acaben adoptando. Veamos algunos ejemplos.

La última misión de Malraux al mando de su escuadrilla aérea fue proteger el éxodo de civiles desde Málaga a Almería en el año 1937, con la aviación y las columnas fascistas pisándoles los talones. Y a ello dedicará un capítulo de su novela *L'espoir*. Por ello, la presencia del autógrafo del final del relato “El cojo”, donde se refiere un episodio de dicho éxodo, junto a testimonios de la colaboración con Malraux, da pie a una sospecha razonable. Cuando trabajaban en la adaptación del capítulo de *L'espoir*, Malraux debió relatar los hechos a Max Aub tal y como los recordaba, lo que dio ideas a éste para la composición de uno de sus mejores relatos breves.

Su trabajo en el film le permitió además recabar información directa sobre otros momentos del conflicto en Barcelona y otras ciudades españolas. Andrés Mejuto, el actor que interpretó al capitán Muñoz en *Sierra de Teruel*, cuenta en una entrevista¹⁷ cómo participó en la sofocación de la rebelión en Barcelona, especialmente en el combate que se libró con los fascistas frente a las Atarazanas del puerto. Y no en vano figuran en el cuaderno FMA-5/21 apuntes al respecto, tal y como se recogerán en *Campo cerrado*.

Por otra parte, el rodaje se llevaba a cabo en Montjuich, cuyo castillo presencié frecuentes consejos de guerra y fusilamientos.¹⁸ Y en el cuaderno figuran algunos fragmentos que, posteriormente hilvanados, conformarán el capítulo “Madrugada de tres” de *Campo de sangre*. Dispersas entre las páginas 45-56, una serie de reflexiones sobre la justicia sumaria en el bando republicano, muy similares a las que debatirán finalmente Templado y Rivadavia. Y una página después el plan para uno los momentos clave del capítulo:

La muerte de los tres fusilados en Montjuich
el falangista
el anarquista —que se baja los pantalones, hace su necesidad y muere
el tercero: ahora que ante la muerte, puedo escoger y podría [morir] vivir con la mano en alto
muero cerrando [la mano] el puño.

El Aub periodista y el escritor se entrecruzan ya en sus producciones más tempranas sobre la Guerra Civil. Por una parte, el artículo “Una muchacha española”, cuya veracidad resulta difícil de determinar, oscila entre la entrevista, el ensayo y la narración. Y, no en vano, resulta difícil discernir la diferencia entre el artículo y las múltiples “pre-historias” de personajes, de corte galdosiano, que tanto abundan en las primeras novelas de *El laberinto mágico*. Por otra parte, el taller literario aubiano incorpora un *modus operandi* digno de un cronista, con un impresionante trabajo de investigación y documentación previo a la escritura. Max Aub recaba información sobre los movimientos estratégicos de los dos bandos, anécdotas del frente y la retaguardia, comentarios de todo tipo, a la espera de estructurarlos en lo que se convertirá en un acabado mosaico testimonial.¹⁹

¹⁷ *Ibid.*, p. 284.

¹⁸ Ejecuciones tan tempranas como la del insurrecto general Goded (12 de agosto de 1936) o tan tardías, ya en 1940, como la de Lluís Companys (presidente de la Generalitat de Catalunya) y otros destacados políticos republicanos como Julián Zugazagoitia, tras ser extraditados desde Francia.

¹⁹ Otro ejemplo de este procedimiento lo encontramos en el artículo citado, donde una posible consigna barcelonesa sobre los bombardeos a la ciudad es integrada por Agripina Feliciate (o por Max Aub) en su propio discurso: “A la muchacha le da cierta vergüenza contar todo esto. Baja los ojos. ‘Y grité nuestro «No pasarán», y una mujer vieja acogida en un portal, llevada sin duda de un lado por su miedo y por otro {sic} parte por mi entusiasmo, me contestó,

Se puede afirmar así que este método literario, basado en la documentación y registro oral o mental de ideas narrativas, no le fue impuesto a Max Aub por la experiencia concentracionaria, sino que comenzó a desarrollarlo en plena Guerra Civil y, como se ha demostrado, siguió empleándolo durante la composición de sus últimos *Campos*.²⁰ Lo que sí es incuestionable es que el método alcanza su momento álgido durante el duro exilio francés del escritor, en ese período de tres años en que será recluido en la prisión de Marsella y en los campos de concentración de Vernet y Djelfa. A ello se refiere en su “Borrador de prólogo al *Laberinto mágico* (octubre de 1970)”:²¹

Todo en cárceles y campos era nuevo para mí y [me] pasé el tiempo tomando notas que, en su mayoría, no llegaron {nunca} a más; algunas otras, puestas en hilera, dieron cuentos o *Campo francés*. Con el tiempo y las desdichas fueron naciendo los *Cuentos ciertos* y, luego, el *Diario de Djelfa* y [en al] tanto almacenado en dos líneas, en una veintena de libretos que sólo yo podría —quizá— descifrar; generalmente, por no ser explícito, se me ha borrado el suceso consignado.

(FMA-4/8, p. 5)

Hoy sabemos que la variedad y el alcance de las “notas” que el autor tomó durante este período es mucho mayor de lo que él recordaba años después, y supone la génesis de gran parte de sus proyectos creativos: *Campo de sangre*, *Campo francés*, *Diario de Djelfa*, relatos como *Manuscrito cuervo*, obras teatrales breves, y apuntes y fragmentos que se recogerán en obras posteriores como *La vida conyugal* o *San Juan*. Incluso se encuentran muchos materiales que, descartados de las obras mencionadas, reaparecerán con posterioridad en obras como *Campo abierto* y *Campo de los almendros*.

El autor tiene tan bien asumido el método que incluso se permite ironizar doblemente al respecto. En *Manuscrito cuervo*, relato infestado de *altri ego* aubianos, pone en boca de Jacobo:

Todo cuanto describa o cuente ha sido visto y observado por mis ojos, escrito al día en mis fichas. Nada he dejado a la fantasía —esa enemiga de la política— ni a la imaginación —esa enemiga de la cultura.

Todos los hechos aquí traídos a cuenta no lo son por mi voluntad, sino porque así sucedieron. He rechazado todos los relatos que me pudieran parecer sospechosos aunque el informador me mereciera crédito. He procurado seguir el procedimiento más riguroso posible.

Hubiese podido dar más amenidad al relato a costa de lo auténtico, mas para mí la exactitud, las papeletas, el método, es mi propia razón de ser. Se es erudito, o no se es nada.

El primer nivel de la ironía afecta al conjunto del libro y a su factura pseudo-científica, constantemente violada por la arbitrariedad o el proceso de extrañamiento que implica el punto de vista del cuervo Jacobo. Pero esta ironía se dobla y repliega sobre sí misma, pues dicho extrañamiento revierte sobre el referente del que se da cuenta y nos permite re-descubrirlo, contemplarlo desde una nueva óptica ajena a su propia naturaleza que acaba resultando más real que la de la “real realidad”.

refiriéndose a los aviones que en aquel momento descargaban su muerte: «Pasarán por arriba, pero no por abajo».’” En este momento tan temprano se aprecia también la gestación de otro *tic* literario aubiano, el de repetir motivos de unas obras a otras: esta escena con la frase pronunciada por la mujer vieja se recoge en análogas circunstancias en el capítulo final de *Campo de sangre*; y aparece de nuevo en “Enero sin nombre”, en esta ocasión en el marco de un bombardeo sobre el éxodo civil hacia Francia, el año 1939.

²⁰ Cfr. los estudios introductorios de Javier Lluch y Francisco Caudet a *Campo del Moro* (2002: 36-70) y *Campo de los almendros* (2002: 11-33) respectivamente.

²¹ Este borrador figura íntegro como apéndice a nuestro estudio introductorio de *Campo de sangre* (2002: 71-72)

Así, el método archivístico “jacoaubiano” acaba convirtiéndose en algo completamente opuesto a lo que su texto autocrítico da a entender, y abre una brecha por donde se colarán la fantasía y la imaginación, amigas de la política y la cultura. Hasta hace poco, el carácter fragmentario y la tendencia centrífuga de los *Campos* se achacaban a su gestación, a ese proceso de *collage* con que el autor da cabida a tantas y tantas historias. Pero dicha manera de hacer no está totalmente justificada por las condiciones materiales desde las cuales el autor da a luz *El laberinto mágico*. La elección de su proceder está también, y ante todo, justificada por sus propias convicciones estéticas.

Una primera lectura de este tipo es la de Michael Ugarte, que enmarca la escritura aubiana en un conjunto más amplio como sería el de la “escritura del exilio”.²² Aub resultaría paradigmático de uno de los principales procedimientos de ésta, consistente en el acopio acumulativo de biografías anónimas. Se trata de recuperar para la memoria histórica (y para la personal) tantos seres de carne y hueso, tantas historias, como corren el riesgo de desaparecer en el olvido más miserable.

Las páginas aubianas se llenan así de extensas listas: de escritores y amigos, de ciudades y pueblos, de vocablos agrícolas... Y como máximo exponente, en la novela *Campo abierto*, la lista de los integrantes del batallón de peluqueros que intervendrán en la defensa de Madrid. Se trata de una estrategia preservativa, pero también conmemorativa, que Ugarte define, creemos que con gran acierto, como “respuesta al Valle de los Caídos”, “ese monumento enorme y grotesco que los turistas visitan: una cruz que destaca como un falo” donde “se encuentran estatuas de ángeles con espadas, cascos y manos enormes”.²³

En la génesis de este hacer narrativo aubiano en torno a la Guerra Civil se puede registrar también la influencia de Malraux, más patente si tenemos en cuenta su colaboración con él en dicho momento. Recordemos que el escritor valenciano ayudó al francés a realizar la adaptación cinematográfica de su novela *L'espoir*, con la cual tantos paralelismos tendrán los relatos del *Laberinto*, especialmente *Campo de sangre*: predominio del diálogo sobre la descripción y la narración, protagonismo colectivo, tendencia a la focalización múltiple, estructura fragmentaria, adaptación de técnicas de montaje cinematográfico...

Es evidente que durante la adaptación de la novela y el rodaje del film Aub y Malraux debieron intercambiar impresiones sobre literatura. Y así lo testimonia una anotación tipo diario en el cuaderno FMA-5/21 (p. 93), el que acompañaba a nuestro escritor durante esos meses:

Malraux

Lo único que me interesa es el destino del hombre en el mundo.

El hombre en relación con las tres cosas que cuentan: el arte, la ética y la política.

Sin las conversaciones, *L'espoir* sería otro libro.

Hay 4 escritores en Francia —además de Claudel y de Gide—: Bernanos, Giono y Montherlant.

Mi héroe es un comunista porque se trata de la construcción de un ejército.

4. Max Aub y las vanguardias: Picasso

²² Ugarte, Michael (1999).

²³ *Ibid.*, p. 132. Se podría contestar que los personajes de ficción quedarían al margen de la estrategia de memorial. Pero, más bien al contrario, creemos que se trata de los personajes más conmemorativos, desde el momento en que su anonimato y carácter de arquetipo los convierte en portavoces de colectivos mayores.

Hemos apuntado que la estructura fragmentaria de los relatos de *El laberinto mágico* no tiene origen exclusivamente en su redacción a partir de ideas, testimonios y anécdotas recogidos de manera dispersa por Aub. Afirmábamos que en su trasfondo también se podía detectar una voluntad de estilo, en cuyo origen el escritor Malraux pudo ejercer una cierta influencia, y aportábamos la opinión de Ugarte, para quien dicho método se puede enlazar con una poética de la escritura exiliada. Son más, sin embargo, las raíces culturales y artísticas en las cuales el escritor valenciano sustenta la textura de su discurso.

Ya abríamos este trabajo con el tópico de que la escritura aubiana nunca se desprendió radicalmente de su herencia vanguardista, tan patente y conscientemente asumida en sus primeras producciones. Su relación con el entorno de la *Revista de Occidente* y con los partidarios de la literatura pura imprime un sello indeleble a su sensibilidad artística. Y no creemos que en las obras posteriores a *Luis Álvarez Petreña* su huella sea en absoluto inconsciente, sino al contrario producto de una decisión bien razonada.

Con el estallido de la guerra Max Aub, como tantos otros miembros de su generación, adquiere conciencia de que los tiempos reclaman una escritura más ligada a su referente, más transparente ante una realidad que merece ocupar el primer plano de la obra de ficción. Pero, al mismo tiempo, el escritor alberga la convicción de que las nuevas tendencias artísticas, las Vanguardias, tienen mucho que decir a la hora de narrar unos acontecimientos con los que, a fin de cuentas, comparten los mismos condicionantes históricos. En el caso concreto de Max Aub, uno de los condicionantes en su poética será la pintura de Picasso.

Ya comentamos cómo, en 1937, Aub actuó de comisario en el Pabellón Español de la Exposición Universal de París. Con motivo de la misma Picasso compuso el *Guernica*, y el escritor dirigió una alocución para presentarlo. Años después, Aub recogió un extracto de dicha presentación en su volumen de ensayos *Hablo como hombre*, al cual pertenece el siguiente fragmento:

Al entrar, a la derecha, salta a la vista el gran lienzo de Picasso. Se hablará de él durante mucho tiempo. Picasso ha representado ahí la tragedia de Guernica. Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro que quiere ser ante y sobre todo una manifestación popular. No es el momento de justificarnos, pero tengo la seguridad de que con algo de buena voluntad todos percibirán la rabia, la desesperación y la terrible protesta que significa esta tela. Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte. Por eso Goya y Picasso son pintores realistas aún apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes de ese “pueblo desconocido —como decía estos días el presidente Azaña—, pueblo terrible, el pueblo español, terrible principalmente para sí mismo porque es el único pueblo de Europa capaz de clavarse su propio agujón”. Como es terrible esta pintura de Pablo Ruiz Picasso, pintor malagueño.

[...]

Y para expresar todo su sentir Picasso ha necesitado mostrar los dos ojos de sus personajes, aunque estuvieran de perfil. A quienes protesten aduciendo que así no son las cosas hay que contestarles preguntando si no tienen dos ojos para ver la terrible realidad española. Si el cuadro de Picasso tiene algún defecto es el de ser demasiado verdadero, terriblemente cierto, atrozmente cierto.

En estos comentarios de Aub detectamos al menos tres aciertos y una hipótesis. El primer acierto cuando señala, como otros críticos han hecho antes y después desde diferentes enfoques, que el realismo practicado en España tiende a revestirse de un barniz propio, llámese “imaginación”, “idealismo” o como se quiera. El segundo cuando identifica el cubismo de Picasso como el molde más preciso ética y estéticamente para dar cuenta de una realidad que merece ser vista con el mayor número de ojos posible, para revelar todos los rasgos y perspectivas de un horror que no merece ser retratado de manera chata. Y un tercer acierto, profético, cuando confía en la capacidad del público contemporáneo para entender

que el horror puede y debe ser retratado así, y no de otra manera. Este público ha dado la razón a Max Aub, haciendo del *Guernica* uno de los referentes artísticos más populares de la historia.

La hipótesis, que deducimos a tenor de lo expuesto, es que la visión del *Guernica* y la reflexión en torno a él debieron jugar un papel destacado en la configuración de la poética aubiana, en su particular conjunción de vanguardias y realismo. Meses después, mientras redacta “El Cojo” y participa en el rodaje de *Sierra de Teruel* en Barcelona, Max Aub será testigo de los bombardeos franquistas sobre la ciudad, del mismo horror que revela el cuadro de Picasso: el irracional empeño, tan racional estratégicamente, de sacar el conflicto de su espacio natural y extenderlo, más allá del frente, a la retaguardia enemiga, a su población civil.

En *Campo de sangre*, la novela en la que Aub da cuenta de sus vivencias en el período al que nos referimos, son varios los capítulos que tienen este tema, este aspecto “incivil” de la Guerra Civil, como eje vertebrador.²⁴ Pero ya en 1938, en el mencionado cuaderno FMA-5/21, toma apuntes sobre el terreno que constituyen la génesis de los dos capítulos cruciales, el que abre y el que cierra la novela, confiriéndole circularidad. Estos apuntes dan cuenta de los bombardeos y de sus efectos sobre Barcelona, tal y como el autor y Malraux los presenciaron. Una parte se refiere a sus paseos por la ciudad recién bombardeada, otra a la contemplación de los propios bombardeos desde la ladera de Montjuich, durante el rodaje de la película:

Barcelona, paseo con Malraux. La casa bombardeada. Los papeles de colores en las paredes. El armario de luna —una entera—. El aparato de luz suspendido. El mapa de España. El gato. Las ventanas abiertas al cielo.

El monasterio de Pedralbes. Los cuatro jardines, Montjuich y el Tibidabo. La luz, la huerta. Los pájaros mayores que los aviones. El silencio. Las columnas de humo del bombardeo. El caballo muerto.

La vieja conversación con Malraux —España, mi patria—. Los hombres.
(FMA-5/21, p. 64)

Bombardeo—Barna. Gasolina. Montjuich. Un volcán. El humo y las llamas. El resplandor. Las bengalas. La sirena. {Los gritos.} Los proyectores. Los antiaéreos. El silencio. Unos pasos. Un coche. El silencio.

-
El mar color de plata. Nube 5 km., el sol a través de la nube.
Terribles nubes de tormenta en cielo azul. /p. 103/
Mar fuego
gris claro a oscuro
Mar tranquilo
Costa con sol
azul rayado de rojo.
Sube el humo en abullonamientos de llama convertidos en humo negro que en los bordes se vuelve gris claro. /p. 104/
(FMA-5/21, pp. 103-04)

El silencio. La poesía.
(FMA-5/21, p. 106)

Una comparación con los mismos fragmentos, tal y como son trasladados a la novela, revela diferencias más que notables. Diferencias que sirven para constatar la diversidad de fuentes que el autor integró en su modelo de realismo: de Galdós adoptará el gusto por la

²⁴ Se trata de “Madrugada de tres” (I-1), “Julio Jiménez, autorretrato” (I-3), “El bombardeo no admite mediocridad” (I-10), “Vuelta de Perelada” (III-6) y “19 de marzo de 1938” (III-13).

intercalación de las “pre-historias” de los personajes; junto a Malraux y tantos otros narradores vanguardistas aplicará la técnica cinematográfica del montaje en paralelo, con recurrentes interferencias entre las escenas; nuestro Siglo de Oro le aporta no sólo un léxico rebuscado y un gusto feraz por los juegos de palabra, sino también una tendencia a hacer de la ironía más amarga el motor del relato; y un largo etcétera.

Sin embargo, en estos apuntes destaca en primer plano un aspecto que en la novela se difuminará, entre tanto y tan variado elenco de influencias. Se trata de la plasticidad del lenguaje, esa lucha con las palabras que une a la literatura, especialmente la moderna, con la pintura. Al acopio de testimonios ajenos se suma ahora una nueva fuente y motor del primer realismo aubiano, la búsqueda en las artes plásticas de modelos de representación de la (cruda) realidad. Y parece que bien pronto encontró el escritor un modelo, pues en la página 64 del cuaderno, donde se encuentra el germen del capítulo “Madrugada de tres”, y al inicio de la página 103, es fácil percibir la influencia del *Guernica* de Picasso.

El autógrafo comparte con el cuadro su (des)composición formal, una perspectiva múltiple en feliz tensión con la armonía de un conjunto identificable. De hecho, el cuadro de Picasso, al igual que la narrativa aubiana, supone ya un esfuerzo por conjugar realismo y cubismo. Las declaraciones de Aub al respecto adquieren así un nuevo valor, pues resulta evidente que el modelo de cubismo que encontramos en el *Guernica* se aleja de los postulados más radicales de la escuela para dotar al espacio de una cierta habitabilidad. En pocos cuadros cubistas encontramos una puesta en escena que genere con tanta precisión un sujeto de la mirada, y una mirada con tanta pulsión pasional.²⁵

Además, las imágenes de los autógrafos comparten con las del cuadro una gran crudeza visual, tanto en su contenido como en su forma. Hay que hacer una matización de partida, y es que en general Aub, a diferencia de Picasso, opta por conceder más importancia a la huella del dolor que a su facticidad, rasgo que será el que predomine a lo largo de *El laberinto mágico*.²⁶ Sin embargo, apuntes y cuadro eligen análogos referentes sobre los cuales fijar el ojo, compartiendo incluso algunos motivos concretos, como “El aparato de luz suspendido”, “Las ventanas abiertas al cielo”, o “El caballo muerto”.

Por otra parte, es cierto que los rasgos de la escritura aubiana que asociamos a la pintura de Picasso cabe atribuirlos a la incidencia de otros factores. La concepción del conjunto como una sobreimpresión de *flashes* es un rasgo que también se puede vincular al imaginario cinematográfico, cuya técnica de montaje, subrayada por artistas de vanguardia como Eisenstein, tanto peso ha tenido en la renovación literaria del siglo XX. Ya dijimos que el proyecto principal en que Aub está embarcado en el momento de tomar estos apuntes es el rodaje de *Sierra de Teruel*.²⁷

²⁵ Hay más muestras de que el Picasso del *Guernica*, al igual que el Aub de los apuntes, se encuentra en un momento de configuración y ensayo de una estética personal. La más evidente, sin duda, las interferencias con otras escuelas, especialmente la surrealista: inserción de animales, de valor simbólico, en un contexto siniestro, y motivos como el torso fagocitado por un monstruo dentado o el brazo y la cabeza que se deslizan sinuosamente por la ventana.

²⁶ Piénsese en los bombardeos que cierran *Campo de sangre* y, tiempo más tarde, *Campo del Moro*. En ellos, el narrador nos sitúa en el momento previo a la explosión, para enfrentarnos a sus consecuencias tras una apenas perceptible elipsis. Una excepción, que analizaremos en el siguiente punto, la constituye el bombardeo que aparece en “Enero sin nombre”.

²⁷ Cabe añadir que durante su reclusión en Djelfa Aub ya barajó la idea de hacer de Campo francés un proyecto cinematográfico. En el cuaderno FMA-6/15, redactado allí, muchas de las escenas que acabarán en la novela figuran con la indicación “Cine” al margen. Y en algunos de los fragmentos autógrafos que dedica a *Campo de sangre*, Paulino Cuartero, al reflexionar sobre la fama y el teatro, compara éste con el cine en tanto modo de representación de la

También cabe atribuir la factura de estos apuntes a la propia naturaleza de su escritura, a su contexto. Al frenesí creativo que describíamos al comienzo de este trabajo, que llevaba al autor a tomar notas en espera de su posterior desarrollo formal, cabría añadir el hecho de que los apuntes pretenden reflejar una realidad excesivamente dinámica, un contexto de *shock*, que revela su brutalidad a retazos. El escritor se encuentra así entre una realidad que habla demasiado deprisa y un papel que reclama sus impresiones sobre la misma. Por lo que parece lógico que en dicho trabajo se imponga un proceso más taquigráfico e intuitivo que elaborado o racional.

Pero esta última palabra nos abre la puerta hacia una interpretación más amplia y global, que permite conjugar las anteriores. ¿Qué papel puede jugar la razón ante un contexto irracional? Aub sabe que los tiempos que vive han impuesto el radicalismo y/o la locura colectiva, esgrimiendo una voluntad de acción directa que no atiende a razones. También sabe que un realismo moralizador es por el momento impracticable, ante un mundo que ha puesto la moral entre paréntesis. Y que un realismo materialista a la manera del Naturalismo es a todas luces insuficiente: el autor no puede renunciar a su subjetividad para dar cuenta de un entorno que, precisamente, tiende a anularlo como sujeto.

Se impone pues la opción de un realismo vanguardista, pluriforme, para intentar traducir a palabras una realidad que presenta mil caras. Un realismo donde el punto de vista del narrador tenga un hueco, pero diluido junto a tantos otros puntos de vista que, no por el hecho de ser divergentes, dejan de ocupar un lugar destacado en el mapa moral y amoral de la humanidad del siglo XX. El horror y la estupefacción que se pretende narrar no sólo marca al sujeto histórico Max Aub, sino también su escritura. Cuando años después se refiera al Surrealismo en su *Manual de historia de la literatura española*, planteará un aspecto que hay que leer desde este punto de vista:

El primer manifiesto del surrealismo es de 1924: “Dictado del pensar en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética y moral”. Es curioso hacer resaltar que coincide, en el tiempo, con la germinación de *Mein Kampf*.²⁸

5. Max Aub y la tradición testimonial: Goya

Antes apuntábamos la hipótesis de que los apuntes autógrafos guardaran más relación con el cine que con la pintura de Picasso, para afirmar a continuación la compatibilidad de ambas hipótesis. Si observamos las últimas palabras del fragmento que encabeza la página 103, observamos que está claramente concebido de manera audiovisual:

Bombardeo—Barna. Gasolina. Montjuich. Un volcán. El humo y las llamas. El resplandor. Las bengalas. La sirena. {Los gritos.} Los proyectores. Los antiaéreos. El silencio. Unos pasos. Un coche. El silencio. [*El subrayado es nuestro*].

Pero el resto de la página, así como la siguiente, conforman un ambiente que se estrellaría contra las limitaciones técnicas del cine de la época:

realidad. Como en este fragmento de otro cuaderno de la misma época, donde se alude precisamente a Eisenstein desde la óptica que analizamos: “La imagen ya de por sí es expresión (diferencia con la pintura), la palabra le añade matices pero nada fundamental, por eso no hay obras maestras del cine sonoro. Es quizá /p. 22/ difícil que en el cine se pueda ir más allá del Potemkin. / Le cinema sucesión de imágenes (discontinuidad), el teatro al contrario es una continuidad. / I^{er}. arte discontinuo. /p. 23/” (FMA-6/1, pp. 22-23).

²⁸ Max Aub (1966, vol. II: 290).

El mar color de plata. Nube 5 km., el sol a través de la nube.
Terribles nubes de tormenta en cielo azul. /p. 103/
Mar fuego
gris claro a oscuro
Mar tranquilo
Costa con sol
azul rayado de rojo.
Sube el humo en abullonamientos de llama convertidos en humo negro que en los bordes se vuelve gris claro. /p. 104/

Este fragmento está concebido de manera pictórica, pero su modelo ya no se encuentra en el cubismo y en el monocromatismo del *Guernica* de Picasso. Por una parte, predomina lo figurativo, perfilándose un ambiente más fácil de asociar a una *perspectiva artificialis* que los anteriormente vistos. Por otra parte, destaca la lucha del escritor por fijar los colores que pueblan la escena, así como por reflejar con dichos colores el contraste central, el que se da entre la apariencia de tormenta marina y la calma real de un día soleado y apacible.

Evidentemente son muchos los pintores a los que cabría asociar estos dos rasgos, la técnica del contraste y la pre-impresionista lucha con la paleta (en este caso del léxico). Sin embargo, en nuestra opinión, es Francisco de Goya quien puede haber influido en la redacción de este autógrafo. Recordemos que en su presentación del *Guenica*, en 1937, Aub asociaba a Picasso y a Goya en un frente común:

Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte. Por eso Goya y Picasso son pintores realistas aún apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes [...].

La influencia del pintor de Fuendetodos en la escritura aubiana, ya desde sus apuntes de 1938, no deja de resultar bastante lógica. En primer lugar, desde un punto de vista material, porque “Los desastres de la guerra” y la serie negra aportan suficientes modelos de cómo conjugar, en un mismo espacio o lienzo, la oscuridad más tenebrosa con unos colores de intensa calidez.²⁹

Por otra parte la biografía de Goya, que también conoció la experiencia del destierro, presenta paralelismos con la de Aub. El pintor conoció una España tan dividida como los propios personajes que inmortalizó con sus retratos: desde miembros de la Familia Real a ilustrados como Jovellanos. En el célebre cuadro *Duelo a garrotazos* (1820-1823) “se ha querido encontrar una referencia histórica, los duelos a bastonazos que se llevaban a cabo en Aragón y en Cataluña, que acababan con la muerte de uno de los dos contrincantes. Éste sería el motivo por el que los dos hombres tienen enterradas las piernas en el suelo, prisioneros ya de la muerte”.³⁰

Nada que oponer a esta identificación de las fuentes históricas del cuadro. Pero sí queremos señalar que en nuestra opinión el cuadro de Goya, testigo como Aub de su tiempo, tiene un alcance moral mayor. El cuadro representa fielmente la esencia cainita de un pueblo que posteriormente protagonizaría las dos guerras carlistas y la Guerra Civil, pero que en tiempo de Goya ya se dividía en afrancesados y realistas. Los dos hombres son en realidad espíritu, de ahí que sus cuerpos sean en parte transparentes y se (con-)fundan con el paisaje

²⁹ Piénsese en *El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos* (1814), el *Paseo del Santo Oficio* y el *Duelo a garrotazos* (1820-1823) o incluso, y sobre todo, en una obra anterior como *El incendio, fuego de noche* (1793-1794).

³⁰ Paraíso, Ángela M. (coord.) (2003: 386).

que los rodea. En ese sentido no es que sean enterrados en el suelo sobre el que combaten, sino que ellos mismos y su combate emanan de un suelo cruel, anti-edénico.

Por último, hay que recordar que el aragonés realizó, en el terreno pictórico, lo que el escritor valenciano planeaba realizar literariamente: un ciclo dedicado a los aspectos más siniestros y desgarradores de la guerra. Goya, adelantado a su tiempo en éste como en tantos otros aspectos, no la abordó desde el punto de vista épico o idealizado que tradicionalmente se había adoptado. En su visión de la lucha por la independencia española la épica es más popular que oficial. Y esta épica cede generalmente su puesto a la tragedia cotidiana, a las muertes anónimas e injustificables que siempre constituyen los bastidores de cualquier conflicto. El heroísmo se disuelve en sangre, y el entusiasmo queda ensombrecido por el horror.

En otras palabras, la épica pierde terreno ante la novela, antes incluso de su triunfo a mediados de siglo XIX. Por ello resulta natural que Goya forme parte de la nómina de influencias que operan sobre Aub, en un momento en el que se plantea cómo escribir la tragedia de un pueblo. En las novelas que dedica a nuestra Guerra Civil, especialmente en la segunda, el eje es el dolor amargo e irracional del pueblo español. El sufrimiento de un inmenso mosaico de civiles y soldados anónimos, que roban protagonismo a los grandes nombres que la Historia se encargará de registrar.

En los autógrafos de 1938 a los que nos hemos venido refiriendo esta huella todavía no es palpable. Pero la muerte de Rosario en *Campo de sangre*, en el marco de los bombardeos descritos en FMA-5/21, ya supone un magnífico ejemplo de cómo la muerte aleatoria, tan cobarde como sangrienta, se erige en protagonista de *El laberinto mágico*.³¹ Por no hablar de la visión que se revela tras el bombardeo de la procesión de refugiados que, en el relato “Enero sin nombre”, intentan alcanzar la frontera con Francia:

Un débil silbido que se agrava en abanico. Un tono que crece como pirámide que se construyese empezando por su punta. Un rayo hecho trueno. Una bárbara conmoción carmesí. Un soplo inaudito de las entrañas del mundo, falso cráter verdadero, que enroña y desmantela paredes; descalabra, entalla y descuaja vigas; descoyunta hierros; descrita y enrasa cementos; desfaja, amarillece, desbarriga, desperna y despeña vivos que vienen en un fragmento de segundo a bulto y charco. Quema, rompe, retuerce, descuaja coches y desmigaja sus cristales; derrenga carromatos, desconcha paredes; desploma ruedas convirtiéndolas en brújulas; desfigura la piedra en polvo; descuadrilla un mulo, despanzurra un galgo, descepa viñedos; descalandraja heridos y muertos; destroza una joven y desemeja un carabnero de buen tomo agazapados frente a mí; deszoca por lo bajo a dos o tres viejos y alguna mujer; diez metros a mi izquierda descabeza a un guardia de asalto y cuelga en mis ramas un trozo de su hígado; descristiana tres niños en la acequia del lado bajo; desgrama y deshoja a cincuenta metros a la redonda, y, más lejos todavía, derrumbando tabiques en una casilla descubre alizares de Alcora; despelleja el aire convirtiéndolo en polvo hasta cien metros de altura, desoreja hombres dejándolos, como ese que tengo ahí, colgado enfrente, desnudo, con sólo sus calcetines de seda bien puestos, los testículos metidos en el vientre, sin rastro de pelo en ninguna parte, las vísceras y los mondongos al aire, viviendo; los pulmones descostillados, la cara desaparecida —¿dónde?—, los sesos en su sitio, bien visibles y todo él negro, color pólvora.³²

De nuevo cuerpos descuartizados, fragmentos de seres humanos, sangre y más sangre. Obsérvese que el autor introduce en su descripción treinta y dos términos que remiten a la desintegración desde sus prefijos *de-* o *des-*, y entre los cuales se nota la ausencia de algunos tan comunes como *destrozar*. Se podría apuntar como causa el gusto conceptista que tanto se

³¹ En este sentido resulta esclarecedor que el primer borrador de dicha muerte, compuesto por Aub en FMA-4/4 (pp. 4-9) entre 1941 y 1942, aún no alcanza la crudeza que presentará la versión definitiva. Los restos de Rosario no se mezclan con fragmentos de cuerpos sin identificar, y Paulino no describirá el horror de su sangre desde el lugar de los hechos, sino que lo evocará desde la asepsia de su cuarto de baño.

³² Max Aub (1997: 127-28). Una corrección en la quinta frase: “soplo” por “sopolo”.

deja ver en los primeros momentos de *El laberinto mágico*, pero creemos que en este caso el motivo es diferente. Aub selecciona, presumiblemente con el *Diccionario* en la mano, términos específicos de dos campos léxicos, la agricultura y la albañilería. Con ello dota a su descripción de un alto grado de fidelidad y verismo, fijando el léxico a su referente concreto: las clases populares. Un verismo dotado además de una gran plasticidad y cromatismo, que aporta a la descripción un tono entre cobrizo y terroso, digno del mejor Goya.

Pero vimos cómo en la cita sobre el *Guernica* Aub se basaba en un criterio para asociar el realismo de Picasso con el de Goya: la incapacidad del auténtico realismo español de desligarse de un marcado componente idealista. Ambos aspectos se barajan y confunden en el terreno moral del arte, pero también y ante todo en el formal, lo que justifica y aúna el cubismo de Picasso y la irracionalidad que reina en tantos cuadros de Goya. Éste retrata la realidad con intenso crudismo, con la fidelidad y el desgarró que heredará su paisano el cineasta Luis Buñuel.

Pero al mismo tiempo, en su afán por explorar los aspectos más irracionales de dicha realidad, dará cabida en sus obras a numerosos monstruos, auténticos engendros que acotan y amenazan el espacio cotidiano de la razón. Sus retratos, paisajes y escenas costumbristas fueron poco a poco cediendo ante el empuje de sus aquelarres o ante el canibalismo de un gigantesco e informe Saturno. Monstruos y gigantes que ya asomaban en su serie dedicada a la Guerra de la Independencia, en *El coloso*. Un impresionante lienzo de 1812 en el que una caravana de civiles huye ante un ser bestial de proporciones olímpicas, al que se ha identificado con Fernando VII, la Monarquía en general, Napoleón, Francia e incluso Hércules.³³

En todo caso, con un referente u otro como trasfondo, el monstruo representa la magnitud del horror que las guerras implantan entre sus primeras y más inocentes víctimas. Por lo que no creemos extraño que Aub tuviera presente este cuadro en su mente cuando en “El Cojo”, una vez más en 1938, describe el éxodo de civiles republicanos entre las ciudades de Málaga y Almería:

A la mañana siguiente el Cojo subió a la carretera y se estuvo largo tiempo de pie, mirando pasar la cáfila. Venían en islotes o archipiélagos, agrupados tras una carretilla o un mulo: de pronto aquello se asemejó a un río. Pasaban, revueltos, hombres, mujeres y niños tan dispares en edades y vestimenta que llegaban a cobrar un aire uniforme. Perdían el color de su indumentaria al socaire de su expresión. Los pardos, los grises, los rojos, los verdes se esfumaban tras el cansancio, el espanto, el sueño que traían retratado en las arrugas del rostro, porque en aquellas horas hasta los niños tenían caras de viejos. Los gritos, los ruidos, los discursos, las imprecaciones se fundían en la albórbola confusa de un ser gigantesco en marcha arrastrante.³⁴

6. Narrar o morir, narrar y morir

Señalábamos al principio de este trabajo que nuestro objetivo era demostrar hasta qué punto el realismo aubiano era fruto de un esfuerzo, de una lucha contra el lenguaje para hacer de él testimonio de una realidad difícil de narrar. También defendíamos que más que de un realismo aubiano cabe hablar de muchos. Ya hemos visto cómo Aub, como escritor, se enfrenta a la necesidad de contar y de dar con las herramientas precisas para hacerlo. El resultado, su taller literario, es el fruto de la asimilación de múltiples modos de representación. Y será un taller en continua evolución, un realismo en movimiento.

La nómina de escritores, artistas, historiadores o filósofos que dejan su impronta en la escritura de Aub sería extensísima, habida cuenta de que él mismo se definió en más de una

³³ Paraíso, Ángela M. (coord.) (2003: 352).

³⁴ Max Aub (1997: 57).

ocasión como un erudito incorregible. Aquí hemos pretendido dar cuenta de los principales modelos estéticos que en un momento muy concreto, en la génesis de *El laberinto mágico*, el autor pudo tener como referencia para su actividad creativa.

El realismo aubiano, ya lo dijimos, rezuma vida: por la enorme dosis de realidad que inunda sus novelas, pero también porque se trata de un realismo en continua y provechosa evolución. Aub necesita narrar, y al mismo tiempo es consciente de lo titánico de algo tan sencillo, cuando tras la escritura hay tanto en juego. Por ello, nunca dejará de combatir contra el lenguaje, esa pobre herramienta, en un intento de hacer de que el lector no se distancie excesivamente del universo al que su escritura lo invita.

Mezclará la crudeza más feroz con momentos de gran lirismo, hará convivir el lenguaje más malsonante con el conceptismo y el léxico más arcaizante, adoptará recursos narrativos y descriptivos pertenecientes al cine, la pintura, el teatro, y un largo y variopinto etcétera. Y aún así, una triste certeza que lo perseguirá hasta sus últimos días, y que expresa perfectamente en uno de sus autógrafos redactados en Djelfa:

{C.} El escritor piensa siempre con la lengua, todos convierten sensaciones en palabras, ya lo dijo Nietzsche: “Las ideas son las sombras de nuestras sensaciones, siempre más sombrías, más vacías, más sencillas que aquéllas”. {¿Qué serán entonces las palabras sino sombras de sombras?}

-
Intelectual: hombre que piensa para los demás. {El que obra id., ése es el jefe. La dificultad de reunir ambos elementos.} Lo cual molesta a [los] estos demás. Generalmente: que ellos piensan para sí y les molestan las lecciones, sobre todo si se infiltra un mínimo de pedantería.

Pensamos en ecos, a veces nos desconciertan, ¿de dónde vienen, de dónde nacen? [Y] ¿Nacen siempre de nosotros mismos reflejándose en lo que vemos?

Ningún sordomudo ha sido escritor.

-
El escritor espera {al acecho} que salga una idea para darle con un palo en la cabeza y exponerla, cadáver. Un pensamiento es siempre algo muerto que engendra, y así de la muerte a la vida, se va viviendo y escribiendo.

(FMA-6/15, p. 113)

BIBLIOGRAFÍA

Cuadernos manuscritos de Max Aub

(1938): FMA-5/21.

(1940-42): FMA-4/4.

FMA-4/6.

FMA-6/15.

(1970): FMA-4/8.

Obras de Max Aub

(1938): “Una muchacha española”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de mayo.

(1944): *La vida conyugal*, México, Letras de México.

(1966): *Manual de historia de la literatura española* (2 vols.). México: Editorial Pormaca.

(1979): *Campo francés*, Madrid, Alfaguara.

(1992): *San Juan*. Barcelona, Anthropolos – Fundación Caja Segorbe.

(1997): *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico* (ed. Javier Quiñones), Barcelona, Alba.

(1999): *Manuscrito cuervo* (ed. José Antonio Pérez Bowie). Segorbe (Castellón): Fundación Max Aub.

(2001): *Campo cerrado* (ed. Ignacio Soldevila Durante), en *Obras completas* (vol. II: “El laberinto mágico I”), Valencia, Biblioteca Valenciana.

(2001): *Campo abierto* (ed. José Antonio Pérez Bowie), en *Obras completas* (vol. II: “El laberinto mágico I”), Valencia, Biblioteca Valenciana.

(2001): *Diario de Djelfa* (ed. Arcadio López Casanova), en *Obras completas* (vol. II: “Obra poética completa”), Valencia, Biblioteca Valenciana.

(2002): *Primer teatro* (ed. Josep Lluís Sirera), en *Obras completas*, vol. VII-a, Valencia, Biblioteca Valenciana.

(2002): *Campo de sangre* (ed. Luis Llorens Marzo), en *Obras completas* (vol. III: “El laberinto mágico II”), Valencia, Biblioteca Valenciana.

(2002): *Campo del Moro* (ed. Javier Lluch Prats), en *Obras completas* (vol. III: “El laberinto mágico II”), Valencia, Biblioteca Valenciana.

(2002): *Campo de los almendros* (ed. Francisco Caudet), en *Obras completas* (vol. III: “El laberinto mágico II”), Valencia, Biblioteca Valenciana.

(2002): *Hablo como hombre* (ed. Gonzalo Sobejano), Segorbe (Castellón), Fundación Max Aub.

Bibliografía crítica

Alonso, Cecilio, ed. (1996): *Actas del congreso internacional “Max Aub y el laberinto español”* (2 vols.), Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

Llorens, Luis (2002): “Serán ceniza, mas tendrá sentido: los manuscritos de *Campo de sangre*”, en *Olivar*, nº 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata-Centro de teoría y crítica literaria, pp. 145-76.

Llorens, Luis (en prensa): “Génesis del *Laberinto mágico*: los manuscritos de Max Aub entre 1938 y 1942”, en *Bulletin of Spanish Studies*. Glasgow: University of Glasgow.

Llorens, Luis (en prensa): “*Tierra de campos*: avatares en la escritura de Max Aub”, en *Voz y Letra*.

Lluch Prats, Javier (2002): “Un manuscrito del taller de Max Aub”, en *Olivar*, nº 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata - Centro de teoría y crítica literaria.

Malraux, André (1995): *La esperanza*, Madrid, Cátedra.

Oleza Simó, Joan (1994): “Max Aub, entre vanguardia, realismo y posmodernidad”, en *Ínsula*, 569. Madrid: mayo, pp.1-2; 27-28.

Oleza Simó, Joan (1996): “*Luis Álvarez Petreña* o la tragedia del yo”, en Alonso, C. ed. (1996), vol. I, pp. 93-122.

- Paraíso, Ángela M. (coord.) (2003): *Goya. Su tiempo, su vida, su obra*, Madrid, LIBSA.
- Pérez Bowie, José Antonio (1999): "Introducción" a *Manuscrito cuervo. Sierra de Teruel, cincuenta años de esperanza. Archivos*, nº3, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.
- Soldevila Durante, Ignacio (1999): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe (Castellón), Fundación Max Aub.
- Soldevila Durante, Ignacio (2002): "Maxaubiana 2001 (Ensayo bibliográfico)", en *Olivar*, nº 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata-Centro de teoría y crítica literaria, pp. 183-292.
- Thomas, Hugh (1987): *La Guerra Civil Española* (2 vols.), Barcelona, Grijalbo.
- Tusell, Javier (1998): *Historia de España en el siglo XX* (Vol. I: *Del 98 a la proclamación de la República*), Madrid, Taurus.
- Tusell, Javier (1999): *Historia de España en el siglo XX* (Vol. II: *La crisis de los años treinta: República y Guerra Civil*), Madrid, Taurus.
- Ugarte, Michael (1999): *Literatura española en el exilio*, Madrid, Siglo XXI.