

André Malraux y Max Aub: dos visiones de la guerra civil española

Carole VINALS
Creathis (Université de Lille III)

Malraux y Aub tratan del mismo tema (la guerra civil española) de forma testimonial (la vivieron los dos) y ficcional (se trata de novelas y no de autobiografías). Además, son contemporáneos (se conocieron y trabajaron juntos en la película de Malraux *L'espoir. Sierra de Teruel*). La principal diferencia estriba en que en la obra de Malraux son extranjeros quienes hacen la guerra mientras que en la de Aub, los contrincantes son españoles. André Malraux (1901-1976) se alistó en 1936 en la aviación de las Brigadas Internacionales. Fue herido al año siguiente, a continuación de lo cual escribió *L'espoir*, novela de la que sacará después una película que lleva el mismo título. En cuanto a Max Aub (París, 1903 - Méjico, 1972) realizó la mayor parte de su producción novelesca en el exilio. La serie titulada *El laberinto mágico* (*Campo cerrado*, 1943; *Campo abierto*, 1951; *Campo de sangre*, 1945; *Campo del moro*, 1969; *Campo de los almendros*, 1968 y *Campo francés*, 1965) tiene como ambiente histórico los acontecimientos de la guerra civil. Esta perspectiva comparatista nos permitirá destacar los puntos comunes y las diferencias.

1. Un ideal común y dos visiones complementarias de la temporalidad

1.1. El compromiso a favor de los republicanos

Tanto los protagonistas de Malraux como los de Aub están en su mayoría del lado del bien. Los otros representan la muerte, el mal, la destrucción, y por ello el enfrentamiento que plasman estas novelas rebasa los límites de la guerra civil. La presencia de hombres de todos los países en la novela de Malraux subraya el carácter universalista y desinteresado de la lucha de los republicanos: los aviadores luchan por algo que se encuentra más allá, de la misma forma que los jóvenes comunistas de Aub luchan por la promesa de un porvenir hermoso para todos los hombres. Tanto en el ciclo del español como en la novela del francés, las alusiones a la religión son un acta de fe en el hombre como ser capaz de trascenderse a sí mismo infinitamente al experimentar la tan bien nombrada “esperanza”. Los dos autores comparten pues el idealismo de aquella época. Lo que buscan los combatientes republicanos no es la guerra en sí, sino precisamente lo que les aguardará después de la victoria. Por ello la novela de Malraux se titula *L'espoir* y por ello escribe Aub su ciclo sobre la guerra civil. Su lucha lleva en germen la esperanza de un mañana más hermoso. Por eso los personajes que nos presentan son sobre todo hombres de palabras, de diálogo, hombres que razonan y debaten, hombres que piensan: son los dignos herederos de Sócrates. De esta forma, logran los autores devolvernos el pasado a través de estas voces y al mismo tiempo presentan a sus personajes como seres de palabra y de ideas, seres razonables que luchaban contra la sinrazón del “otro lado”.

1.2. La estética del reportaje de Malraux

L'espoir suele calificarse de novela-reportaje. Es un reportaje ya que el autor se ciñe a los acontecimientos que presenció; es una novela en la medida en que el narrador, omnisciente e ubicuo, nos hace participar tanto en las luchas en Barcelona como en los combates aéreos en la sierra de Teruel. La palabra “reportaje” viene del inglés “to report” que significa “transcribir” y esa es precisamente la sensación que pretende recrear Malraux: su novela es la transcripción de acontecimientos de los que fue testigo. Por ello, en algunos pasajes, transcribe e incluso traduce literalmente reportajes publicados en periódicos franceses o españoles (Thornberry, 1977: 98-104). La escritura es casi telegráfica. Una datación regular, a veces incompleta encabeza los capítulos y las partes. Es como si el lector estuviera leyendo un periódico que le relatase hechos tan recientes que no fuera necesario dar indicar el año. A fuerza de instantaneidad, el tiempo se torna intemporal como un informe. Al incluir informes en su novela y al entrecortar muchos de ellos con diálogos, los narradores hacen que el tiempo verbal (el pasado) pierda su significación temporal y de esta forma el lector se centra en el carácter aspectual de los verbos. El tiempo es el tiempo arquetípico, el tiempo original. Por esa misma razón lo que importa en el “passé simple” no es el tiempo sino la perfectividad. Los personajes son hombres de acción que cumplen las acciones iniciadas sin dilación. El “passé simple” plasma la plenitud de la acción realizada y acabada que caracteriza la forma de ser y de actuar de esos hombres. Y es que al ser tan inmediato el punto de vista, acaba trascendiendo la cronología. Por ejemplo, cuando el narrador usa el imperfecto, este tiempo plasma lo imperfecto de la temporalidad, subraya la iteración posible y sugiere entonces la idea de eternidad:

L'avion était phosphorescent, éclairé d'une lumière bleuâtre (...) : au-dessus d'eux, en arrière, la lune, qu'ils ne voyaient pas, éclairait l'aluminium des ailes. (...) aucun geste humain n'était plus à la mesure des choses (...) dans l'accord de la lune et de ce métal pâle qui luisait comme les pierres brillent pour des millénaires sur les astres morts. (*L'espoir*, p.257)

Si el narrador pone el presente y el pasado en un mismo plano es porque se encuentra más allá del tiempo cronológico y se sitúa en una dimensión aspectual del tiempo: la eternidad. Sus aviadores han dejado atrás la tierra y la gravedad: flotan más allá del tiempo y del espacio humanos. De hecho, los personajes de Malraux no tienen pasado ni futuro. Su instantaneidad se acompaña de una visión intuitiva e inmediata de la narración: parece que las distintas escenas carecen de trabazón. La sensación de que las partes están desarticuladas proviene de la supresión de las transiciones: Malraux suprime todo lo inesencial. Su forma de proceder no es discursiva sino que pretende ofrecer una visión directa y rápida. Abundan los verbos de acción, las frases son cortas, suelen estar yuxtapuestas y hay también muchas frases nominales.

Como en los reportajes periodísticos, la novela incluye fotografías que son instantes de tiempo detenido: Ramos observa el ademán del enemigo cayendo “un bras en l'air et les jambes fauchées comme s'il tentait de saisir la mort en sautant” (*L'espoir*, p. 84). Las imágenes de *L'espoir* son instantes de tiempo, sin antes ni después. Malraux construye su novela con átomos temporales que plasman la vida de unos personajes efímeros y libres que carecen de porvenir determinado. Esta sucesión de instantes lleva consigo la trágica idea de vacío. En semejante atomización del tiempo, la duración sólo

se experimenta a través de los instantes. Las horas de los hombres que viven la guerra son horas llenas y completas en que las que todos los instantes son utilizados y vividos. El tiempo de guerra es el tiempo máximo que contiene todos los instantes. Pasado y futuro están fuera de juego ya que no tienen relación con la esencia del ser ni con la esencia del tiempo. Con sus instantes suspendidos en el vacío, el narrador de *L'espoir* nos proyecta incluso hacia el futuro inmediato, un futuro de lucha en el que el porvenir sólo está asegurado por algunas medidas de tiempo: la realidad de la esperanza se condensa en el instante.

1.3. Aub cronista de la guerra civil

Mis *Campos* (...) no son novelas sino crónicas. (...) Vistas así, a ojo de buen pájaro, estas narraciones pueden dar una idea de lo que fue la lucha y la derrota de lo mejor que tenía España en 1936. Por lo menos con esa intención de cronista las escribí¹.

Max Aub afirmó en repetidas ocasiones su voluntad de escribir una crónica. Las seis novelas de *El laberinto mágico* forman un fresco de la guerra civil española que se compone de varias historias individuales. Los personajes no existen sólo a través de la contienda sino que tienen una vida privada, una vida familiar y sentimental, aspiraciones personales que la guerra les impide realizar. En eso se distinguen de los personajes de Malraux: tienen un pasado y se inscriben profundamente en la duración. Los personajes de ficción se interrelacionan unos con otros y está a su cargo el tejer el hilo que enlaza un *Campo* con otro y el dar coherencia y cohesión al *Laberinto*. Son ellos quienes estructuran el fresco y dan sentido a la narración: la guerra civil es para Aub el eco de la Historia sobre sus pobres vidas, sus aspiraciones y sus luchas. Ellos son la guerra, ellos hicieron la historia. Hablar de la guerra es darles la palabra.

En el fresco de Aub, los tiempos verbales que dominan son el presente (el de los diálogos pero también el de la narración en el que se emplea frecuentemente para dar cuenta de acontecimientos pasados) y el imperfecto. Y es que el tiempo de Aub es el tiempo vivido, el tiempo sentimental. El uso del castellano le permite a Aub mezclar tiempos en su narración (muchos pasajes narrativos o descriptivos que siguen pasajes dialogados se encuentran en presente como si el presente de los diálogos contaminara la narración). El predominio del presente y de imperfecto subraya la continuidad del tiempo y su permanencia: se trata aquí de evitar la distinción pasado, presente, futuro por ser demasiado racional y no convenir a la percepción de los personajes que es sobre todo sentimental. Por eso el imperfecto de Aub es, a mi modo de ver, un tiempo esencialmente inconcluso que tiende a borrar las divisiones temporales de la razón. Gustave Guillaume (1990) afirma que el imperfecto es intrasubjetivo y extratemporal mientras que el “passé simple” es extrasubjetivo e intratemporal. El imperfecto conviene pues al enunciado de elementos filtrados por la subjetividad. La Historia en Aub es la historia vivida, el tiempo de duración. La discontinuidad de lo narrado en Aub (el paso de una historia a otra, de un personaje a otro) confiere a la temporalidad un carácter mortífero y plasma el sinsentido de la existencia. A diferencia de Malraux, Aub aborda un espacio y un tiempo ya cerrados, acabados y definidos.

¹ Citado por Lluchs Prats (2002: 50) en su estudio introductorio a *Campo del moro*.

2. La utilización de técnicas cinematográficas

Los dos escritores trabajaron para el cine: Malraux al guión y la realización de su película *L'espoir. Sierra de Teruel*, Aub al montaje de la misma. La impronta del cine se percibe en ambos.

2.1. La importancia de la banda sonora y de la música

La guerra se adivina a menudo por el sonido. Las batallas están plasmadas a menudo por los dos autores a través del fragor del tiroteo. La lucha por defender Madrid plasma la voz del "Abuelo": "¡El único gran cañón de Madrid! Pero, ¡cómo ladra! Más vale una con nombre que cien bocas anónimas. 'El abuelo' ladra, y ladra, y ladra; es el gran perro guardián de Madrid" (*Campo abierto*, p. 356). La batalla suele provocar un ruido tan ensordecedor que los hombres ya no pueden hablar: no se oyen unos a otros. Tanto en *L'espoir* como en *El laberinto mágico* asistimos a una pugna de los sonidos unos con otros y la voz humana suele estar bregando por hacerse oír en el tumulto de la guerra, encarnando así la lucha de los republicanos por preservar la humanidad contra la brutalidad de las armas del otro bando. Si bien es cierto que la voz humana lucha contra el ruido de los tiroteos, hay sonidos artificiales que vienen a ayudar a los republicanos: es el caso de las sirenas de las fábricas en *L'espoir* cuyo papel recuerda el del coro griego de las tragedias: "Comme les villes menacées d'Espagne jadis s'ébranlaient sous les cloches de toutes leurs église, le prolétariat de Barcelone répondait aux salves par le tocsin haletant des sirènes d'usine" (1937: 27). La banda sonora le confiere aquí a la escena una dimensión lírica que rebasa los límites del lenguaje. Lo mismo ocurre cuando el narrador precisa al final de *L'espoir*: "Manuel n'entendait que le bruit des fontaines" (1937: 587): el correr de la fuente es aquí el latir de la tierra siempre viva.

En cuanto a la música, plasma la visión interior de los personajes. Es el caso cuando al final de *L'espoir* Manuel escucha "des symphonies de Beethoven, et les Adieux" (1937: 588) pero esa música real se le antoja como una música imaginaria, como un canto del abismo que le invitara a desaparecer en él:

Comme le somnambule qui soudain s'éveille au bord du toit, ces notes descendantes et graves lui jetaient dans l'esprit la conscience de son terrible équilibre –de l'équilibre d'où on ne tombe que dans le sang. (1937: 587)

Las notas despiertan en él la conciencia del peligro inminente, presente el abismo cercano y la muerte. Manuel oye tres pianos, que con tres dedos tocan tres romances distintos. La persistencia de la música sugiere la resistencia a la barbarie y la persistencia de una esperanza tenue pero indestructible. Por esa razón desempeña la música un papel fundamental. Se canta por todas partes y parece que los cantos cubren los demás ruidos: "je t'entends à peine tellement les types chantent dans la rue" (1937: 18), dice Ramos. En *Los campos* abundan las melodías populares alentadoras y animosas. Cantan a coro los milicianos y Aub pone la letra entera de siete canciones una tras otra: "Cuatro pañuelecós tengo" luego "Tres hojitas madre", "Ya se van los pastores", "Visanteta, filla meua", "En el portal de Belén", "Los cordones que tú me dabas", "A la puerta de León" y "No me diga usted morena". Los compañeros entonan también con frecuencia "La Internacional" (Aub transcribe la letra en castellano) y "La Marsellesa" en francés (*Campo abierto*, 1951: 348). La llegada de las Brigadas Internacionales también está plasmada a través de canciones: "¿En qué idioma cantan? En francés, sí. Pero estos

otros, no. Estos, en italiano. No hay duda. ¿Pero aquellos? ¿En ruso, en alemán, en checo? ¡Y éstos, en inglés!” (1951:440). Cuando el narrador pregunta “¿Qué tiene la música que así les une?” (1951: 174), los propios personajes comentan así la presencia de las canciones: “Para muchos la revolución consiste en cantar “La Internacional” por la calle” (1951: 351). Cantar a coro es “una manera de entenderse”. La música es cantar de la tierra.

2.2. La focalización y el montaje

Al leer *L'espoir* y *El laberinto mágico* tenemos la sensación de que lo narrado está desencadenado, de que los autores siguen voces múltiples como en el cine. Y es que tanto Malraux como Aub son escritores comprometidos que centran su interés en el hombre, con lo cual utilizan siempre el punto de vista como una cámara para mostrarnos los acontecimientos. En *Campo de sangre*, el paisaje está visto por un personaje desde un tanque y el narrador se ciñe a ese punto de vista: “Por la mirilla, cuadrículada por los pelos del colimador, el campo, algún olivo, matojos, la tierra apedreada” (1945: 223). Estamos con los personajes y adoptamos siempre su punto de vista que tanto Malraux como Aub nos invitan a compartir.

La imitación que tanto Malraux como Aub hacen del cine confiere a sus novelas gran profundidad pluridimensional. Ni Malraux, ni Aub están centrados en un personaje y la sucesión de planos y escenas variados les permite alcanzar la complejidad. Las tomas se siguen unas a otras pero con gran variedad de puntos de vista. La guerra está vista a ratos de forma panorámica, a ratos a través del prisma de los personajes. Esta alternancia de planos confiere dinamismo a la acción y permite infundir dramatismo a la historia colectiva. El protagonista de *L'espoir* y del *Laberinto mágico* no es una persona sino un grupo.

El montaje es un elemento fundamental en el cine ya que nos brinda la idea de la película al encargarse de ensamblar las secuencias unas a otras para dar sentido al conjunto. Lo mismo ocurre con la construcción de una novela. Si nos fijamos bien, Malraux y Aub tienen la misma forma de montar sus novelas: a ambos se les reprochó el carácter fragmentario de su hilo narrativo que hace pensar en una acumulación de escenas a menudo sin conexión directa. Pasan de una escena a otra, de un plano a otro sin comentarios, exactamente como en el cine. La elipsis, abundantemente utilizada les sirve también para recalcar el sentido de lo absurdo ante la guerra: si las cosas carecen de ligazón, es porque existen fisuras. La impresión general de *El laberinto mágico* y de *L'espoir* es la de fragmentos combinados: parecen mosaicos escritos en momentos diferentes. Es como si no hubiera unidad. No hay totalidad, no se puede unir lo disperso. Esa sensación que nos transmiten Aub y Malraux entronca con la intuición de Blanchot: “Ce qui est premier, ce n'est pas la plénitude de l'être, c'est la lézarde et la fissure” (Blanchot, 1959: 59; artículo “Artaud”). Aub y Malraux son conscientes de esos límites. Entre imagen e imagen, hay un vacío, una frontera imposible de colmar. A esta ausencia de unidad Blanchot la llama “la dispersion du dehors” (1969: 65).

La importancia del punto de vista y el dinamismo del montaje son una clave para entender el sentido de las novelas de Aub y de Malraux: la utilización de técnicas cinematográficas les permitió intensificar el dramatismo de sus narraciones.

2.3. El papel de la luz en Malraux y la presencia de cuadros en los dos

En *L'espoir*, el lector asiste al incendio de Madrid a través de los ojos del periodista Shade (1937: 454). Las llamas son la única luz que alumbraba la ciudad. Alrededor de ellas, todo es muerte y hay un fuerte contraste entre las llamas y la bruma circundante que parece tragarse la capital ardiendo. La luz es la esperanza capaz de dibujar un espacio inaprensible. La luz del incendio transfigura a la capital y el combate cobra tintes de batalla marítima. La capacidad transformadora de la luz hace de ella un elemento revolucionario. El contraste siempre violento entre luz y sombra suele oponer esperanza y desesperación. La luz eléctrica suele desempeñar el mismo papel que un faro, por eso escribe el narrador que “les enseignes au néon brillaient d'un éclat plus profond que celui de l'aube” (1937: 25). Esa luz que no es natural sino humana lleva la esperanza de los combatientes que luchan en las tinieblas. El poder de la luz es tal que los faros de un coche son capaces de transformar las barricadas en amontonamientos de caballos muertos: “une (barricade) apparut dans la lumière des phares comme si elle eût été un amas de têtes de chevaux morts” (1937: 44). Los aviones suelen operar de noche y esa necesidad estratégica permite hacer contrastar la oscuridad en la que se encuentran inmersos con la luz (a veces eléctrica) que les proporcionan los habitantes de los pueblos que sobrevuelan para ayudarlos a orientarse. La oscuridad en la que están inmersos los aviadores plasma sus incertidumbres y parece que los elementos les son contrarios (los obuses del enemigo se comparan con rayos). Pero lo que más llama la atención en este pasaje es la puesta en bastardilla del verbo “ver”: “La fraternité des armes remplit la carlingue avec cette lumière menaçante: pour la première fois depuis qu'ils sont partis, ces hommes *se voient*” (1937: 322). La verdadera visión que alcanzan a tener estos hombres, es la visión de sí mismos. Y es que la visión está más allá de la luz y de la sombra, pertenece al campo de la interioridad y la luz remite siempre a algo que está más allá de lo visible. La omnipresencia de la luz produce un efecto de desmaterialización: incluso los objetos más triviales cobran existencia sólo a través de la luz que son capaces de reflejar. Cada objeto existe a través de la luz que nos lo hace visible y la menor descripción en *L'espoir* se viste de toques dignos de un bodegón. El mundo es luz, la vida es luz, por ello uno de los personajes principales, Manuel, parece estar comiendo luz: “Un des points de lumière brillait sur le couteau de Manuel, qui mangeait du soleil” (1937: 240). Un hombre que come luz deja de ser hombre para convertirse en sombra. La realidad en *L'espoir* es una realidad mental y los ojos que ven son los de la mente.

La principal referencia pictórica de los dos autores es Goya. Malraux escribió un libro sobre el pintor español: *Saturne, Essai sur Goya*. Muchas escenas tanto en *L'espoir* como en *El laberinto mágico* parecen sacadas de *Los desastres de la guerra*. En *Campo del moro*, hay incluso una escena en la que una loca chupa la sangre de los miembros humanos destrozados: “Soledad –demente– la mira con atención chupando una mano destrozada, sucia de barro y sangre” (1969: 668). “Paulino Cuartero piensa en Goya” (*Campo abierto*, 1951: 375) cuando contempla al pueblo de Madrid despavorido tras un bombardeo. Frente a la gravedad de la situación de los madrileños, frente a la ausencia de refuerzos, el narrador escribe que vendrán “de las cresterías de Madrid. Del 2 de mayo. De los ‘Fusilamientos’, de aquel de los brazos en cruz que grita –No pasarán” (1951:406). La alusión al cuadro de Goya le permite superponer dos épocas y dos acontecimientos históricos. El mismo cuadro vuelve a aparecer en *Campo de los*

almendros (1968:70). La estética de Goya está también presente en los retratos de los personajes. Leclerc es un mono (“Leclerc, maigre singe”, *L’espoir*, 1937: 69), Pepe un caballo, Alvear un pájaro, Jimenez un pato (“ses cheveux blancs tondus ressemblaient au duvet des canards dont ses hommes lui donnaient le nom à cause de ses petits yeux très noirs et de son nez en spatule”, 1937: 40) y Puig un rapaz. Esa animalidad del hombre se encuentra también en Aub cuando describe “los vejigones cárdenos de las patas de gallo, la papada, como moco de pavo, sobre un cuello que era puro revoltijo de blandísimos pellejos” (*Campo abierto*, 1951: 273).

Tanto en Aub como en Malraux (aunque tal vez más aún en este último) el cine desrealiza la realidad narrada. En *Campo de sangre*, aparece “Max Aub, que cuenta cosas de la película que prepara con Malraux” (1945: 391). Esa aparición del autor en su propia obra recuerda la costumbre de Hitchcock de aparecer en sus películas. La propia guerra está vista a ratos por el narrador de *L’espoir* como una película: “Fusil au bras, des types apportaient des nouvelles, comme, à la buvette des studios, les acteurs viennent boire en costume, entre deux prises de vues” (1937: 49). Todas estas alusiones directas al cine y a los cuadros permiten a los autores recalcar el carácter ficcional de sus ficciones.

3. La muerte, la épica y la trascendencia histórica: tres temas comunes tratados de forma distinta

3.1. La representación de la muerte

Al tratarse en ambos casos de narraciones sobre la guerra, la muerte está omnipresente. Muchos personajes tanto en *L’espoir* como en *El laberinto mágico* miran la muerte cara a cara; ella es el enemigo que acaba venciendo. Con la evocación de una muerte los narradores suelen cerrar un capítulo o una parte. Tanto en Aub como en Malraux hay personajes que saben morir mejor que otros: personajes que encaran la muerte como algo inevitable que hace de ellos héroes de tragedia al oponerles a un poder que rebasa sus fuerzas. A estas muertes individuales se opone otra forma de muerte, masiva, la provocada por los bombardeos. Un bombardeo parece un terremoto y siembra el pánico y el horror. Las bombas provocan espanto y deshumanizan a la muerte: ya no es un duelo cara a cara sino un castigo ciego venido del cielo al que el hombre no puede enfrentarse. Las bombas cayendo cual lluvia borran toda humanidad. Su escala ya no es humana. Aub insiste más que Malraux sobre los bombardeos terroríficos de las grandes ciudades y sus efectos:

En todas las casas de Madrid, en todas las mesas de las casas de Madrid, hay, por lo menos, el lugar de un muerto o de un desaparecido; en todas las casas la muerte tiene la cara de uno de la familia, en todas las calles de Madrid hay (...), por lo menos, una casa bombardeada, deshecha, con las tripas al aire. Madrid, ciudad de piedra, viva y muerta a la vez como si fuera posible que siguiese corriendo la sangre por las venas y las arterias de un cadáver. Lo es. (*Campo del moro*, 1969: 482)

El uso de la anáfora evoca el ritmo litúrgico. Madrid es una ciudad fantasma, entre dos mundos, el de la vida y de la muerte. Y ese estar entre dos mundos caracteriza precisamente tanto al mundo narrativo de Aub como al de Malraux. En Aub, la muerte es una caída física que se acompaña de un derrumbe moral. Suele ser la pérdida de un ser cercano: es como si el narrador estuviera del lado de los vivos para quienes la muerte

es una ausencia dolorosa que no se puede rellenar. La muerte es el eco de la ausencia para los vivos. En Aub la muerte está más dramatizada ya que los personajes tienen una vida familiar y sentimental que la muerte corta en seco. A Gabriel Rojas, el tipógrafo de *El Pueblo* le dispara un tirador emboscado por la espalda cuando corre a buscar un médico para su esposa que con su ayuda acaba de dar a luz a una niña (*Campo de sangre*, 1945: 19). En *Campo de los almendros*, matan a Benito Bravo en el momento en que acaba de celebrar su reencuentro con su hijo. La ejecución del padre –tres tiros (1968: 409)– se encuentra dramatizada por la presencia del niño y su soledad de huérfano que adivinamos.

3.2. La dimensión épica

Tanto la obra de Malraux como la de Aub contribuyen a dar a la admiración de los lectores a aquellos hombres valientes que supieron luchar hasta el fin. Puig es uno de ellos (es aclamado y reconocido por todos gracias a su turbante que esconde una herida), pero hay muchos más como Raymond Gardet (símbolo de valor y de fraternidad), Vallado (un idealista cuyo cuerpo es hallado mutilado en la sierra), Magnin (encarnación de la humanidad que sigue fiel a sus valores pese a la violencia que reina), Attignies (que encarna lo más noble en los comunistas) y Manuel (que representa el génesis del ejército republicano y encarna así la esperanza). Todos estos personajes son héroes ejemplares. De esta forma, Malraux entronca con la epopeya, Homero y la mitología griega. Manuel y Garcia, por ejemplo, actúan según códigos viriles que recuerdan los de Héctor y Ulises. El valor ejemplar de estos hombres hará de sus vidas un modelo.

Pero lo que llama más la atención tanto en Malraux como en Aub es la presencia, al lado de las figuras ejemplares de los héroes, de una épica colectiva cuyo protagonista es el pueblo. “C’est le peuple de Madrid qui est *sereno* cette nuit...”, dice Ramos (*L’espoir*, 1937: 20). El pueblo en Malraux sirve de telón de fondo a los protagonistas: la masa sirve a poner de realce a los héroes. La lucha hace de una muchedumbre un solo ser: “un millier de bras nus au poing fermé jaillit de la foule en manches de chemise, d’un coup, comme à la gymnastique” (1937: 52). En *L’espoir* el pueblo no suele estar individualizado. En cambio, como Balzac, como Tolstoï, Aub es capaz de representar la diversidad humana. En *Campo del moro*, de hecho, se nos narra la heroica defensa de Madrid por parte del pueblo. Su fidelidad a la República se encarna en la figura de Fidel Muñoz, solo en su casa en ruinas, dispuesto a pelear hasta el fin sin haber recibido la menor orden al respecto. El narrador de *Campo del moro* subraya con emoción que:

Lo grande es que la defensa de Madrid (...) se hizo con hombres, no con semidioses.
Con hombres de todos los días, no con soldados ilustres ni con pozos de ciencia militar
ni estrategias de nombre ni tácticos sin par. (1969: 559)

El laberinto mágico entronca con la tradición povenesca: el pueblo se erige en protagonista de la historia, son héroes de lo cotidiano y así lo justifica don Leandro: “Hay quien cree que la Historia es cuestión de señores. Yo no sé nada de los otros pueblos, capitán. Aquí la Historia es cuestión del pueblo” (*Campo de sangre*, 1945: 498). Como en la épica medieval, se pueden contar en *El laberinto mágico* centenares de personajes, principales o secundarios por novela. Hay cientos que no son más que nombre, como los de los barberos requisados para la defensa de Madrid. El narrador utiliza doce páginas para describir a los 300 barberos movilizados:

De la peluquería de Peligros: Santiago Pérez, de Guadalajara, tan chulo como siempre; Fernando Sánchez, de Logroño, con su constipado que no hay quien se lo quite; Evaristo Alonso, de Getafe, mudo, pensando en su familia, que no quiso salir del pueblo, y Marcos Pérez, de Escalona, patillado y cerrado de barba... Ignacio Ibáñez, de Oliva, con su catadura de moro y su palillo en la boca; Enrique Azuara, de Madrid, y Jorge Carranza, de Gergal, inquieto por su legítima y el panadero del seis... (*Campo del moro*, 1969: 390)

3.3. Dos formas de trascender la historia

La voz de Malraux en *L'espoir* no es la de un extraño. Su compromiso personal le permite ver la guerra desde dentro. Tanto Malraux como Aub usan pues referencias literarias clásicas a la vez que remiten a sus lectores al pasado español. Malraux, acerca de las esposas de los muertos evoca “La gravité de l’Islam guerrier” (1937:101) resucitando así la memoria de los tiempos de la Reconquista. De hecho, para muchos españoles, y la Pasionaria lo subrayó repetidas veces en sus discursos, la guerra civil no fue sino la prolongación de muchas otras guerras, de la guerra de Independencia entre otras (por eso la presencia de cuadros de Goya cobra una importancia tan singular). Así lo analiza también Aub en boca de sus personajes:

Esta guerra ha sido una cosa española de arriba abajo, del 18 de julio de 1936 hasta hoy; que ayudaron a los de su preferencia unos y otros es cosa de todas las guerras civiles. Pero el meollo del asunto es y será nuestro, como lo fueron las guerras carlistas o la Semana Santa. (*Campo de los almendros*, 1968: 166)

Tanto para Malraux como para Aub, la guerra civil se enmarca pues en una tradición típicamente española. Así lo explica Aub:

¡Claro que hubo siempre dos Españas!, pero en cada español. No hay una España liberal y otra reaccionaria. Es una y la misma. Las dos Españas las llevamos los españoles dentro, siempre. Este es vasco y español (aunque no lo quiera) y éste es alcoyano, valenciano y español. (1968: 392)

Malraux y Aub están también de acuerdo para afirmar que España es el país del holocausto. Para Malraux es el “pays des femmes en noir” (1937: 301). Tenemos la misma idea en la conversación de Templado con Cuartero sobre los españoles:

Cuartero: – (...) Nos basta para vivir que nos traigan un número decente de jóvenes, cada año, como holocausto.

Templado: – Entonces no somos el laberinto sino el monstruo perdido.

Cuartero: – Estamos en el laberinto, si prefieres. (1968: 402)

Es la mitología lo que le permite al narrador de Aub fundir el tema de España con la imagen del laberinto:

Gerión era un laberinto en sí mismo con no sé cuantos brazos: seis, diez, y tres cabezas por lo menos. Lo que le quedó de tanto andar por el laberinto de estas tierras y mirar por un corredor y otro y tentar paredes o montes por aquí y por allá. Y si no, ¿de dónde creéis que vinieron los toros y los guerrilleros? (1968: 352)

Gerión, el gigante con tres cabezas, vivía en la isla de Eritia (España según la tradición). Al transformarlo en laberinto, Aub asocia España al mito del Minotauro,

monstruo a quien le ofrecían en sacrificio cada año siete doncellas y siete jóvenes. Sugiere así el narrador que en España el holocausto de los jóvenes perdura.

Lo que caracteriza a Aub es la idea de larga duración: más allá del individuo y del acontecimiento, hay otra historia más lenta: la intrahistoria, casi inmóvil de la relación del hombre con el medio que lo rodea. El tiempo de Aub es el tiempo geográfico. De ahí su predilección por las metáforas espaciales: la guerra altera el espacio: “Era evidente que habían cambiado los límites del mundo”, piensa Jorge Mustieles (*Campo abierto*, 1951: 98). La historia de España tal y como nos la cuenta Aub es la intrahistoria de Unamuno, la historia del pueblo: la historia de lo cotidiano. La comida es fundamental en su crónica: “¿Cómo no has de aparecer ligado a lo que tragas? Somos materialistas o no lo somos. El cuerpo, nuestro padre. (...) cuando se come no se acuerda uno de la guerra. (...) Como, luego existo” (*Campo de sangre*, 1945: 113).

La trascendencia histórica de Malraux es distinta ya que para él no existen las fronteras nacionales. Para él, existe algo eterno en el hombre, una parte divina que no depende ni del lugar ni del momento histórico donde se halla. Pero también Aub es consciente de que la tragedia española va más allá de España. A propósito de los hombres apiñados en Alicante a la espera de un barco que nunca llegará dice lo siguiente:

Este cúmulo de destinos sin salida, abocados al suicidio. No es nuevo en la historia, al contrario: se ha repetido, de una manera u otra, en todos los paralelos, bajo cualquier meridiano, en condiciones evidentemente distintas. (*Campo de los almendros*, 1968: 448)

Conclusión

Tanto en Aub como en Malraux hay esperanza. La palabra misma “laberinto” implica una solución posible. Como lo afirma el propio narrador, “Un laberinto lo es porque, al fin y al cabo, alguien sale de él, por lo que sea, de la manera que sea. Si no saliese, ¿quién iba a saber de su existencia?” (1968: 352). No es pues la presencia o no de esperanza lo que distingue a los dos autores. Tampoco los opone su diferencia de nacionalidad. Al fin y al cabo, Malraux y Aub pertenecen al mismo país, el de la escritura.

Bibliografía:

- AUB Max (1951). *Campo abierto*. México: Joaquín Mortiz.
AUB Max (1945). *Campo de sangre*. México: Joaquín Mortiz.
AUB Max (1969). *Campo del moro*. México: Joaquín Mortiz.
AUB Max (1968). *Campo de los almendros*. México: Joaquín Mortiz.
BLANCHOT Maurice (1959). *Le livre à venir*. París: Gallimard.
BLANCHOT Maurice (1969). *L'entretien infini*. París: Gallimard.
GUILLAUME Gustave (1990). *Leçons de linguistique générale, 1943-1944, Série A*. Québec: Presses Universitaires de Laval.
LLUCHS PRATS Javier (2002). *El Laberinto mágico II*. Valencia: Biblioteca Valenciana.
MALRAUX André (1937). *L'espoir*. París: Gallimard.
MALRAUX André (1949). *Saturne, essai sur Goya*. Ginebra: Skira.
THORNBERRY Robert (1977). *André Malraux et l'Espagne*. Ginebra: Droz.