

## Indice

Ringraziamenti.....	3
Abbreviazioni.....	9
Introduzione.....	11
1. Obiettivi .....	11
2. Struttura e metodo.....	15
3. Corpus, rassegna letteraria e fonti.....	18
1. L'ultimo conflitto ideologico.....	23
1.1 Che cos'è stata la guerra civile spagnola?.....	23
1.2 La mobilitazione internazionale.....	27
1.3 <i>La guerra de ficción</i> : il romanzo della guerra civile.....	41
2. 1936-1972: Guerra ed esilio di Max Aub.....	47
2.1 Alcune considerazioni generali sull'esilio.....	47
2.2 La memoria e l'oblio: l'iscrizione dell'esilio letterario nel canone spagnolo.....	61
2.3 L'esilio di Max Aub.....	65
2.3.1 1936-1939: l'antecedente .....	67
2.3.2 1939-1942: la grande delusione e i campi di concentramento.....	68
2.3.3 1942-1972: l'esilio messicano e la genesi del <i>Laberinto Mágico</i> .....	70
2.3.4 Dalla letteratura alla politica: l'esilio come strada senza uscita.....	73
2.4 Costruire un labirinto: genesi del ciclo.....	80
Dentro il labirinto.....	85
3. Entre ruptura y tradición: ecos de la literatura y del arte españoles en el <i>Laberinto mágico</i> .....	87
3.1 Ecos cervantinos en el <i>Laberinto mágico</i> .....	90
3.1.1 El <i>Quijote</i> en el <i>Laberinto mágico</i> .....	90
3.1.2 <i>La Numancia</i> de Cervantes, <i>La vida es sueño</i> de Calderón y <i>Fuenteovejuna</i> de Lope como clave de lectura del laberinto español.....	98
3.2 Quevedo a los ojos de Max Aub.....	114
3.2.1 Quevedo, casi un amigo.....	116
3.3 Max Aub, escritor del siglo XX.....	119
3.3.1 Un vanguardista comprometido.....	119
3.3.2 De Valle a Goya, a la sombra de un ismo expresivo.....	124
3.3.3 Goya y Picasso en el <i>Laberinto mágico</i> .....	127
3.3.4 Entre cine, teatro y novela: <i>Campo francés</i> .....	134
3.4 De Benito Pérez Galdós.....	137
3.5 «Nacimiento de una comedia»: para una poética del realismo.....	144
4. Il <i>Laberinto mágico</i> di Max Aub.....	153
4.1 Centro vs. Periferia.....	153
4.2 Strategie narrative e discorsive del <i>Laberinto mágico</i> .....	156
4.3 Trame e personaggi nel labirinto.....	167
4.3.1 Una doppia tessitura.....	168
4.3.2 Il personaggio collettivo.....	180
4.4 <i>La gallina ciega</i> , romanzo sull'esilio.....	182

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Fuori dal labirinto.....	191
5. <i>For Whom the Bell Tolls</i> di Ernest Hemingway.....	193
5.1 Strategie narrative in <i>For Whom the Bell Tolls</i> .....	197
5.2 Uomini e donne in <i>For Whom the Bell Tolls</i> .....	206
6. <i>L'Espoir</i> di André Malraux.....	219
6.1 Struttura e strategie narrative di un romanzo-reportage.....	221
6.2 Personae in guerra.....	237
7. Uscire dal labirinto: una comparazione a modo di conclusione .....	247
7.1 Precedenti.....	250
7.2 Campi di battaglia.....	252
7.3 Tra innovazione e tradizione.....	254
7.3.1 Trame e artifici.....	254
7.3.2 Tra individuo e gruppo: personaggi.....	257
7.4 Fuori dal labirinto.....	260
7.5 Dentro al labirinto.....	262
7.6 Dopo il labirinto: ipotesi di lavoro futuro.....	265
7.6.1 La guerra al cinema.....	265
7.6.2 Questione di pubblico.....	267
7.6.3 Dentro e fuori l'inferno.....	269
Bibliografia.....	271
i. Opere di Max Aub, Ernest Hemingway e André Malraux.....	271
ii. Testi critici su Max Aub, Ernest Hemingway e André Malraux.....	274
iii. Bibliografia sulla Guerra Civile Spagnola e sull'esilio repubblicano.....	284
iv. Teoria e critica letteraria.....	291
v. Altri testi.....	295
vi. Manuali e testi da consultazione.....	296
vii. Sitografia.....	297

## **Ringraziamenti**

Il presente lavoro non sarebbe stato possibile senza l'attenta supervisione della Prof.ssa Giulia Poggi, la quale non ha posto alcuna limitazione, se non quelle dettate dalla sua pluridecennale esperienza e da un innato buon senso. Parimenti ringrazio la Prof.ssa Silvia Monti, il cui apporto è andato ben oltre la semplice consulenza. Ringrazio il Prof. Antonio Monegal per aver dato un impulso inaspettato e decisivo all'ultimo anno di lavoro; la Prof.ssa Federica Cappelli che nel 2007 mi fece conoscere Max Aub e il Prof. Javier Lluch per aver accettato di entrare in questa nutrita squadra all'ultimo minuto. Tra coloro che mi hanno consigliato e aiutato ringrazio in modo particolare la Prof.ssa Mari Paz Balibrea, il Prof. Albrecht Buschmann e il Prof. Fernando Larraz. Alla Prof.ssa Ana Lourdes De Hériz va un ringraziamento particolare per aver letto e corretto ogni singola parola scritta in lingua spagnola durante gli ultimi quattro anni, mentre alla Prof.ssa Rosa García va un sentito grazie per l'ultima, indispensabile, revisione linguistica del capitolo in spagnolo. Ringrazio, inoltre, la Prof.ssa Gianfranca Balestra e la Prof.ssa Hélène de Jacquilot per i preziosi suggerimenti. Infine, un ringraziamento particolare al Prof. Francisco José Martín per avermi insegnato quasi tutto quello che so, andando ben oltre il suo ruolo di docente.

Al personale delle biblioteche pubbliche che ho frequentato in questi ultimi anni va un sentito ringraziamento. Con il loro lavoro di supporto alla ricerca bibliografica, mi hanno permesso di svolgere il mio.

Mi perdoni chi legge se mi concedo ora una nota lacrimevole ringraziando i miei genitori che, tra un mugugno e l'altro, hanno sempre sostenuto ogni mia iniziativa, folle o ragionevole che fosse. Rivolgo un pensiero di ringraziamento a tutti gli amici che negli ultimi anni, tra Genova, Siena, Milano e Barcellona, mi hanno sostenuto, aiutato e, soprattutto, distratto dall'assorbente lavoro di ricerca e scrittura. Infine, il

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

ringraziamento più sentito va alla mia amica, compagna e moglie, senza la quale niente avrebbe senso.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*A mia moglie*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Templado:- ¿Saldremos de este laberinto?*

*Cuartero:- ¿Qué laberinto?*

*Templado:- Este en el que estamos metidos.*

*Cuartero:- Nunca. Porque España es el laberinto.*

Max Aub, «Campo de los almendros»

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

**Abbreviazioni**

*CC: Campo cerrado*

*CA: Campo abierto*

*CS: Campo de sangre*

*CM: Campo del moro*

*CAL: Campo de los almendros*

*CF: Campo francés*

*GC: La gallina ciega*

*CV: La calle de Valverde*

*LE: L'Espoir*

*FWTBT: For Whom the Bell Tolls*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

## **Introduzione**

### **1. Obiettivi**

In un interessante studio sulla presenza della guerra civile sulla stampa britannica, David Deacon (2008: 13) afferma che: «The Spanish Civil War was a domestic conflict in name only». La straordinaria capacità di sintesi dello studioso britannico permette di arrivare al cuore di una questione molto complessa con pochissime parole. Questa definizione, tanto lapidaria quanto reale, si potrebbe allargare a Max Aub che, a dire il vero, nemmeno nel nome era uno scrittore spagnolo. Eppure come tale si definì a partire dall'età della ragione.

L'argomento di questo lavoro è il *Laberinto mágico* di Max Aub, ma è anche la guerra civile spagnola. E non potrebbe essere altrimenti: l'interesse nei confronti del primo implica attenzione nei riguardi della seconda, e viceversa. Opera ed evento storico coincidono sotto molti punti di vista: sono caotici, sono il risultato di qualcosa che va oltre i loro confini, sono stati a lungo dimenticati e sono allo stesso tempo spagnoli ed internazionali.

La *call for papers* del convegno monografico su Max Aub che si è tenuto a Parigi lo scorso giugno si chiude con queste parole:

Urge revisar, desde un enfoque de literatura comparada, el lugar de Max Aub

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

dentro de una generación de escritores europeos nacidos a principios del siglo XX y que tras haber sido actores o testigos de la guerra no aceptan el ocaso histórico de la literatura.

*Dentro e fuori il labirinto* va, almeno in parte, nella direzione auspicata dalla *call for papers* del convegno parigino. La difficoltà principale di fronte a un campo poco esplorato come questo risiede nel delimitare il perimetro della propria azione a un obiettivo ragionevole.

Max Aub è per sua natura uno scrittore internazionale. La comparazione con autori non spagnoli nel suo caso dovrebbe essere un esercizio naturale. Ciononostante, come giustamente lamenta Buschmann (2005), è stato sempre messo in relazione alle culture di cui faceva parte per nascita, quella francese e quella tedesca, o a quelle verso cui tese da adulto, quella inglese e, soprattutto, quella spagnola. Sono state passate al setaccio le principali amicizie di Max Aub, in modo particolare quella con Malraux, ma poca attenzione è stata data ai testi. Eppure, lo scrittore valenzano è stato coinvolto nei principali eventi storici del XX secolo (guerra civile spagnola, campi di concentramento, seconda guerra mondiale, esilio, dopo guerra, ecc.), per non parlare di quelli letterari (avanguardia, modernismo, post-modernismo, ecc.). Va da sé che materiale per una comparazione ce ne sarebbe molto e, in parte, qualcosa è stato fatto. Ricordiamo le tesi di dottorato di Javier Sánchez Zapatero (2011) e María Soler Sola (2011). Il primo cerca di collocare la narrativa aubiana sui campi di concentramento nel contesto della letteratura europea sullo stesso tema. La seconda, invece, porta avanti una comparazione tra Max Aub e Primo Levi. Inoltre, ancora all'interno di questo filone, segnaliamo anche l'articolo di Eloisa Nos (2000) che compara l'esperienza concentrazionaria di Max Aub con quella di Arthur Koestler. In tutti questi casi, a far leva, è stata la permanenza dell'autore nei campi di concentramento di Vernet d'Arège e Djelfa e non la guerra civile spagnola, tema dominante della narrativa aubiana e che finora non è stato indagato da un punto di vista comparato.

Durante il suo viaggio in Spagna del 1969, Aub continuava a ripetere di essere uno scrittore spagnolo e cittadino messicano (Aub, 1995). Ribadire la sua

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

appartenenza alla patria letteraria scelta da adolescente è in perfetta sintonia con tutta una serie di presenze nel *Laberinto mágico* che determinano legami e relazioni con la cultura spagnola. Ho quindi notato un'oscillazione tra una spiccata sensibilità alle novità *ultrapirenaicas* e una volontà di radicamento che riflette il carattere stesso della guerra civile spagnola.

Dalla dualità appena descritta nasce l'idea di una ricerca che si sviluppi con due prospettive parallele. Da un lato uno sguardo diacronico ai rapporti di Aub con gli scrittori della tradizione spagnola, una sorta di comparazione interna alla stessa Spagna che oltrepassa i limiti della letteratura e sfocia nell'arte figurativa. Dall'altro lato uno sguardo sincronico che metta Aub a confronto con due grandi scrittori del Novecento suoi coetanei, Ernest Hemingway e André Malraux.

L'obiettivo, di ampio respiro, è quello di fornire una prospettiva plurale da cui guardare il *Laberinto Mágico* e l'evento storico che in esso è narrato: la guerra civile spagnola. Lo stesso conflitto è, a sua volta, polifonico e impossibile da chiudere entro confini ristretti o etichette preconfezionate.<sup>1</sup> Va da sé che un approccio interdisciplinare e comparato non può che offrirne una visione più articolata. *Dentro e fuori il labirinto* si propone quindi come un ulteriore tassello del mosaico di studi e ricerche che provano a capire le dinamiche letterarie, storiche, filosofiche, in ultima analisi "umane", di un periodo storico cruciale, caratterizzato dal tentativo di distruggere se stesso da parte dell'uomo, e di cui la mia generazione è nipote.

Dal punto di vista della prospettiva diacronica il lavoro è consistito nell'individuare citazioni, riferimenti e influenze che hanno contribuito a determinare la forma del ciclo narrativo. Aub non ha nascosto questi indizi, quindi sono emerse le presenze di Cervantes, Quevedo, Lope, Calderón, Goya, Galdós, Valle-Inclán e Picasso. Accanto al *Laberinto*, infatti, lo scrittore ha lasciato un *corpus* abbastanza ricco di testi critici, appunti, quaderni, note che permettono di ricostruire abbastanza precisamente il canone spagnolo aubiano. Questa parte della ricerca ha potuto contare sull'aiuto di numerosi studi precedenti, in particolare quelli di critica

---

<sup>1</sup> Come per ogni evento storico, le diverse ricostruzioni, letterarie e non, che sono state fatte sono diverse le une dalle altre. Tanto che, nel caso specifico, si potrebbe parlare di "guerre civili spagnole".

genetica,<sup>2</sup> che hanno accennato alle presenze che in questo lavoro trattiamo con maggiore profondità.<sup>3</sup>

La scelta dei testi con cui comparare il *Laberinto mágico*, invece, è stata ardua e, ovviamente, è ricco il panorama degli assenti. Una prima selezione ha escluso gli scrittori spagnoli, e una seconda i testi poetici, teatrali e saggistici. Questi primi due criteri sono abbastanza logici: il ciclo aubiano è un'opera narrativa e l'intenzione iniziale è quella di compararlo con testi scritti da autori non spagnoli.<sup>4</sup> Il tema della guerra civile non è di per sé sufficiente a sostenere la mia scelta, quindi ho tenuto in considerazione altri fattori come lo schieramento (repubblicano) e il genere letterario (il romanzo). Del *Laberinto mágico* fanno parte romanzi e racconti, ma sono soprattutto i primi a dettare il ritmo del ciclo. Per questo ho ristretto il campo alle narrazioni lunghe di autori non spagnoli, escludendo tutti quei testi che non fossero di finzione, come ad esempio *Homage to Catalonia* di George Orwell. La forma diaristica è, di fatto, quella più usata dagli scrittori stranieri che hanno raccontato la guerra civile spagnola.<sup>5</sup>

André Malraux ed Ernest Hemingway sono due scrittori che sul conflitto del '36-'39 hanno pubblicato due lunghi romanzi. Entrambi conobbero Aub durante la guerra e lo frequentarono. Tra lo scrittore spagnolo e Malraux nacque un'intensa amicizia che continuò nel dopoguerra e che rappresenta uno degli argomenti maggiormente frequentati dalla critica aubiana.<sup>6</sup> La relazione personale tra Hemingway e Aub non è mai stata approfondita, complice il fatto che si limitò a qualche sporadico incontro durante il conflitto. Ciononostante, il lettore del

---

<sup>2</sup> Normalmente la critica genetica non si occupa delle influenze e dei rapporti con altri scrittori. Tuttavia, nel caso specifico di Aub, il lavoro effettuato sui diversi manoscritti ha evidenziato alcuni dei rapporti che studierò nel corso di questo lavoro.

<sup>3</sup> Si vedano in particolare gli studi introduttori ad Aub (2001c; 2002a-d; 2006c; 2007a)

<sup>4</sup> Tra gli scrittori spagnoli che hanno scritto veri e propri cicli narrativi sulla guerra civile spagnola cito tra gli autori dell'esilio: Arturo Barea (*La forja de un rebelde*), Ramón J. Sender (*Los cinco libros de Ariadna*), Manuel Andújar (*Visperas*). Sul fronte franchista, invece, è necessario nominare la trilogia di José María Gironella (*Los cipreses crecen en Dios*, *Un millón de muertos* e *Ha estallado la paz*). Infine, tra gli autori del cosiddetto esilio interno ricordo il romanzo di Ángel María de Lera, *Las últimas banderas*.

<sup>5</sup> Il numero di diari, romanzi, racconti, drammi, saggi e poemi che hanno come tema la guerra civile spagnola è notevole. Per averne un'idea si veda Bertrand de Muñoz (2007).

<sup>6</sup> Si veda Ette *et al* (2005); Malgat (2010).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Laberinto* e quello de *La calle de Valverde* fanno la conoscenza di un personaggio di nome Willy Hope, trasposizione letteraria di Ernest Hemingway. La comparazione di *For Whom the Bell Tolls* con il *Laberinto mágico* non è mai stata intrapresa, mentre esistono solo due tentativi, per altro convincenti, di accostare il ciclo aubiano e *L'Espoir* (Vinals, 2009; Llorens, 2005).

*Dentro e fuori il labirinto* si propone, dunque, di analizzare il ciclo aubiano sulla guerra civile spagnola anche in relazione ai romanzi che essa ispirò a Ernest Hemingway e André Malraux. Si tratta di una prospettiva allargata che non pretende di esaurire la comparazione tra i tre autori, ma solo di mettere in evidenza il loro diverso punto di vista su un evento così coinvolgente, anche dal punto di vista esistenziale.

## **2. Struttura e metodo**

Per poter raggiungere nel modo più chiaro e lineare possibile il mio obiettivo, *Dentro e fuori dal labirinto* è stato strutturato in tre blocchi, ciascuno di essi costituito da due capitoli.

Il primo blocco ha lo scopo di introdurre i due argomenti che si svilupperanno nei due blocchi successivi: la letteratura sulla guerra civile spagnola e Max Aub. Si tratta di due capitoli che stabiliscono un punto di partenza dal quale iniziare ad affrontare quanto segue.

La storia del conflitto spagnolo è stata oggetto di numerose ricerche, per questo motivo non mi sono soffermato su di essa, dando per scontato che il lettore può trovare gli adeguati riferimenti in bibliografia e su Internet. Ciò che mi premeva sottolineare, tuttavia, è l'orizzonte allo stesso tempo interno ed internazionale della guerra del 1936-1939. In particolare, mi sono soffermato sulla sua peculiarità di conflitto ideologico, nel quale le idee prevalgono su logiche di altra natura. Anche per questo predominio ciò che avvenne in Spagna in quel triennio richiamò intellettuali e scrittori provenienti da tutta Europa e dall'America. Non bisogna dimenticare che siamo alla fine di un decennio, gli anni '30, che segnarono il passaggio definitivo dall'avanguardia estetizzante e disumanizzata all'impegno

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

diretto dell'artista nella società. La guerra civile spagnola è, quindi, uno dei primi terreni in cui è apprezzabile concretamente questo impegno. Rappresenta, inoltre, il primo vero campo di battaglia in cui si scontrarono le due visioni del mondo allora dominanti: il fascismo e l'antifascismo, quest'ultimo a sua volta lacerato dall'antagonismo tra comunisti e 'liberali'. Alla fine di questo primo capitolo postulo il principale interrogativo della ricerca e che riguarda le strategie narrative che i tre scrittori considerati utilizzano per costruire le proprie finzioni sulla guerra civile spagnola. Ovvero, più che concentrarmi sulla visione che di quest'ultima si ha attraverso la loro lettura, mi chiedo come l'abbiano rielaborata, con quali strumenti, con quali materiali e con quali risultati nel momento in cui devono mettere un punto finale, optare per una soluzione, trovare un'uscita al labirinto spagnolo.

Il secondo capitolo, che chiude il blocco introduttivo, è un primo avvicinamento biografico-letterario a Max Aub. La sua figura è presa in considerazione unicamente dal punto di vista della sua particolare condizione di esiliato *ad aeternum*, partendo dal presupposto che lo *status* di apolide («por ser de ninguna parte») influenzò i temi, la forma, le scelte che Aub adottò nello scrivere non solo il *Laberinto*, ma l'intera sua opera. In questo capitolo mi spingo anche in una proposta di riconsiderazione dell'esilio come un'esclusione totale dallo spazio e dal tempo del proprio Paese. In modo particolare l'esiliato verrebbe escluso dal processo di modernizzazione della Spagna e, una volta che vi entra in contatto, si sente perso in quanto non riconosce più i luoghi della sua memoria. In Spagna queste idee sono ampiamente dibattute e accettate, anche grazie ai lavori di Sebastiaan Faber e Mari Paz Balibrea, che mettono in discussione, specie la seconda, il ruolo della Transizione democratica nella riabilitazione degli scrittori esiliati e quindi nella loro re-inclusione nello spazio-tempo spagnolo e, soprattutto, nel canone letterario. In questo modo il ritorno (*la vuelta*) si configura in due modalità: al rientro dello scrittore deve corrispondere quello della sua opera. Nella parte finale di questo capitolo tenterò di stabilire, ovvero di ribadire, il *corpus* di testi che fanno parte del *Laberinto*.

Il secondo blocco di *Dentro e fuori il labirinto* intende proseguire lo studio aperto su Max Aub nel primo blocco e addentrarsi nel *Laberinto mágico*. Il terzo capitolo è



dedicato agli echi della letteratura e dell'arte spagnola nel ciclo. Si tratta del primo punto di vista da cui mi propongo di guardare alle narrazioni aubiane attraverso il quale intendo stabilire il posto dello scrittore valenzano nella letteratura spagnola.

Il rapporto che il *Laberinto* mantiene con la tradizione spagnola è allo stesso tempo di continuità e rottura, come succede per numerosi altri classici. Attraverso il recupero e la trasformazione di tematiche e stili del passato Aub si legittima e si costruisce uno spazio privilegiato nel canone letterario spagnolo del XX secolo. Inoltre, questa prospettiva permette di iniziare a intaccare la superficie dell'argomento del secondo e ultimo capitolo di questo blocco, quello dedicato alle strategie narrative e che stabilisce il metodo che verrà mantenuto nel terzo blocco della tesi, quello in cui studierò *FWTBT* e *LE*.

La mia analisi, infatti, procederà separatamente e si concentrerà sulle trame, la struttura, gli artifici e la costruzione dei personaggi, di ciascuna delle opere esaminate. Per ognuna di esse giungerò a conclusioni distinte che però convergeranno nel capitolo finale, il settimo, che chiude la ricerca. In quel momento vedrò il *Laberinto*, *FWTBT* e *LE* contemporaneamente affiancandone le analisi secondo gli argomenti appena descritti: trame, strutture, artifici e costruzione dei personaggi. In questo modo si otterrà un quadro completo della situazione per poter rispondere all'interrogativo che ci siamo posti alla fine del primo capitolo. Le conclusioni, com'è naturale, si articoleranno in due direzioni: una relativa alla comparazione vera e propria e un'altra relativa unicamente al *Laberinto mágico* e a Max Aub.

### **3. Corpus, rassegna letteraria e fonti**

Le opere che costituiscono l'oggetto della presente ricerca sono: il *Laberinto mágico* di Max Aub (il cui *corpus* verrà definito più avanti); *For Whom the Bell Tolls* di Ernest Hemingway e *L'Espoir* di André Malraux.

Del *Laberinto mágico* ho utilizzato il testo stabilito nell'edizione delle *Obras Completas* e frutto del lavoro filologico di alcuni specialisti aubiani che hanno tenuto

in conto i numerosi quaderni e agende su cui era solito scrivere lo scrittore.<sup>7</sup> Questo materiale è stato analizzato, studiato e nel caso dei diari e degli epistolari in gran parte pubblicato. È quindi abbastanza semplice muoversi nella vita privata dello scrittore e conoscere alcuni dettagli che possono chiarire qualche punto oscuro della sua opera. Di fondamentale importanza sono alcuni lavori di ampio respiro, in particolare quelli di Ignacio Soldevila Durante (1973 e 1999) che rimangono il miglior punto di partenza per qualsiasi studio si voglia intraprendere sull'opera di Max Aub. Inoltre, lo studioso valenzano ha scritto (2003b) uno dei primi interventi sulla relazione tra lo scrittore e la tradizione letteraria spagnola.

Per quanto riguarda la produzione teatrale di Max Aub, che presenta numerosi punti di contatto con quella narrativa, è imprescindibile il lavoro di Silvia Monti (1992), mentre per un primo approccio all'amicizia tra Aub e Malraux risulta molto utile il testo di Gérard Malgat (2010), anche per le fonti primarie che in esso vengono riprodotte (soprattutto lettere). Sul *Laberinto mágico* è necessario tenere in considerazione, per lo meno, le introduzioni ai diversi volumi delle *Obras Completas*, il volume *Galería de personajes del Laberinto mágico de Max Aub* di Javier Lluch-Prats (2010), i numerosi articoli di autori come José Antonio Pérez Bowie e Francisco Caudet e le edizioni critiche di alcuni suoi testi; cito come esempio l'edizione di *Campo francés* a cura di Valeria de Marco (Aub, 2008b).

Per fare ordine nelle relazioni tra il *Laberinto* e la tradizione letteraria spagnola si può fare riferimento ad alcune pubblicazioni della Fundación Max Aub, come *De Max Aub a Cervantes* (1999b) dove sono stati raccolti tutti i saggi che Aub ha scritto sull'autore del *Don Quijote*.<sup>8</sup> Il canone spagnolo dello scrittore valenzano è anche pienamente apprezzabile nel suo *Manual de historia de la literatura española* (Aub, 1974), dal quale ho estratto numerosi stralci riportati come esempio.

Sulla vita e l'opera di Max Aub hanno lavorato negli ultimi trent'anni un gruppo di studiosi che hanno dato vita ad una serie di iniziative in suo omaggio. Gli atti di

---

<sup>7</sup> Llorens (2003) e Lluch (2002) hanno evidenziato come nel caso di Aub non esistano veri e propri manoscritti previ alla redazione definitiva. Lo scrittore era solito prendere appunti sparsi e poi riordinarli direttamente nel momento della stesura del romanzo.

<sup>8</sup> Della stessa natura sono i volumetti dedicati a Galdós e a Valle-Inclán (Aub, 2000c e 2005).

questi convegni costituiscono un importante *corpus* di bibliografia critica. Tra di essi ricordiamo quelli relativi ai convegni: “Max Aub y el laberinto español” (Alonso, 1996), “Max Aub, veinticinco años después” (Soldevila e Fernández, 1999), “Max Aub: enraciments et déraciments” (Chaput e Sicot, 2003), “Max Aub-André Malraux. Guerra Civil, exilio y literatura” (Ette *et al*, 2005). Infine, gli interventi dei convegni che celebrarono il centenario della nascita di Max Aub, nel 2003, sono reperibili sulla pagina “Entresiglos” del sito Internet dell'Univeristat de Valencia.<sup>9</sup>

Di *FWTBT* ho utilizzato la prima edizione del 1940, poi ristampata nel corso degli anni senza variazioni, mentre le notizie biografiche sullo scrittore statunitense le ho raccolte dall'importante biografia di Carlos Baker (1969) e dal lavoro in più volumi di Michael Reynolds (1997). I dispacci, reportage e articoli che Hemingway scrisse quando era inviato di guerra in Spagna sono stati raccolti in *La guerra de España* (Hemingway, 1977) e in *By-line: Ernest Hemingway. Selected Articles and Dispatches of Four Decades* (Hemingway, 1998). Gli studi sull'opera di Ernest Hemingway sono numerosi. In particolare su *FWTBT* la bibliografia sarebbe sterminata e molto meno circoscritta a un gruppo ben riconoscibile di studiosi come nel caso di Max Aub. Punto di riferimento è la rivista *The Hemingway Review* pubblicata dalla “The Hemingway Society” e che a cadenza biennale organizza un convegno monografico sullo scrittore. L'esperienza spagnola di Ernest Hemingway è stata studiata a fondo da Edward Stanton (1989), Douglas La Prade (1991) e Allen Josephs (1992 e 1996). Nello specifico di *FWTBT* si veda anche Lamarca (1983) e i contributi contenuti in *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway* e in Baker (1962).<sup>10</sup>

Per quanto riguarda *LE* abbiamo utilizzato l'edizione Gallimard del 2012 che è fedele alla prima pubblicata dallo stesso editore francese. Le notizie sulla vita di Malraux provengono dalle principali biografie che sono state scritte sullo scrittore, *André Malraux. Una vida en el siglo. 1901-1976* (Lacouture, 1991) e *André*

---

<sup>9</sup> Si veda: <http://www.uv.es/entresiglos/max/index.htm>.

<sup>10</sup> La relazione tra Hemingway, la Spagna e *FWTBT* sono argomenti che interessano sia gli angloamericanisti che gli ispanisti. Si tratta di uno degli argomenti più studiati da chi si occupa delle relazioni letterarie tra Spagna e Stati Uniti.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Malraux. Una vida* (Todd, 2002). La principale fonte per l'esperienza dell'autore de *La condition humaine* in Spagna è l'importante ricerca di Robert Thornberry, *André Malraux et l'Espagne* (1977), che fu anche uno dei principali esegeti de *LE* (Thornberry, 2002). Contributi fondamentali sul romanzo sono stati quello di Moatti (1981), che si focalizza sulla caratterizzazione, e quello di Rawland e Stary (1974) sullo stesso argomento.

Accanto alle opere letterarie analizzate vi sono le fonti storiche sulla guerra civile spagnola. Dai grandi classici di Gerald Brenan (*The Spanish Labyrinth: an Account of the Social and Political Background of the Civil War*), Paul Preston (*La guerra civile spagnola. 1936-1939*) e Thomas Hugh (*La guerra civil española*), a pubblicazioni inerenti temi specifici del conflitto, come i fatti del '37 di Barcellona (Ferrán, 2007) o il suo orizzonte internazionale (Schwartz, 1999). Sul ruolo degli intellettuali durante la guerra civile spagnola sono imprescindibili gli atti del “II Congreso de escritores para la defensa de la cultura” che si tenne a Valencia nel 1937 (Schneider, 1987), dal quale emergono, più che i meriti, le divisioni tra i rappresentanti di quella parte del mondo della cultura che appoggiava il governo repubblicano. Accanto agli atti del convegno, sono dei classici il resoconto dello storico italiano Aldo Garosci, *Gli intellettuali e la guerra di Spagna* (1959), e il saggio di Andrés Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil* (1994), che rende conto in parte anche di coloro che appoggiavano lo schieramento franchista. Più recente, e di grande utilità, è l'antologia curata da Niall Binns, *Voluntarios con gafas. Escritores extranjeros en la guerra civil española*, che dà un'immagine ben rappresentativa, non solo del numero di intellettuali stranieri che parteciparono alla guerra civile spagnola, ma anche di alcuni loro testi ripubblicati nel libro.<sup>11</sup>

Non è possibile, infine, considerare il *Laberinto mágico* senza tenere presente l'esilio durante il quale è stato scritto. La bibliografia su questo argomento è

---

<sup>11</sup> Un interessante precedente è *La llamada a España. Escritores extranjeros en la guerra de España* (Binns, 2004) in cui Binns fa una rassegna commentata degli scrittori che parteciparono al conflitto, suddividendoli secondo il Paese d'origine e limitatamente allo schieramento repubblicano. Anche per questo motivo i suoi lavori risentono di una certa parzialità.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

particolarmente vasta, ma ai fini del mio lavoro sono stati fondamentali gli studi di Mari Paz Balibrea (*Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano en el exilio*) che insieme a Faber -*Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico (1939-1975)*- mi ha fornito un'ideale cornice teorica in cui inquadrare l'esperienza di Max Aub. Accanto a questi lavori vanno citati grandi classici, come Gaos ("Los transterrados españoles de la filosofía en México"), Ayala ("¿Para quién escribimos nosotros?") e Abellán (*El exilio como constante y como categoría*). Accanto a questi studi monografici vi sono gli atti dei numerosi convegni che si sono svolti negli ultimi decenni, soprattutto da quando è nato il GEXEL, gruppo di ricerca sull'esilio repubblicano che dall'Universitat Autònoma de Barcelona ha dettato i principali percorsi di questo ambito.

La rassegna letteraria che ho brevemente illustrato non ha alcuna pretesa di completezza. Rappresenta unicamente una fotografia delle principali letture che hanno contribuito a creare le basi di questo lavoro. Per altri riferimenti, si rimanda alla bibliografia finale.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

## **1. L'ultimo conflitto ideologico**

*Es muy difícil contar -o pintar- una guerra que se está  
viviendo, por eso no tiene nada de particular que el cuadro  
lo hiciera Picasso en París y no aquí, en España.*  
Max Aub

### **1.1 Che cos'è stata la guerra civile spagnola?**

Rispondere a questo interrogativo, forse retorico, non è un'impresa semplice. Non è semplice e rischia di diventare un tedioso susseguirsi di luoghi comuni. L'obiettivo con il quale mi pongo questa domanda è quello di capire, per quanto sia possibile, alcune dinamiche del conflitto. Diversamente, risulterebbe arduo entrare nel cuore dei romanzi e dei racconti che analizzerò in questo lavoro. Di conseguenza, la Storia della guerra diviene un elemento fondamentale, chiarendo che essa non è un banale succedersi di nomi e date, ma una vera e propria narrazione, fatta di svolte, pause e personaggi.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Sul valore narrativo della storia si veda in particolare White (2006).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Duchet (1986: 109) sostiene che tutte le problematiche sulla guerra civile spagnola ruotino attorno al fatto che molti di coloro che vi presero parte la confusero con una rivoluzione. Il dato è interessante nella misura in cui, da entrambi gli schieramenti, la partecipazione straniera alla guerra era mossa da motivi ideologici. La differenza sostanziale risiede nel fatto che allo schieramento franchista era garantito l'appoggio da due Stati con i loro eserciti, mentre quello repubblicano era aiutato da singoli individui, a causa della politica di non-intervento adottata da Francia e Inghilterra. Ciò può far scorgere un certo idealismo nei volontari delle Brigate Internazionali, ma di fatto non muta la sostanza della questione, che è la seguente: la guerra civile spagnola, più che sul fronte della politica, si combatteva su quello delle ideologie.<sup>13</sup> Non solo tra i due schieramenti, ma anche all'interno dello stesso fronte repubblicano. Scrive Ane Roche (*ivi*):

La guerre d'Espagne fonctionne pour les écrivains «comme un déplacement du mythe révolutionnaire», particulièrement, pour les Français du moins, en ce qu'elle fournit «au Front populaire français l'événement héroïque, sanglant, et pour finir, catastrophique qui lui *manqué*.

Con la guerra del 1936-1939 la Spagna irrompe nella storia politica europea del XX secolo:

Es importante detenerse a considerar lo que ello significa. El concepto que se tenga de la guerra civil depende del modo en que se enjuicie esta irrupción violenta de España en el mundo político europeo. (Schwartz, 1999: 28)

Il conflitto si può osservare da due punti di vista, che sono poi quelli da cui i fatti vennero guardati all'epoca: uno interno alla Seconda Repubblica e uno esterno. Secondo il primo punto di vista la guerra sarebbe una questione nazionale, quindi inerente unicamente alla Spagna. L'altra prospettiva, invece, restituisce un'immagine internazionale del conflitto, partendo dal presupposto che le conseguenze dei fatti accaduti tra il '36 e il '39 sul suolo iberico avrebbero coinvolto il resto del continente. Durante le ostilità queste due prospettive tendevano ad escludersi vicendevolmente, mentre oggi è ormai assodato che una delle più interessanti peculiarità della guerra

<sup>13</sup> Come afferma Binns (2009: 24): «En primer lugar, se trataba de una guerra ideológica y política, y la noción de estar luchando por una "Causa" la diferenciaba del difuso concepto de deber patriótico y obligación que predominaron en el conflicto anterior [la I GM]».



civile spagnola è stata quella di essere, contemporaneamente, una questione interna e una questione internazionale.<sup>14</sup>

Il conflitto interno si giocava su due idee opposte di nazione: la prima, repubblicana e democratica, progressista e proiettata verso il futuro. La seconda, invece, autoritaria e cattolica, conservatrice e passatista. Da una parte quindi il governo della II Repubblica, legittimamente eletto, e un sistema che da un lustro portava avanti importanti riforme che proiettavano per la prima volta il Paese nella modernità. Dall'altra parte una buona fetta di Paese, rappresentata in quel momento da quattro generali, che rimpiangeva una Spagna imperiale, cattolica e reazionaria, e che, il 18 luglio 1936, dopo una serie di avvisaglie più o meno ignorate da parte del Governo, decide di porre fine all'esperienza repubblicana e democratica spagnola.<sup>15</sup> Su questa dualità interna alla Spagna si polarizzarono tre paesi come Germania, Italia e Unione Sovietica e, di conseguenza, le opinioni pubbliche di tutto l'occidente. Nel momento in cui Mussolini ed Hitler, per ragioni diverse, decisero che era loro conveniente intervenire militarmente al fianco di Franco, Stalin si adoperò a inviare un aiuto logistico al Governo repubblicano, composto anche dal PCE. Quindi l'opinione pubblica di mezzo mondo ben presto vide nella Spagna il primo campo di battaglia su cui si sarebbero affrontati fascisti e antifascisti. Alla sua guida vi erano intellettuali e scrittori che misero in campo un profuso impegno -in termini letterari e di partecipazione attiva al fronte- nella difesa del proprio schieramento. Ben presto quello che era iniziato come un conflitto tra due idee di nazione divenne una vera e propria guerra tra due idee di mondo, contrastanti e inconciliabili. Le diplomazie di Francia, Inghilterra e Stati Uniti, invece, interpretarono la discesa in campo dell'Unione Sovietica come una minaccia: dal loro punto di vista la guerra di Spagna vedeva schierati fascisti e comunisti, ovvero due opzioni da evitare accuratamente, ma di cui almeno una più tollerabile dell'altra.<sup>16</sup> Quindi dalla prospettiva

---

<sup>14</sup> Si vedano alcuni tra i principali lavori sul conflitto: Preston (1999; 2006; 2011); Hugh (1976) e Schwartz (1999).

<sup>15</sup> Su come si sia arrivati al conflitto esistono diverse ipotesi che suddividono le responsabilità tra destra e sinistra. Si veda Brenan (1960), la prima parte di Preston (2011) e Ranzato (2011).

<sup>16</sup> Sulla politica del non-intervento di Francia, Inghilterra e Stati Uniti, e sulle ragioni che spinsero Unione Sovietica, Germania e Italia a intervenire, si faccia riferimento in primo luogo a Preston (1999) e Hugh (1976). In generale appare evidente una verità ormai conclamata: tra comunismo e

internazionale derivano due sotto-prospettive: una che vede la guerra civile come una prima occasione di lotta al fascismo e l'altra che la vede come una questione tra comunisti e fascisti, tra le due visioni estreme del mondo dell'epoca.<sup>17</sup> Un buon compromesso tra questi due punti di vista lo fornisce Fernando Schwartz (1999: 29-30), il quale parte dal presupposto che la guerra civile fu una questione interna alla Spagna, che ebbe un'evoluzione internazionale, ma i cui effetti a lungo termine riguardarono principalmente gli spagnoli:

Por un lado, Alemania e Italia tiñeron de fascismo un conflicto inicialmente interno, sacándolo bruscamente a la luz de la amenazadora situación europea. Por otro lado, la asistencia prestada a ambos contendientes permitió a éstos convertirse en beligerantes y mantenerse en esa conyuntura bélica durante casi tres años. Es cierto que las motivaciones, las luchas (fueran batallas o revoluciones) y las consecuencias de la guerra fueron mayormente españolas.

È interessante vedere come una doppia prospettiva sia utile per comprendere le dinamiche interne ai singoli schieramenti. In generale, lo schieramento franchista è formato da parte dell'esercito regolare spagnolo che ha tradito il Governo e ha appoggiato il *golpe* del 18 luglio, la *Falange*, ovvero il braccio politico della futura Spagna franchista, la Germania nazista, l'Italia fascista e un appoggio, inizialmente silenzioso ma poi ufficiale, della Chiesa all'azione ribelle.<sup>18</sup> Lo schieramento leale al governo in carica invece era composto dall'esercito repubblicano, formato, oltre che dai pochi regolari che non aderirono al *pronunciamento*, da milizie volontarie facenti capo alle diverse ramificazioni ideologiche di cui si componeva il Frente Popular:

En la España republicana, el gobierno no pudo recurrir a las fuerzas del orden para frenar el alzamiento, ya que gran parte de ellas estaban con los sublevados. Por consiguiente, el ejecutivo sólo podía apoyarse en las organizaciones obreras para sofocar cualquier intento de sumarse a la causa rebelde dentro de la zona leal. A partir de aquel momento, las masas populares tuvieron un notable protagonismo a la hora de abortar muchos de los conatos de sublevación en la zona republicana. (Marín Ruiz, 2011: 133)

---

fascismo, le democrazie occidentali preferivano mantenere in vita il secondo in quanto gli stati capitalisti potevano trattare con esso. La lunga vita della dittatura franchista ne è una prova eloquente.

<sup>17</sup> Schwartz (1999: 28-29) enumera quattro punti di vista da cui guardare alla guerra civile, tre dei quali contenuti anche nella mia analisi. Aggiunge la lettura della guerra come un'ulteriore conseguenza nefasta dei trattati di Versailles successivi alla I Guerra Mondiale.

<sup>18</sup> Franco riuscirà a sfruttare questo appoggio in termini di propaganda, arrivando a parlare di *cruzada*. Si veda Southworth (2008).

Marín fa giustamente notare che il Governo repubblicano fu in qualche modo obbligato a ricorrere alla milizia volontaria di anarchici e sindacalisti. Ad essi bisogna aggiungere i comunisti che, grazie alla logistica fornita dall'Unione Sovietica, riuscirono a dare un'organizzazione e una disciplina all'esercito repubblicano. Senza l'una e l'altra, con tutta probabilità, Madrid non avrebbe potuto resistere ad oltre due anni di assedio. Ciononostante, l'intervento del Partito Comunista nella guerra civile non fu indolore. Ben presto si crearono importanti fratture all'interno del Frente Popular che portarono alla rivolta interna alle milizie repubblicane del maggio 1937, a Barcellona (Gallego, 2007). Quanto successe in quella primavera nella capitale catalana fu raccontato da George Orwell (1989) e poi ripreso da Ken Loach nel film del 1995 *Tierra y Libertad*, ispirato al resoconto inglese.

Il resto delle democrazie europee e gli Stati Uniti si mantennero su posizioni neutrali, paventando il timore di un allargamento del conflitto o di un trionfo della Rivoluzione comunista in Spagna. Com'è ben facile intuire, su ragioni di politica interna andò costruendosi una guerra internazionale che divise l'occidente tra interventisti e non-interventisti.

## **1.2 La mobilitazione internazionale**

Se le diplomazie internazionali non capirono, o non vollero capire, la partita che si stava giocando in Spagna dall'estate del 1936, ben diverso fu l'atteggiamento di scrittori e intellettuali che, quasi come risposta all'immobilismo dei loro Governi, presero parte al conflitto difendendo l'una o l'altra parte.<sup>19</sup>

L'entità della mobilitazione internazionale fu notevole e non riguardò solo la cosiddetta élite culturale. Furono migliaia gli operai, contadini, minatori che si arruolarono volontari nelle milizie delle Brigate Internazionali. Ciononostante, il ruolo di scrittori e cineasti fu decisivo nella diffusione delle notizie fuori dalla Spagna e nella sensibilizzazione dell'opinione pubblica. Infine, si consideri la fitta

---

<sup>19</sup> Entrambi gli schieramenti ricevettero la solidarietà di intellettuali e scrittori. Aub, Hemingway e Malraux erano tutti e tre schierati con la Repubblica, quindi mi limiterò a considerare solo questa parte della questione. Per una visione d'insieme si veda Trapiello (1994).

rete di propaganda di cui poteva disporre il Partito Comunista attraverso società operaie di dopolavoro, circoli ricreativi e cinema.<sup>20</sup>

Ogni intellettuale, ogni scrittore, andò in Spagna con un obiettivo diverso, come giustamente fa notare Aldo Garosci (1959: 260):

Il grado d'intervento degli intellettuali internazionali nella guerra di Spagna è senza dubbio assai vario, come diverso è il carattere delle testimonianze che ci hanno reso. Gli uni, i rivoluzionari, rinnovano la romantica solidarietà con i paesi che lottano per la libertà prendendo parte alla guerra come gli spagnoli. Altri vengono come osservatori politici, con intento chiaro di ricerca. Parecchi furono i giornalisti, che seguirono le vicende della guerra e della politica. A un certo limite gli uni e gli altri divengono pellegrini e quasi turisti, che vengono a veder la rivoluzione e a far atto di solidarietà e di propaganda, e ripartono con un taccuino pieno di note. Una letteratura d'occasione, varia d'intenti e di serietà nasce su queste diverse esperienze.

Quindi ci sarà Hemingway che viaggiò diverse volte in Spagna tra il '36 e il '39 come corrispondente di guerra, o Malraux che, dapprima, si mise alla testa di una squadra di aviazione repubblicana e, poi, si dedicò a una forma di propaganda artistica con la pubblicazione de *LE* e le riprese di *Sierra de Teruel*; o ancora George Orwell che venne per combattere al fronte restituendoci uno testi più interessanti sul conflitto, *Homage to Catalonia*; o, infine, un Mijail Koltsov che all'attività di giornalista della *Pravda* unì quella politica per il Partito molto influente.

La citazione di Garosci mette in evidenza anche un altro aspetto molto importante: la differenza di obiettivi finali tra rivoluzionari, anarchici e democratici. I primi infatti non riuscivano a scindere la guerra al fascismo dalla rivoluzione, ma al loro interno si dividevano ancora tra coloro che avrebbero voluto posporre la rivoluzione a dopo la vittoria e coloro che facevano coincidere il conflitto con la rivoluzione. Gli anarchici, invece, attraverso la guerra anelavano alla distruzione di ogni forma di potere statale e istituzionale e alla completa collettivizzazione della proprietà privata. I democratici, in netta minoranza e spesso accusati di essere eccessivamente moderati, combattevano unicamente per restituire alla Spagna un regime democratico e al popolo spagnolo la libertà.

Detto ciò, vi è una tappa nella partecipazione intellettuale alla guerra di Spagna su

---

<sup>20</sup> Come sottolinea Silvia Monti (1992: 67n), la guerra civile spagnola «costituì un banco di prova per la propaganda bellica realizzata con intenti e mezzi moderni».

cui vale la pena soffermarsi, almeno come punto di partenza per una riflessione di più ampio respiro. Si tratta del Secondo Convegno degli Scrittori in difesa della Cultura, tenutosi a Valencia dal 4 all'11 luglio 1937.<sup>21</sup> Secondo Andrés Trapiello (1994: 260) l'opinione di molti partecipanti alla riunione era che:

aquella guerra no era enteramente civil, pensando no que era un enfrentamiento de pueblo contra pueblo, como nos decía Moreno Villa, sino una guerra, como diría Neruda, en la que se agrupan los moros, los alemanes, los italianos y los falangistas (que se supone que, alineados con los demás, no podían ser, lógicamente, españoles) por un lado y, por el otro, en primer lugar, los comunistas y brigadistas, y luego, tal vez, los españoles, con anarquistas, republicanos y demás fuerzas políticas, cuya desorganización e indisciplina contemplan unos, como Orwell, con benévola y hasta simpática curiosidad, y otros, como Ehrenburg, el escritor y periodista soviético, con nada disimulada indignación e irritación creciente.

Le parole di Trapiello sono molto interessanti in quanto fanno luce sul fatto che la guerra civile spagnola fosse sentita dagli scrittori di tutto il mondo democratico e comunista non come un conflitto interno, o quanto meno non solamente come tale, ma come una questione che riguardava tutti, facendo quindi prevalere il secondo dei due punti di vista illustrati poco fa. Durante gli anni Trenta, il dibattito a livello internazionale sulla volontà, evidente, da parte di Germania e Italia di estendere un modello di dittatura nazifascista a tutto il continente, è molto vivo e lo sarà ancora di più durante la guerra civile spagnola. Inoltre, si aveva l'impressione generale che parole e idee avessero un qualche peso nelle decisioni politiche che determinavano i destini del mondo. Probabilmente per questo, gli scrittori e intellettuali riuniti in quel Congresso erano convinti che le loro parole e idee a favore della Repubblica dovessero forzatamente influenzare in qualche modo le diplomazie dei loro paesi, ipocritamente arroccate su posizioni neutrali. Ciononostante, fa notare Trapiello (261), vi era una certa differenza tra l'atteggiamento degli scrittori stranieri e quello degli scrittori spagnoli. Per i primi, infatti, la causa della Repubblica era genericamente identificata con l'antifascismo e l'obiettivo principale della loro

---

<sup>21</sup> Il Convegno doveva riunire i membri dell'Associazione Internazionale degli Scrittori in Difesa della Cultura, che aveva in Spagna una costola chiamata *Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura*. Inizialmente il Convegno doveva svolgersi a Madrid -sede scelta nel 1935 nel corso della prima edizione parigina-, ma trovandosi la capitale assediata si ritenne opportuno celebrarlo a Valencia. Ciononostante, si organizzarono visite sia a Madrid che a Barcellona.

attività intellettuale a suo favore era unicamente quello. Al contrario, gli spagnoli erano estremamente divisi al loro interno: «Para el ejército popular español la complejidad de la lucha pasaba, como es natural, por ganar la guerra en primer lugar, pero ni siquiera en la manera de ganarla estaban de acuerdo quienes lo integraban». Basti pensare ai fatti di Barcellona del 1937,<sup>22</sup> ai quali seguì un *pamphlet* ideologico e pro-comunista con una prefazione marcatamente di parte di José Bergamín.<sup>23</sup>

La partecipazione intellettuale alla guerra civile spagnola fu così numerosa che non avrebbe molto senso elencare tutti gli scrittori che vi presero parte. Mi limiterò a nominarne alcuni che sono in relazione, per motivi diversi, con Max Aub, Ernest Hemingway e André Malraux.<sup>24</sup>

Secondo quanto documentato da Marín Ruiz (2011: 168) il paese che diede il contributo più massiccio in termini di uomini alla Seconda Repubblica fu l'Inghilterra che vide la partecipazione di 2300 combattenti e ben 730 pubblicazioni sul conflitto. Tra di esse ricordo il libro di Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth: an account of the social and political background of the Spanish Civil War* (1943), in cui compare la figura del labirinto in relazione non solo al conflitto, ma anche al periodo che lo precedette. Il testo di Brenan è uno dei primi che guarda al periodo Repubblicano e alla guerra nel suo insieme e da un punto di vista prettamente storico (quindi non diaristico né giornalistico). La sua particolarità risiede proprio nell'essere stato pioniere e punto di riferimento delle ricerche che si sono susseguite negli anni, soprattutto a partire dal 1975, dopo la morte di Francisco Franco. È fin troppo

---

<sup>22</sup> Si veda Gallego (2007).

<sup>23</sup> Il titolo del *pamphlet* era *Espionaje en España*. L'autore un certo Max Rieger, dietro al quale si nascondono i servizi segreti sovietici. Il testo contiene quella che dovrebbe essere la versione ufficiale dei fatti di Barcellona del maggio 1937 dove veniva "dimostrato" che Andreu Nin, *leader* del POUM, era in realtà un agente di Franco. Andrés Trapiello (1994: 265) sostenne che il *pamphlet* avrebbe potuto essere inteso come opera letteraria se non fosse per la prefazione delirante di Bergamín, di cui trascrivo un breve frammento: «La organización trotskista española del POUM se rebeló por la traición de mayo de 1937 con una eficazísima instrumentación fascista dentro del territorio republicano. [...] Los sucesos de mayo de Barcelona en 1937 revelaron al POUM y a sus directivos como un pequeño partido que traicionaba. Pero la discriminación de estos sucesos ha mostrado que no era tal partido, sino una organización de espionaje y colaboración con el enemigo» (Trapiello, 1994: 266). Per una dettagliata indagine storica su questi avvenimenti si veda Gallego (2007).

<sup>24</sup> Si veda su questo argomento il già citato Trapiello (1994) e Garosci (1959).

evidente la relazione che il titolo del saggio stabilisce con il *Laberinto Mágico* di Max Aub.

Uscito in pieno conflitto e risultato della propria esperienza personale al fronte, è invece *Homage to Catalonia* di George Orwell, che secondo Trapiello (1994: 259) è il testo più riuscito sulla guerra civile:

La España que nos presenta en su libro (Cataluña no es sino una trasposición de un todo no muy diferente) está vista con absoluta imparcialidad, siguiendo la tradición de esos viajeros ingleses del siglo XIX, como Borrow, capacitados como nadie para describirnos un gitano, por ejemplo, pero como nadie incapaces para comprenderlo, pese a lo cual podrán amarlo tanto o más que “los nativos”.

Trapiello inserisce, quindi, il testo di Orwell in un genere preciso che è quello della narrativa di viaggio che, secondo Marín Ruiz (2011: *passim*), ha prodotto una visione stereotipata e, quindi, distorta della Spagna.

Nella prefazione a *Orwell en España*, Miquel Berga definisce *Homage to Catalonia* in questi termini:

[Un texto] acompañado de múltiples posibilidades de verificación. Eric Blair, un miliciano que participa en diversos episodios de la guerra civil, decide narrar sus experiencias usando su *nom de plume* habitual, George Orwell, en un libro que participa, inevitablemente, del género autobiográfico, de la literatura de viajes y de los relatos de guerra. El autor organiza sus materiales y da forma a su relato a través de un yo narrador [...] que nos ofrece la típica secuencia del *bildungsroman*, un viaje desde la inocencia a la experiencia. (Orwell, 2009: 12)

Il protagonista, alla fine del suo viaggio, quando riesce a raggiungere Portbou, ha una visione politica molto più matura rispetto a quando era entrato in Spagna pochi mesi prima. Un percorso del genere è possibile riscontrarlo anche, ad esempio, in Robert Jordan, il protagonista di *FWTBT* o nel personaggio di Manuel in *LE*, come ha messo in evidenza Marín (2011: 223). Del resto anche in alcuni personaggi di Aub la guerra suscita una reazione che permette loro di maturare; il lettore assiste, così, ad una evoluzione del personaggio. Se considerata da questo punto di vista, la narrativa sulla guerra civile potrebbe far parte del vasto genere del romanzo di formazione, ma anche del diario di viaggio, in ogni caso contaminate da altre modalità (tra le quali la narrazione realista, storica, bellica, ecc.).

Ciononostante, è bene tracciare una differenza sostanziale tra il testo di Orwell e

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

quelli presi in esame in questo lavoro. L'evoluzione di Eric Blair è diversa da quella dei personaggi di Aub, Hemingway e Malraux. È piuttosto simile a quella degli stessi scrittori, in particolare Aub e Malraux: «El inicial ardor antifascista sin matices debe, obligado por la experiencia personal, conllevar una activa militancia antiestalinista. La lucha está en dos frentes; el monstruo tiene dos caras» (Orwell, 2009: 12). Il che significa esattamente quello che affermava Chaves Nogales (2010: 26), giornalista spagnolo morto in esilio a Londra nel 1944, nella prefazione alla sua raccolta di racconti sulla guerra civile, *A sangre y fuego*:

Antifascista y antirrevolucionario por temperamento, me negaba sistemáticamente a creer en la virtud salutífera de las grandes conmociones y aguardaba trabajando, confiado en el curso fatal de las leyes de la evolución. Todo revolucionario, con el debido respeto, me ha parecido siempre algo tan pernicioso como cualquier reaccionario.

Vi era, quindi, una parte dell'intellettualità -tra cui Aub, Hemingway e Malraux- che accettava di combattere al fianco del Partito Comunista, pur non approvandone le derive autoritarie, in maniera particolare quelle della frangia (più) stalinista. Rimanendo ancora su Chaves Nogales (29), è interessante scoprire cosa pensava il giornalista dell'esito del conflitto:

El resultado final de esta lucha no me preocupaba demasiado. No me interesa gran cosa saber que el futuro dictador de España va a salir de un lado u otro de las trincheras. Es igual. El hombre fuerte, el caudillo, el triunfador que al final ha de asentar las posaderas en el charco de sangre de mi país y con el cuchillo entre los dientes -según la imagen clásica- va a mantener en servidumbre a los celtíberos supervivientes, puede salir indistintamente de uno u otro lado.

Le parole di Nogales mettono in evidenza come stalinismo e fascismo avrebbero prodotto quasi lo stesso risultato. Seppur con un'inclinazione nichilista, lo scrittore interpreta la guerra come una lotta tra due forme autoritarie, e non ispaniche, di potere. Nonostante la viva, com'è logico, con minor coinvolgimento personale, la guerra civile di Orwell assume una connotazione simile a quella di Nogales e *Homage to Catalonia* rimane un testo fondamentale in quanto pone l'accento su diverse tematiche che si ritrovano nei romanzi di Aub, Hemingway e Malraux: la disorganizzazione e disunione della milizia repubblicana e l'esplosiva atmosfera della



Barcellona del 1937, culminata con la lotta tra il Partito Comunista e il POUM.

Tra gli scrittori inglesi ricordo anche Auden, autore del poema *Spain*, che indusse molti giovani britannici ad imbracciare le armi, ma che incontrò una fervente critica in Orwell (1961: 118-159) nella seconda parte del saggio «Inside the Whale». L'autore di *Homage to Catalonia* accusava Auden di non avere sufficiente esperienza per parlare in maniera credibile delle atrocità della guerra civile spagnola. Il poeta non si recò in Spagna durante il conflitto e aveva vissuto tutta la vita all'interno di un società democratica e liberale. In particolare Orwell si scaglia contro la seconda strofa del poema:

To-day the deliberate increase in the chances of death,  
The conscious acceptance of guilt in the necessary murder;  
To-day the expending of powers  
On the flat ephemeral pamphlet and the boring meeting.

Al secondo verso Auden parla di un «necessary murder» e secondo Orwell questo basterebbe a dimostrare la totale inesperienza della Guerra di Spagna da parte del poeta suo connazionale («Mr Auden's brand of amoralism is only possible, if you are the kind of person who is always somewhere else when the trigger is pulled»), per il quale «murder is at most a *word*». Chi ha vissuto in prima persona il conflitto, continua Orwell:

would not speak so lightly of murder. It so happens that I have seen the bodies of numbers of murdered men—I don't mean killed in battle, I mean murdered. Therefore I have some conception of what murder means—the terror, the hatred, the howling relatives, the post-mortems, the blood, the smells. To me, murder is something to be avoided. (146)

Solo per governanti come Stalin o Hitler l'assassinio può diventare qualcosa di ordinario, ma in questo caso cambia nome e viene indicato con termini quali “liquidazione”, “epurazione”, ecc. Al di là del fatto che si sia d'accordo o meno con le posizioni di Orwell sulla poesia di Auden, questa polemica tra i due scrittori, nella quale poi si inserisce anche E.P. Thompson con il saggio «Out to the Whale» in risposta ad Orwell,<sup>25</sup> mette in evidenza come la Guerra Civile Spagnola per alcuni fosse unicamente una questione di idee quasi astratte. Come fa notare l'autore di

<sup>25</sup> Il saggio è incluso nel volume *Out of apathy* (Thompson, 1960).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

1984 per un inglese che abbia sempre vissuto in Inghilterra «such things [...] are too remote to be terrifying. They can swallow totalitarianism *because* they have no experience of anything except liberalism». Infine, ricordo Arthur Koestler, autore di *Spanish Testament*, testo autobiografico diviso in due parti. Nella prima, omonima al titolo, l'autore descrive la sua esperienza in Spagna e ha un tono propagandistico. Nella seconda, intitolata «Dialogue with the Death», Koestler si concentra sulla sua esperienza di prigioniero condannato a morte. Anche per lo scrittore ungherese naturalizzato britannico, la guerra civile spagnola ebbe un effetto simile a quello descritto in un *bildungsroman* che gli fece rivedere profondamente le sue posizioni sul comunismo. All'inizio de *La scrittura invisibile* egli, infatti, afferma che:

Andai al comunismo come si va ad una sorgente di acqua fresca, e lasciai il comunismo come si annaspa per uscire da un fiume avvelenato e cosparso di rovine di città inondate e dei cadaveri degli annegati. (1991: 13)<sup>26</sup>

Di grande rilevanza fu la mobilitazione russa dove gli scrittori, oltre ad avere un ruolo propagandistico, ebbero anche una parte strategica all'interno del Partito, soprattutto a Madrid. In Unione Sovietica la maggior parte delle notizie sulla guerra di Spagna arrivava direttamente dalla stampa. Questo si deve anche al fatto che il realismo socialista della letteratura sovietica non permetteva enormi divagazioni dalla realtà. Uno dei testi più significativi è il *Diario della guerra di Spagna* (1961) di Mijail Koltsov, dove l'autore si nasconde dietro al personaggio di Miguel Martínez. Penalizzando un'informazione militare obiettiva, il testo si trasforma in un'opera con più pretese letterarie che ideologiche. Ciononostante, fa notare Marín Ruiz (2011: 178), Koltsov «no obvia las consideraciones ideológicas, ya que su obra no puede disentir de las directrices políticas marcadas por el régimen de Moscú». La figura di Koltsov mi interessa in maniera particolare perché compare come personaggio fittizio sia in *FWTBT* sia nel *Laberinto Mágico* di Max Aub. Nel primo caso si tratta di un giornalista russo di nome Karkov alloggiato al Gaylord Hotel e informatore del protagonista del romanzo Robert Jordan. Nel caso di Aub, invece, il personaggio di Willy Hope (Hemingway) è spesso accompagnato da un giornalista

<sup>26</sup> La seconda parte di *Spanish Testament* è stata pubblicata dall'autore nel secondo volume della sua autobiografia, dal titolo *La scrittura invisibile* (1991).

russo, suo informatore, di nome Gorov e alloggiato al Gaylord Hotel della capitale spagnola. Infine, tra gli scrittori russi, merita di essere menzionato anche Ilya Ehrenburg, corrispondente di *Izvetija* e autore di *No pasarán* (1937).<sup>27</sup> Nel caso di Ehrenburg, contrariamente a Koltsov, si nota una certa inclinazione a soddisfare esigenze di propaganda più che a plasmare quella che fu anche un'esperienza personale.<sup>28</sup>

La mobilitazione degli scrittori nordamericani fu notevole e in gran parte si schierarono con la Repubblica. Nonostante nutrissero tutti un profondo anticomunismo, la causa della libertà e la minaccia fascista prevalsero. Il loro lavoro si concentrò sulla propaganda artistica e l'informazione a mezzo stampa, come vedremo nel caso di Hemingway. Notevole fu l'impegno di scrittori come Dos Passos o di giornalisti come Jay Allen che, come nota Marín Ruiz (2011: 175): «inculcaron a sus ciudadanos hacia las injusticias sociales y hacia las atrocidades que los nacionales y sus aliados estaban cometiendo en España». Meritano una menzione Louis Fisher che con *The War in Spain* vede la guerra di Spagna come il primo passo di una rivoluzione mondiale che porrà fine al fascismo, collocandosi quindi sulla stessa linea dei combattenti che univano la causa repubblicana e quella rivoluzionaria. Anna L. Strong, che in *Spain in Arms* (1937) esalta fino all'epopea la difesa di Madrid, uno dei temi centrali de *LE* e del *Laberinto* e Upton Sinclair, che diede alle stampe *No pasarán! (They Shall not Pass)* (1937), traducendo il famoso slogan di Ibárruri.

L'esperienza di John Dos Passos, coautore con Hemingway del documentario *The Spanish Earth*, merita qualche parola a parte. La relazione dell'autore di *Manhattam Transfer* con la Spagna ha radici ben precedenti l'inizio del conflitto e risalenti all'amicizia, molto stretta, con il suo traduttore José Robles. Questa relazione è un elemento chiave per capire l'evoluzione dello scrittore che da un iniziale filocomunismo arrivò a una palese rottura con le tesi marxiste, come è testimoniato

---

<sup>27</sup> Gli articoli di Ehrenburg sono stati raccontati nel volume *Corresponsal en la guerra civil española* (1979).

<sup>28</sup> Alcuni aneddoti degli incontri tra Hemingway, Koltsov e Ilya Ehreburg sono stati ricostruiti da Paul Preston (2007: 80-84).

in *Adventures of a Young Man*. Il giro di boa che mise di fronte a Dos Passos tutte le contraddizioni del Partito Comunista fu l'arresto e uccisione di José Robles, accusato di essere una spia al soldo dei fascisti. Dos Passos apprese la notizia quando visitò la Spagna in guerra nel 1937 e non fu convinto dalle spiegazioni che ricevette in merito alla vicenda. Robles era, tra l'altro, noto come socialista ma non simpatizzante di Stalin, una posizione condivisa, tra gli altri, da George Orwell e Max Aub. La vicenda di José Robles costò a Dos Passos l'amicizia con Hemingway che invece ritenne l'arresto del traduttore un male minore e necessario alla causa repubblicana.

Appartengono alla sfera dell'intellettualità internazionale anche i molti scrittori ispanoamericani che parteciparono alla guerra di Spagna. In particolare è bene nominare i poeti Pablo Neruda e César Vallejo che, come sostiene Garosci (1959: 278), in questo periodo della loro vita potrebbero ben definirsi spagnoli. Ma avverte lo storico italiano:

se da un lato appartengono alla grande civiltà della lingua spagnola e se alcune loro reazioni elementari sono quelle degli spagnoli, non sono in realtà coinvolti nello stesso dramma dell'intelligenza della penisola. Non c'è stata per loro la lacerazione della loro patria [...]; la loro partecipazione è intensa, ma il dramma resta meno intimo, il che permette loro, del resto, di padroneggiare maggiormente la loro eloquente poesia.

Da un lato, quindi, godono della migliore prospettiva sul conflitto. Vivono, per vicinanza culturale, il dramma spagnolo nella sua pienezza, ma ne sono toccati in misura minore perché non si tratta esattamente del loro Paese. I versi di Neruda, contenuti nei suoi *Poemas últimos*, ci restituiscono una Spagna sì dissanguata, ma cantata come terra eroica: un Paese come quello immaginato dagli scrittori europei e americani che avevano di essa un'immagine mitica. Diverso il tono della poesia del peruviano Vallejo, che con Neruda ebbe un diverbio, non esente da ripercussioni drammatiche, di cui fu testimone Arturo Barea.<sup>29</sup> César Vallejo, esule da anni dal

<sup>29</sup> Il diverbio tra i due poeti è uno dei tanti corollari al convegno tra scrittori di Valencia del 1937. Un altro, sempre con protagonista Neruda, è la lite con Huidobro che ebbe un seguito piuttosto spiacevole nel dopo guerra. In quel frangente la posizione di Neruda è acriticamente favorevole al Partito Comunista e il poeta tratta con disprezzo chiunque non la pensi come lui. Sulla vicenda ha scritto soprattutto Andrés Trapiello, mettendo in evidenza proprio il ruolo di mediatore che ebbe Barea, il quale scrisse nelle sue memorie: «el caso es que desde entonces Neruda se portó mal con Vallejo. Lo acusó, públicamente de trotskista [...] y lo peor, impidió que se le confiara un trabajo retribuido que le correspondía por muchas razones y quizá le hubiera salvado de aquella su lastimosa muerte». Si veda Trapiello (1994: 270-272).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Perù (morirà a Parigi prima della fine della guerra), restituisce una visione diversa rispetto a quella mitica nerudiana. Come sottolinea Garosci (279): «In Vallejo il sentimento intimo di ingiustizia sofferta è bilanciato da un caldo senso di amore subito ironizzato». Alla Spagna il poeta peruviano dedica la raccolta *España, aparta de mi este cáliz* in cui la poesia intitolata *Masa* (Vallejo, 1988: 281-282) celebra la solidarietà internazionale che sta ricevendo il popolo spagnolo, di contro all'indifferenza con cui è guardato il Governo repubblicano dalla maggior parte delle diplomazie europee e americane.

Tra gli scrittori di lingua tedesca, Gustav Regler fu quello che partecipò più attivamente all'azione di guerra nelle Brigate Internazionali. Dopo il conflitto transitò per il campo di concentramento di Vernet d'Ariège, nel sud della Francia, lo stesso in cui venne rinchiuso Max Aub. Fatto curioso, evidenziato da Otmar Ette (2005), è che lo scrittore tedesco, nella sua autobiografia *Das Ohr des Malchus*, racconta della presenza nel campo di un corvo di nome Jacobo nei pressi delle latrine. Lo stesso corvo sarà il narratore del racconto *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo* di Aub. L'atto unico di Bertold Brecht *Die Gewehre der Frau Carrar*, scritto e interpretato nel 1937, è interamente ambientato in Spagna e denuncia la farsa del non intervento. Si tratta di un testo che non risente molto dell'influenza dell'avanguardia e che venne riproposto per diverso tempo nella Germania dell'Est: rispetta le unità aristoteliche di tempo, spazio e azione e per i suoi scopi immediati si avvicina molto al realismo socialista in voga nei paesi comunisti.

L'impatto della guerra di Spagna nel mondo intellettuale italiano fu quello di una sonora sveglia. Il fascismo si era da sempre presentato come movimento rivoluzionario e l'alleanza con un movimento appoggiato da settori da sempre reazionari, come la Chiesa spagnola, fece sorgere più di un dubbio in molti scrittori che, nonostante tutto, continuavano a difendere il regime. È possibile vedere la guerra civile spagnola come la prima fase di un sentimento antifascista che si allarga a gran parte dell'intellettualità e della popolazione italiana. L'esempio più emblematico di questo colpo di timone che diede la guerra civile all'intellettualità italiana è quello di Elio Vittorini, che nasconde le sue critiche al fascismo in

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Conversazione in Sicilia*, romanzo che si presta ad una lettura in chiave simbolica. Come fa giustamente notare Binns (2009: 512-513), lo scrittore italiano nel 1936 era un fascista di sinistra che mal sopportava l'imborghesimento del Movimento. In seguito al *pronunciamento* si schierò con la Repubblica e già nel 1937 venne espulso dal Partito Fascista. Anni dopo, nel 1945, nel primo numero della rivista *Il Politecnico*, scriverà che la guerra civile spagnola fu l'evento storico che permise a molti scrittori e intellettuali della sua generazione di vedere e capire la vera natura del fascismo: come la definì lo stesso Vittorini fu una «auto-educazione» (1945: 11).

Ciononostante, l'opera italiana più riuscita sulla guerra di Spagna è senza dubbio *L'Antimonio* di Leonardo Sciascia, pubblicato nel 1958 nel libro *Gli zii di Sicilia*. La visione che il lettore percepisce del conflitto, attraverso gli occhi di un povero zolfataro costretto per necessità ad arruolarsi nell'esercito di Mussolini, è estremamente precisa. Eppure Sciascia, allora minorenne, non si recò in Spagna durante il conflitto e, quindi, non diede alcun contributo alla causa repubblicana. L'unica percezione che ne ebbe fu attraverso gli organi di stampa italiani, di regime e clandestini, nonché i racconti di coloro che ritornarono sani e salvi dalla Penisola Iberica. La sua profonda conoscenza della cultura spagnola e l'intima vicinanza che sentiva, in quanto siciliano, nei confronti della Spagna, gli permisero di scrivere uno dei più incisivi contributi alla letteratura sulla guerra civile.

Infine la Francia, dove la borghesia navigava in un limbo di ipocrita convenienza tra un nazionalismo cieco e un appoggio stentato al governo repubblicano spagnolo. In molti casi la solidarietà espressa a parole non si traduceva in azioni concrete. Il mondo dell'intellettualità francese, a differenza del suo governo e di una parte non minoritaria dell'opinione pubblica, si schierò con uniformità al fianco della Repubblica, mantenendo ciononostante un atteggiamento ambiguo nei confronti dell'opportunità dell'azione di guerra. Secondo Marín Ruiz (2011: 172-174) i testi francesi sulla guerra civile sono sbilanciati dalla parte della repubblica pur offrendo una visione imparziale dei fatti. Gli scrittori e i giornalisti mettevano in evidenza le atrocità dei *nacionales*, ma tacevano quelle dei repubblicani. Ciononostante, questo è un atteggiamento piuttosto comune anche in altri scrittori di altre nazioni. Gli stessi

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*reportage* di Hemingway erano molto sbilanciati dalla parte della Repubblica. Solo nella veste di romanziere restituì una visione meno parziale del conflitto. E nello stesso modo si comportarono Aub e Malraux. L'azione del momento imponeva parzialità e la difesa *a priori* della causa lealista.

Tra gli intellettuali francesi è particolarmente interessante il caso di André Gide. Nel 1935, durante il I Convegno degli Scrittori svoltosi a Parigi, aveva pubblicamente elogiato lo stalinismo e fu, per questo, acclamato come scrittore impegnato. Ciononostante, dopo aver viaggiato in Unione Sovietica e aver verificato di persona il totalitarismo comunista, pubblica *Retour de l'URSS* e, successivamente, *Retouches a mon retour de l'URSS*, in cui esprime chiaramente tutte le sue riserve sulla rivoluzione russa. Per questo motivo Gide fu escluso dal convegno di Valencia del 1937, esclusione che fu giustificata con la sua omosessualità, fino a quel momento ipocritamente tollerata.

La parabola “politica” di Gide offre una buona prospettiva con cui chiudere il discorso sull'intellettualità. Utilizzare la mobilitazione internazionale come chiave di lettura del conflitto permette di vedere, con ancora più chiarezza, che i problemi della Spagna durante il conflitto erano, soprattutto, all'interno di uno dei due schieramenti. Il fronte governativo era disunito e disorganizzato in ogni sua componente, anche in quella intellettuale, di vitale importanza per la propaganda. Di fronte allo strapotere comunista, prevalente e violento anche tra gli intellettuali, il timore di Francia, Inghilterra e Stati Uniti era quello di un'espansione ad occidente della rivoluzione sovietica. Questa motivazione di natura ideologica era per queste nazioni un ottimo paravento per nascondere le vere ragioni, di natura economica, che portarono al non intervento. La disunione dei repubblicani, che si specchia nell'inclinazione fratricida del popolo spagnolo, è uno dei temi fondamentali di tutta la narrativa sulla guerra civile spagnola, esattamente come l'isolamento cui fu costretto il governo repubblicano spagnolo tra il 1936 e il 1939.

Ritornando al quesito che mi ponevo all'inizio del capitolo, non credo di essere giunto ad una risposta univoca. La guerra di Spagna è senza ombra di dubbio una guerra civile: inizia e termina sul territorio spagnolo e le sue conseguenze hanno

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

ricadute esclusivamente sugli spagnoli. Credo che sia un errore considerare la II Guerra Mondiale come conseguenza del conflitto iberico, in quanto significherebbe che senza la guerra civile spagnola non si sarebbe giunti alla deflagrazione planetaria. Al contrario, ne fu «prólogo y ensayo» (Ibáñez, 1999: 29): prologo perché sul territorio spagnolo si testarono armi e strategie che verranno perfezionate in seguito; chiave di lettura perché le forze e gli equilibri che si crearono nel dopoguerra trovarono un primo confronto tra il 1936 e il 1939.

Detto ciò, la guerra civile è stato un conflitto ideologico e ideologizzato perché, nonostante vi fossero motivazioni di politica interna chiare e prettamente spagnole che la causarono, vi fu una partecipazione internazionale senza precedenti. Chiunque partisse come volontario per combattere in Spagna lo faceva su basi ideologiche, che fossero queste fasciste o antifasciste. Il movimento tra dentro e fuori la Spagna (il labirinto) lo evidenzia molto bene Paul Preston nel prologo a Trapiello (2006: 11): «[...] en sus orígenes fue una guerra social española; en su trascurso y su resultado fue un episodio de una guerra civil europea, una guerra más amplia, que terminó en 1945».

I volontari delle Brigate Internazionali, una volta arrivati al fronte, dovettero fare i conti con una profonda disillusione. Ad essa diedero voce scrittori che, nonostante la loro privilegiata posizione di intellettuali, si sporcarono fisicamente le mani, scesero a compromessi, accettarono alleanze, per il semplice fatto di dover sconfiggere il fascismo una volta per tutte. L'obiettivo fallì e fallì per l'inezia delle diplomazie dei Paesi democratici di Europa e America, ma soprattutto gli ideali si infransero contro il muro della lacerazione interna allo schieramento repubblicano. In tutte le fazioni in cui era diviso si commisero errori e furono molto pochi coloro che, pur mantenendosi apparentemente allineati con il Partito Comunista -della cui organizzazione non si poteva fare a meno-, si prodigarono unicamente per la democrazia. Come ho già notato Orwell sosteneva che il mostro totalitario avesse due teste, una rossa e una nera; Manuel Chaves Nogales, invece, era perfettamente consapevole del fatto che chiunque avesse vinto, comunista o fascista, avrebbe instaurato in Spagna un regime totalitario. Questi sono solo due esempi, che però danno un'idea chiara del timore che



la democrazia non riuscisse a sopravvivere. I democratici forse non erano una minoranza, ma i regimi totalitari avevano una forza militare e di propaganda maggiore. Inoltre, i comunisti si confondevano spesso tra i socialisti, gli anarchici, i repubblicani, a formare il grande fronte dell'antifascismo. E questo particolare complicava ulteriormente le cose. La forte minaccia fascista, unita alla disinformazione che circolava sullo stalinismo, resero ben presto la democrazia un valore sacrificabile in nome della rivoluzione, della dittatura del proletariato: totalitaria ma benigna. Come se ci potesse essere qualcosa di positivo nella totale privazione delle libertà individuali e nell'annullamento della persona nella massa senza identità.

Oltre ad alcuni degli scrittori menzionati, come George Orwell, altri che tennero sempre ben presente la democrazia e la libertà come obiettivo finale della guerra furono Max Aub, Ernest Hemingway e André Malraux. I tre scrittori si conoscevano personalmente ed avevano soggiornato insieme all'Hotel Majestic di Barcelona nell'autunno del 1938. Aub e Malraux erano impegnati nelle riprese di *Sierra de Teruel*, mentre Hemingway stava effettuando una delle sue visite al fronte aragonese, durante l'ultimo viaggio nella Penisola prima del 1953 (Baker, 1969: 335). Di quei giorni rimangono le parole di Aub:

[...] hice muchas otras cosas, desgañitarme entre otras, dormir poco y, para descansar, discutir con Hemingway, por la noche en el Hotel Majestic de Barcelona, al acabar de poner a punto el trabajo del día siguiente. (Aub, 1968b: 27)

Ma soprattutto Hemingway, Aub e Malraux riversarono la loro esperienza della guerra civile in vere e proprie finzioni narrative (al contrario di Orwell, Koestler, Regler e molti altri): *For Whom the Bell Tolls*, *L'Espoir* e il *Laberinto mágico*, affidando al romanzo il compito di dare corpo e voce alla tragedia spagnola del 1936-1939.

### **1.3 La guerra de ficción: il romanzo della guerra civile**

Con l'etichetta “romanzo della guerra civile” si fa riferimento a quella narrativa lunga che ha come tema, o fondo storico, la guerra civile spagnola. Ciò significa che

siamo in presenza di un fatto storico preciso che potrebbe indurre a considerare questi romanzi, o questo “sottogenere”, come una variante del romanzo storico.<sup>30</sup>

Durante il romanticismo, quando il genere prese forma, intercorreva una distanza temporale molto ampia tra il presente in cui viveva lo scrittore e l'epoca passata in cui si svolgevano i fatti narrati. *I promessi sposi* sono ambientati nella Milano del XVII secolo e sono stati scritti, com'è noto, all'inizio del XIX da Alessandro Manzoni. Uno dei vantaggi di questa strategia era quella di rivolgere una critica alla società del tempo senza attaccarla direttamente. Con l'avanzare dell'Ottocento questo *gap* tra epoca di scrittura ed epoca del narrato si riduce, fino a diventare di pochi anni, per poi annullarsi del tutto nel Novecento. Contemporaneamente, il ruolo che la Storia assume nel romanzo diventa sempre più importante anche grazie al crescente interesse nei confronti del dibattito sulla democrazia, la libertà e la giustizia che investì buona parte della fine del XIX secolo.

Uno dei problemi, se non il principale, del romanziere storico, come già notava il Manzoni in *Del romanzo storico*, è quello di far convivere nella narrazione la realtà e la finzione. Questo problema è particolarmente evidente a livello di personaggi in quanto, per sua natura, il romanzo storico affianca ai personaggi fittizi, personaggi realmente esistiti, nei confronti dei quali è molto alto il rischio della caricatura. Non deve sorprendere, quindi, che nel romanzo sulla guerra civile, sia molto difficile incontrare la trasposizione di Francisco Franco. Allo stesso tempo, un lettore di oggi difficilmente sarebbe in grado di riconoscere, senza l'ausilio di un manuale di storia, quali personaggi siano reali e quali fittizi nel *Laberinto mágico* di Max Aub.

Il romanzo di guerra, da qualcuno considerato un sottogenere del romanzo storico, presenta un ulteriore problema in quanto richiede una maggiore aderenza alla realtà dei fatti, quindi una maggiore oggettività. Ciononostante, questo principio è in contrasto con l'essenza stessa della narrativa che si basa quasi unicamente sulla percezione soggettiva della realtà da parte dello scrittore. Nel caso della guerra civile spagnola, dove la distanza temporale tra l'evento storico e la scrittura del romanzo è, spesso, quasi annullata e dove è presente una importante componente autobiografica,

<sup>30</sup> Thomas (1990: 5) è dell'idea che il romanzo sulla guerra di Spagna non sia una variante del romanzo storico, in quanto si differenzia da esso in maniera piuttosto netta.

la questione si complica ulteriormente allontanando, se possibile, ancora di più queste narrazioni dal romanzo storico classico e tradizionale.

Nel caso del romanzo sulla guerra civile il punto di vista del narratore è generalmente onnisciente e parziale. Il focus è sì dall'alto, panoramico, ma soggettivo. Soprattutto per quanto riguarda la guerra di Spagna non è raro incontrare narrazioni che si concentrino, principalmente, su un fatto o alcuni fatti. Questo è imputabile a diverse ragioni: la prima può essere l'esistenza di alcuni eventi chiave (la difesa di Madrid, l'Alcázar di Toledo, Barcellona 1937) che determinarono l'evolversi o lo stallo del conflitto; l'esistenza di due fronti (Guaddarrama e Teruel) particolarmente determinanti per il controllo delle due città più importanti della Spagna, Madrid e Barcellona; le divisioni interne alla Repubblica; ecc. Molto spesso ciò che emerge da un singolo romanzo è un frammento del conflitto, una piccola parte di un tutto molto più vasto. Non è un caso che per una visione totalizzante sia necessario andare a cercare dei veri e propri cicli narrativi come il *Laberinto* o narrazioni che rinunciano in partenza alla figura del protagonista centrale, come *LE*. L'oscillazione tra la componente autobiografica, quella storica reale e quella inventata all'interno dei romanzi non è semplice da gestire. Questo, spiega Thomas (1990: 9), perché *vrai* e *vraisemblable* molto spesso si confondono: ciò che viene dal vero, ovvero dall'autobiografia dell'autore, appare irreali, mentre ciò che è inventato appare come reale, quindi verosimile.

Il romanzo della guerra civile si distingue da quello storico dell'Ottocento per una precisa ragione:

The rise of mass political movements in the nineteenth and twentieth centuries led to a corresponding evolution in the function of literature. It would be quite wrong to suggest, as some critics have done, that Civil War novels are a return to the nineteenth-century *episodio* and even earlier traditions. (Thomas, 1990: 17)

Nel caso di Aub, ad esempio, non si tratterà tanto di un ritorno alla struttura per *episodios* galdosiana, quanto un partire dalla stessa come modello di narrazione di un evento storico organizzata in diverse fasi. La funzione della letteratura all'epoca di Galdós e all'epoca di Aub era molto diversa, a partire dal fatto che il pubblico dello

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

scrittore dell'Ottocento era molto più ristretto ed elitario del pubblico dello scrittore del Novecento. Se Galdós scriveva sostanzialmente per i suoi pari, Aub invece avrebbe potuto contare tra i suoi lettori diversi settori della società, tra cui anche la cosiddetta classe operaia, ormai in via di alfabetizzazione.

Sul romanzo, fa notare Thomas, si concentra una crescente pressione per i suoi messaggi politici e sociali (*ivi*). La presenza di politica e società, quindi della soluzione dei problemi sociali per mezzo della politica, è una delle peculiarità che distingue il romanzo del Novecento da quello dell'Ottocento. Charles Dickens, Emile Zola e altri romanzieri del XIX secolo mettevano al centro delle loro narrazioni i problemi che investivano le rispettive società, ma non si addentravano alla ricerca di una via politica per risolverli. Come risulta naturale dedurre, l'influenza del marxismo, e della critica marxista, in questo sviluppo fu decisiva.

Questa confluenza tra politica e società interessava soprattutto l'arte realista, in antitesi quindi con l'idea di arte (anche letteraria) che aveva Ortega e che sembrò dettar legge in Spagna nella prima parte del secolo scorso. Quando scoppiò la guerra civile il romanziere viene messo alle strette: è costretto a prendere partito, a schierarsi da una parte o dall'altra. Quindi le teorie estetiche di Ortega non potevano trovare spazio in un contesto di lotta politica e militare come quello della Spagna del 1936. A dire il vero fin dall'avvento della Repubblica, quando all'arte si conferisce un preminente ruolo sociale, le idee contenute in *La deshumanización del arte* e in *Ideas sobre la novela* avevano iniziato a perdere prestigio.

Ritornando alla questione dell'oggettività, il fatto che sia impossibile, o comunque molto difficile, fornire un'interpretazione oggettiva della Storia è ancora più evidente nei casi in cui è la letteratura a darle voce attraverso la finzione romanzesca. Nel *Laberinto mágico* viene narrato il punto di vista soggettivo di Aub, e questo nonostante l'intento totalizzante e di veridicità storica perseguito dallo scrittore. La stessa cosa avviene con Malraux, mentre Hemingway si pone su di un livello diverso, come dimostra la visione romanzesca che ne dà in *FWTBT*.

Soldevila Durante (1973) tratta da diversi punti di vista il tema dell'oggettività nel *Laberinto mágico*. L'assunto dal quale è necessario partire è che l'oggettività è una

meta impossibile da raggiungere: «pedir objetividad al sujeto del acto literario es... obligarlo al silencio» (293). Quindi una volta interiorizzato l'oggetto su cui lo scrittore si concentra, si assiste a un processo di soggettivizzazione. Questo argomento va a braccetto con quello dell'impegno politico. Più questo impegno è alto e maggiore sarà la soggettività con la quale si scrive. Il problema risiede nel capire quanto questo impegno influisce sul risultato estetico del romanzo. I tre scrittori da me considerati erano tutti e tre impegnati nel difendere apertamente la Repubblica, quindi la loro interpretazione del conflitto è di parte. Ma l'impegno, il grado di *compromiso*, varia tra Hemingway, Malraux e Aub: il primo non era affiliato a nessun partito del Frente Popular e si reca in Spagna come osservatore; il secondo, invece, combatte in prima linea con l'aviazione repubblicana; il terzo, per ovvie ragioni, è il più coinvolto di tutti ed è iscritto al PSOE. Quindi Malraux e Aub erano molto più coinvolti politicamente di Hemingway. Questo diverso impegno comporta un problema fondamentale che Thomas (1990: 24) descrive in questi termini: «[it] is the way in which the author concentrates on the task of 'telling the story'». Nel caso della guerra civile spagnola vi è un chiaro intento di fornire un resoconto verosimile, una versione dei fatti il più vicino possibile alla realtà. Secondo Thomas è per questa ragione che la maggior parte degli scrittori della guerra civile spagnola optarono per il diario, il memoriale o il *reportage*. Questa strategia era ideale se si voleva evitare che il proprio personaggio si ritrovasse sommerso dalla Storia e dall'ideologia. Inoltre, permetteva allo scrittore un controllo più sicuro del materiale, visto che era interamente basato sulla propria esperienza.

Un altro problema è inerente alla propaganda, ambito a cui tutti gli scrittori, spagnoli e non, della guerra civile prestarono il fianco.<sup>31</sup> Com'è noto, il suo scopo è quello di creare opinioni favorevoli al proprio schieramento. Gli strumenti di cui si serve sono la distorsione della realtà, la creazione di miti, la disinformazione, ecc.. Il romanzo, come genere letterario popolare insieme al teatro, si prestava a questo tipo di operazione. Il rischio estetico derivante dalla propaganda è che distrugge qualsiasi spunto creativo privando quindi il romanzo della sua essenza. Niall Binns (2009: 23),

<sup>31</sup> Thomas (1990: 24) dà della propaganda un giudizio estremamente negativo: «[it] is commitment extended beyond acceptable limits to include misinformation and falsehood»

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

a questo proposito, sottolinea che:

No cabe duda de que la gran mayoría de la literatura de la guerra civil -escrita dentro y fuera de España- cae en las trampas del maniqueísmo, de lo previsible y de los personajes planos. [...] Porque había que convencer al lector, fortalecer sus convicciones mediante la creación de un mundo sin fisuras posibles, sin resquicios para la duda y el matiz.

Di conseguenza, una narrazione apertamente propagandistica godrà di una fortuna e una ricezione limitata al momento storico in cui essa si inserisce e, soprattutto, perde di ogni interesse estetico in quanto la creatività dello scrittore è piegata ad un obiettivo politico. Tuttavia, spesso, romanzi che vengono etichettati come di propaganda sull'onda del momento in realtà non lo sono. Il rischio, infatti, è quello di confonderli con delle prese di posizione, anche politiche, dello scrittore. Anche per questo motivo, studiare le strategie narrative che uno scrittore utilizza può aiutare a capire quanto il suo impegno abbia influito nel suo lavoro, arricchendolo o impoverendolo.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> «Todo es comprensible. Y sin embargo, ya se sabe, las mejores obras de la guerra civil, las que siguen hablándonos hoy, son precisamente las que dieron lugar a la duda y al matiz, las que permitían una problematización de los acontecimientos y las que no se resignaban a ver el conflicto con anteojeras. Allí están, como prueba, los escritos de Malraux, de Orwell, de Vallejo, de Koestler, de Hemingway, de Regler y de Auden» (Binns, 2009: 24).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

## 2. 1936-1972: Guerra ed esilio di Max Aub

*For a man who no longer has a homeland,  
writing becomes a place to live.*  
T. Adorno

### 2.1 Alcune considerazioni generali sull'esilio

José Carlos Mainer (1981) definì i primi trentasei anni del XX secolo spagnolo come l'«*Edad de Plata*», alludendo a un periodo di grande splendore paragonabile al Siglo de Oro. Al di là delle etichette, utili alla classificazione della letteratura, è evidente che nel 1936 convivevano e pubblicavano in Spagna tre generazioni di intellettuali, scrittori e politici che avevano riportato la cultura del loro Paese agli splendori del XVII secolo. La generazione del '98, quella del '14 e quella del '27 avevano dato, in ogni campo del sapere, un contributo enorme allo sviluppo delle idee e delle arti in Spagna, culminato politicamente nella Seconda Repubblica.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Non è possibile separare la guerra civile spagnola e l'esilio dalla crisi di *fin de siglo* che investì la Spagna poco prima, e soprattutto dopo, il disastro cubano del 1898. Sebastiaan Faber (2001; 2002: 125-134) mette in relazione le riflessioni di Unamuno contenute in *En torno al casticismo* (1895), quelle di Ortega in *España invertebrada* (1921) e *La rebelión de las masas* (1929) con una forma di elitismo illuminato. L'intellettuale, o meglio il *letrado*, borghese ma dissidente nei confronti della borghesia reazionaria, doveva avere il dovere di educare il popolo -inteso come massa-, pur mantenendo da esso una certa distanza. Questa idea d'impegno domina tutta la prima parte del XX secolo spagnolo, dando come risultato un'attenzione costante e positiva nei confronti della cultura. Allo stesso tempo, però, tanto Unamuno quanto Ortega, ripareranno verso posizioni conservatrici: il popolo andava sì educato, ma tenuto sotto controllo dall'élite borghese dominante. Anche per questo, a partire dal 1931, anno in cui si instaura la Repubblica, la figura di Ortega perde parte dell'ascendente che esercitava sugli scrittori e gli artisti del periodo: «Ortega's elitist line of political thinking had lost much of its appeal. [...] many Spanish intellectuals again declared their

Questa, non certo priva di difetti, costituì la più importante esperienza democratica e liberale spagnola fino ad allora. La guerra civile pose fine ad essa e a tutto quel bagaglio di idee che l'aveva generata; la vittoria di Francisco Franco ha comportato l'esilio di un gran numero di intellettuali, scrittori, artisti e politici dando vita, secondo Balibrea (2007: 84), a una:

dispersión y multiplicación de la *diferencia* en el espacio y el tiempo, un punto de fuga del mapa nacional que expone a la persona exiliada a ser interpelada por nuevas e imprevisibles configuraciones históricas más allá de su nación de origen.

La differenza, come sottolinea Balibrea, è una caratteristica fondamentale dell'esilio. In questo lavoro mi occuperò in chiave comparata del *Laberinto Mágico* di Max Aub, che è stato scritto quasi interamente durante l'esilio: un esilio tormentato e unico, come unici sono tutti gli esili. Ciononostante, sempre più spesso l'esilio repubblicano spagnolo viene considerato come se fosse un monolite: un corpo omogeneo nel quale confluiscono le esperienze di vita di migliaia di uomini e donne. Tutte queste esperienze sono accomunate da un ideale politico condiviso, nel caso spagnolo l'antifascismo e la conseguente opposizione al regime franchista. Da qui la definizione di esilio come di un espatrio inevitabile, dettato da ragioni di sopravvivenza a causa dell'opposizione politica al regime dittatoriale dominante. Quindi, l'esigenza di espatriare nasce da una più prosaica necessità di salvaguardia della propria incolumità e delle proprie libertà individuali. José Luis Abellán (1988: 6) traccia una distinzione importante tra esilio ed emigrazione: la seconda, infatti, è dovuta a motivazioni di natura esclusivamente lavorativa. Va da sé che un oppositore a un regime dittatoriale possa incontrare difficoltà nel rimediare un impiego, ma la ragione principale dell'espatrio, nel caso dell'esiliato, rimane di natura squisitamente politica.

Tuttavia, l'esperienza dell'esilio non si esaurisce con la sola uscita dal Paese. Essa prosegue per decenni, e in alcuni casi non termina, prendendo direzioni personali e individuali che permettono di parlare di tanti esili diversi, piuttosto che di un unico

---

solidarity with the *pueblo*» (Faber 2002: 128). Durante la II Repubblica, e per tutta la Guerra Civile, infatti « “culture” was not only associated with the popular, but it also gained an explicit political dimension» (*ivi*).



esilio.<sup>34</sup> Nel caso spagnolo, questo è spesso denominato come «exilio del '39»<sup>35</sup> includendo però anche coloro che abbandonarono la Spagna a partire dal 1936, come Ortega e Américo Castro, o più tardi, come moltissimi «niños de la guerra» che maturarono il loro antifranchismo negli anni successivi al conflitto. A dare pluralità all'esilio spagnolo non è solo la data di partenza, ma anche quella del ritorno, se esiste. La particolare longevità di Francisco Franco ha fatto sì che una parte non indifferente di esiliati sia morta lontana dalla Spagna, mentre altri abbiano finito per farvi ritorno unendosi all'*insilio*, ovvero l'opposizione interna, e clandestina, al regime franchista che mantenne per i lunghi anni di dittatura un contatto continuo con chi era espatriato.<sup>36</sup> Anche questa forma di esclusione presenta notevoli complessità a causa delle rotture che si verificarono nello schieramento repubblicano a partire dalla primavera del 1937. Paul Ilie (1981:172) a questo proposito parla di un vero e proprio doppio esilio:

La guerra civil había producido una guerra civil local en el lado republicano y esto significaría un segundo exilio de los republicanos unos de otros, dentro del exilio general de los republicanos respecto a los nacionales.

Ciò amplifica la polifonia di un fenomeno che spesso viene studiato e interpretato

---

<sup>34</sup> Su questi concetti si veda, soprattutto, Balibrea (2007).

<sup>35</sup> Cfr. Aznar (1998 e 2000); González de Garay e Aguilera Sastre (2001); Mancebo *et al* (2001); Caudet (2005).

<sup>36</sup> Il termine *insilio* venne coniato da Aznar per risolvere un ossimoro contenuto in *exilio interior*, traduzione spagnola dell'inglese *inner exile* introdotto da Paul Ilie (1981). Scrive Aznar (2002b: 21): «Se habla usualmente de “exilio interior” (Ilie), concepto contradictorio con su propia etimología: más que hablar de “ex” habría que hablar con propiedad de “in”. Por otra parte, los escritores exiliados se referían a la España franquista como a la España del interior, por lo que, a mi modo de ver, convendría sustituir el erróneo, inexacto, confuso y equívoco concepto de “exilio interior” por el de “insilio”. Este concepto de “insilio” serviría para designar a los escritores republicanos, vencidos en 1939, que, tras su encarcelamiento (por ejemplo, Antonio Buero Vallejo), lograron sobrevivir a la represión de la Victoria (una de cuyas víctimas fue, recordemos, Miguel Hernández) y hubieron de proseguir su obra literaria en la España franquista, con las determinaciones a su libertad de expresión impuestas por la censura. La existencia de esta censura franquista tuvo además otro efecto añadido: al prohibir la difusión en España de la obra publicada por los escritores exiliados, determinó que los escritores republicanos del “insilio” desconocieran casi por completo la obra de sus hermanos republicanos del exilio. Ahora bien, en ningún caso la existencia de la censura franquista debe posibilitar que, por el hecho de que algunos escritores de la Victoria fuesen también sus víctimas, quepa considerarlos como “insiliados”. El ejemplo de Cela y de la publicación en 1951 de *La colmena* en Buenos Aires no permite considerarlo, en absoluto, como un escritor del “insilio”. Por otra parte, esa censura determina un desconocimiento prácticamente total en la España franquista de la literatura exiliada, al menos durante los años cuarenta y cincuenta».

come se fosse un insieme uniforme e organico. A ulteriore conferma si pensi al fatto che il 1975 -anno in cui muore Franco e si avvia lentamente la *Transición*- non è stato per tutti l'anno della *vuelta*; per esempio, María Zambrano rientrerà in Spagna solo all'inizio degli anni '80.

A questo punto è necessario fare alcune precisazioni a livello terminologico, per poi inquadrare meglio il caso specifico di Max Aub che presenta alcune peculiarità molto interessanti.

Il termine spagnolo *exilio* ha come sinonimo il sostantivo *destierro*, che rimanda a un legame più intimo con la terra d'origine dalla quale ci si separa. Tuttavia, Abellán introduce una sfumatura di significato tra i due termini che è bene non trascurare e che consiste nel fatto che *exilio* è una parola con un significato più ampio di *destierro*, dato che quest'ultima «supone una apelación demasiado viva a la “tierra” y a las raíces que ella implica» (Abellán 1988, 6).

Se si guarda al *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* vedremo che per *destierro* la definizione è la seguente: «Pena que consiste en expulsar a alguien de un lugar o de un territorio determinado, para que temporal o perpetuamente resida fuera de él»; mentre *exilio* comporterebbe una «Expatriación, generalmente por motivos políticos».<sup>37</sup> Si può notare come nel caso del *destierro* non ci siano riferimenti alla patria né alle motivazioni politiche che danno luogo a quella che è una vera e propria espulsione. Al contrario, l' *exilio* non è propriamente una pena giudiziaria, ma una fuga, che ha come scopo evitare di finire in carcere o di fronte al plotone d'esecuzione. Di fatto, molti repubblicani partirono senza essere sottoposti a un processo in quanto consideravano la loro permanenza in Spagna come un atto di compromesso col regime franchista. La distinzione è sottile, ma rilevante in quanto traccia una netta differenza tra la responsabilità penale, o civile (quella giuridicamente rilevante) e i principi etici di ciascun individuo. Max Aub o María

---

<sup>37</sup> In entrambi i casi si tratta della seconda definizione, la prima di carattere generico o riferita alla voce verbale relativa, l'abbiamo tralasciata. Abbiamo utilizzato la versione digitale del dizionario, nella quale sono già presenti le modifiche che appariranno cartacee nella XXIII edizione del *DRAE*. Cfr: <[www.rae.es](http://www.rae.es)> (consultato il 29/06/2012).

Zambrano, ad esempio, non aspettarono di essere giudicati penalmente, o civilmente, da un tribunale franchista che li avrebbe probabilmente condannati a molti anni di carcere, se non alla pena capitale. Sottoporsi a un tale processo avrebbe inoltre significato per loro riconoscere una qualche autorità al nuovo regime, cosa, questa, ben lontana dalle loro intenzioni. Anche per questo, Aub, Zambrano e migliaia di altri spagnoli, presero la via dell'esilio non appena divenne inevitabile la sconfitta della Seconda Repubblica e il conseguente avvento della dittatura.<sup>38</sup>

Nonostante le differenze di significato, molti degli esiliati preferirono usare per se stessi il termine *destierro*, per almeno due ragioni: si ponevano in una linea di continuità rispetto agli altri esili che caratterizzarono la storia spagnola, come l'espulsione di arabi ed ebrei nel 1492, oppure gli esili del XIX secolo conseguenti ai numerosi cambi di regime; in secondo luogo, la parola *destierro* dà un'idea di maggiore sradicamento (*desarraigo*), descrivendo meglio il sentimento che la maggior parte degli esiliati provava. È bene precisare, però, le differenze che intercorsero tra l'esilio della Guerra Civile e quelli che lo precedettero.

Rispetto a quelli del XIX secolo, che duravano non più di qualche anno, quello repubblicano ha una durata eccezionale, dovuta alla longevità di Franco e del suo regime. Questo particolare trasformò una situazione temporanea in una condizione esistenziale,<sup>39</sup> simile a quella che vivevano gli espulsi per motivi religiosi dei secoli XV-XVI-XVII. Diversa era la consapevolezza della «morada»: gli esiliati repubblicani, di fatto, non disfecero le valigie fino al 1945, interpretando l'eventuale sconfitta di Hitler e Mussolini come premessa della sconfitta di Francisco Franco. Quando fu chiaro che la sorte del *caudillo* non sarebbe stata la stessa degli altri due dittatori, si venne a creare una sorta di limbo che costituisce lo spazio e il tempo dell'esilio, descritto da due fondamentali interrogativi: come sarebbe andata *se* la Repubblica avesse vinto? E, come sarebbe andata *se* la sorte di Franco fosse stata la stessa di Hitler e Mussolini? Inoltre, rispetto a musulmani ed ebrei, i repubblicani potevano avere la garanzia di vedere rispettate le proprie libertà individuali nei paesi

---

<sup>38</sup> Il primo grande esodo si ebbe alla fine di gennaio del 1939 quando la Catalogna cadde in mano franchista. Quella fuga di massa verrà narrata da Max Aub nel racconto *Enero sin nombre*.

<sup>39</sup> Cfr: Lida (1991)

di accoglienza che, come nel caso degli esili del XIX secolo, erano sparsi per i cinque continenti, ma con una concentrazione particolare per quanto riguarda Messico, Francia e Unione Sovietica (Lida, 1991: 67).<sup>40</sup>

Più specifico ancora di *exilio* e *destierro* è il neologismo *transtierro* coniato da José Gaos (1949). Con questo termine, il filosofo allievo di Ortega voleva indicare tutti quegli esiliati che espatriarono nell'America di lingua spagnola. La continuità linguistica faceva sì che essi non fossero *desterrados*, ma *transterrados*:

es decir, habitantes de un ámbito cultural que, si no enteramente semejante al país de origen que habían abandonado, tampoco era distinto, puesto que la realidad lingüística, los presupuestos culturales y las afinidades axiológicas venían a ser las mismas. (Abellán, 1988: 6-7)<sup>41</sup>

Grazie alle affinità linguistiche e culturali, eredità del passato coloniale, l'esodo degli intellettuali nell'America Latina ha anche significato un incontro della Spagna con se stessa (Sanz Álvarez, 1999: 163). Fino al 1936 erano soprattutto gli intellettuali americani a muoversi verso Madrid, trasformando la capitale spagnola nel fulcro di tutta la cultura ispanica. A partire dal 1939 la rotta si inverte e, per la prima volta, le ex colonie divengono il principale centro di produzione culturale in lingua spagnola. Il termine *transterrado* rimanda quindi a un'idea di cultura panispanica che vorrebbe Spagna e America eredi della stessa tradizione culturale e linguistica. Non c'è dubbio che il fatto di poter continuare a parlare spagnolo abbia in qualche modo reso l'esilio di molti repubblicani meno doloroso, accelerando il processo di integrazione nel Paese ospite. Tuttavia, Faber (2002: 212 e ss.) associa il

---

<sup>40</sup> Il Messico fu l'unico Paese a non riconoscere la Spagna franchista e ad attuare delle politiche d'integrazione favorevoli ai repubblicani. Questa politica ebbe come conseguenza una parziale reticenza da parte degli esiliati nel giudicare il regime imposto dal PRI negli anni '40-'50 e '60 del XX secolo (Faber 2002 e 2005b). I fatti di Plaza de las Tres Culturas dell'ottobre del 1968 intaccarono l'egemonia priista. Tuttavia, in quel momento, molti degli intellettuali esiliati nel 1939 erano morti, oppure anziani, come il caso di José Gaos (1900-1969). Nel 1939 la Francia era la frontiera più facilmente raggiungibile da parte degli spagnoli in fuga (in Portogallo governava il regime fascista di Salazar): «tal vez no menos de cuatrocientos mil españoles cruzaron ateridos, hambrientos, desfallecidos la frontera francés» (Lida, 1991: 67). Infine, l'Unione Sovietica fu la meta di tanti militanti comunisti che combatterono per la Repubblica; Lida (1991: 68) segnala che l'esodo verso Mosca fu organizzato ufficialmente dal Partito Comunista Spagnolo in quanto gli altri paesi dell'Occidente non erano disposti a dare asilo ai militanti comunisti.

<sup>41</sup> Ciononostante, Aub lo impiega come sinonimo di *exiliado*. Si vedano *Los transterrados* (Aub, 1968c) quattro tesi teatrali in cui si parla dell'esilio in generale e non solo di quello in territori ispanofoni.

concetto di *transterrado* a un'ideologia ben precisa, che ha le sue origini nell'accettazione acritica del regime messicano *priista* come ringraziamento delle politiche di integrazione messe in campo dal Presidente Lázaro Cárdenas all'indomani della sconfitta repubblicana. Faber fa un'ulteriore associazione: secondo lo studioso olandese, infatti, il discorso di Gaos a proposito del *transterrado* andrebbe inteso in un più ampio ragionamento, che muove dalle *Meditaciones del Quijote* di Ortega e dalla famosa frase: «Yo soy yo y mi circunstancia y si no la salvo a ella no me salvo yo» (2008a: 25). In sostanza, dove la Repubblica ha fallito, sarebbe riuscito il PRI con la rivoluzione messicana. Per questo il Paese centroamericano diventa l'approdo naturale per molti esiliati. L'analogia tra la Spagna repubblicana e la Rivoluzione messicana tracciata da Faber (2002: 214) allontana Gaos da qualsiasi nostalgia dell'Impero coloniale, facile da intravedere nel mito panispanico che si fonda sul passato comune tra Spagna e America. In questo senso quindi, la Spagna (repubblicana) incontra se stessa in Messico e da questa prospettiva è da intendere un altro termine che distingue il *destierro* vero e proprio dall'esperienza degli esiliati in America: *empatriado*.<sup>42</sup> Tuttavia, la sua particolare condizione non esenta il *transterrado* da quelle conseguenze dell'esilio che vedremo tra poco, come «el anclamiento en un pasado que nunca regresará, la pérdida del contacto con la realidad de su propia patria, de sus raíces y de su familia, que evoluciona manteniéndole al margen» (Sanz Álvarez, 1999: 175).

In ultima analisi la distinzione terminologica tra *destierro* e *transtierro* non introduce un criterio che stabilisce una condizione più o meno favorevole di esilio, ma dà lo strumento per capire che in America gli intellettuali spagnoli avevano la certezza di poter continuare con relativa facilità il proprio lavoro di opposizione al franchismo, anche se in maniera molto più dispersa e disomogenea. A cercare di dare una direzione comune alle diverse voci della cultura spagnola esiliata furono le numerose riviste cui diedero vita gli intellettuali *desterrados*, tra le quali citiamo *España Peregrina* diretta da José Bergamín; *Las Españas* creata da Manuel Andújar

---

<sup>42</sup> Cfr. <<http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/>>, pagina a cura della *Universidad Nacional Autónoma de México* (consultata il 29/06/2012).

e José Ramón Arana e *Romance*.<sup>43</sup>

Com'è noto l'esilio è un fenomeno che si verifica, in generale, durante una dittatura e che ha inizio al termine di una guerra civile.<sup>44</sup> Va da sé che un regime dittatoriale comporti la totale assenza di un'opposizione, se non in forma clandestina. L'esiliato, quindi, si trasforma nella coscienza dissidente del Paese da cui è espatriato; una coscienza che non transige con il potere dittatoriale (Abellán, 1988: 7).

Tuttavia, dal punto di vista storico, avviene una sconnessione tra l'esiliato e la nazione. La dittatura franchista si basa sul rifiuto di tutti gli ideali politici e culturali in cui credevano gli esiliati. Questo rifiuto porta a una dicotomia esilio/nazione che ha come primo effetto il fatto che essi, non solo non siano la stessa cosa, ma non viaggino neanche su binari paralleli. Gli esiliati, in un certo senso, escono dalla storia del loro Paese, o nel migliore dei casi vivono ai suoi margini. Questo ha avuto ripercussioni anche nel momento in cui venne a mancare Franco e si avviò la transizione democratica, la quale non si basò sul recupero dei valori prebellici, ma sulle istanze liberali sorte all'ombra della dittatura e in (parziale) opposizione ad essa (Balibrea, 2007: *passim*).

Il recupero delle istanze repubblicane non si attuò né dal punto di vista politico, né tanto meno da quello culturale. Come sostiene Mari Paz Balibrea, durante la Transizione, si commise l'errore di sostituire «política por cultura, como si la (voluntad de) recuperación cultural implicara necesariamente la (voluntad de) recuperación política» (Balibrea, 2007: 37). Questo errore ebbe enormi conseguenze sul piano letterario, in quanto, sostiene Balibrea, coloro che vissero la loro vita letteraria interamente o in gran parte durante l'esilio continuarono ad essere sconosciuti, o quasi, in Spagna.

Un fattore importante, e in stretta correlazione con quanto detto finora, è la nostalgia, vissuta nel senso etimologico del termine:<sup>45</sup> il dolore di un ritorno che è

---

<sup>43</sup> Per una panoramica sulle principali riviste letterarie dell'esilio messicano si vedano Faber (2002: 121-147; 2005b), Aznar (2006), Caudet (2007), González Neira (2010).

<sup>44</sup> Non sono queste regole assolute. Fanno eccezione, ad esempio, gli esili italiani e tedeschi conseguenti all'ascesa, rispettivamente, di fascismo e nazionalsocialismo.

<sup>45</sup> Il termine deriva dall'unione delle parole greche *vóσtoς* (ritorno) e *άλγoς* (dolore).

continuamente rimandato. Questo comporta nell'esiliato due conseguenze: la prima è l'ossessione della *vuelta*; la seconda è lo sguardo costantemente rivolto al passato. Il futuro, se intravisto, si configura come una ricongiunzione ideale al momento del distacco, in una percezione del tempo non più lineare, ma circolare (Balibrea, 2007: 38). *Vuelta* e percezione del tempo sono, quindi, in forte correlazione tra loro in quanto il secondo riprende a scorrere nel momento in cui l'esiliato completa il suo espatrio con il ritorno a casa. La storia, di cui il tempo è misura, in un certo senso lo divora (Zambrano, 1990: 33). Ma oltre al tempo storico esiste anche il tempo vitale, ad esso strettamente legato. In questo caso si tratta di una temporalità sospesa nel presente, intermedia e non definitiva.<sup>46</sup> L'esiliato è costantemente in attesa di un passato che ritorni, di una conferma della propria esistenza da parte del suo Paese, perché solo in questo modo potrà dire di aver raggiunto il suo obiettivo più urgente: l'inclusione nella storia della Spagna.<sup>47</sup> Inclusione che vuol dire inevitabilmente *vuelta* e la ricongiunzione tra tempo vitale e tempo storico. Fintanto che è fuori dal suo Paese, l'esiliato vedrà la sua vita sospesa in un limbo temporale, mentre la storia gli sfugge dalle mani, in quanto ne è escluso dal regime franchista. Il ritorno al passato cui anela l'esiliato non è solo una questione geografica: come afferma Sánchez Zapatero (2008: 442) si tratta di «una época y una forma de vida que, debido al inevitable paso del tiempo ya no existe». La *vuelta* per completarsi deve soddisfare due prerogative: la prima geografica e la seconda memoriale, in quanto richiama i ricordi di un'atmosfera e un modo di vivere che non esiste più. Questo fa sì che la memoria giochi un ruolo decisivo in tutta la letteratura dell'esilio e, in particolare, nell'opera di Max Aub.

La temporalità dell'esiliato è, quindi, completamente rivolta al passato e strutturata in base alla propria memoria. Ma questa memoria si configura anche come collettiva, dato il carattere “comunitario” dell'esilio repubblicano e dell'esperienza di governo democratico condivisa dai suoi componenti. L'aspetto collettivo diventa tanto più

---

<sup>46</sup> Scrive María Zambrano (1990: 34): «[...] esto se verá con el tiempo, se me verá, se verá mi razón con el tiempo, dice entre sí y a veces balbucea el exiliado».

<sup>47</sup> Si pensi ad esempio alla rivista personale di Max Aub *Sala de espera*. Il titolo indica un luogo di transito, dove la temporalità è bloccata in attesa che avvenga qualcosa (l'arrivo di un treno, ad esempio) che faccia ripartire l'orologio vitale.

urgente, quanto più la storia dei vinti viene esclusa dalla storiografia ufficiale di regime. Durante la dittatura, i ricordi degli esiliati sono gli unici documenti storici attestanti una versione dei fatti alternativa a quella fornita dal regime franchista. Quindi, come afferma Balibrea (2007: 62):

la estructura temporal de la memoria deja de ser en el exilio la que define un tiempo subjetivo e interno (aunque también sea eso) de la experiencia intrasferible, para convertirse en la estructura temporal posible y más accesible a todo un colectivo para pensar su nación.

Questo aspetto è di fondamentale importanza dal punto di vista letterario per due motivi: ogni diario, romanzo, *pièce* teatrale o poesia che attinge dalla memoria dell'esiliato si trasforma in un tassello della memoria collettiva del Paese; il loro recupero durante la Transizione avrebbe avuto conseguenze non solo culturali, ma anche politiche, in quanto avrebbe riportato alla luce fatti e momenti della storia spagnola che dovevano essere passati sotto silenzio in nome della pace sociale. Ecco trovato il legame tra cultura e politica che ha impedito una piena riabilitazione dell'esilio letterario.<sup>48</sup>

Questo mancato recupero da parte delle prime istituzioni democratiche rappresenta uno degli elementi di continuità tra la dittatura e l'attuale democrazia. Il problema principale degli scrittori dell'esilio fu, infatti, la totale assenza di un pubblico al quale rivolgersi. I loro testi, naturalmente destinati ai lettori spagnoli erano censurati in patria; contemporaneamente nei paesi che li accolsero l'interesse nei confronti della guerra civile e della dittatura franchista andò presto scemando. A tutto ciò bisogna aggiungere che la comunità internazionale, con la sola eccezione del Messico, riconobbe la Spagna franchista in maniera ufficiale, facendola entrare nell'ONU il 15 dicembre del 1955:

---

<sup>48</sup> Gli unici scrittori che videro completamente recuperata la loro opera furono quelli che ritornarono in Spagna dopo la fine della dittatura. Tra di essi ricordiamo Rafael Alberti e Francisco Ayala, come esempio. Coloro che morirono durante l'esilio, avrebbero avuto un riconoscimento piuttosto tardivo, con l'eccezione forse di Federico García Lorca e Juan Ramón Jiménez. Lo stesso Max Aub è tuttora poco conosciuto in Spagna; il recupero e la rivalutazione della sua opera si deve in gran parte al lavoro della Fundación Max Aub di Segorbe e a quello di molti ricercatori e gruppi di ricerca che a partire dalla fine degli anni '70 hanno iniziato a lavorare sui testi dello scrittore.



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Anoche ingresó España en la ONU. La URSS votó a favor, y Yugoslavia también (mientras despedíamos su embajador, que proclamaba su odio a Franco). México se abstuvo: «Dios le bendiga». Ganó Franco, hasta que se le revienten las entrañas. (Aub, 1998: 268)

Tutta l'ironia è concentrata nella parentesi; ironia che si tinge di assurdo e pirandellianamente porta alla risata. Ma in realtà quel voto del dicembre 1955 ha significato la fine di ogni speranza per molti esiliati, compreso Aub. Ciò ha comportato che, da un punto di vista storiografico, i lavori più incisivi sul conflitto spagnolo si ebbero a partire dalla seconda metà degli anni '70.<sup>49</sup> L'impressione generale è quella di una amnesia e di una sottovalutazione della guerra civile e dell'esilio che ne conseguì.<sup>50</sup>

Come afferma Balibrea (2007:69), si trattò di un conflitto intrinsecamente moderno che ha messo la Spagna al centro del mondo, muovendola dalla sua posizione periferica. L'esilio, diretta conseguenza della vittoria di Franco, si configura come un'esperienza che segna un momento di crisi della modernità egemonica occidentale per almeno tre aspetti (Balibrea 2007, 67): venne abbandonato quel progetto di nazione moderna e progressista di cui fu artefice la Repubblica; è evidente la complicità degli stati europei democratici in questo abbandono; nel momento in cui furono espulsi dalla Spagna, gli esiliati vennero privati anche della partecipazione allo sviluppo di nuove formazioni moderne all'interno del Paese, quindi estromessi dal suo processo di modernizzazione. Il tipo di modernità che andava configurandosi nella Spagna franchista era di natura reazionaria, basato su un'idea antiquata di nazione, in antitesi con quella repubblicana.<sup>51</sup> Gli esiliati erano la prova vivente della contraddizione nella quale

---

<sup>49</sup> Sono stati soprattutto gli storici inglesi a iniziare un lavoro di ricerca molto importante sulla Guerra Civile, le sue cause e i primi anni della dittatura. Si vedano, tra gli altri, i lavori di Thomas Hugh (1976) e Paul Preston (1999). Si veda anche per la sua precocità il resoconto di Gerald Brenan *The Spanish Labyrinth* (Brenan, 1960) pubblicato per la prima volta nel 1943.

<sup>50</sup> Nella prefazione all'edizione italiana di *The Spanish Labyrinth*, Giorgio Rovida fa notare che: «l'Europa aveva ormai dimenticato la Spagna e il clamore di cui l'aveva circondata tra il 1936 e il 1938» (Brenan, 1970: ix).

<sup>51</sup> Il modello di nazione imposto da Franco andava a recuperare linguaggio e simbologia della Spagna imperiale. Accanto a questa operazione è riscontrabile una modernizzazione in senso capitalistico, coerente con la linea anticomunista che garantiva a Franco l'appoggio in primo luogo degli Stati Uniti.

viveva l'Europa nel momento in cui si decise di accettare il regime franchista: da questo punto di vista la modernità occidentale, egemonica nella misura in cui si basa sulla libertà, la democrazia e la circolazione del capitale, va in crisi quando si parla di esilio spagnolo. Secondo Balibrea (2007: 73):

[Franco fue] gran aliado del mundo democrático liberal contra el comunismo. Todas estas incómodas convivencias y promiscuidades del franquismo español con la modernidad occidental no pueden obviarse o relegarse a simples anécdotas, ni pueden desligarse de una supuesta modernidad cultural que, sin embargo, se conecta de raíz con un liberalismo que se considera central en el advenimiento de la democracia.

La connivenza tra potenze democratiche e franchismo è uno dei temi più ricorrenti nella letteratura dell'esilio. Max Aub nei suoi romanzi, racconti, drammi e saggi denuncia continuamente le responsabilità dell'occidente democratico nei confronti della Spagna, a cominciare dalla cecità con cui guardò al conflitto spagnolo, considerandolo come un fatto di politica interna. Inoltre, Aub non vide mai questa connivenza (e accettazione) come un'anomalia: legge perfettamente la logica che ha permesso a Franco di mantenere il potere e in questo modo la sua opposizione riesce ad essere perfettamente coerente e incisiva.

Da parte sua il regime franchista isola culturalmente il Paese, rendendolo immune all'opposizione incessante operata dall'esterno da parte dell'esilio. Si può associare quest'operazione alla modernità generata da alcune grandi potenze occidentali, fornendo quindi una logica all'accettazione internazionale del regime e alla conseguente ulteriore marginalizzazione dell'esilio. Logica che si inserisce nel solco dell'anticomunismo e, quindi, di una modernizzazione in senso capitalista, ma non democratico e liberale. Si tratta, quindi, di un progresso fittizio che riguarda solo una parte della vita pubblica, quella economica. Sul piano politico, invece, furono ben pochi i progressi durante la dittatura. Questi, sono totalmente evanescenti, come la legge sulla libertà di stampa del 1966 che, se da un lato eliminava la censura preventiva, dall'altro non cessava di esercitare un controllo asfissiante sulle opere pubblicate. Il risultato fu un aumento del fenomeno dell'autocensura.

Le parole chiave che fanno da *trait d'union* tra la modernizzazione della Spagna franchista e quella dell'occidente europeo sono: depoliticizzazione e alienazione. Lo

stesso Aub nel 1969, segnala Balibrea (2007: 78), vide molto chiaramente quanto poco operativo e fuori dal tempo fosse il pensiero politico, filosofico e culturale dell'esilio. Dopo trent'anni di regime, l'esilio repubblicano era completamente sconnesso dalla realtà del suo Paese e viceversa. Ne *La gallina ciega*, Aub constata con grande amarezza la marginalità nella quale erano piombati coloro che avevano combattuto in favore della libertà e della democrazia. Le nuove generazioni poco sapevano di cosa era stata la Seconda Repubblica e di chi fossero i suoi protagonisti, la visione della storia all'interno del Paese era parziale, quindi distorta. Per questo il *Laberinto mágico* di Max Aub acquista anche un certo valore storiografico.

La marginalità degli esiliati diventa un elemento di fondamentale importanza per capire la letteratura dell'esilio, figlia di un vivere ai confini della storia della Spagna, in totale contrasto rispetto al protagonismo che ebbero questi uomini e queste donne durante la Seconda Repubblica. La prima immediata conseguenza fu l'assenza di pubblico che comportò a sua volta l'oblio, tanto che Max Aub ripeterà e metterà in bocca ai suoi stessi personaggi la frase: «nos han borrado del mapa» (Aub 1998, 268). Già nel 1949 Francisco Ayala si chiedeva, in un famoso articolo pubblicato sui *Cuadernos Americanos*, «Para quién escribimos nosotros».<sup>52</sup> Lo scrittore e sociologo granadino evidenziava la rottura che si produsse all'interno del mondo ispanico dopo la Guerra Civile: da un lato la Spagna esiliata che si ritrova per la gran parte sul suolo americano a ri-costituire un tutt'uno con le ex colonie; dall'altro lato la Spagna franchista, chiusa in se stessa entro i confini peninsulari. In questo nuovo contesto Madrid perde il suo ruolo di centro dell'ispanismo che aveva avuto negli anni precedenti il conflitto: «Desde Madrid se tenía la sensación de dirigirse a los cuatro puntos cardinales de su ámbito», il che significa che difficilmente «quien se expresa en español se resigne a no hacerlo para toda la extensión virtual del idioma» (Ayala, 1996: 81). Un'estensione che è virtuale e non reale perché dall'altro lato dell'oceano, rispetto all'America, i confini linguistici sono chiusi dal regime franchista.

Le problematiche dell'esilio non si esauriscono con la sua marginalità. Ad essa va aggiunta la ancora più intricata pluralità di un'esperienza che appare sempre meno

<sup>52</sup> La versione da noi consultata è contenuta in Gracia (1996: 77-92). D'ora in avanti sarà indicata come Ayala (1996).

monolitica. Ho già evidenziato come la data di partenza e quella del ritorno diano un'idea delle differenze tra un esilio e l'altro. A questo è necessario aggiungere una pluralità politica che ha portato gli esiliati a prendere decisioni diverse. Il punto di partenza per tutti era l'opposizione al franchismo, ma al suo interno l'antifascismo si divideva in numerose fazioni. Comunisti, anarchici, socialisti, repubblicani, sindacalisti e democratici sono solo alcune delle tante anime del fronte antifranquista. Ognuna di esse aveva una propria ricetta con la quale vincere la Guerra Civile prima, e riportare la democrazia poi. Il popolo spagnolo non ha mai brillato per unità e coesione;<sup>53</sup> il conflitto lo aveva già diviso in due schieramenti inconciliabili e socialmente trasversali. All'interno di ciascun schieramento erano presenti numerose fazioni, ognuna convinta di avere il diritto di prevalere sulle altre. All'indomani della vittoria di Franco, la maggior parte dei componenti dello schieramento repubblicano partì per l'esilio e in poco tempo si manifestò una prima, grande, spaccatura: «[...] lo real es que se trata de un exilio partido en dos desde su origen. [...] Unos cantaban la *Internacional*; otros habían dejado de cantarla» (Granell, 1991: 135). Il discrimine è fra comunisti e non comunisti, in linea con lo schema a blocchi del secondo dopo guerra. I primi, infatti, una volta scampati alla persecuzione nazista potevano contare su una fitta rete di contatti e appoggi che garantiva loro la possibilità di spostarsi e sostentarsi. I secondi, al contrario, ebbero vita più difficile perché spesso in posizioni scomode, come Max Aub: socialista, ma contrario alla dittatura come male necessario in nome dell'uguaglianza sociale. Quindi avverso sia al blocco NATO, sia a quello sovietico. L'ironia della situazione è stata più volte manifestata dallo scrittore in numerosi testi e la sua origine è da ricercarsi precisamente nel periodo storico che va dal 1936 al 1945. Tuttavia, messa in questi termini, la questione appare piuttosto semplificata. La realtà cui si vuole dare evidenza è quella di decine di migliaia di spagnoli che a un antifascismo comune aggiungevano una serie di idee politiche frammentate e diversificate. Guardare all'esilio spagnolo come a un tutto omogeneo sarebbe come per un miope camminare per strada senza occhiali: in linea

---

<sup>53</sup> Nella *Numancia* (1580 ca.) Cervantes faceva dire al personaggio di España che gli spagnoli «andan entre sí mismos diferentes» (v. 376) e che «jamás entre su pecho concertaron/los divididos ánimos furiosos» (vv. 377-378).

di massima saprebbe orientarsi, ma non riuscirebbe a distinguere i contorni degli oggetti che ha intorno e, quindi, a determinarne la forma.

## **2.2 La memoria e l'oblio: l'iscrizione dell'esilio letterario nel canone spagnolo**

Dal punto di vista della storia della letteratura l'esilio presenta il problema della sua inclusione, o meno, nel canone letterario. La dittatura franchista ha comportato una divisione della cultura spagnola in due parti non comunicanti: quella interna filofranchista e quella esterna in esilio. Tuttavia, è bene sottolineare la presenza di un *insilio* che dall'interno faceva opposizione attraverso una serie di pubblicazioni che molto spesso erano destinate direttamente al mercato estero.<sup>54</sup> Fino al 1966, infatti, le maglie della censura franchista erano molto strette. Quindi si configura una cultura ufficiale e tollerata dal regime che viene immediatamente canonizzata, anche grazie alla compiacenza di intellettuali e scrittori di rilievo, come il premio Nobel Camilo José Cela o Gonzalo Torrente Ballester; e una cultura in opposizione al regime che viene censurata ed ostacolata.<sup>55</sup>

La discussione sull'inclusione dell'esilio repubblicano nel canone si è concentrata inizialmente sulla liceità o meno di un'etichetta come quella di «letteratura dell'esilio» (Balibrea, 2007: 38n): da un lato avrebbe di certo rimarcato la sua particolarità più evidente, ovvero la marginalità; dall'altro però non avrebbe tenuto conto delle categorie estetiche e avrebbe corso il rischio di omogeneizzare troppo la

<sup>54</sup> Si veda ad esempio Ruedo Ibérico, casa editrice fondata a Parigi nel 1961 da parte di cinque rifugiati spagnoli. Vedi <<http://www.ruedoiberico.org/intro/>> (consultato il 29/06/2012).

<sup>55</sup> Si veda Torrente-Ballester (1961: 407-408). Qui Aub figura solo come autore di teatro, del *Laberinto* Torrente Ballester scrive: «De las tres novelas que componen el *El laberinto Mágico*, preferimos la primera [*Campo cerrado*] por su objetividad y su predominio de lo novelesco sobre lo histórico. [...] Las otras partes, sobre todo *Campo de sangre*, postulan constantemente el contraste de la realidad histórica descrita». Vedremo in seguito che con *Campo de sangre* Aub entra nel vivo del conflitto, ovvero di quella parte di storia della Spagna su cui il regime manteneva il controllo più totale. Non una parola, da parte di Torrente, sui racconti di Aub che erano già in gran parte stati pubblicati. Cela fu, negli anni immediatamente successivi alla guerra, censore e delatore al servizio del regime, cfr: Eugenio Suárez, “El Cela celado”, in *El País*, <[http://elpais.com/diario/2002/01/21/madrid/1011615855\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/21/madrid/1011615855_850215.html)>, consultato il 29/06/2012. Tuttavia, il Premio Nobel, a partire dagli anni '50, riesce a far entrare in Spagna articoli dell'esilio grazie alla rivista *Papeles de Son Armadans*, si veda José Manuel Caballero Bonald, “La voz tras la mordaza”, in *El cultural*, <[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ESPECIAL/21963/La\\_voz\\_tras\\_la\\_mordaza](http://www.elcultural.es/version_papel/ESPECIAL/21963/La_voz_tras_la_mordaza)>, consultato il 29/06/2012. Ciò testimonia anche l'ambiguità di alcuni atteggiamenti di scrittori conservatori e liberali allo stesso tempo.

letteratura nata fuori dalla Spagna durante la dittatura. Altro problema è se considerare come spagnoli, e quindi inserirli dentro un canone, testi composti da scrittori che hanno vissuto lontano dal proprio Paese per diversi decenni.

D'altronde gli esiliati hanno avuto un ruolo attivo nella storia letteraria spagnola e la loro presenza nel canone implicherebbe quella nei manuali di storia della letteratura, nei corsi di spagnolo dei licei e delle università, scongiurandone l'oblio. Abbiamo visto poco fa che ogni diario, romanzo, poema o *pièce* teatrale scritta durante l'esilio può rappresentare, potenzialmente, un pezzo di memoria storica della Spagna. Questo perché la memoria individuale e soggettiva dell'esiliato fa parte di una più ampia memoria collettiva, e quindi oggettiva.<sup>56</sup>

Franco ha condannato all'oblio tutto quello che poteva essere messo in relazione con la Repubblica, mentre la democrazia ha recuperato solo in parte la memoria storica della parte di Paese uscita sconfitta dalla guerra civile. A questo problema si aggiunge anche quello relativo al fatto che non sarebbe propriamente corretto parlare della *memoria storica*, ma piuttosto di *memorie storiche*, come diretta conseguenza della pluralità dell'esilio.

Detto ciò, è bene interrogarsi su cosa sia stato “salvato” e cosa invece no. In questo senso giocano un ruolo fondamentale gli anni della Transizione, durante i quali si sarebbe dovuto iniziare un pieno recupero della memoria storica del Paese, tenendone in considerazione tutte le istanze. Questo pieno recupero non è avvenuto, né dal punto di vista storico né da quello letterario, nella misura in cui la letteratura andava a toccare le corde più sensibili della memoria collettiva del Paese.

Come afferma Faber (2005a: 216) gli esiliati repubblicani spendono la maggior parte della loro energia intellettuale nella costruzione di una memoria di questo tipo. Uno dei fallimenti della Transizione, continua l'autore, fu proprio la sua incapacità di incorporare questa memoria collettiva, così come era cresciuta all'estero, nella Spagna post franchista. Il problema cruciale per la letteratura e la storiografia

---

<sup>56</sup> Secondo Faber (2005a: 214): «Most theories of collective memory (*memoria*) see its formation as a function of individuals' memories (*recuerdos*) of shared experiences, which are in turn transformed through exposure and contact with each other». Questa memoria collettiva ha, quindi, due destini oltre a quello dell'istituzionalizzazione: l'archiviazione e la disseminazione.

dell'esilio fu quello della ricezione: da un lato a causa della censura asfissiante del regime franchista; dall'altro per demerito della democrazia che, nei suoi primi anni, ha guardato più alla pace sociale che non al fare i conti, una volta per tutte, con il proprio passato (Faber, 2008: 77).

Lasciamo da una parte il problema strettamente memoriale ed entriamo nel merito dell'iscrizione nel canone letterario spagnolo della letteratura dell'esilio. Il principio dal quale muovo è quello descritto da Balibrea e accennato nel precedente paragrafo. È necessario introdurre una distinzione tra politica e cultura: l'oblio politico che ha investito la II Repubblica spagnola non deve investire anche la letteratura. Non è possibile guardare all'esilio come a un corpo estraneo alla nazione letteraria; ciò significa che la letteratura dell'esilio deve far parte di quella spagnola (Balibrea, 2007: 31). Quindi, non è tanto necessario chiedersi se l'esilio faccia parte della letteratura spagnola, quanto in che modo.

Gli scrittori spagnoli dell'esilio completamente riabilitati dopo la fine del regime franchista furono quelli che, ancora vivi, tornarono in Spagna. Due esempi emblematici sono Francisco Ayala e, soprattutto, Rafael Alberti. Entrambi però, nel momento in cui partirono per l'esilio, erano molto noti in patria, in modo particolare il poeta gaditano che era, in un certo senso, già entrato a far parte del canone letterario nazionale in quanto esponente della generazione del '27 insieme a García Lorca, Luis Cernuda e Pedro Salinas tra gli altri.<sup>57</sup> Anche una filosofa come María Zambrano, rientrata all'inizio degli anni '80, o il romanziere Ramón J. Sender -che non rientrò mai definitivamente ma vinse il *Premio Planeta* nel 1969 e da allora trascorse lunghi periodi in Spagna- furono recuperati e riabilitati abbastanza prontamente. Tuttavia, come nel caso di Alberti, più che un criterio basato sulla partecipazione a un'esperienza collettiva come l'esilio, l'inserimento nel canone di questi scrittori avvenne sulla base di categorie estetiche (l'appartenenza ad una

---

<sup>57</sup> In Torrente-Ballester (1961), Rafael Alberti e gli altri poeti della stessa generazione vengono inseriti nella categoria dei *líricos* del '27. Inoltre, nonostante García Lorca fosse diventato un eroe dell'antifascismo, nel 1953 Aguilar pubblica la prima edizione delle *Obras Completas* che verrà ristampata con continuità nei decenni successivi. Questo è chiaramente un tentativo di legittimarsi sul piano letterario da parte del regime. Si veda García Lorca (1968).

determinata generazione o ad un determinato genere letterario),<sup>58</sup> come se l'esilio avesse rappresentato un incidente di percorso, influenzando solo marginalmente sulla loro opera. Al contrario, in molti casi, compreso quello di Max Aub, l'esilio e la guerra civile diedero una direzione precisa alla loro opera letteraria, divenendo tematiche quasi esclusive delle loro narrazioni.

L'adozione di un criterio come quello che ho appena illustrato ha comportato che molti scrittori dell'esilio fossero esclusi non solo dalla letteratura spagnola, ma anche da quella dei paesi in cui trascorsero gli anni della dittatura, finendo così in un limbo che ha come conseguenza un recupero molto tardivo, se non il completo oblio. In modo particolare questa "selezione" ha colpito quegli scrittori che non avevano pubblicato nulla in Spagna prima della guerra, la cui bibliografia è stata prodotta interamente all'estero.

In questo contesto, Max Aub si pone in una posizione intermedia, avendo in parte pubblicato qualcosa negli anni '30 ed essendo stato recuperato per intero grazie al lavoro della Fondazione che porta il suo nome. Tuttavia, vi è un ulteriore problema, cui accenniamo solamente, che è quello relativo agli scrittori che durante l'esilio si occuparono precisamente di guerra civile e campi di concentramento, come Max Aub.<sup>59</sup> In questo caso letteratura e politica confluiscono perché la prima va a toccare un nervo scoperto del dibattito che anima la seconda. I due aspetti sono in stretta correlazione anche per il fatto che la contingenza politica, e l'ideale politico, determinarono nel caso di Max Aub alcune scelte letterarie. I temi -o sarebbe meglio parlare del tema- delle sue narrazioni e le strategie narrative impiegate sono una conseguenza della sua particolare storia personale e della sua posizione politica.

Per concludere credo che sarebbe auspicabile la creazione di un canone sulla letteratura dell'esilio che metta in evidenza proprio la sua principale caratteristica: quella di essere stata scritta fuori dalla Spagna durante il franchismo

---

<sup>58</sup> Sono d'accordo con Balibrea (2007, 38n) quando dice che «Mi posición está claramente enfrentada a la de críticos como García Posada (2001) y autores como Muñoz Molina o incluso el mismo Francisco Ayala que abogan por qué se abola completamente en el recuento historiográfico y analítico la relación de los escritores del exilio con este exilio, y se opte por categorías de clasificación puramente estéticas».

<sup>59</sup> Si vedano anche i casi di Manuel Andújar (1990), prigioniero nel campo di Saint Cyprien, e di Jorge Semprún (2014) che dalla Francia fu deportato a Buchenwald.



per ragioni politiche. L'esperienza del *destierro* ha avuto un'influenza decisiva sui testi degli scrittori che ne presero parte; la loro marginalità si è completamente riversata nella loro opera così come la consapevolezza di appartenere a una comunità di repubblicani spagnoli estromessi dalla storia del loro Paese. Il cuore del problema sta esattamente nelle seguenti parole di Mari Paz Balibrea (2007: 32-33): «estudiar el lugar de la literatura del exilio en el establecimiento de una(s) tradición(es) literaria(s) contemporánea(s) en tiempos de dictadura, y qué pasa con ellas una vez liquidado el poder autoritario». Il che significa capire se la democrazia eredita il canone letterario dalla dittatura senza modificarlo oppure lo integra con gli autori dell'esilio, andando a vedere quali vengono inclusi, a quale titolo e in base a quali criteri.<sup>60</sup> Un primo tentativo di creazione di un canone dell'esilio repubblicano è il *Diccionario bio-bibliográfico de escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, che verrà pubblicato nel corso del 2015 e che raccoglie il lavoro ventennale dei ricercatori del GEXEL dell'Università Autonoma di Barcellona.

### **2.3 L'esilio di Max Aub**

L'esilio di Max Aub parte da un premessa spiazzante rispetto a tutti gli altri esili, a conferma della pluralità di questa esperienza. Questa premessa, da cui è impossibile prescindere, è che Aub non era spagnolo di nascita, ma per scelta. La Spagna era la patria elettiva dello scrittore e lo spagnolo la lingua letteraria che scelse a discapito del francese. Quindi è bene retrocedere nel tempo segnalando che Aub era un ebreo nato a Parigi nel 1903 da padre tedesco e madre francese. Arrivò in Spagna nel 1914 quando la Francia fu investita dalla Prima Guerra Mondiale (Ugarte 1999, 121). Aveva 11 anni e il francese rimase sempre come un'ombra nella sua parlata (Aub, 1998: 128). Questi aspetti sono molto importanti perché rendono Aub, da un lato, cosciente del fatto che il nazionalismo fosse un sentimento infondato e ancor più

---

<sup>60</sup> Mi rendo conto del fatto che la mia riflessione sulla canonizzazione dell'esilio letterario sia parziale e sintetica. Il suo scopo, tuttavia, non è quello della completezza quanto quello di sollevare un problema che dovrebbe essere all'ordine del giorno per quanto riguarda le ricerche sull'esilio e sulla storia della letteratura spagnola del XX secolo. Per approfondire si veda Aznar (2002b), Faber (2002) e Balibrea (2007).

folle quando argomentato con uno *ius sanguinis* o uno *ius soli*. Contemporaneamente, per aver avuto il privilegio di scegliere la propria patria, l'esilio diventa forse ancora più doloroso e il giudizio sulla Spagna franchista ancora più severo. Inoltre, da ebreo -seppur ateo- era come consapevole di appartenere a una stirpe *desterrada*, anche da un'ipotetica patria, scelta a tavolino nel 1948 dalla comunità internazionale a seguito della Seconda Guerra Mondiale:

Creí que tenía algo de judío no por la sangre (que, pobrecita, ¿qué sabe de eso?) sino por la religión de mis antepasados -mis padres no la tuvieron- y vine aquí con la idea de que iba a resentir algo, no sé qué, que me iba a enfrentar conmigo mismo. Y no hubo nada. Nada tengo que ver con estas gentes que no sea lo mismo que con los demás, como nada tengo que ver con los alemanes, ni con los polacos, ni con los japoneses, ni con los argentinos. Mis ligazones son con los mexicanos, los españoles, los franceses y algo, tal vez, con los ingleses. Tal vez más con los españoles, pero sólo, quizá, con los de *mi* tiempo.

No, no tengo nada de judío. Lo siento, pero no puedo llorar, me son extraños, tanto o más que los noruegos o los turcos. (Aub, 1998: 387)<sup>61</sup>

Il suo «ser de ninguna parte», come lo definiva lo stesso Aub, è un tema ricorrente sia nella sua narrativa che nel suo teatro.<sup>62</sup> L'assenza di una vera e propria patria, infatti, gli permette di guardare al mondo da un punto di vista privilegiato, ma allo stesso tempo marginale.

La vita dello scrittore, quindi, si contraddistingue fin dall'inizio per l'assenza di sedentarietà: una volta terminato il liceo inizierà a seguire il padre nei suoi viaggi

---

<sup>61</sup> Aub effettuò un soggiorno in Israele tra la fine del 1966 e l'inizio del 1967 per tenere un corso di Letteratura spagnola presso l'Università Ebraica di Gerusalemme. Relazionato con il viaggio in Terra Santa è il libro *Imposible Sináí* nel quale Aub finge il ritrovamento di una serie di poesie di autori israeliani e arabi morti durante la guerra dei sei giorni (5-10 giugno 1967). Cfr: Aub (2002f). Per uno sguardo critico alle parti di *Diarios* inerenti il soggiorno israeliano si veda López García (2003). Il testo fu pubblicato per la prima volta, postumo, nel 1982 da Seix Barral. Nella sua introduzione, Eleanor Londero ricostruisce la vicenda editoriale della pubblicazione. Di fatto Aub inviò il manoscritto a Carlos Barral nel 1971 mentre stava lavorando al libro su Buñel. L'editore e poeta di Barcellona non prese mai una decisione sugli apocrifi del Sinai. Aub incaricò allora Díez Canedo di presentarli a Mortiz. Ma nel 1972, con la morte dello scrittore, il testo cadde nell'oblio fino agli inizi del decennio successivo (Aub 2002f: 11-16).

<sup>62</sup> Il 2 agosto del 1945 Aub scrive sul suo diario: «¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado, el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina pero de origen también alemán y de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarrá mi castellano, ¡qué daño no me ha hecho! El agnosticismo de mis padres – librepensadores – en un país católico como España, o su prosapia judía en un país antisemita como Francia ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado! ¡Qué vergüenza!» (Aub 1998a, 128).

d'affari lungo tutta la penisola «y, a pesar de que no era español de nacimiento, fortalecieron su fuerte arraigo nacional» (Ugarte, 1999: 121).

In relazione con la sua costante instabilità, Aub associa la vita all'idea del viaggio. Ciò è evidente nei suoi primi testi, caratterizzati da una prosa stilizzata, associazioni di parole, di immagini oniriche e di fantasia riguardanti la Spagna, che attraversò in lungo e in largo insieme a suo padre. Siamo alla fine degli anni '20 e Aub è inserito nel movimento delle avanguardie, fortemente influenzato dalle idee di Ortega e dal surrealismo francese. Nel decennio successivo partecipa attivamente all'esperienza repubblicana, soprattutto in ambito teatrale, dirigendo la compagnia dell'Università di Valencia, *El Buho*. La guerra lo sorprende quindi con un ruolo attivo all'interno dell'universo culturale spagnolo. Durante il conflitto sarà addetto culturale presso l'ambasciata spagnola a Parigi e, nel 1940, inizierà un triste peregrinare nei campi di concentramento di Vernet d'Ariège e Djelfa, fino al 1942 quando riuscirà a salpare per il Messico. Viaggerà in Spagna nel 1969, ritrovando un Paese che non è più il suo e nel quale si sente, inesorabilmente, uno straniero. Vi ritornerà brevemente nel 1972, pochi mesi prima di morire in Messico lo stesso anno.

Ho tracciato questo breve quadro biografico per sottolineare che la parabola dell'esilio di Max Aub si può dividere in tre parti: 1) 1936-1939; 2) 1939-1942; 3) 1942-1972.

### *2.3.1 1936-1939: l'antecedente*

L'evento storico più influente nella vita e nella letteratura di Max Aub è la Guerra Civile Spagnola (1936-1939), come affermò lui stesso durante un'intervista:

No fue el exilio el que ha influido en mi literatura, sino la guerra. Y la guerra la cambió del todo en todo. Pero igual hubiese sucedido si la hubiera realizado en España, de la que de hecho no he salido nunca (Sanz Álvarez, 1999: 161)

Diventa imprescindibile, nel momento in cui ci apprestiamo a ricostruire l'esilio di Aub con lo scopo di entrare nel vivo del *Laberinto mágico*, tenere in considerazione il conflitto che lacerò la Spagna (e l'Europa) tra il 1936 e il 1939.

El *alzamiento* del 18 luglio 1936 sorprende Aub a Madrid, ma già alla fine dello

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

stesso mese lo scrittore sarà a Valencia da dove co-dirigerà il periodico *Verdad* per il PSOE (Soldevila Durante, 1999: 35). Sempre a Valencia continua la sua attività di direttore della compagnia teatrale universitaria del *Buho* mettendo in scena alcuni suoi atti unici, ascrivibili a un teatro di circostanza.<sup>63</sup> Si reca a Madrid nel novembre del 1936 e vede coi suoi occhi le prime fasi della resistenza nella capitale; alla fine del mese parte per la Francia dove sarà *agregado cultural* dell'ambasciata spagnola a Parigi fino al luglio 1937. Sono mesi molto intensi che culminano con l'Esposizione Universale di quell'anno, per la quale Aub fa da tramite tra il Governo repubblicano e i numerosi artisti spagnoli presenti a Parigi. Nell'estate del 1937 rientra a Valencia e durante il 1938 lavora con Malraux al film *Sierra de Teruel* basato su un episodio del romanzo *LE*. Nel gennaio del 1939, dopo la caduta della Catalogna, lascia la Spagna e inizia il suo esilio in Francia.<sup>64</sup>

*2.3.2 1939-1942: la grande delusione e i campi di concentramento*

Il primo febbraio del 1939 Aub varca la frontiera francese all'altezza di Portbou, insieme alla *troupe* del film *Sierra de Teruel* di Malraux (Soldevila Durante, 1999: 38). Ha inizio l'esilio, ma lo scrittore non può immaginare che da questo momento vivrà un intermezzo di tre anni durante i quali entrerà e uscirà dai campi di concentramento francesi, per poi salpare definitivamente per il Messico, da Casablanca, il 10 settembre 1942 (43).<sup>65</sup>

Come lascia intendere dai suoi diari, quello di Aub in Francia non avrebbe dovuto essere un semplice passaggio; ma piuttosto una *vuelta* dentro lo stesso esilio. Nel 1940, gli viene proposto di emigrare in America:

¿Para qué? Uno es de Europa ¿qué se nos ha perdido allí? Nadie me ofreceirme, dicho sea de paso. Se van Bergamín, Masip, Imaz, muchos más: no me dicen esta boca

---

<sup>63</sup> Le *pièce* che Aub riuscì a salvare sono solo otto (Monti, 1992: 73), sono riunite nella sezione «Teatro de circunstancia» del volume *Teatro Completo* di Aguilar (Aub, 1968c).

<sup>64</sup> È molto interessante come siano state due guerre a determinare i principali passaggi della frontiera franco-spagnola nella vita di Aub: nel 1914 alla vigilia della guerra mondiale; nel 1939 alla fine della Guerra Civile. La prima volta lascia il suo Paese natale per ritrovare una nuova patria in Spagna; la seconda lascia quest'ultima per un ideale ritorno a casa, un'illusione che durerà ben poco.

<sup>65</sup> Per una ricostruzione accurata dell'esperienza di Max Aub nei campi di concentramento si vedano Nos (2001b), Lee Dickey (2009) e Sánchez Zapatero (2009a).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

es mía. Además, no me interesa. Tampoco creo que P[eua] se quiera marchar. Esperaremos. (Aub, 1998: 186-187)

Perché lasciare l'Europa? È questo l'interrogativo che tormenta lo scrittore. La cosa più naturale: Parigi, la sua città natale. La Francia, il francese, la cui erre arrotata non era mai scomparsa dal suo spagnolo.<sup>66</sup> Avrebbe partecipato alla resistenza, avrebbe combattuto contro i nazisti con le sue armi (la carta, la penna, il teatro) come aveva fatto contro i franchisti. In fondo era la stessa guerra e il nemico indossava la stessa divisa. Naharro-Calderón giustamente sottolinea che nel 1940, Aub e molti altri intellettuali spagnoli, pensavano che la Francia, nonostante la neutralità durante la guerra civile, si sarebbe convertita nel bastione inespugnabile contro il nazifascismo e, contemporaneamente, nella piattaforma ideale dalla quale condurre un'efficace opposizione antifranchista (Aub, 1999a: 201).

L'inizio del calvario di Max Aub è datato 5 aprile 1940 -«A las doce, volviendo del hospital, me llevan a la prefectura» (Aub, 1998: 45)-, quando lo scrittore cade vittima di una denuncia, anonima e falsa, che lo accusa di essere comunista e sovversivo. La *ficha*, datata marzo 1940, proveniva dall'Ambasciata francese in Spagna ed era diretta al ministro degli esteri della Francia di Pétain (Aub, 1998: 43)<sup>67</sup>. Due giorni dopo, il 7 aprile, Aub entra nello stadio del Roland Garros, allestito durante la guerra come campo di transito, per poi essere trasferito al campo di concentramento di Vernet d'Ariège dal quale uscirà il 30 novembre del 1940, grazie all'intercessione del console messicano D. Gilberto Bosques (Soldevila, 1999: 40). Questa prima esperienza costituirà buona parte del materiale narrativo di *Campo francés* (1965), ultimo romanzo del *Laberinto mágico*. Il testo fu concepito per il cinema, poi adattato al teatro col titolo di *Morir por cerrar los ojos* e mai veramente trasformato in romanzo. *Campo francés* è una delle testimonianze della impossibilità, da parte di Aub, di narrare eventi oltre ogni misura traumatici che visse

---

<sup>66</sup> Una erre che, nelle parole dello stesso Aub, «desgarra mi castellano» (1998:128).

<sup>67</sup> La denuncia anonima informa che Aub è «ressortisant allemand [...] (Israélite)» e che fu «naturalisé espagnol pour le Gouvernement rouge, lors de la guerre civile [...] est un communiste notoire d'activités dangereuses» (Aub, 1998a: 43). Non solo Aub non è mai stato cittadino tedesco, ma la cittadinanza spagnola gli fu concessa quando divenne maggiorenne negli anni '20 e non si iscrisse mai al PCE, né tanto meno dimostrò verso il comunismo grandi simpatie.

in prima persona.<sup>68</sup>

Il 1941 sembra iniziare sotto i migliori auspici: il 31 gennaio Aub riceve l'autorizzazione dal governo messicano a recarsi nel paese centroamericano (Aub, 1998: 67-68); il 18 febbraio riceve anche il visto per emigrare negli Stati Uniti (56). Tuttavia, nella follia che caratterizza la Francia di Vichy, Aub era obbligato a soggiornare a Marsiglia, dove viene arrestato il 5 giugno 1941 per poi essere rinchiuso fino al 21 dello stesso mese nel carcere di Nizza (Aub, 1998: 74-75).<sup>69</sup> Il 5 settembre è nuovamente arrestato e portato, per la seconda volta, a Vernet d'Ariège, da dove, a fine novembre, viene trasferito nel campo di concentramento algerino di Djelfa, in quanto «apto al trabajo» (76-82).<sup>70</sup> Qui rimarrà fino al 6-7 luglio del 1942, per poi dirigersi a Casablanca nel Marocco francese.<sup>71</sup> Perderà una prima nave per essere stato incarcerato qualche ora a Uxda, sulla frontiera marocchina. Del periodo di Djelfa e delle ore trascorse a Uxda ci rimane il libro di poesie *Diario de Djelfa*.<sup>72</sup> Dopo tre mesi di permanenza a Casablanca, «refugiado en una maternidad judía “porque el cónsul de los Estados Unidos no quiso revalidarme la fecha de salida”» (Soldevila Durante, 1999: 43), il 10 settembre del 1942 salpa con la nave *Serpa Pinto* della *Compagnhia Colonial Navegação*, direzione America (Aub, 1998: 95).<sup>73</sup>

### 2.3.3 1942-1972: l'esilio messicano e la genesi del *Laberinto Mágico*

Max Aub approda a Veracruz, dopo uno scalo alle Bermuda e uno a Cuba, il primo ottobre 1942 (Aub, 1998: 96). Inizia l'esilio messicano, durante il quale scrive la maggior parte delle sue opere. Le sue narrazioni e *pièces* teatrali, da quel momento,

---

<sup>68</sup> Nonostante sia posteriore, *Morir por cerrar los ojos* venne pubblicato vent'anni prima di *Campo francés*, che rimase in un cassetto aspettando di essere trasformato in romanzo. La prima edizione del testo teatrale è del 1944 per Tezontle; mentre quella del “romanzo” è del 1965 per Ruedo Ibérico.

<sup>69</sup> In una lettera a Rafael Prats Rivelles, riprodotta da Aznar Soler nei *Diarios (1939-1972)*, Aub racconta di essere stato arrestato «después de haber estado con Malraux para ver cómo luchábamos contra unos agentes de la policía de Vichy que se habían infiltrado en las organizaciones de resistencia españolas y viendo cómo podía esconder un tanque (no invento)» (Aub 1998a, 73n).

<sup>70</sup> Quelli che non risultavano adatti ai lavori forzati vennero trasferiti nei *lager* tedeschi.

<sup>71</sup> Ancora una volta D. Gilberto Bosques si spese molto per la liberazione di Aub, sia nel 1941 a Vernet che nel 1942 a Djelfa (Aub, 1998a: 77-80; 85-93).

<sup>72</sup> Si veda Aub (1998b).

<sup>73</sup> Durante la traversata atlantica concepisce uno dei suoi testi teatrali più importanti, il dramma corale *San Juan* (Monti, 1992: 140).

ruoteranno principalmente attorno a tre tematiche: la guerra civile, i campi di concentramento e l'esilio.

Sbarcato in Messico, Aub deve far fronte a necessità immediate come guadagnarsi da vivere e ricongiungersi con la sua famiglia, rimasta intrappolata in un'Europa sempre più dilaniata dalla guerra. L'assenza di un pubblico naturale diventa, da questo momento, una preoccupazione costante che, però, ha come effetto un accanimento nel lavoro letterario da parte di Aub, convinto anch'egli, che la sconfitta dei fascismi tedesco e italiano avrebbe coinvolto Franco (Aub, 1998: 17).

Nel 1943 recupera il manoscritto di *CC* che aveva affidato al suo amico Mantecón e lo pubblica a sue spese, come molte altre pubblicazioni messicane. Terminato il conflitto mondiale, nel 1945, pubblica *CS*, mentre per *CA* bisognerà aspettare il 1951.

Dal 1945 inizia per Aub un lungo periodo di disillusioni, interrotto solo nel 1946 quando viene raggiunto in Messico dalla moglie e dalle figlie (Soldevila Durante, 1999: 44). Con suo rammarico la denuncia che lo accusava di essere comunista continua a perseguirlo. Nel 1950 gli viene negato il permesso di recarsi in Spagna per visitare il padre, ormai in punto di morte. Ancora peggio, nel 1951 le autorità francesi «le denegarían [...] el visado para visitar su propio país natal» (*id.*, 48). La reazione di Aub è furente ed è affidata alla lettera che lo scrittore spedì al presidente francese Auriol:

Lo verdaderamente triste es ver cómo Francia va todavía a remolque de la de Vichy, de cómo los archivos de una policía fascista señalan los caminos de un desbarrancamiento tan fácil de evitar (Aub, 2002e: 114-115)

Aub si considera in credito nei confronti della Francia, egli era convinto che «el pedir que el visado se me otorgara desde Francia, representaba, hasta cierto punto, un gesto de contrición por las injustas penalidades que allí tuve que sufrir de 1940 a 1942» (111). Il debito verrà parzialmente ripagato molti anni più tardi quando, grazie all'influenza di Malraux, ministro della cultura per De Gaulle, sarà giurato al Festival di Cannes nel 1964 e nel 1965 (Soldevila Durante, 1999: 56). Nel frattempo perde ogni speranza e ogni fiducia nella comunità internazionale quando, il 15

dicembre 1955, la Spagna di Franco entra nell'ONU. Tutti gli esiliati, in quel momento sono:

unos «perdidos». ¿Por qué no reconocerlo? Lo hemos perdido todo, menos la vida. Es decir, no hemos perdido nada: todo queda por hacer. Hasta que nos *borren del mapa*; no falta mucho. ¿De qué sirve la verdad? (Aub, 1998: 268)<sup>74</sup>

Sempre nel 1955 ottiene la nazionalità messicana e inizia una serie di viaggi che lo riporteranno sempre più spesso in Europa. Nel 1956 tenta di entrare in Francia dall'Inghilterra, ma la sua *ficha* falsa è sempre valida e, ironia della sorte, a sua madre viene negato il permesso di recarsi dalla Spagna in Inghilterra per visitare la sorella Ana:

El consulado francés de Barcelona niega el visado a mi madre y a mi hermana, que pensaban ir a ver a mi tía Ana. Inaudito: me escribe mi madre que yo tengo la culpa. Ya no me indigno; a pesar de todo se me revuelven las tripas. [...] ¡Los padres pagando los pecados imaginados de sus hijos! (Aub, 1998: 266)

Incontrerà fugacemente sua madre il 22 settembre 1958 alla frontiera tra Francia e Spagna (Aub, 1998: 296), fatto che ispirerà uno dei suoi racconti più interessanti, *El Remate*. Nel 1961 gli viene nuovamente negato il permesso di recarsi in Spagna, questa volta per dare l'ultimo saluto a sua madre che morì quell'anno:

En veinticinco años vi a mi madre cuatro días en Londres, en 1956; dos, entre Lyon y Berna, en 1960. Me quería más que a nadie. [...] No habiendo estado con ella, enterraré a mi madre muchas madrugadas. Que nadie me hable de ella. (Aub, 1998: 334-335)

Nel 1967 compie il viaggio in Israele che costituirà per Aub l'ennesima disillusione; nel 1969, invece, viaggerà per la prima volta dopo trent'anni in Spagna, con un visto di tre mesi. Sarà un'esperienza sconvolgente che lo porterà a scrivere il durissimo diario *La gallina ciega*. L'ultimo soggiorno in Spagna sarà nel 1972, poco prima della sua morte, avvenuta in Messico il 22 luglio dello stesso anno.

---

<sup>74</sup> Già nel 1953, in occasione dell'ingresso della Spagna franchista nell'UNESCO, Aub aveva espresso la sua amarezza in questi termini: «El ingreso de Franco en la UNESCO es el florón de ignominia de toda una política, una paletada más de cieno que recibimos en la cara el sinnúmero de personas decentes que todavía nos empeñamos en andar por el mundo. He aquí que la Educación, la Ciencia y la Cultura de las Naciones Unidas se ponen de acuerdo y acogen con todos los honores al deshonor, a la mochería, a la más sangrienta cáfila reaccionaria, a la negación de los derechos del hombre» (Aub, 2002e: 135).



### *2.3.4 Dalla letteratura alla politica: l'esilio come strada senza uscita*

I reiterati divieti di entrare in Francia e Spagna mi costringono ad aprire una parentesi sulle idee politiche di Aub.

Lo scrittore non fu mai iscritto al PCE, né si dichiarò mai comunista. Era piuttosto un socialista che auspicava la nascita di uno Stato basato su ideali di solidarietà, uguaglianza e libertà. Questa posizione è ben tratteggiata da Aub nel saggio *El falso dilema*, raccolto in *Hablo como hombre* (Aub 2002e, 89-102). Quindi, nella logica della guerra fredda, lo scrittore non si schiera con nessuna delle due principali fazioni. Soldevila (1999: 54-55) riporta le seguenti parole, che Aub scrisse nel 1951:

Sería muy fácil vender esa hipotética gloria por otra más inmediata, atándose a una de las dos grandes partes en que se divide nuestro mundo. Pero no puedo, algo más fuerte que la razón directa que me llevaría a ser comunista me dice que no. Que esa ortopedia mental a la que condenan su mundo no puede rezar conmigo. Entonces uno se resigna a ser lo que es: un escritor desterrado, sin público, sin editor, sin dinero, obligado a hacer mil cosas que no le gustan con tal de vivir y hacer vivir modestamente los suyos.

La logica che dominava il secondo dopo guerra non ammetteva mezze misure, confondendo politica e cultura, dato che quest'ultima era diventata un fatto politico. Quindi Aub non può contare sulla fitta rete di contatti e appoggi di cui potevano disporre i suoi amici comunisti; né poteva vedersi riconosciuta la possibilità di muoversi liberamente nell'Europa aderente al patto NATO perché non apertamente filo-americano. Curiosamente, aveva molta più importanza la *ficha* fascista che lo definiva comunista, che non la sua propria esperienza vitale (Ugarte, 1999: 123). Inoltre, Aub non esita a definire la politica di McCarthy come «fascismo redivivo» (Aub, 1998: 242); il rischio, secondo lo scrittore, è che «si se deja crecer no habrá ya manera de decir la verdad en ninguna parte del mundo. Y será la guerra, irremediabilmente» (*ivi*).

L'indipendenza del pensiero di Aub si ripercuoterà sulla diffusione dei suoi testi. Come sottolinea Soldevila (1999: 55), Aub «estaba entregado a sí mismo y no podía disfrutar del correspondiente apoyo mediático que los que habían aceptado “colaborar” recibían». Come segnala Faber (2002: 218), nel 1963, quando José R.

Marra-López sta scrivendo il primo, ancora generico, libro sulla letteratura dell'esilio,<sup>75</sup> Aub scrive allo studioso che

el solo hecho de aceptar el no haber podido leer toda la obra de Sender o la mía es revelador, ya que no se trata de voluntad sino de imposibilidad material que demuestra, una vez más, la para nosotros adversa realidad, cada día más contraria a nuestra obra, ya que los libros se agotan y no hay manera de reeditarlos ni aquí ni allá.

La mancanza di pubblico non è quindi un problema che riguarda il solo Aub, ma anche altri scrittori che come lui avevano scelto una impossibile terza via. In generale, è bene precisarlo, la gran parte degli scrittori esiliati ebbero enormi problemi a farsi leggere in Spagna durante la dittatura: nei rari casi in cui successe, i testi venivano pesantemente censurati dal regime.<sup>76</sup>

L'assenza di un pubblico di riferimento, che ha una relazione con le posizioni politiche dello scrittore, aumenta col passare degli anni. I lettori ispanoamericani non erano particolarmente interessati ai suoi romanzi testimoniali, dato che l'interesse nei confronti della guerra civile come argomento letterario e di attualità stava via via scemando. Aub, quindi, si vede negato il suo lettore naturale dal regime franchista e, allo stesso tempo, la sua narrativa di testimonianza perde di interesse anche per l'unico pubblico che poteva raggiungere, quello americano di lingua spagnola. Questo problema investe anche il suo teatro che non viene rappresentato se non in rarissime occasioni: di fatto il mondo teatrale messicano non lo ha mai realmente accolto come autore, nonostante abbia rivestito per molti anni il ruolo di critico per diversi quotidiani, nonché incarichi istituzionali come professore di Storia del Teatro presso l'Accademia Messicana di Cinema (Soldevila Durante, 1999: 48-55).<sup>77</sup> In un certo senso Aub vive un doppio esilio: non era completamente accettato in Messico perché considerato spagnolo e, contemporaneamente, in Spagna era sempre stato un uomo problematico, sospetto e subdolamente ignorato (Faber, 2002: 221; Aub, 1998: 477).

---

<sup>75</sup> Marra López (1963).

<sup>76</sup> Si pensi che anche il saggio di Marra López si vide imposto il titolo per volere dei censori franchisti (Faber, 2002: 218).

<sup>77</sup> Un altro incarico istituzionale che Aub ebbe in Messico fu quello di direttore della radio dell'UNAM (Faber, 2002; Soldevila, 1999).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

L'esilio si configura come percorso vitale che non ha una via d'uscita, una vera e propria aporia (Faber, 2002: 218-265), dove la figura del labirinto diventa fondamentale per capire il lungo camminare tra immaginari filari di siepe alla ricerca (invana) di una via di fuga. Un problema irrisolvibile che non riguarda solo la vita di Aub, ma l'intera storia della Spagna del XX secolo. Ciò che il *Laberinto mágico* mette in evidenza sono le contraddizioni di una nazione che è in grado di raggiungere momenti di splendore assoluto accompagnati da disastrose cadute, culminate nel secolo scorso con una guerra fratricida.

L'impossibilità di una via di fuga dal labirinto della Storia (e delle storie), che poteva trovarsi in un'integrazione piena in Messico, è anche dovuta al fallimento, sul piano politico, dell'esilio repubblicano. L'associazione gaosiana che abbiamo visto in precedenza tra la Seconda Repubblica spagnola e la Rivoluzione messicana, non funziona per Aub, che nel suo diario scrive:

Fracaso. Los comunistas, con su hostilidad de siempre; los mexicanos, sorprendidos de mi brutalidad al decir lo que creí conveniente sacar a la luz, a los quince años de destierro, acerca del *olvido en que han caído, en sí mismos, los exiliados*. (Aub 1998, 238; corsivo mio)<sup>78</sup>

Il fallimento (*fracaso*) diventa ancora più amaro perché nasce dalla consapevolezza, viva in Aub, del fatto che alla sua base vi sia la totale disunione del Frente Popular, che non è mai riuscito a creare e mantenere un'unità politica credibile.

A questo fallimento si accompagna la consapevolezza del fatto che, in un mondo diviso in due da una cortina di ferro, una terza via era quasi impossibile. Da un lato l'URSS non aveva nessun rispetto delle libertà individuali dei suoi cittadini in nome di un'uguaglianza che, a ben vedere, rendeva schiavi di un'ideologia utopica e impraticabile (Aub, 2002e: 93). Dall'altro lato gli Stati Uniti, pur rispettando ampiamente la libertà dei propri cittadini, tolleravano il regime franchista e

---

<sup>78</sup> Cfr. anche Faber (2002: 247) che scrive: «[...] one might say that Aub had succeeded extremely well at integrating himself into Mexican intellectual life. Still, an exile's social integration is always relative. As we have seen in the previous chapter, it would not be justified to speak of a *transmierro* or a mere intra-Hispanic transplation». Questo a significare che la nozione di Gaos introduce una semplificazione che non sempre corrisponde alla realtà.

sostenevano governi corrotti o dittatoriali in America Latina. Ciò a dimostrazione del fatto che, in politica estera, erano unicamente interessati alle opportunità di espansione del loro commercio. Inoltre, aggiunge Faber (2002: 209), per uno spagnolo la scelta tra USA e URSS risulta impossibile in quanto entrambi i paesi hanno utilizzato la Spagna come semplice pedina delle loro strategie internazionali. Aub si orienta, quindi, verso una terza via rappresentata da quei paesi, come il Messico di Cárdenas, che, pur con i loro problemi, non hanno consegnato la loro sovranità all'una o all'altra parte, ma hanno cercato delle alternative. Ciononostante, il mondo è polarizzato tra due ideologie contrastanti e inconciliabili. Senza far parte di uno dei due schieramenti, diventava arduo vedere la propria opera pubblicata e letta: la diffusione culturale dipendeva dall'appoggio politico. Per questo motivo la terza via è impossibile, come evidenzia il dialogo conclusivo al racconto *Librada*, in cui Morales difende il dogmatismo comunista giustificando ogni azione del partito, mentre Luque e Castillo si rendono conto dell'effettiva impossibilità di scegliere un'alternativa alle due ideologie dominanti:

- [...] ¿O es que ahora quisieras que resolvieran por ti?
  - De todas maneras resolverán por mí.
  - Pero habrás tomado parte.
  - Tomar parte... Di mejor que tomarán por mí... Como os tragasteis al pobre Ernest.
- (Aub, 2006b: 199)

Dal punto di vista politico, la terza via doveva prevedere un modello economico socialista all'interno di una struttura statale liberale (Aub, 2002e: 98). Quello che auspica Aub è una specie di *dittatura* economica: «Creo, humildemente que una dictadura económica, necesaria para la igualdad, no entraña, ni mucho menos, una dictadura ideológica» (101). In questo modo lo scrittore si oppone al *dogma* sovietico della dittatura come male necessario per una società egualitaria: «Es evidente que la libertad sólo puede existir entre iguales. Cuando se es igual, de verdad igual, no hay opresión» (Aub, 2002e: 99). Queste idee, che ricalcano in parte il programma politico del Frente Popular, erano impraticabili nel contesto storico in cui viveva Aub. Di fatto, in uno schema duale universalmente accettato, una terza via come quella proposta da Aub era impossibile. Questa posizione comportò per lo

scrittore lo scontro, anche duro, con il Partito Comunista e con quei suoi membri che considerava amici e che l'accusavano di aver tradito la causa.<sup>79</sup> Allo stesso tempo, come ho già detto, l'accusa di essere membro del PCE e, addirittura, un pericoloso agente sovietico lo perseguiterà fino all'inizio degli anni '50.<sup>80</sup> Il momento in cui Aub riacquista la sua libertà di movimento in Europa coincide con la sua nazionalizzazione messicana, quasi a dimostrazione della presunta indipendenza dello Stato centroamericano dalla logica dei due blocchi. Di fatto, sul fronte della politica interna, il Messico, negli anni '40 e '50, spinse verso l'affermazione di un regime conservatore e capitalista in netto contrasto con le politiche progressiste di Lázaro Cárdenas, che aveva letteralmente aperto le porte del suo Paese agli spagnoli in esilio. A lui era riconosciuta una gratitudine che si estese ai suoi successori.<sup>81</sup> Lo stesso Aub partecipò attivamente alle campagne elettorali di Alemán (1946-1952) e del suo successore Ruiz Cortines (1952-1958); come segnala Faber (2002: 249), e in merito anche a quanto scritto finora, quella di Aub in materia di politica interna messicana era una posizione non troppo comoda,<sup>82</sup> che tuttavia non può essere giudicata in maniera netta e definitiva in quanto lo scrittore non rinuncia al suo diritto di critica nei confronti del PRI, soprattutto per quanto riguarda la progressiva assenza di una reale democrazia.<sup>83</sup> È negli anni '50 che Aub si sente particolarmente in debito nei confronti del Messico in quanto, alle Nazioni Unite, era stato l'unico Paese che si era opposto all'ingresso della Spagna franchista nell'UNESCO e

---

<sup>79</sup> Della logica comunista Aub mal digeriva l'abnegazione cieca, irrazionale e senza mezze misure dei suoi membri. In particolare l'adesione a ideali astratti e generici in nome dei quali sacrificare il proprio libero arbitrio e, spesso, gli affetti.

<sup>80</sup> In un articolo del 6 giugno 1953, pubblicato sul quotidiano messicano *Excelsior*, il reporter Ramírez de Aguilar trascrive la lista di una serie di presunti agenti comunisti molto pericolosi che si riuniscono periodicamente in diverse città dell'America Latina con l'intento di organizzare una serie di azioni sovversive. Tra di essi figura un certo autore di teatro di nome Max Aub (Faber, 2002: 244).

<sup>81</sup> Il mandato di Cárdenas terminò nel 1940. Aub arrivò in Messico quando al potere c'era già Ávila Camacho.

<sup>82</sup> In una serie di interviste a esiliati repubblicani in Messico, e conservate presso l'*Instituto Nacional de Antropología e Historia* (Faber, 2005b), emerge una certa reticenza nel giudicare il PRI e il governo messicano. Al contempo, alcuni intervistati hanno lasciato intendere che non vi erano alternative all'appoggio incondizionato perché ogni esiliato spagnolo in Messico era in debito con il Paese centroamericano.

<sup>83</sup> Tutto ciò si evince molto bene da una lettera di Max Aub a Octavio Paz, datata 30 maggio 1960 (Faber, 2002: 250).

nell'ONU. Forse anche per questo l'indignazione aubiana è limitata alla sfera privata dei suoi diari e delle sue lettere, in modo particolare quella indirizzata a Octavio Paz (4 novembre 1968) in cui esprimeva la sua solidarietà al Premio Nobel per le dimissioni da Ambasciatore in India in seguito al massacro di Tlatelolco del 2 ottobre 1968. In pubblico, però, Aub mantenne sempre una posizione difensiva o neutrale nei confronti del Paese che l'aveva accolto e gli aveva permesso di continuare a scrivere.<sup>84</sup>

Il primo bersaglio politico, dopo Franco, nella narrativa di Aub sono i comunisti, che suscitano nello scrittore una certa ironia. L'esempio più significativo è contenuto nella parte finale di *Manuscrito cuervo*, quando Jacobo descrive alcuni dei detenuti del campo di Vernet d'Ariège e dalla loro descrizione prende spunto per osservazioni più generiche. L'ultima pagina è dedicata a un gruppo di reduci delle Brigate Internazionali, «Comunistas»:

Para ellos está en primer lugar -sean de donde sean- un país al cual no pertencen, la URSS. La mayoría ha luchado en otro país, que tampoco es el suyo: España. [...] No admiten, en ningún momento, considerar las cosas desde otro punto de vista que no sea el suyo, aun dándose el lujo de cambiarlo frecuentemente. No viven de comer, sino de reunirse. Es un grupo extraño, de gran influencia y de porvenir desconocido. (Aub, 2006b: 257)

Per concludere questa breve parentesi su Aub e la politica, è interessante dare un'occhiata a uno degli aspetti dell'ideologia comunista che provocava i maggiori attriti tra lo scrittore e i suoi amici militanti: il controllo che il Partito esercitava sull'arte. In particolare Aub era infastidito dal fatto che ogni espressione artistica venisse ricondotta a una dimensione politica; che ogni romanzo, poesia o quadro dovesse avere un contenuto politico esplicito (Aub, 1998: 166). Quindi, è il criterio con cui viene giudicata l'opera letteraria a contrariare Aub: per i comunisti hanno più valore le idee politiche dell'autore, che non i testi che egli scrive. Lo scrittore riteneva che il suo dovere fosse quello di impegnarsi dal punto di vista politico e che dovesse avere un'etica coerente in materia di giustizia e libertà. Ma non avrebbe mai giudicato il valore artistico di un'opera sulla base delle idee politiche di chi l'ha

---

<sup>84</sup> Si veda a questo proposito Faber (2002).

realizzata. Questo fa sì che il testo acquisti una vita autonoma da quella del suo autore. In ultima analisi, l'attenzione morbosa riservata all'ideologia politica dello scrittore, e la conseguente divisione dell'arte in buona e cattiva senza usare alcun criterio estetico, è un fatto per Aub inaccettabile che ha a che vedere con una concezione antiliberalista della vita.

Avversità e difficoltà economiche, come abbiamo visto, non rallentano la creatività letteraria di Aub. E soprattutto non costituiscono un motivo valido per smettere di scrivere. La scrittura diventa per lui una ragione di vita: dai suoi diari apprendiamo che scrive per essere immortale, una battaglia personale contro l'inevitabilità della morte e l'oblio che la sua condizione di esiliato sembra presagire. Scrive Aub, il 12 febbraio 1954, che con quello che ha scritto fino a quel momento avrebbe guadagnato: «un lugar en las historias de la literatura. No prominente: ni me importa; me conformo con ser segundón: pero estar ahí, dejar constancia» (Aub, 1998: 234). Questa affermazione parrebbe in contraddizione con quanto detto finora riguardo la mancanza di pubblico. Tuttavia, quella era una condizione piuttosto generale per tutti gli esiliati e, soprattutto, prima o poi Franco sarebbe morto, e con lui il regime, il che avrebbe significato la possibilità per Aub di vedere i suoi testi pubblicati in Spagna.

L'affermazione «dejar constancia» deve essere intesa come il lasciare una traccia non solo di quello che è stato ma anche di ciò che ha vissuto, in termini storici e individuali, o come individuo nella Storia: la Seconda Repubblica, la guerra civile, i campi di concentramento e l'esilio. Ovvero di avere assistito in prima persona ai principali fatti storici che travolsero l'Europa nel XX secolo e di averne subito le conseguenze. Perché i suoi ricordi scardinano i confini di una visione soggettiva del mondo e diventano qualcosa di condiviso da migliaia di uomini e donne che, a differenza sua, non hanno modo di lasciare una traccia tangibile, scritta. Ma la scrittura è anche un mezzo per combattere contro una memoria non eccezionale: annotare, prendere appunti, registrare diventa per Aub un modo per non dimenticare (Soldevila Durante, 1999: 53) e non essere dimenticato. Consapevole del fatto che, in genere, l'essere umano tende a dimenticare in fretta fatti ed eventi traumatici, la sua

narrativa dell'esilio ruoterà quasi completamente attorno alla memoria, al ricordo, al bisogno di testimoniare. Un modo, il suo, per fare giustizia di un conflitto che ha cancellato la parte migliore della Spagna, che ha disperso tre generazioni di scrittori nei cinque continenti. Ecco che il *Laberinto mágico* diventa qualcosa di condiviso, dove però le esperienze più dolorose e personali rimangono nell'ombra dell'inenarrabile.

#### **2.4 Costruire un labirinto: genesi del ciclo**

Le prime tracce del progetto del *Laberinto mágico* le troviamo in alcuni appunti del 1938 (Llorens, 2005: 86).<sup>85</sup> In essi è presente il manoscritto dell'ultima parte del racconto *El Cojo*, ma soprattutto una serie di appunti che Llorens è riuscito a ricondurre a *CC* e *CS*. Ciò non deve stupire perché lo scrittore trascorre una buona parte del 1938 a Barcellona per le riprese di *Sierra de Teruel*. Come afferma Llorens: «Barcelona constituye el espacio donde Aub vivió más de cerca la experiencia bélica [...] La propia ciudad y sus habitantes serían sin duda buena fuente de información» (*ivi*). È inoltre presente nel quaderno una successione di titoli di ipotetiche opere future: «Campo de España/ españoles/ Campo/ camino/ canto».<sup>86</sup> In altri appunti, datati tra il 1938 e il 1939 (Llorens, 2002: 107), Aub scrive la seguente lista: «I. *No va más*. II. *Campo abierto*. III. *Campo de sangre*. IV. *Camino de todos y frontera prohibida*». Naharro Calderón (Aub, 1999a: 246) aggiunge che due anni dopo lo scrittore allargò questo elenco a: «V. *Campo francés*. VI. *Cadahalso 34*. VII. *Campo cerrado*». I titoli aggiunti fanno riferimento all'esperienza dei campi di concentramento che visse Aub e che lo scrittore colloca in continuità con la guerra civile.

È chiaro quindi che egli avesse in mente un ciclo narrativo sul conflitto quando questo ancora non era terminato. È necessario aggiungere che si tratta di ipotesi di

---

<sup>85</sup> Scrive Llorens: «La consecuencia más relevante de lo que antes afirmábamos es que Max Aub toma los primeros apuntes y anécdotas que darán lugar a su ciclo narrativo cuando todavía no ha terminado el conflicto. Por ello se puede afirmar que no todo su material y su ulterior reelaboración proceden de la asunción de la derrota en París, sino que buena parte es fruto del testimonio más vivo y directo, cuando Aub mantiene la esperanza en la victoria».

<sup>86</sup> Si veda il quaderno 5/21 (FMA-AMA. Mss., cassa 5-ms. 21), conservato presso la Fundación Max Aub di Segorbe.



lavori futuri, idee annotate su quaderni e agende. Tuttavia, quello che è interessante segnalare è che con tutta probabilità Aub avrebbe scritto il *Laberinto mágico* indipendentemente dalla sconfitta repubblicana. Nel 1941, poi, lo scrittore pensa di includere nel ciclo anche la sua esperienza dei campi di concentramento, perché sono una delle conseguenze della guerra. In un certo senso, si potrebbe affermare che il peregrinare di Aub tra i campi di Vernet d'Ariège e Djelfa, e il successivo esilio messicano, non chiusero mai l'argomento guerra civile nella sua vita e nella sua opera.

Queste ipotesi sono in contraddizione con quanto ha sempre affermato Aub (Llorens, 2005: 82), ovvero di aver pensato al ciclo quando la vittoria franchista era già evidente. Tuttavia, l'aspetto interessante è cercare di capire se il *Laberinto* sarebbe stato lo stesso. O meglio dove, come e quando l'esilio, conseguenza drammatica e a lungo corso della sconfitta, abbia influenzato la scrittura, i temi e i toni del ciclo narrativo.

Le date degli appunti dimostrano che non fu l'esilio la causa scatenante dell'esigenza di Max Aub di fornire la sua versione della "storia dei vinti", ma la partecipazione stessa alla guerra, anche se limitata alla retroguardia e alla propaganda. Il lungo esilio, e la repressione franchista, invece, furono determinanti per il tono che la scrittura aubiana assunse e per il fatto che alla fine prevalessero l'intento testimoniale e il desiderio di lasciare una traccia.

La primera novela que se publicó fue *Campo cerrado* en 1943. La primera de las tres notas incluidas en el prólogo dice:

Bajo el título de *EL LABERINTO MÁGICO*, que le debo a San Agustín, proyecto publicar, amén de ésta, cuatro novelas en las que he de recoger, a mi modo, algunos sucesos de nuestra guerra:

II. *Campo abierto*

III. *Campo de sangre*

IV. *Tierra de campos*

V. *Campo francés* (Aub, 2001b: 81)

Il progetto subisce delle modifiche durante i primi anni in Messico e comincia, molto lentamente, ad assumere la sua forma definitiva. Nel 1943, quando in Europa imperversava la II Guerra Mondiale ed era ancora viva una timida speranza di un

ritorno non troppo lontano nel tempo, Aub non aveva ancora previsto un romanzo sull'esilio. *CA* e *CS* vengono pubblicati a ordine inverso, rispettivamente nel 1951 e nel 1945.<sup>87</sup> Ciononostante, la cronologia dei fatti narrati segue l'ordine riportato nella citazione che fa riferimento al prologo della prima edizione di *CC* del 1943. Dato che *CS* venne pubblicato solo due anni più tardi, è lecito sostenere l'ipotesi di Llorens sul fatto che *CA* fosse già ampiamente pronto, o quanto meno a buon punto, in quel momento. Infine, il fatto che sotto l'etichetta «sucesos de nuestra guerra», Aub includa le vicende di *CF* è un'ulteriore conferma della percezione di continuità che avevano i protagonisti dell'epoca tra la guerra civile spagnola e i fatti storici che la seguirono.

Secondo Lluch (2010: 40), *Tierra de campos* doveva essere il romanzo di transizione tra la guerra e l'esilio, con un passaggio intermedio nei campi di concentramento. Il testo non venne mai pubblicato e al suo posto oggi troviamo *CM* e *CAL*, rispettivamente del 1963 e del 1968.

Negli anni tra il 1951 e il 1963 Aub continua a prendere appunti e a scrivere racconti sulle stesse tematiche. Le narrazioni brevi, tanto quelle che scrisse in quest'epoca come le precedenti degli anni '40, verranno a loro volta incluse nel *Laberinto mágico*, il quale diventa un ciclo formato da testi di generi diversi, dove confluiscono due forme di narrazione distinta: il racconto e il romanzo. A prova di questa poliedricità, Lluch (2010: 45) incontra il seguente passo tra gli appunti aubiani:

Bajo el título, dijimos, de *Los Campos* podrían reunirse todos según el orden cronológico de los sucesos que los motivaron:

I *Campo cerrado*. II *Campo abierto*. III *El cojo*. IV *Cota*. V. *Una canción*. VI *Manuel, el de la Font*. VII. *La ley*. VIII *Un asturiano*. IX *Santander y Gijón*. X *Alrededor de una mesa*. XI *Teresita*. XII *Campo de sangre*. XIII *La espera*. XIV *Enero sin nombre*. XV ~~*Campo de los almendros*~~ *Los Traidores*. XVI *Historia de Alicante*. XVII *Una historia cualquiera*. XVIII *Enrique Serrano Piña*. XIX *Historia*

<sup>87</sup> Secondo quanto sostiene Llorens i due romanzi dovevano essere uno solo. Inoltre, lo studioso riesce a retrodatare i primissimi appunti di *Campo abierto* all'8 di agosto del 1939: «L4 /8.39 Una novela de la juventud. Muchachos y muchachas de 15 a 18 años. La FUE. Agosto-6 de noviembre. Valencia. Madrid. El Búho. Los sindicatos. El teatro. La juventud que de pronto se encuentra con la posibilidad de realizar sus sueños. Influencia de los jóvenes en los ministros. Las ejecuciones y lo constructivo. Las armas de fuego. La negación del amor. Los matrimonios. Abolición del sentimentalismo. La juventud, la vida. El periódico. Los viejos al retiro. /p. 23/ El Búho por las iglesias, los pueblos. /p. 24/» (Llorens, 2003: 470).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*de Vidal. XX Otro. XXI Un traidor. XXII Ruptura. XXIII ~~Morir por cerrar los ojos~~  
Campo francés. XIV Los creyentes. XXV Historia de Jacobo. XXVI El limpiabota  
del padre eterno. XXVII Yo no invento nada. Apéndice: Diario de Djelfa.*

I titoli XV e XVI fanno riferimento rispettivamente a *Campo del moro* e *Campo de los almendros*. Il numero III, *El Cojo*, si riferisce alla prima pubblicazione del ciclo datata 1938. Il *Diario de Djelfa*, invece, rappresenta l'unico testo sui campi di concentramento che Aub scrisse interamente durante la sua prigionia. Come si nota, nella lista ci sono sia romanzi che racconti, che coprono un arco temporale che va dalla Seconda Repubblica (CC) all'esilio. La citazione risulta molto interessante nel momento in cui bisogna stabilire il *corpus* di testi che compongono il *Laberinto mágico*, ora in parte fissato dalle *Obras completas*. Esso comprende i sei *Campos* e una quarantina di racconti (Aub, 2006b).<sup>88</sup> A mio avviso è bene includere anche il diario *GC* che Aub scrisse dopo il suo viaggio in Spagna del 1969. Il testo, come scrive Aznar Soler (Aub, 1995), si può considerare come l'ultima pubblicazione del ciclo narrativo:<sup>89</sup> i temi che affronta e le numerose relazioni con gli altri testi del *Laberinto* confermano l'ipotesi di un ultimo romanzo con protagonista lo stesso scrittore e quindi l'unico ad essere interamente autobiografico.

---

<sup>88</sup> I romanzi sono tutti riuniti in Aub (2001b e c; 2002a e d), mentre i racconti sono raccolti in Aub (2006c).

<sup>89</sup> Per *La gallina ciega* si veda Aub (1995).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

## **Dentro il labirinto**

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

### **3. Entre ruptura y tradición: ecos de la literatura y del arte españoles en el *Laberinto mágico***

*...que yo sepa, escribí siempre en español desde que lo aprendí.  
Me parece que escribí a los 12 años, es decir, un año después de  
mi llegada a España, mi primer poema, y me acuerdo que uno de los  
amigos a quienes se lo mostré se estuvo riendo como loco  
de mis errores de sintaxis.*  
Max Aub

Antes que escritor, Max Aub fue un lector voraz. No solo de literatura española, sino también de obras europeas y americanas en general, como atestiguan las suscripciones a revistas literarias francesas que tenía activas en los años 20 y su biblioteca personal.<sup>90</sup> La escritura de ensayos literarios, como el que publicó sobre Heine (2000b), son por lo tanto una confirmación de la afición de Aub a la lectura, además de, en este caso específico, prueba de su ancho horizonte internacional.

Como es natural, estas lecturas han dejado una huella en su obra. Su curiosidad y su pasión por la belleza lo llevaron también a ser un gran apasionado de arte pictórico. Ya señalé que fue él el encargado por el Gobierno republicano de contratar

---

<sup>90</sup> Joan Oleza dedicó un ensayo a la biblioteca de Max Aub en Valencia que, a la hora de salir para el exilio, dejó a la Universidad de la ciudad para que la conservara. Véase Oleza (2008).

a Picasso para la Exposición de 1937 en París. Es más, uno de sus personajes más acertados, Paulino Cuartero, participa activamente en la salvación de los cuadros del Prado al final de la Guerra Civil. Por último, el ejemplo más significativo de la afición al arte de Aub es *Jusep Torres Campalans*, la falsa biografía de un pintor vanguardista amigo de Picasso y que se retiró a la vida privada en México. A pesar de ser un personaje de ficción, Jusep Torres Campalans llega a exponer sus obras en dos ocasiones: la primera en México, en 1958; la segunda en Nueva York, en 1962. Los cuadros y los dibujos del artista los realizó el mismo Aub. Además de una reflexión sobre el arte vanguardista, *Jusep Torres Campalans* es también una prueba ulterior de la ironía que caracteriza la obra de Max Aub.<sup>91</sup>

Investigar sobre la relación de los textos del escritor valenciano con los clásicos españoles, permite entrar en su taller. Un taller del que han salido obras que claramente son el producto de una influencia y una tradición no tanto nacional como personal. Por eso, es posible hablar de un *canon* maxaubiano. El lector lo puede incluso tener entre las manos en el volumen *Manual de Historia de la Literatura Española* (Aub, 1974). Este canon se compone de los mayores escritores de la literatura española, clásicos, según la definición que da de ellos Italo Calvino (1995: 7-8), o sea libros, o autores, que atraviesan los tiempos y las fronteras y que cuando los leemos sabemos perfectamente dónde colocarlos. Vienen antes de otros libros que de ellos recuperan temas, estilos, motivos, en los que encontramos una huella precisa. A través de estos reflejos la nueva obra se legitima y se incluye en una tradición. Estoy hablando de procesos involuntarios, que tienen sus orígenes en el inconsciente de un escritor. Max Aub construyó su conciencia literaria a través de lecturas y relaciones interpersonales con otros escritores. No se trata tanto de una herencia, sino de la que Aparicio define (2013: 46) como «aspiración a la permanencia», es decir, convertir su propia obra en un clásico que vaya influyendo en los que seguirán. Es una manera como otra de dejar una huella y vencer el olvido, temas, estos, que en un escritor exiliado como Max Aub adquieren una importancia capital.

---

<sup>91</sup> Véase <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/jusep-torres-campalans-ingenio-vanguardia-espanola>> (consultado el 21/05/2014).



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

En las últimas décadas Max Aub se ha ido afirmando como uno de los más destacados escritores españoles del siglo XX. En cierto sentido, ya es un clásico de las letras hispánicas contemporáneas, al igual que Francisco Ayala y Ramón J. Sender, coetáneos del escritor valenciano y que, con todo derecho, están en el canon español del siglo XX. Y no podría ser de otra manera ya que en su obra confluyen otros clásicos de otros siglos que se quedan en la sombra de una influencia nunca directa, sino más bien enmascarada por la grandeza del escritor valenciano.<sup>92</sup>

Dentro de una lógica de continuidad y ruptura,<sup>93</sup> el *Laberinto mágico* supone por lo tanto muchas continuidades, pero también importantes rupturas, sobre todo con el modelo realista del siglo XIX. Aub sigue una normal tendencia de la primera parte del siglo XX, momento de auge de las primeras vanguardias históricas. Así que resulta importante comparar el *Laberinto* no solo con sus modelos del pasado, sino también con los contemporáneos.

La presencia de los clásicos españoles en el *Laberinto* se manifiesta en tres niveles: la recreación de artificios, la cita y la identificación.

Por lo que se refiere al primer nivel, la recreación de artificios, se trata de la reelaboración por parte de Aub de estrategias que ya utilizaron otros escritores del pasado.

La cita, en cambio, merece un discurso más complejo porque se trata siempre de citas de textos teatrales que en el *Laberinto* están representados. Por lo tanto hay unos cuantos personajes de las novelas que interpretan el papel de personajes de obras de teatro. Se trata de una forma de intertextualidad muy particular porque se da a nivel de textos, de géneros literarios distintos y de personajes. Son los momentos en los cuales es más evidente la convivencia de teatro y novela en el ciclo. En particular, el teatro entra en la novela a través de la voz de unos personajes que interpretan fragmentos de dramas clásicos. Por lo tanto, los personajes se convierten en actores, saliendo del papel que tienen en la novela e interpretando otro.

El tercer nivel, la identificación, es más íntimo al mismo Aub: el escritor se identifica personalmente con otros escritores o algunos de sus personajes.

<sup>92</sup> Cfr. Aparicio (2013: 47)

<sup>93</sup> Véase para estos conceptos Aparicio (2013: 51).

Con estas premisas puedo empezar a detectar en qué consisten los ecos de la literatura y del arte españoles en el *Laberinto mágico*. Indentificar presencias, influencias, incluso intertextualidades, puede ser el punto de partida para profundizar otras temáticas relacionadas con las estrategias narrativas empleadas por Max Aub para dar una apariencia ficticia a su “experiencia” de la guerra civil española.<sup>94</sup> De esta manera, la comparación es, además de objeto de investigación, un instrumento, un recurso que, ampliando el horizonte crítico, extrae aspectos y elementos que una perspectiva 'monográfica' desperdiciaría.

### **3.1 Ecos cervantinos en el *Laberinto mágico***

Cervantes representó para Max Aub una referencia constante. Basten como prueba los numerosos ensayos que el escritor dedicó al autor del *Don Quijote*, entre los cuales el capítulo «Cervantes» del *Manual de Historia de la Literatura Española*.<sup>95</sup> Por lo tanto no debe extrañar la presencia, bien evidente, de motivos cervantinos en el fresco aubiano de la guerra civil española. Fresco que va más allá de una intención testimonial o de restablecer una memoria histórica corrompida por el régimen franquista a lo largo de la dictadura. Se trata más bien de un importante documento (literario) que retrata, y abarca y ficcionaliza, la realidad española del siglo XX con ojo irónico y trágico, y con un horizonte internacional que coloca, de una vez, España, su guerra, su literatura y su historia en el marco europeo.

#### *3.1.1 El «Quijote» en el «Laberinto mágico»*

El *Quijote* es una presencia constante, nunca claramente manifiesta, aunque sí se perciba: en los temas, en las estrategias, en las intenciones de Max Aub de recuperar algunos artificios. De la misma manera, Aub crea unos paralelismos entre sí mismo y Cervantes, o algunos de sus personajes. De modo que el *Quijote* se manifiesta en dos de los niveles que acabo de detectar: la recreación de artificios y la identificación.

---

<sup>94</sup> Aub nunca combatió en la guerra. Con su “experiencia” entiendo los acontecimientos que vivió en primera persona entre 1936 y 1939 y las sensaciones, emociones, imágenes que el conflicto dejó en él y que participaron en la construcción del *Laberinto mágico*.

<sup>95</sup> Todos los ensayos que Aub escribió sobre Cervantes se han reunido en *De Cervantes a Max Aub*. Véase Aub (1999b).

Veré a continuación tres ecos de la obra de Cervantes en el *Laberinto mágico*. Estos se hallan en tres relatos diferentes, donde el autor utiliza el *Don Quijote* para representar su experiencia laberíntica entre 1936 y 1942.

En *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*, Aub retoma la estrategia del hallazgo de un manuscrito en lengua extranjera. Como bien se sabe, Cervantes se define el «padraastro» de su personaje (Cervantes, 2009: 7). En el capítulo IX de la primera parte el autor revela que un día en Alcaná de Toledo compró un viejo cartapacio en la calle que estaba escrito en una lengua oriental que no podía comprender. Por lo tanto empezó a buscar a un «morisco aljamiado» (86) que leyera los caracteres arábigos del texto. Cuando encontró al morisco se dio cuenta de que había encontrado precisamente el *Don Quijote*:

Cuando yo oí decir «Dulcinea del Toboso», quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di presa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabigo. (ivi).*<sup>96</sup>

En su relato, Max Aub utiliza un recurso muy similar. En el prólogo un personaje de nombre J.R. Bululú declara cuanto sigue:

Cuando salí, por primera vez, del campo de concentración de Vernet y llegué a Toulouse, en los últimos meses de 1940, encontré en mi maleta un cuaderno que no había puesto allí. (Aub, 2006b: 203)

El cuaderno contiene precisamente el manuscrito de Jacobo, un cuervo antropólogo del campo de concentración de Vernet d'Ariège. Bululú es uno de los *alter ego* de Max Aub en el relato. Se trata del editor del texto de Jacobo que, sin embargo, está escrito en el idioma de los cuervos. Por eso, el personaje necesita a alguien que conozca el cuervo para descifrar el texto y encarga a Aben Máximo Albarrón que le lleve a cabo la traducción. Este es el segundo *alter ego* de Max Aub

---

<sup>96</sup> Los nueve capítulos que preceden serían el resultado de las investigaciones de Cervantes en los «anales de la Mancha». A partir de ahora, en cambio, toda la historia de don Quijote procede del texto de Cide (señor) Hamete (Hamid) Benengeli (probablemente de «berenjena»). *Cfr.* Cervantes (2009: 87n). La estrategia de presentar una ficción como si fuera copia o traducción de un texto encontrado era bastante común en la época de Cervantes y tenía como objetivo el de conferir mayor verosimilitud a la narración.

presente en el relato. Su nombre, además de remitir al mismo autor del *Laberinto*, tiene, en su matiz arabizante, algo de Cide Hamete Benengeli, autor del *Don Quijote*. Las letras del cuervo son, asimismo, diferentes de las letras latinas como las de los cartapacios cervantinos.

Este aspecto ha sido abundantemente subrayado por parte de la crítica aubiana. Sin embargo, en el hallazgo del manuscrito cuervo Aub hace confluír el de la maleta que contiene papeles de un autor desconocido. En el capítulo XXXII de la primera parte de *Don Quijote*, el caballero de la triste figura y su escudero se encuentran en la venta de Juan Palomeque el Zurdo. Ahí el ventero enseña a sus huéspedes unos libros que guarda en una maleta y cuando está a punto de llevárselos, el cura lo detiene porque quiere ver unos papeles que forman la *Novela del Curioso Impertinente*, cuya lectura ocupará los capítulos inmediatamente sucesivos al XXXII. De modo que Palomeque declara:

Pues bien puede leella su reverencia, porque le hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y estos papeles, que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo, y aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de volver, que, aunque ventero, todavía soy cristiano. (Cervantes, 2009: 326)

El cura inmediatamente da la razón al ventero, pero le advierte de que si la novela le gustara «me la habéis de dejar trasladar» (*ivi*). El verbo «trasladar» debe entenderse con el significado de copiar, ya que, en la época, la mayoría de los textos circulaba en su versión manuscrita y de ella se producían copias. Ahora bien, J.R. Bululú no sabe quién ha puesto el texto de Jacobo en su maleta, que es un manuscrito y necesita, además de ser copiado (y posteriormente editado), también ser traducido:

Ignoro quién colocó aquel cuaderno en mi equipaje. Yo no tenía relaciones personales con Jacobo. Estas páginas dieron vueltas por el mundo, en un ídem, al azar de mis azares, y si las doy ahora a la imprenta es únicamente como curiosidad bibliográfica y recuerdo de un tiempo pasado que, a lo que dicen, no ha de volver, ya que es de todos bien sabido que se acabaron las guerras y los campos de concentración. (Aub, 2006b: 203)

Valeria De Marco (1996: 561), además, apuntó que el hallazgo casual del manuscrito tiene como objetivo conferir mayor verosimilitud a la ficción. Sin

embargo, al mismo tiempo la presencia de un narrador que pertenece al universo animal marca una distancia entre el lector y la realidad descrita. Si pensamos en el tema del relato, la vida en los campos de concentración, resulta evidente el intento de abordarlo desde una perspectiva nueva. Esto significa que el lector, a pesar de percibir el horror del contexto concentracionario, se fija más en la irracionalidad de los comportamientos humanos. Es precisamente la conciencia de la existencia de un nivel ficticio la que confiere a Jacobo la misma autoridad que la de un testigo. Aub logra desplazar su atención y la del lector, centrando el mensaje de su texto en un aspecto de los campos de concentración diferente del habitual. Si, por ejemplo, en *Se questo è un uomo* de Primo Levi se percibe de manera agobiante el horror, la injusticia y la deshumanización, en *Manuscrito cuervo* sale a la luz otro aspecto del universo concentracionario, que es la sinrazón de un proyecto autodestructivo para el ser humano. La importancia de este relato en el marco de la narrativa de los campos reside precisamente en esto y en la manera en que Aub logró realizar este desplazamiento: el cuervo Jacobo como narrador, y su ironía, amargo e indispensable ingrediente para mantener cierta distancia con la deshumanización más desconcertante.<sup>97</sup>

Tal como afirma Monti (2007: 363) el hecho de que el narrador sea un pájaro permite una visión panorámica, desde el cielo, distanciada y despiadada, no solo del campo sino también de la humanidad entera. El lenguaje del cuervo es irónico y arrogante. Consciente de pertenecer a una raza superior, estudia a los hombres con una actitud prevenida. Como apunta Ette (2005: 186), se trataría de un prejuicio muy similar al que mantenían los cronistas españoles en sus descripciones de los indígenas. En fin, las referencias a España y a su guerra civil, junto con la presencia en Vernet de muchos brigadistas internacionales, permiten al lector ir más allá de la situación particular del campo de concentración, para llegar a reflexionar sobre el hombre en general. Se trata de reunir las piezas de un mosaico mucho más amplio que el de Vernet d'Ariège. La importancia de los artificios cervantinos recreados por Aub en *Manuscrito cuervo* reside precisamente en crear las condiciones para esta

---

<sup>97</sup> Tal vez, *Manuscrito cuervo* se puede considerar precursor de otras tentativas, sobre todo cinematográficas, en este sentido.

lectura. De hecho, es a partir de la presencia de un manuscrito desconocido y que necesita ser traducido porque es incomprensible, que el lector puede tomar la distancia necesaria de la realidad descrita para fijarse en su sinrazón, dejando de un lado el horror y la deshumanización.

El relato *Enero sin nombre*, donde Aub da cuenta de las primeras fases del exilio catalán de 1939, tiene como epígrafe las siguientes palabras: «Con ser vencidos llevan la victoria» (Aub, 2006b: 145), que proceden de *Don Quijote* (I, XL). Se trata de un verso perteneciente a un soneto compuesto por un caballero imperial que combatió contra los turcos y que estuvo recluido en la cárcel de Argel. Su historia, que se relata en la venta de Palomeque por un amigo suyo, tiene puntos de contacto con la biografía del mismo Cervantes, cautivo, a su vez, de 1575 a 1580 en Argelia, así como Aub lo estuvo entre 1941 y 1942. Para darse cuenta de la importancia de esta coincidencia biográfica basta con leer las palabras que Aub escribe a la hora de prologar una edición mexicana de la *Numancia*:

[Cervantes] No se rindió en Argel, ni en prisión española, ni le abatió jamás la desventura; siempre tuvo por norte la honra de ser escritor bueno, y si siempre se es, en parte, a quienes hacemos, Cervantes fue, en mucho, su propio Quijote. (Aub, 1999b: 51)

Como señalan Lluch y Llorens en las *Obras Completas* aubianas, el escritor relaciona su experiencia con la de Cervantes y, en este caso, con la historia del cautivo contenida en el *Quijote*, identificándose tanto con el escritor manchego como con el protagonista de una de las historias relatadas en la primera parte de su obra.

El verso citado es el undécimo y pertenece al primero de los dos sonetos que el amigo del cautivo declama en la venta de Palomeque:

Almas dichosas, que del mortal velo  
libres y exentas, por el bien que obrastes,  
desde la baja tierra os levantastes  
a lo más alto y lo mejor del cielo,  
y, ardiendo en ira y en honroso celo,  
de los cuerpos la fuerza ejercitastes,  
que en propia y sangre ajena colorastes  
el mar vecino y arenoso suelo:  
primero que el valor faltó la vida  
en los cansados brazos, que, muriendo,  
*con ser vencidos, llevan la victoria;*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

y esta vuestra mortal, triste caída  
entre el muro y el hierro, os va adquiriendo  
fama que el mundo os da, y el cielo gloria. (Cervantes, 2009: 407-408; subrayado  
mío)

Los últimos tres versos se pueden relacionar con la derrota republicana: Cervantes habla de «mortal caída» y de «fama que el mundo os da, y el cielo gloria». Se puede detectar aquí una analogía entre los numantinos, los españoles derrotados por los turcos y los republicanos. Todos fueron derrotados, pero a pesar de esto resultan victoriosos. Comentando el soneto contenido en el *Quijote* Mata Induráin (2007: 170) escribe que los soldados a los que se refieren los versos: «han sido vencidos en combate, pero en última instancia resultan vencedores porque su recuerdo perdurará en el mundo». De la misma manera, añadiría yo, la derrota en las trincheras y las ciudades del bando republicano abre las puertas a la victoria moral. No hay dudas de que la causa que defendían, o sea la libertad, tenía un valor capaz de anonadar cualquier tipo de derrota. «Con ser vencidos llevan la victoria»: una victoria que se concretiza en el mismo momento en que se evidencia el fracaso. Es en el camino del exilio que los vencidos toman conciencia del valor de sus propios ideales, y que los partidos políticos intentaron utilizar a su ventaja sin lograrlo: la derrota, la real, es suya. Hay que retomar la relación que para Aub existe entre el *Quijote* y la *Numancia*, porque es a través de ella que hay que entender el concepto resumido en el verso «con ser vencidos, llevan la victoria». Escribe Max Aub:

No hay obra en el teatro europeo -en su tiempo- con la que pueda compararse la *Numancia*. Nótase en ella cierto reflejo, o premonición de la grandeza del propio *Quijote*, porque los numantinos ponen en acción los que podían haber sido sueños del gran caballero. Toda *Numancia* es quijotesca, es decir, española. (Aub, 1999b: 61-62)

Aub se mueve del texto teatral al *Quijote*, de este a su protagonista y de don Quijote a España. Así resulta no tan atrevido llegar a afirmar que también los republicanos ponen en acción los que podían haber sido sueños del gran caballero. Además, como los numantinos, los republicanos deciden que nunca se someterán a las órdenes de un enemigo invasor y, en este caso, fascista. Salen al exilio, que para ellos tiene el mismo valor que tenía la muerte para los numantinos. Muerte y exilio

están en el mismo plano: ambos implican una pérdida -la vida o la patria- y ambos no pueden evitar la derrota militar. En el caso de la España republicana el exilio se configura como una medida temporal, momentánea. Solo con los años y por la persistencia de Franco en el poder se convierte en una razón de vida definitiva.

El tercero de los ecos cervantinos está contenido en el relato *Manuel, el de la Font*, que se puede poner en relación con el episodio de la Ínsula Barataria contenido en la segunda parte del *Quijote*.

En el cuento aubiano se alternan un narrador en tercera persona y otro en primera, según una dialéctica que el lector encuentra con frecuencia en las narraciones del ciclo. La primera parte está dominada por un narrador en tercera persona que introduce al personaje principal (en este caso Manuel), contando su historia pasada. En la segunda parte el protagonista se convierte en el narrador mismo de una parte de su vida y en la tercera vuelve el narrador en tercera persona que, en este caso, revela que personajes como Manuel logran prosperar en cualquier circunstancia, incluso en el campo de concentración:

Manuel, el de la Font, es el único que ha conseguido, a fuerzas de hacerse el tonto, salir del campo y trabajar en una alquería próxima, donde una viuda le emplea.

-¿Qué haces allí?

-¿Yo? Nada. Un poco de todo.

A la tarde, de vuelta Manuel, va sacando de los innumerables bolsillos de un gabán que le viene como una tienda de campaña, huevos, pan, pastas de sopa y hasta jazúcar! Que reparte concienzudamente entre nosotros. (Aub, 2006b: 95)

En la parte central de la narración Manuel da cuenta de cómo, en los años de la II República, logró cierto poder político y judicial en su ciudad natal. Como escribe Soldevila (1973: 117n):

La historia de la revolución en su pueblo [de Manuel], en la que tiene un papel preponderante, nos vale una serie de escenas de justicia popular sanchopancesca, culminadas por una especie de juicio de Dios particularmente curioso, al que se somete un presunto culpable.

En concreto el protagonista relata dos casos judiciales cuyas sentencias (injustas) fueron pronunciadas durante el bienio en que en España gobernó la derecha (1934-36).<sup>98</sup> Al ganar las elecciones el Frente Popular en la primavera de 1936, Manuel

<sup>98</sup> Recordamos que en el episodio de la Ínsula Barataria -ínsula que no existe y que se ha individuado con un pueblo en la provincia de Zaragoza- Sancho tiene que resolver tres pleitos que tienen que



asume el cargo de juez y da un vuelco a las dos sentencias restituyendo justicia a los condenados injustamente. Ambos casos son surreales y basados en elementos cómicos e incluso escatológicos. Las soluciones a las que llega el narrador no son siempre fruto de conductas ortodoxas por lo que se refiere a la presencia de pruebas e indicios. Remiten a una justicia popular, que se basa en la sabiduría del pueblo. Por este aspecto, tan evidente en el episodio protagonizado por Sancho Panza, la crítica, a partir de Soldevila (1973), ha interpretado este relato como una ulterior manifestación de la presencia de *Don Quijote* en el *Laberinto mágico*. Sin embargo, Aub nunca cita en este cuento el capítulo cervantino, ni hace a él particulares referencias.

El catedrático valenciano se basa en la parte del cuento en que Manuel narra su pasado durante la República, deteniéndose en unas sentencias de tribunal según el estilo Sancho Panza. La cumbre del relato está en el final de esta parte, cuando Manuel da cuenta de una trampa judicial que desvelaría todo el carácter engañoso del comité republicano durante el bienio de gobierno derechista, o sea antes de que llegara él. Sin embargo, la sentencia de Manuel, a pesar de ser justa según él, ha llegado sin demasiados indicios ni pruebas y ni siquiera a través de una confesión del imputado reconocido culpable. Además, la figura del protagonista narrador se presenta como la de un sinvergüenza, un pícaro, todo lo contrario de lo que era Sancho, que sí, era un hombre simple, pobre e inculto, pero en el episodio de la Ínsula Barataria demuestra que es un juez imparcial y justo. Creo que lo más acertado sobre este aspecto de *Manuel, el de la Font* lo ha escrito Javier Sánchez Zapatero (2009a: 635), quien afirma que el relato puede también leerse dentro de una de las temáticas más comunes en el *Laberinto*, o sea, la crítica de la desorganización entre las fuerzas republicanas.

Sin lugar a dudas, Aub se enfrenta aquí con el tema de la justicia, fundamental tanto para él como para Cervantes. La razón de fondo que nos hace dudar de Manuel como nuevo Sancho Panza es que para él sus sentencias eran justas por el simple

---

probar su ingenio. El primero hace parte de la categoría de los pleitos risibles, el segundo tiene que ver con un préstamo de escudos nunca devueltos y en el tercero hay una mujer supuestamente violada. Véase sobre este episodio Cervantes (2004).

hecho de que las había pronunciado él, o sea el representante del Frente Popular. Sin embargo, Sancho no ejercitaba sus funciones en nombre de un partido político (que no existían en el siglo XVI), sino apelándose a un sentido instintivo de la justicia, que le provenía de cierta sabiduría popular. En resumidas cuentas, tanto Cervantes como Aub se muestran interesados en el tema de la justicia, incluso por motivos autobiográficos, que en el escritor valenciano resultan aún más complicados por la ambigüedad de la política. Como se sabe, fue encarcelado tanto por los *fachas* como, sobre todo, por los *rojos*, de los que formaba parte. Y este último detalle es, tal vez, el más interesante.

3.1.2 «La Numancia» de Cervantes, «La vida es sueño» de Calderón y «Fuenteovejuna» de Lope como clave de lectura del laberinto español

En el siglo XX la *Numancia* de Cervantes se representó en más de una ocasión.<sup>99</sup> Siempre se exaltó la resistencia del pueblo numantino ante el ejército romano y su victoria moral a través del suicidio de masa. Es decir, la defensa la libertad hasta la muerte. En la tragedia encontramos algunos de los temas universales de la literatura occidental, entre los cuales destaca el espíritu de unión de los pueblos en lucha por la libertad. Por lo tanto no ha de extrañar la versión de la tragedia numantina actualizada por Alberti en plena guerra civil, y tampoco la presencia de esta en el *Laberinto Mágico* de Max Aub.<sup>100</sup>

A pesar de que la lucha numantina se haya convertido en un símbolo para los republicanos durante la guerra civil española, hay que señalar que, incluso en la dictadura, la tragedia de Cervantes fue utilizada con motivos de exaltación de la resistencia nacional(ista) frente a las presiones extranjeras. Esta ambigüedad la señala también Alfredo Hermenegildo (Cervantes, 1994: 17) cuando recuerda, entre las versiones del siglo XX de la tragedia, la de la compañía “Lope de Vega” dirigida por José Tamayo en 1956:

---

<sup>99</sup> Véase Cervantes (1994: 17-18).

<sup>100</sup> Véase también Oleza (2006), que rastrea la presencia de la *Numancia* en *CA* incluyendo también comentarios sobre Picasso y su *Guernica*.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Es curioso señalar que la tragedia cervantina [...] provoca la adaptación de Alberti y su uso contra las tropas “imperiales” de Franco durante la guerra civil del 1936-1939. Unos años más tarde, en 1956, los triunfadores de aquella contienda vuelven a utilizar la *Numancia* en beneficio de su propia visión de la historia.

En particular, esto se debería también a las ambigüedades que surgen del mismo texto de la *Numancia*. Por un lado, hay la exaltación de valores universales como la libertad. Por otro lado, hay un elogio explícito de la grandeza de España en los tiempos de Felipe II.<sup>101</sup>

La *Numancia*, en versión de Alberti, se estrenó el 26 de diciembre de 1937 en el teatro de la Zarzuela de Madrid y se representará hasta el final del conflicto.<sup>102</sup> El poeta gaditano no aporta modificaciones consistentes al texto original, solo añade unas referencias que remiten al conflicto español, creando así una identificación entre romanos y franquistas por una parte y numantinos y republicanos por la otra.<sup>103</sup> Este tipo de identificación no es una invención albertiana; de hecho los republicanos se llamaban a sí mismos *numantinos* y el Madrid de 1936 se veía como si fuera una *Numancia* moderna.

Siempre en 1937, entre el 22 de abril y el 6 de mayo, se estrenó en París una versión de la *Numancia* modernizada y traducida al francés por J.L. Barrault.<sup>104</sup> En los mismos días los aviones alemanes bombardeaban la ciudad vasca de Guernica y Picasso empezaba los primeros esbozos de su célebre cuadro. Además, según parece, un siglo antes, en 1808, se representó la *Numancia* en Zaragoza, en aquel entonces sitiada por el ejército francés de Napoleón. Por lo tanto, vemos cómo la tragedia cervantina retorna en los momentos históricos en los que la libertad de los españoles está amenazada.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Sobre la interpretación de la *Numancia* de Cervantes y las ambigüedades que surgen de su lectura han trabajado muchos estudiosos. Hermenegildo (1976) ofrece un estudio completo sobre la tragedia cervantina. Además, véase también Johnson (1981) que se centra sobre el por qué de esta ambigüedad.

<sup>102</sup> Véase Alberti (1975). En esta edición se reúnen las versiones de 1937, a la que nos referimos, y de 1943 que se estrenó en Montevideo. Esta versión de la tragedia es una obra menos visceral que la de 1937 y fue representada por Margarita Xirgu.

<sup>103</sup> Para las relaciones entre la *Numancia* de Alberti y la guerra civil, véase Hermenegildo (1978; 1979 y 1993).

<sup>104</sup> Véase Canavaggio (2004).

<sup>105</sup> No tenemos la certidumbre de que efectivamente se representó de la *Numancia* durante las guerras napoleónicas. De todas formas, el espíritu de la tragedia estaba presente en las cortes gaditanas de 1810-1812, que siguieron a las guerras napoleónicas, tal como lo leemos en el episodio galdosiano

Como dije, en su versión de la tragedia, Rafael Alberti establece dos ejes de equiparación. De un lado Madrid y Numancia y del otro numantinos y republicanos, lo que implica una tercera equivalencia entre romanos y fascistas. Max Aub recupera estos ejes en el capítulo «6 de noviembre por la noche» de *CA*, donde cita dos veces la tragedia cervantina adaptada por Alberti. La acción se desarrolla en 1936, cuando Madrid está cercado por el ejército nacional. El personaje de Vicente Dalmases llega a la capital y se dirige al Teatro de la Zarzuela para asistir al ensayo de la *Numancia*:

- ¿De dónde eres?
- De Valencia
- ¿Dónde trabajas?
- Estoy con Líster.
- ¿Dónde trabajabas?
- En *El Retablo*.
- ¿Dónde queda eso?
- Es el teatro de la Universidad de Valencia.
- [...]
- ¿A qué vienes?
- A ver el ensayo de la *Numancia*.
- ¡Haberlo dicho! Eso es adentro, pasa. (Aub, 2001b: 531)

En la escena que sigue el lector encuentra uno de los primeros paralelismos entre la tragedia cervantina y el *Laberinto mágico*. Se trata de la organización de la defensa de Madrid por parte de los peluqueros, que representan uno de los ejemplos más acertados de personaje colectivo. Se trata de un largo listado de nombres y apellidos en el cual cada peluquero comparece en su individualidad sin perderse en una masa indefinida.<sup>106</sup> En la *Numancia*, en cambio, los numantinos y las numantinas no tienen nombre y salen como *Numantino 1º*, *Numantino 2º*, etc.. Solo los personajes más relevantes tienen una individualidad desarrollada, como Teógenes o Lira, entre las mujeres. Lo que me interesa resaltar es que tanto en la tragedia como en el ciclo aubiano este personaje colectivo tiene dos opciones: la muerte (o el exilio) o la esclavitud (o la persecución). Ambos grupos optan por la primera opción y la

---

de *Cádiz* (Pérez Galdós, 2003: 277-278): «¿Qué diría de su representante aquel pueblo *numantino*, que, por no sufrir la servidumbre, quiso ser pábulo de la hoguera? [...] Aún conservo en mi pecho el calor de aquellas llamas, y él me inflama para asegurar que el pueblo *numantino* no reconocerá ya más señorío que el de la nación. Quiere ser libre y sabe el camino de serlo».

<sup>106</sup> Véase Buschman (2012: 138-141). El texto de Buschmann constituye el primer estudio en alemán sobre la obra de Max Aub en su globalidad. La tercera parte del libro es uno de los más acertados trabajos sobre el *Laberinto mágico* de los últimos años.

única diferencia entre la manera en que Aub y Cervantes dan forma a este personaje colectivo reside en el hecho de que el novelista del siglo XX no anula al individuo en la masa, o sea que la colectividad moderna no tiene por qué sacrificar la unicidad del individuo.<sup>107</sup> Un pueblo es un conjunto de individualidades que van en la misma dirección.

El paralelismo entre la tragedia y el ciclo se puede aplicar a la España de la guerra civil. La primera cita de la *Numancia* se coloca al final de la escena de los peluqueros y coincide con el reencuentro de Vicente y Asunción, dos de los principales personajes de todo el ciclo:

Se encontraron al aire de la puerta del patio de las butacas. Asunción salía, cuando Vicente se asomaba.

Ni siquiera pronunciaron sus nombres, ahogados en sus miradas de meta alcanzada a última hora, con el postrer aliento. Se cogieron las manos y se sentaron en la última fila de butacas. (Aub, 2001b: 540)

Vicente y Asunción llegan al teatro de la Zarzuela mientras la compañía ensaya la jornada tercera de la tragedia:

¿Qué pensáis varones claros?  
¿Resolvéis aún todavía  
en la triste fantasía  
de dejarnos y ausentarnos?  
¿Queréis dejar por ventura  
a la romana arrogancia  
las vírgenes de Numancia  
para mayor desventura?  
¿Y a los libres hijos nuestros  
queréis esclavos dejarles?  
¿No será mejor ahogarles  
con los propios brazos vuestros? (Aub, 2001b: 540)

Quien habla es el personaje de la MUJER 2°.

*CA* se escribió en los años 40, cuando el escritor vivía exiliado en México. Conocía la versión albertiana de la tragedia de Cervantes y con toda probabilidad cita de memoria directamente de lo que recuerda de la *Numancia* modernizada por el

---

<sup>107</sup> El personaje colectivo como lo plantea Aub es a todos los efectos un conjunto de personajes menores. Véase, en concreto, Woloch (2000). Sobre este tema, pero relacionado al teatro de Aub, se vea el ensayo de Silvia Monti (2008). Por lo que se refiere a las problemáticas relacionadas con la caracterización de la *Numancia* de Cervantes véase Hermenegildo (1976: 52-102).

poeta gaditano. El último verso de la cita constituye un importante vínculo entre los versos y la prosa:

“Con los propios brazos vuestros”, el brazo de Asunción contra el suyo. El brazo de Vicente contra el suyo. Ambos mirando el desnudo escenario. (Aub, 2001b: 540)

La tragedia forma parte de la novela y de la narración misma de *CA*. De esta manera, Aub establece una relación dialéctica entre su ciclo narrativo y el texto cervantino, creando un juego de espejos: de la tragedia, que apareció por primera vez al comienzo del capítulo, se pasa a la novela y al paralelismo con la escena de los peluqueros. El enfoque narrativo vuelve a fijarse en la tragedia, la cual confluye en el diálogo entre Vicente y Asunción que se centra en el cerco de Madrid por parte de los nacionales. Como Numancia, Madrid no tiene vías de fuga; como el ejército romano, el franquista es aparentemente más fuerte. De modo que Aub retoma los ejes creados por Alberti y que, en 1937 cuando se estrenó la *Numancia* modernizada, tenían el objetivo de crear una identificación real entre el pueblo cercado y los numantinos.

Otro aspecto que emerge claramente de la comparación entre la tragedia cervantina y el *Laberinto mágico* es el papel que tienen las mujeres. La dialéctica entre los dos textos se establece, en parte, en este tema, donde el personaje de Asunción interpreta la parte de la joven republicana comprometida activamente en el conflicto. En las dinámicas internas de la pareja, además, es ella la que en este momento tiene mayor fuerza de ánimo:

Vicente la miró a los ojos, desesperado:  
-Van a entrar.  
-¿Y eso lo dices tú?  
-Sí, porque tú no sabes el material que traen.  
-No entrarán. (Aub, 2001b: 541)

La fuerza de Asunción es la misma de las mujeres de Numancia: saben cuál es su objetivo y cómo conquistarlo. Las numantinas se sacrificarán bajo las espadas de sus hombres para no caer esclavas de los romanos; Asunción y las republicanas tomarán las armas o lucharán en la retaguardia al lado de los republicanos. La mujer ya no es el anillo débil de la sociedad que vive bajo la protección del hombre, sino que es este último quien necesita de su apoyo constante. Asunción conforta a Vicente dejando

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

que él la bese frenéticamente antes de que la narración confluya en la tragedia otra vez:

Asunción se dejaba besar, sin atreverse a corresponderle. Mira el escenario: pende un solo alto foco, y esa luz cruda parece de otro mundo, fantasmal. El decorado, muerto, con sus toros de Guisando, a la derecha, y la tienda de Escipión a la izquierda. Numancia de cartón y tela. Y los actores, aquí y allá, defendiéndose como pueden del frío.

Alto, sereno y espacioso cielo  
que con tus influencias enriqueces  
la parte que es mayor de este mi suelo  
y sobre muchos otros le engrandesces:  
muévete a compasión mi amargo duelo,  
y pues al afligido favoreces,  
favoréceme en hora tan extraña,  
que soy la *sola* y desdichada España.  
(Aub, 2001b: 542-543)

Esta segunda cita de la *Numancia* corresponde al monólogo del personaje alegórico de España, al final de la jornada primera. En el octavo verso subrayamos el adjetivo «sola». No por casualidad Aub decidió insertar este fragmento de la tragedia en su novela: este «sola» resalta que la II República fue abandonada por las democracias europeas, las cuales se declararon neutrales frente a la guerra civil y toleraron el régimen franquista hasta la muerte del caudillo.

El capítulo se cierra con Vicente y Asunción que salen del teatro y, juntos con otros amigos, cantan los tres himnos de la resistencia republicana: *La joven guardia*, *La Internacional* y *La Marsellesa*. Los jóvenes que cantan representan una sola voz colectiva que se corresponde con la juventud en defensa de su propia libertad y su derecho a un futuro democrático. Cada personaje participa en el canto y se une a los otros hasta convertirse en una única voz. Vicente, que está ahora «entre los suyos», recupera la esperanza que hasta hace poco parecía haber perdido. La desesperanza que lo acompañó hasta dentro del teatro se debía únicamente a la soledad:

[...] mentira, un engaño, una trampa de la que se salvó sin esfuerzo, nada más que con despertar. Está descansado, fresco, lleno de fuerza y el ímpetu se le sale a torrentes por la boca. Canta, feliz, entre Asunción y José Jover. Y lanza su voz a la máxima potencia, y echaría a correr y empezaría a bailar. ¡Hay que luchar! ¡Hay que disparar! ¡No pasarán! ¡No pasarán! Ellos son la razón y la fuerza. Nadie podrá con ellos. ¡Nadie! (Aub, 2001b: 544)

Los numantinos de Cervantes encuentran en su unión la fuerza necesaria para cumplir un acto extremo como el suicidio de masa. Esta unión se contrapone a las luchas internas y a las divisiones constantes que caracterizan la historia de España. De la misma manera, Aub, en su ciclo narrativo contrapone a la unión, o por lo menos al espíritu de unión, de personajes como Vicente, Asunción, Templado y Cuartero la desunión de los partidos políticos del Frente Popular, que son los que precisamente toman las decisiones más importantes. En *CM* este aspecto se resalta de manera particular con el enfoque en el autogolpe del general Casado.<sup>108</sup>

Si en el siglo II a.C. la amenaza provenía del extranjero, en 1936 España tiene a su enemigo dentro, criado en su corazón a lo largo de los siglos. Es un adversario que tiene sus raíces en una concepción de la sociedad tradicional y conservadora, católica e injusta, y contra la que ya Cervantes levantaba su voz en los siglos XVI y XVII.

*CA* no es la única novela en que Aub cita la tragedia cervantina. Este mismo fragmento que acabamos de comentar lo encontramos también en *CAL*, aunque su efecto en el texto es diferente, como es diferente el momento histórico en que se desarrolla la acción de la novela. Estamos ahora en 1939, en el puerto de Alicante, donde Asunción y Vicente proyectaron encontrarse para salir de España en un barco. Mientras la joven republicana espera a su pareja encuentra a Miguel Hernández, que estaba presente en los ensayos de la *Numancia* narrados en *CA*. El encuentro activa en Asunción el recuerdo de aquellos días de 1936, cuando todavía había una esperanza:

Desde allí, el puerto le parece un enorme escenario. El encuentro con Miguel Hernández le trae el recuerdo del de la Zarzuela, el ensayo de la *Numancia*, modernizada por Alberti. (¿Dónde estarán Rafael y María Teresa?) De Josefina recitando; de Vicente, de pronto, a su lado... Allá, al fondo, en vez de la muralla alta de Numancia está el muelle de piedra verdadera, la verja, las palmeras asesinadas, los hoteles heridos [...] (Aub 2002b: 255)

Numancia y Alicante, esta última cercada por todos lados: el ejército nacional al norte y el mar al sur, que incluso es la única salida del país viable en la ciudad. Su puerto es un bullir desesperado de republicanos que buscan una manera para salir de España. El exilio es la única manera digna de mantenerse vivos.

---

<sup>108</sup> El tema de la novela es, no por casualidad, la traición.



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

También en *CAL*, Aub crea un paralelismo con la tragedia cervantina que se construye en un doble nivel: por un lado la ciudad celtíbera y Alicante; por otro lado el Teatro de la Zarzuela y el puerto mediterráneo, o sea los dos escenarios (cerrados) en los que se consuma la tragedia. En este momento Alicante representa a toda España, exactamente como Numancia en el siglo II a.C. El asedio de las tropas nacionales y la derrota acercan el mito numantino a la realidad contemporánea del escritor. Asunción se da cuenta de que el muelle es de piedra verdadera y al mirarlo recuerda los ensayos de la *Numancia* de CA. El muelle representa en este caso la muralla de la ciudad, su último baluarte de defensa. Sin embargo, esta muralla se extiende al mismo Mediterráneo que ahora representa una limitación a las posibilidades de fuga de los republicanos:

Han caído de la altura de Madrid a la de la huerta de Alicante; verticalmente, como de un cantil altísimo a una playa enorme sin más salida ni límite que el mar que no es ni lo uno ni lo otro, a menos que les sustente. Están encerrados, enrejados sobre la dura piedra del puerto. (Aub, 2002b: 300)

Por eso la identificación de Alicante con Numancia adquiere un alto valor simbólico. En la ciudad mediterránea los republicanos no tienen vías de fuga y están encerrados como lo estaban los numantinos en el siglo II a.C.

Hay, asimismo, una identificación entre el personaje de Asunción, que se prepara a dejar el país, y el personaje alegórico de España, que en la tragedia asiste impotente a la destrucción de su entorno. A través de sus recuerdos, relámpagos, Asunción permite a la prosa aubiana de confluir en los versos cervantinos actualizados por Alberti:

[Asunción] Oye todavía, que su memoria es buena:

*Alto, sereno y espacioso cielo,  
que con tus influencias enriqueces  
la parte que es mayor de este mi suelo  
y sobre muchos otros le engrandesces:  
[...]*

Y al río Duero, contestando:  
*Adivino, querida España, el día  
en que pasados muchos siglos lleguen,*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*cómplice del terror y la agonía,  
los mismos españoles entreguen  
a otro romano de ambición sombría  
haciendo que tus hijos se subleven. (Aub 2002b: 256)*

Las octavas citadas por Aub son las mismas que Josefina recitaba en *CA* y que comenté hace poco. Solo añade la respuesta que el Río Duero, otro personaje alegórico de la tragedia cervantina, da a España. Asunción, que está a punto de salir de su país, se identifica con este último personaje.

Respecto a la versión actualizada por Alberti, Aub modifica el cuarto verso pronunciado por el Río Duero. Donde el poeta gaditano escribe: «los cuatro generales que te entreguen», el novelista dice: «los mismos españoles que te entreguen». Alberti se refiere a los generales del pronunciamiento del 18 de julio de 1936 (Franco, Mola, Queipo de Llano y Varela), mientras Aub alarga las responsabilidades del conflicto y de la posterior dictadura a todo el pueblo español que, como dice la misma España en la *Numancia* cervantina «jamás entre su pecho concertaron/ los divididos ánimos furiosos» (vv. 377-378). Si Alberti actualiza la tragedia cervantina en pleno conflicto, Aub escribe *CAL* a lo largo del exilio, es decir con cierta distancia temporal. Y el tiempo permite al novelista ver las cosas desde otro punto de vista llegando a conclusiones diferentes respecto a las de Alberti.

Aub no se limita a modificar un verso. A través del personaje de Asunción lleva a cabo una rescritura de la tragedia:

*¿Qué le costaría decir a España:  
Y esta pequeña tierra de Alicante  
sacase su perdida grey adelante...?*

Y al Duero  
*El fatal, miserable y triste día,  
según el disponer de las estrellas,  
se acerca de Alicante, y mucho temo  
no haber remedio a su dolor extremo. (Aub, 2002b: 257)*

Aub manipula el texto de la primera jornada de la tragedia cervantina donde el personaje alegórico del río Duero intenta dar consuelo a España pronosticando su futuro glorioso. Hay una clara identificación entre la *Numancia* de Cervantes y la

Alicante de Max Aub. Para esta última, el Duero teme no «haber remedio a su dolor extremo». Por lo tanto, Aub da un vuelco a las previsiones que el personaje alegórico hacía en la versión cervantina de la tragedia.<sup>109</sup> Incluso en *CA*, Aub re-escribe, aunque de manera menos evidente, algunas partes de la *Numancia*, ajustando la tragedia a sus exigencias e integrando textos lejanos en el tiempo y de dos géneros distintos. La *Numancia*, por lo tanto, es algo más que un intertexto entre *CA* y *CAL* (Aub, 2002a: 476n): es el hilo que une la narración de los primeros días de guerra con la narración de los últimos.

A través de este entramado, donde drama y novela se funden, y donde el texto teatral adquiere significados diferentes de los que tenía cuando se concibió, Aub transforma la *Numancia* de Cervantes en clave de lectura de la guerra civil española. El nuevo sentido de la tragedia es el de sacar a la luz las incoherencias y los errores que llevaron a la victoria de Franco. Asimismo exalta la resistencia republicana como primera etapa de una lucha más amplia de defensa de la libertad que en los años que siguieron al conflicto español se expandió a toda Europa. El enemigo de los republicanos es el mismo de los partisanos italianos y franceses. La diferencia entre ellos es que en el caso de los republicanos la desproporción de las fuerzas a favor de los nacionales era enorme. Por eso, la resistencia de Madrid es una empresa, que en los años se tiñe de un matiz dramático,<sup>110</sup> de defensa de valores como la justicia, la libertad y, en fin, la dignidad humana.

A partir de estas últimas consideraciones, se puede extraer una interpretación de la presencia de Cervantes en el *Laberinto*, presencia latente pero constante. Si asumimos la relación *Numancia-Quijote-República* que trasluce de las reflexiones de Aub,<sup>111</sup> entonces cabe apuntar que la República nunca encontró su Sancho Panza, su parte material que le permitiera reconocer a tiempo la naturaleza de su enemigo. Al revés, puede ser que la República no logre nunca ser Sancho Panza, que Aub reconocía como representante del mundo nuevo (Aub, 1999b: 92). Esta sería a fin de

---

<sup>109</sup> Estas previsiones en la versión original de la tragedia constituyen la argumentación principal para los críticos que sostienen que la *Numancia* es un texto de elogio de las políticas de Felipe II.

<sup>110</sup> Véase el ya citado fragmento de Aub (1999b: 61-62).

<sup>111</sup> Reflexiones evidentes en la recopilación de los ensayos que Aub (1999b) escribió sobre Cervantes.

cuentas la principal razón de ser del escudero frente a su amo. La República no tiene un futuro después de la contienda de 1936-39. Se divide ya en estos tres años, en los que la única razón que mantenía unidos a comunistas, socialistas, anarquistas, sindicalistas, anarco-sindicalistas, demócratas, liberales, era el antifascismo. Pocos, entre los españoles, pudieron superar, ir más allá de las barreras ideológicas para defender su bien más precioso, la libertad. Los republicanos conocen el mensaje que les llega de la *Numancia*, pero cada uno lo interpreta según su propia idea del mundo, según su ideología. Nadie está dispuesto a ceder algo en nombre de un ideal que es superior a otros. Si consideramos lo que decía el mismo Aub sobre el carácter quijotesco de la *Numancia* y la equivalencia que se creó durante la guerra entre republicanos y numantinos, entonces la lucha contra el fascismo que se dio en España y que se perdió puede ser, también ella, quijotesca, es decir universal y justa. Pero algunas partes del bando republicano se someten al engaño: aquí reside la gran actualidad de Cervantes y la capacidad de Max Aub, que la reinterpreta según el orden político y moral del siglo XX.<sup>112</sup>

Poco antes de citar la *Numancia* en *CA*, Max Aub cita dos pasajes respectivamente pertenecientes a *La vida es sueño* de Calderón y a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.

Ambas están contenidas en el primer capítulo de la novela, el que Aub dedica a la historia de Vicente Dalmases. En estas páginas el escritor introduce el tema de las representaciones teatrales durante la guerra civil como medida para sostener el ánimo de la población y de las tropas. Se trata de un trabajo de retaguardia y propaganda que el mismo Aub llevó a cabo en aquellos años y que comprometió a buena parte de la intelectualidad y de las juventudes que no intervenían al frente. Por eso, el capítulo que introduce el personaje de Vicente Dalmases en el *Laberinto mágico* es también una ocasión para presentar toda una serie de figuras que componen el universo del *Retablo*, el grupo teatral que en esta misma novela ensaya la *Numancia*.

Aub crea asimismo una relación entre teatro y política. Como lugar, el teatro es escenario de representaciones de propaganda que tienen un valor ideológico evidente

<sup>112</sup> Recordamos que uno de los ensayos recopilados en Aub (1999b) se titula precisamente «Actualidad de Cervantes».

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

(la tragedia cervantina es un ejemplo). Por eso, los sindicatos, y no el ministerio de cultura, reparten los teatros de Madrid entre los grupos que se encargan de las actuaciones. Por ello, muy simbólicamente, toda la esfera cultural de la capital está politizada. Como género, en consecuencia de lo acabamos de decir, el teatro está en estos días al servicio de los ideales del bando que lo administra. A partir del teatro empiezan discusiones y debates sobre asuntos que nada tienen que ver con el arte dramático. También el teatro, como cualquier ámbito de la sociedad, es desbaratado por el sentimiento revolucionario de una parte de los milicianos republicanos. En su caso el objetivo sería la socialización («Lo que hay que socializar es “el” teatro» (294)), o sea la estatalización de la cultura para que todos puedan disfrutar de ella y crecer con ella. Aub conoce muy bien los problemas que puede causar una política cultural de este tipo, pero reconoce también que la emergencia del conflicto justifica la convergencia de los recursos para el objetivo final, derrotar el fascismo. Es en este clima, en esta tensa coyuntura político-cultural, que el lector encuentra una cita de *La vida es sueño* de Calderón:

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y sueño que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí:  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.  
[...]  
¿No es breve luz aquella  
caduca exaltación, pálida estrella,  
que en trémulos desmayos,  
pulsando ardores y latiendo rayos,  
hace más tenebrosa  
la oscura habitación con luz dudosa?  
Sí, pues esos reflejos  
puedo determinar (aunque de lejos)  
una prisión oscura,  
que es de un vivo cadáver sepultura...  
(Aub, 2001b: 297)

Desde el punto de vista narrativo el lector se encuentra en el momento en que la

compañía del *Retablo* toma posesión del teatro Eslava y allí establece su campo base. Aub cita, invirtiéndolos, dos fragmentos del drama calderoniano que los jóvenes actores interpretan al entrar en su nueva casa.

El primer fragmento forma parte del monólogo en décimas de Segismundo al final del segundo acto; el segundo, en cambio, forma la silva con que, en el primer acto, Rosaura se acerca a la cueva de Segismundo. Los dos papeles los interpretan respectivamente Julián Jover y Asunción que, en esta manera, establecen un diálogo entre Segismundo y Rosaura. Estamos, pues, frente a una manipulación de la obra original. Como en el caso de la *Numancia*, *La vida es sueño* se convierte en clave de lectura de la guerra civil. Los primeros cuatro versos del monólogo de Segismundo resumen eficazmente el estado de ánimo de una II República en carne y hueso, detenida por la arrogancia nazifascista («destas prisiones cargados»). Al mismo tiempo, este Segismundo contemporáneo se acuerda del instante en el que «más lisonjero me vi», instante que ahora tiene la nitidez lejana de los sueños: es ficción, pero tiene suficiente tangibilidad para parecer real. Por eso la vida se parece a una sombra, real e irreal al mismo tiempo. La República vivió momentos negativos, pero nunca tendrá una segunda posibilidad, como la que se ofrecerá a Segismundo. Nunca se le dará la ocasión de salir de la prisión y volver a la vida real.<sup>113</sup>

El segundo fragmento citado presenta, en cambio, una visión de la situación de Segismundo desde el exterior. Hay un paralelismo entre el Madrid del verano/otoño de 1936 y la cueva de Segismundo: ambas pueden convertirse en la tumba de un cadáver todavía vivo. Desde el punto de vista histórico, la acción de *CA* se desarrolla entre agosto y noviembre de 1936. En este momento el ejército franquista llega rápidamente a las puertas de la ciudad y empieza un largo asedio que se prolongará hasta finales de marzo de 1939, o sea hasta el último día de contienda. Madrid se convierte, por lo tanto, en el lugar en que un cuerpo vivo, como la II República, puede encontrar su sepultura: es al mismo tiempo hogar y tumba, exactamente como la cueva por Segismundo. A través de la cita y de la manipulación de los dos

---

<sup>113</sup> En su *Manual...*, Aub (1974: 318) escribe sobre el teatro de Calderón las siguientes palabras: «El título de su drama más famoso explica hasta cierto punto su estilo: si la vida es sueño, lo externo, la realidad, tiene importancia secundaria; lo que importa son las ideas, el alma».

fragmentos de *La vida es sueño*, Aub recrea una oscilación entre un espacio interior y uno exterior de la cueva, pero también de la II República. El drama adquiere nuevos e inesperados significados que pueden ayudar al lector en la interpretación de los acontecimientos históricos.

Al entrar en el teatro Eslava, los jóvenes actores de la compañía del *Retablo* fueron contagiados por el entusiasmo de poder trabajar, por primera vez, en un verdadero teatro y, es más, en la capital. Este entusiasmo se interrumpe violentamente en el momento en que, cuando culmina la actuación de Asunción, se enciende detrás de ella una luz que ilumina todo el escenario: «Se encendió un foco colocado en medio del escenario vacío. Asunción dio un grito terrible: de un palco pendía ahorcado el cuerpo de un hombre» (Aub, 2001b: 298). La escena que sigue al hallazgo del ahorcado es a todo los efectos un paréntesis de teatro del absurdo. Los diálogos se siguen sin orden y el narrador solo interviene para acrecentar no tanto la dramaticidad de la situación sino su comicidad. O sea, su matiz grotesco y caricatural. El lector percibe que hay un aspecto dramático en esta escena, pero la estrategia que elige Aub para representarla es de naturaleza cómica:

Bajó Julián.  
-Avisa a la policía.  
-¿Cómo?  
-¡Gritando! ¡Pareces tonta! ¿Has pensado alguna vez para qué sirven los teléfonos?  
Cortaron la cuerda con la sierra. No fue fácil ni agradable. El hombre estaba muerto, sin remedio. (299)

El autor del *Laberinto* interrumpe el sueño de los jóvenes actores (recitar en un teatro de Madrid) introduciendo un entremés. Les obliga a volver a la realidad, a la vida, a salir de su mundo imaginario. «La vida no es sueño ni teatro: el teatro es sueño» (Aub, 2002a: 199), escribe Paulino Cuartero en *CS*, para desmentir el teorema en que se centraba el monólogo de Segismundo. El teatro, que es sueño, marca una pausa en el conflicto en la que los jóvenes visten los trajes de otros personajes en otras épocas. Viven un sueño, su sueño. Pero esta vivencia no es vida, sino una pausa de la vida que, para ellos, está en el *hic et nunc* de la guerra civil. Si en *CA* la tragedia de Calderón se convierte en clave de lectura de la situación

histórica de la República, en *CS*, aún siendo solo aludida, se incorpora a la reflexión meta-narrativa contenida en el *Laberinto* y que se centra en la oscilación entre realidad e imaginación.

El «sueño» de los jóvenes actores, y su relativa pausa, está precedido por la discusión política acerca del teatro que comentamos, y le sigue el epílogo de dicha conversación que oficializa el Eslava como base del grupo. Al entrar en el teatro los miembros del *Retablo* se olvidaron, durante unos minutos, de la guerra. El hallazgo del hombre ahorcado hace que regresen, de repente, a ella:

-¿Quién será?

-El conserje.

-¿Cómo lo sabes?

-Lo he visto algunas veces.

-Recoge ese papel.

-A ver.

Era una sencilla hoja de «tablilla», doblada en cuatro. Bajo el membrete y a la altura de la hora del ensayo se leía, escrito con mala letra:

-«Cúlpese de mi muerte a los bandidos».

Los cuatro se miraron. Aquí hay una carta. Estaba en el suelo. La habían hecho caer en su ir y venir.

-¿La leemos?

-¿Para qué?

Asunción les llamaba desde el escenario:

-Ya vienen. (Aub, 2001b: 299)

El apartado se cierra con el Comité Central que, al entregar el teatro al grupo, comenta con indignación el hallazgo del muerto. En este momento una nota al pie de la página introduce la voz del narrador: «Como ese muerto no ha de volver a salir, si alguien se interesa por él, doy a continuación alguna noticia de su vida: [...]» (300). Esta irrupción sirve tan solo para esclarecer el hecho de que el conserje del teatro Eslava se ahorcó porque la República había reconquistado Albacete. El personaje, aunque no influye en la historia principal, está perfectamente caracterizado por el narrador que lo coloca, también físicamente a través de la nota, al margen de la narración. Su marginalidad provoca, sin embargo, cierta inquietud en el lector, más por la imagen de su cuerpo ahorcado en medio del escenario que por su muerte en sí. Esta se configura más bien como parte de la gran tragedia que está afligiendo Madrid y de la que el *Retablo* solo es uno de los tantos actores.



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Por lo que se refiere a la cita del *Fuenteovejuna* de Lope, el escenario es el mismo del Eslava, donde se está ensayando el drama. Vicente actúa en la parte de Esteban, mientras Josefina en la de Lucrecia:

-¿Conocéisme?  
-¡Santo cielo!  
-¿No es mi hija?  
-¿No conoces  
a Laurencia?  
-Vengo tal,  
que mi diferencia os pone  
en contingencia quién soy.  
-¡Hija mía!  
-No me nombres  
tu hija.  
-¿Por qué, mis ojos?  
¿Por qué?  
-Por muchas razones,  
y sean las principales:  
porque dejas que me roben  
tiranos sin que me vengues,  
traidores sin que me cobres.  
Aun no era yo de Frondoso... (Aub, 2001b: 318-319)

*Fuenteovejuna* es una obra de 1618 que, como se sabe, trata del secuestro de una joven, Laurencia, y del consecuente asesinato de su secuestrador. Los versos citados por Aub forman parte de un diálogo entre Esteban y Laurencia del último acto; el parlamento del personaje femenino cierra el fragmento. Laurencia logra despertar una reacción que culminará en la rebelión, rebelión a la que se unen también las mujeres reunidas por la misma protagonista.

El pueblo de Fuente Ovejuna se rebela con éxito a la injusticia y a la tiranía. La clave de la victoria es su unión, como demuestran los célebres versos con que todos sus habitantes contestan a la pregunta del Rey:

¿Quién mató al Comendador?  
Fuenteovejuna, Señor. (Lope de Vega, 1991: 179)

El pueblo es, en resumidas cuentas, un personaje masa en el que las individualidades no se pueden distinguir. Al final tendrá éxito precisamente por su cohesión frente al tirano. Las analogías con el momento histórico que vivía España en 1936 son muchas. La más evidente es la que puede establecerse por una parte,

entre el “caudillo” de Lope y el fascismo, y por la otra, entre Fuente Ovejuna y la España republicana. Joan Oleza (2008) señala asimismo que Max Aub promovió desde la embajada española en París la versión francesa de la obra, de Jean Cassou y Jean Camp, que se estrenó en el teatro Sarah Bernhardt de la capital ultrapirenaica el 31 de enero de 1938.

Como la *Numancia*, también *Fuenteovejuna* fue representada en el conflicto para estimular en la resistencia un sentimiento de unión del que los partidos del Frente Popular carecían. Y como la *Numancia*, *Fuenteovejuna* conoció una versión francesa, en los años de la guerra civil, en París, donde se estaban reagrupando los primeros exiliados. El contraste, la oposición, que se crea entre la unión del pueblo y el egoísmo de sus representantes es uno de los temas con los que Aub expone sus ideas sobre el Gobierno republicano en la guerra civil. Se trata a todos los efectos de una crítica que el escritor resalta a través del artificio de la doble representación. Tanto en la *Numancia*, como en *La vida es sueño* y *Fuenteovejuna* la cita se realiza en la recitación llevada a cabo por unos personajes que desvisten los trajes del arte narrativo para vestir los del arte dramático. El teatro de los siglos XVI y XVII, en fin, se convierte en el espejo ideal a través del cual ver reflejada la realidad de la España del siglo XX.

### **3.2 Quevedo a los ojos de Max Aub**

Si eceptuamos unas pocas ocasiones, la presencia de Quevedo, a diferencia de la de Cervantes, no se manifiesta a través de la cita.<sup>114</sup> Por lo tanto, la influencia del autor de los *Sueños* en el *Laberinto* aubiano se tiene que detectar a nivel más profundo que el de la cita. Hay que mirar a lo que escribía Aub sobre el estilo y la persona de Quevedo.

La disputa entre Quevedo y Góngora, entre conceptismo y culteranismo, entre dos

---

<sup>114</sup> Aub casi no cita a Quevedo en el *Laberinto*. Entre las pocas que detecté hay la siguiente: «Desde lo alto de aquel cerro, en las lindes del robledal, Vicente ve la carretera dar vuelta y desaparecer. Más abajo, por la vegetación más alta, debe correr agua -¿un regato, un “aprendiz de río”?-» (Aub, 2002b: 48). El fragmento pertenece a las primeras páginas de *CAL*, cuando Vicente Dalmases se encuentra en Madrid, al final de la guerra. La expresión “aprendiz de río” la utilizó Quevedo para referirse al Manzanares: «Manzanares, Manzanares/ arroyo aprendiz de río,/ platicante de Jarama, buena pesca de maridos» (Quevedo, 1991: 341-342).

poéticas distintas, no es una novedad absoluta. Cualquier escritor o lector de los dos poetas auriseculares tiene sus preferencias, más o menos argumentada, y Max Aub no es una excepción.

Las opiniones del escritor sobre los dos poetas están contenidas en su *Manual de historia de la literatura española*. Aub considera conceptismo y culteranismo la dos caras de la misma moneda (Aub, 1974: 269).<sup>115</sup> El lector de Quevedo sería el mismo de Góngora, a pesar de la rivalidad que hubo entre los dos y que los llevó a furiosas invectivas recíprocas. Obviamente, Aub era consciente de las diferencias entre los versos de los dos poetas:

Góngora es evidentemente más superficial -sin dar al término significado peyorativo-, Quevedo más preocupado por el curso de la historia. Pero sus medios recurren a estratagemas parecidos: Góngora sumando, Quevedo restando. (*ivi*)

El autor del *Laberinto mágico* señala que, entre Cervantes y Góngora, nacidos respectivamente en 1547 y 1561, hay mucha más diferencia que entre el autor de las *Soledades* y Quevedo, el cual nació en 1580. Esto se debe básicamente al hecho de que Cervantes había conocido el mundo como era antes de la Contrarreforma, mientras los otros dos solo tenían de ello una conciencia indirecta (*ivi*).

Aub resume la diferencia entre gongorismo y conceptismo en el tránsito de la apariencia a la sustancia. El estilo penetra la tierra española y Calderón tendrá la tarea de unir las dos instancias lanzándolos a los cielos (*ivi*). Por último Lope, que es coetáneo de Góngora, logra conocer al viejo Cervantes y al joven Quevedo. Es un genio por su cuenta y en él se refleja la genialidad de los tres. Sin embargo, Aub escribe que: «tiene más que ver con el primero [Cervantes], por la raigambre popular, el contacto directo con la gente del pueblo y el aprecio en que éste lo tuvo. [...] Lo que quiere Lope es gustar y ser gustado» (*ivi*). Esta afición al pueblo Aub la subrayará también en Pérez Galdós: toman de lo popular temáticas y personajes para después devolverlos en forma de dramas, novelas, relatos y poemas.

El quevedismo, escribe el autor valenciano, estaba completamente entregado a la ética; mientras que el calderonismo a la teología y Lope al pueblo (*ivi*). La

---

<sup>115</sup> Todas las citas del *Manual...* proceden de la edición de 1974. Desde este momento se indicará el número de página entre paréntesis.

convergencia entre ética y estética, la trascendencia y la dialéctica con el pueblo son ejes temáticos centrales en toda la obra de Max Aub. Sin embargo, es el primer aspecto el que da la sustancia de su quehacer literario: un compromiso constante con valores como la democracia, la libertad y la justicia. De los grandes del Siglo de Oro, Góngora queda en un “a parte”. No por desestimarlos, sino porque, tal vez, Max Aub pensaba que su poesía «se refiere a las cosas» (*ivi*) y carece de la profundidad ética, moral y popular a la que no podía renunciar.

### 3.2.1 *Quevedo, casi un amigo*

En *Cuerpos presentes* Aub anota:

Con la derrota se acumulan los infortunios. Me detienen, en Francia, por comunista -no lo he sido nunca por la vieja raigambre liberal-; anote las cárceles, los campos de concentración que quiera, se quedará corto. Este tiempo dura cerca de tres años, llevo en mi equipaje los versos de Quevedo y un diccionario: las notas y los recuerdos que acumulé necesitarían cien años de vida para convertirse en libros (Aub, 2001e: 278)

El significado de la presencia de los versos de Quevedo y de un diccionario en el equipaje de Aub tiene un valor inmenso. El escritor es ahora un apátrida, sin casa, sin familia (la tiene atrapada en España mientras en Europa se consuma una guerra sangrienta) y sin público. Quevedo representa un punto de contacto con sus letras, y el diccionario con su lengua, la que escogió como literaria cuando era todavía un niño. La “suerte” le ha dado como compañero de los momentos más duros de su vida un poeta cuya biografía presenta más que un paralelismo con la suya, empezando por el exilio y el fracaso político:<sup>116</sup> «Quevedo escribió -o publicó- lo más en la segunda época, cuando la ruina de sus ambiciones políticas dio mayor campo a su genio» (330). El mismo Aub después de ser testigo del fracaso del proyecto republicano en el que se había comprometido en primera persona, escribió sus textos más significativos. Es más, el fracaso no se limita a la República, sino que se extiende al exilio como ya apunté en los capítulos precedentes. De alguna manera, el *Laberinto mágico*, las piezas teatrales y las novelas y relatos que no forman parte del ciclo, son

---

<sup>116</sup> Quevedo estuvo en exilio (forzoso) solo un año, entre 1620 y 1621. Cabe decir que esta es más una sugestión que un paralelismo ya que el poeta no salió de España y conservó intacto su patrimonio.

el resultado del desencanto y de la desilusión del compromiso político de Max Aub en la sociedad de su tiempo. Estos exigían un espacio narrativo inmenso y una polifonía (de géneros literarios, de formas de escritura, de personajes, de tramas, etc.) enorme para expresar todas sus razones, para mostrar al mundo dónde el hombre contemporáneo había fracasado con su proceso de inexorable modernización y progreso. Procesos de los que el exiliado Max Aub está excluido a partir de 1939.

«Tal vez ningún escritor ha sentido tanto amor por su país y su lengua como el que tuvo Quevedo» (332), escribe Aub. Y sigue:

Como para todos los «intelectuales», para Quevedo los problemas políticos se confunden -por lo menos en lo escrito- con los problemas morales, de ahí la característica general de su obra, lo mismo si se trata de la parte festiva que de sus tratados político o satíricos. El ángulo desde el que Quevedo examina la vida no varía a todo lo largo de la misma. El tono, sí, según el tema. Pero la severidad, lo agrio, la distancia que le separa de su obra son idénticos; igual en su poesía amorosa -de quejas desengañadas por lo general- o en sus escritos satíricos -de un humor acre, nunca jovial como el de Cervantes-, en su lírica -de enfoque moral estoico cristiano- que le lleva, en la conjunción de sus problemas personales y los del derrumbe de la patria, a algunos aciertos incomparables. Sin contar que viéndolo todo al trasluz de la muerte sus caricaturas son terribles. (333)

Lo que Aub está escribiendo sobre Quevedo es muy revelador sobre sí mismo. La convergencia entre cuestiones éticas y cuestiones políticas, que tenían que encontrar un reflejo estético adecuado es un tema que obsesiona al mismo autor del *Laberinto*. Ética y estética se pueden estudiar por separado (un buen escritor puede mantener una conducta éticamente discutible), pero tienen que ser coherentes entre ellas (no tendría sentido defender la libertad de los pueblos en poemas y novelas y ser también un nazi). Por eso, Aub acompaña su obra narrativa con otra ensayística. Si, por un lado, Quevedo escribía que «No he de callar, por más que con el dedo» (Quevedo, 1991: 447), por el otro, Aub apuntaba en su diario «Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino» (Aub, 1998: 123), o sea cuestionar el predominio de la imaginación en el arte para encontrar un punto de contacto entre la escritura y el compromiso moral, político y civil. Sin embargo, no es necesaria una militancia absoluta y acrítica, sino la voluntad de penetrar los recodos más oscuros del poder y de la política a través de la literatura. Para Aub fue precisamente

Quevedo, con Saavedra Fajardo, el único escritor español que alcanzó este objetivo en el siglo XVII (334). Por lo tanto, para Aub el escritor y el hombre no se pueden escindir y esto se percibe también fuera de los textos que aquí me interesan. Tal como apunta Silvia Monti (Biagini e Scaramozzino, 2006: 9) hablando de los *Crímenes ejemplares*:

non è altro che l'altra faccia del suo impegno civile di denuncia delle atrocità commesse dall'uomo contemporaneo, come lo è stato del resto per Quevedo, Goya o Valle Inclán, autori che lo stesso Aub ricorda nella quarta di copertina dell'edizione spagnola del suo libretto.

El discurso aubiano sobre Quevedo sigue en el marco de este compromiso. El autor del *Laberinto* traza una línea que une la Historia de España a la poética de su antepasado literario:

[Quevedo] Es el escritor más agudo, más precioso, más «escritor», de los innumerables que emplean con perfecto conocimiento de causa un idioma llegado a su madurez; tanto que ya empieza a descomponerse. El camino recorrido desde Cervantes, a pesar de lo corto del tiempo, es larguísimo. España ha desatracado de Europa y boga a la deriva. Quevedo nunca se hizo ilusiones. Lo que en Cervantes fue premonición, es ya en él certeza. No hay remedio. (333-334)

La distancia que separa a Cervantes de Quevedo parece ser la misma que hay entre Aub y Galdós. El autor de *Tristana* había previsto la decadencia de la sociedad española, cuyos síntomas estaban en la incapacidad de la burguesía de modernizar el país y llevarlo al mismo nivel de sus vecinos europeos; Aub, por su parte, vive la segunda parte de su vida observando desde la otra orilla del océano una España completamente desancorada de Europa. Es decir que el destino que Galdós previno para su país, en la época de Aub ya era certeza.

Sobre el estilo de Quevedo, el autor del *Laberinto* escribe:

Quevedo es el escritor perfecto al que no le sobra nada, que dice cuanto quiere de la manera más concisa; por eso, el más personal. Su interés por la política le coloca también en un sitio impar; moralista, crítico, en un siglo donde el conformismo fue ley. [...] Da al idioma una fuerza nueva, no al estilo de Góngora, esquivando y añadiendo, figurando y metamorfoseando, pintando, sino transformándolo de raíz, dando otro sentido a los lugares comunes, abriendo horizontes insospechados en el retumbar mismo de la palabra. [...] La sobriedad es su virtud mayor, le ayudan la frase concisa y las ideas contrapuestas. [...] Enhebra las ideas por los ojos de las palabras buscándoles dos sentidos, de entrada y salida, ahorrando tiempo, haciendo gracia -a

veces chiste-, buscando su justificación en la necesaria colaboración del lector. Es regla general de conceptismo, pero sólo Gracián, a su rémora, será capaz de tanto. (334)

Las investigaciones de Llorens (Aub, 2002a:19) llevaron a la luz la presencia, por lo menos en *CS*, de unas figuras retóricas que darían a la prosa aubiana un corte quevedesco. Estas son: la elipsis, el polisíndeton y la acumulación. Además, el estudio detecta también estrategias léxicas como el juego de palabras basado en la precisión, la derivación, la etimología, o una combinación entre ellos. Por último, Llorens señala el uso de la repetición que, combinada con la antítesis semántica genera contrastes y amplifica el efecto de realidad. Todo esto se sumaría con cierta predilección por lo feo (*feísmo*) que lleva al escritor a crear una forma de realismo crudo y supondría una relación con la vanguardia.

Sin duda las figuras retóricas, los juegos de palabras y una crudeza macabra son elementos que encontramos en el *Laberinto mágico*, pero tienen más relación con otros escritores más cercanos en el tiempo a Aub. Sin adelantar otros detalles quiero añadir que hay claramente en Quevedo una referencia importante para Aub y para todo escritor del siglo XX. Creo, sin embargo, que a pesar de la presencia de estas figuras retóricas en el *Laberinto mágico*, la influencia del autor del *Buscón* sobre Aub no es directa sino más bien filtrada por otros autores que en los siglos han precedido al escritor valenciano.

### **3.3 Max Aub, escritor del siglo XX**

#### *3.3.1 Un vanguardista comprometido*

La afinidad de Max Aub con las vanguardias, tanto como escritor de novelas, relatos y dramas que como crítico, es evidente, por no decir más, en su ensayo sobre Luis Buñuel, recientemente publicado por la Editorial Cuadernos de Vigía (Aub, 2013). En la segunda parte, el autor del *Laberinto* hace un atento análisis sobre el arte del primer tercio del siglo XX, o sea sobre las corrientes de las que su propio quehacer literario nació y de las que se nutre. Aub considera estos años de

importancia capital en el desarrollo de un siglo que ha sido testigo de las más grandes transformaciones de la historia humana. Y estos cambios, tan rápidos y contundentes, han influido en el arte y la literatura que, obviamente, ya no puede ser ni parecida a la de las épocas precedentes. No es, sin embargo, una cuestión de velocidad, mito del progreso novecentista, o de rapidez: «el cambio no reside en la velocidad ni en la burocracia; no es externo, no es de la civilización sino de la cultura, del hombre mismo» (Aub, 2013: 398). Es en este contexto en el que el joven Max Aub se forma como artista, como poeta, como novelista y, sobre todo, como autor dramático. García (2012) pone en el mismo plano la presencia de la literatura áurea y de las vanguardias en Max Aub. No estoy completamente de acuerdo, ya que creo que en el primer caso, como ya señalé, el escritor se limita a retomar temas, formas y estilos de su propia tradición. O más bien la que considera suya. Se trata de una operación legítima que cualquier autor lleva a cabo, consciente o inconscientemente, a la hora de empezar a escribir.<sup>117</sup> En el segundo caso, no se trata de influencia, sino de formar parte de una corriente o un movimiento. Por eso, el discurso sobre las vanguardias en la obra de Max Aub está fuera de la esfera de la tradición: Aub era un escritor entregado a la vanguardia, no tanto de su país, sino europea. En su obra se reconoce una huella expresionista, por su raigambre centro-europea que procede de su familia y de su plurilingüismo. Esta polifonía encuentra reflejos precisos en su obra más claramente realista e histórica: el *Laberinto mágico*.

De modo que no deben sorprender pasajes como el siguiente:

Naranja verde negro, perenne. Naranjas amargas y dulces, pesadas como senos, primaveras. No mandarlas: exprimirlas y chuparlas hasta la última gota de jugo, y tirar luego la corteza, de repente vieja, arrugada, deshecha y deshecho. La boca pringosa y las manos pegajosas. La tierra removida y el andar lento. Entre los mojones crecen las plantas inútiles con sus florecillas blancuzcas, sin mañana.

Llega el olor sumergiendo la ciudad voluptuosamente, con premeditación: presencia y venganza de la huerta. Los hombres desean las mujeres envueltas en el olor del azahar. Respiran más hondo, sintiendo su cuerpo, viendo lo que nunca vieron. Cada naranja alarga su cuerpo indefinidamente, enlazando la ciudad. Ya la cubre. Ya la tiene y retiene y revuelca. Valencia cubierta de olor de azahar, Valencia en la mano del naranja. Valencia blanca y blanda con peso de pecho limonar. La naranja entre la

---

<sup>117</sup> Piénsense al homenaje gongorino de 1927 que dio nombre y apellido a una promoción de poetas españoles coetáneos de Max Aub. Entre ellos, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas y lo mejor de la juventud española de la época.



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

mandarina y el limón. Valencia granada, Valencia honda, Valencia borracha de olor de azahar. (Aub, 2001b: 332)

El primer párrafo evidencia el uso del color y la manera en que el escritor intenta acrecentar la percepción sensorial de la palabra escrita. La metáfora humanizante («pesadas como senos») anticipa el paralelo entre la ciudad y la mujer que emerge en el segundo párrafo. Valencia es una mujer amante, querida por el naranjo, que representa el papel del hombre, del escritor que recuerda los lugares en los que ha crecido. La ciudad se deja perder en el abrazo del naranjo, sumergida en su olor hasta emborracharse. El descubrimiento de la mujer amada es contemporáneo al del paisaje, dominado por el naranjo:

Vicente se para, huele -solo- por primera vez, dándose cuenta, descubriendo el azahar. No hay aire. No hay tierra, ni calor, ni frío, ni luz, ni oscuridad, ni peso. Está él solo, en una luz violada de noche nueva, trasvelada. Ni día, ni noche. Ni frío, ni calor. ¿Existe una temperatura? ¿Existe Vicente? ¿O sólo existe el olor de azahar y la Primavera? La Primavera. Vicente descubre la Primavera. Hasta entonces, en su primera juventud, sólo había existido el frío y el calor, el Verano y el Invierno. De pronto se da cuenta de que existe la Primavera. Un baño universal de cálido amor - ¡cálido, no! 36.8-36.8-36.8-. Y Vicente Farnals, al asombro de algunos transeúntes, ensaya unos pasos de baile en acera de Correos en la plaza de Emilio Castelar. Y piensa en Teresa, la hija de “Barbas de Santo”, el herbolario de la calle de Sevilla, allá detrás de taller. No podrá nunca separar el olor de azahar de su pubertad: una cosa trajo la otra, ligadas hasta la muerte. (*ivi*)

La primavera es el momento en que la naturaleza se muestra en toda su belleza. Se despierta del largo sueño invernal. Metafóricamente, es el momento de la vida en que el hombre descubre el amor y el sexo. El encuentro con el olor del azahar, que domina el paisaje urbano valenciano, se vincula con la pubertad, momento en que otras flores se abren y empiezan su camino hacia la edad adulta. En estas líneas no están presentes sensaciones negativa que puedan de alguna manera remitir a la guerra. Todo es luz, calor, color. La lengua es el único instrumento en las manos del escritor para dar forma a la adolescencia, a la primavera de la vida del ser humano.

Las dos citas que acabamos de comentar representan dos ejemplos de cómo Aub ha mantenido cierto lirismo de su periodo más vanguardista en su narrativa realista sobre la guerra civil. Lo que es interesante subrayar es el hecho de que estas páginas se centran en el pasado de uno de los personajes, describiendo el paisaje valenciano

antes del conflicto, es decir antes de que fuera corrompido por la guerra. En cierto modo, la juventud remite a una época feliz, de paz, que se contrapone a la que el mismo personaje está viviendo en la novela. En resumidas cuentas, Aub trata de encontrar una manera para que en su prosa confluyan imaginación y realidad, para seguir escribiendo lo que imagina sin callar lo que ve.

El debate sobre la vanguardia en los años 20 en España, la década en que Aub se forma como escritor, está dominado por el concepto de arte deshumanizado de Ortega y Gasset.<sup>118</sup> La adhesión de Aub al programa estético del filósofo siempre fue parcial y crítica llegando a la ruptura definitiva en los años 30, cuando en general se verifica un compromiso muy fuerte de las artes en la sociedad.<sup>119</sup> Aub adhiere a este compromiso y lo mantendrá durante toda su vida. La polémica con una concepción del arte elitista y sin relaciones con el mundo real llega a su expresión más alta en el famoso *Discurso sobre la novela española contemporánea* (Aub, 2004a) en que el escritor define al filósofo como oráculo que fracasó sin remedio por no haber entendido el aspecto popular del arte español:

Porque, en España, el arte nunca ha sido clásico -o cuando intentó serlo fue malo, sin interés, puro remedo gabacho-, sino popular. Y lo popular, como dice muy bien Ortega, nunca ha resultado clásico. Ni Velázquez, ni Goya, ni Cervantes, ni Lope, ni el Arcipreste, ni Santa Teresa, ni Galdós lo fueron, sino artistas populares y realistas que llevaron a cabo su obra para un público más amplio que el que generalmente disfrutaba del arte en el resto de Europa. Y quienquiera que vaya en contra de ello, en España o en cuanto España fecundó, fracasará sin remedio; a menos que se contente, de antemano, con un puestecillo polvoriento en bibliotecas o museos. (Aub, 2004a: 156)

Es evidente que una concepción elitista del arte no puede concebir que este sea popular. El arte deshumanizado de Ortega se despoja de cada vínculo con la realidad para tomar una vía del todo descontextualizada. Se trata de algo que en los años 20 tiene mucha resonancia y afinidades con otros movimientos artísticos. Sin embargo, el hombre común, Sancho Panza contemporáneo, no puede comprenderlo sin la mediación de alguien que se lo explique, que determine, a fin de cuentas, sus preferencias. Con sus teorías, Ortega no hacía otra cosa que seguir las andanzas del

---

<sup>118</sup> Véase Ortega y Gasset (1993).

<sup>119</sup> Se trataría del pasaje de la 'pureza' a la 'revolución', según los términos de Juan Cano Ballesta. *Cfr.* Grillo (1996: 162).

pensamiento estético de su época, etapa fundamental del desarrollo de las vanguardias. Vanguardias de las que Aub nunca reniega. Es más, las recupera, sigue utilizando sus herramientas, sus artificios estéticos para dar vida a una forma de realismo que tenga como centro el ser humano, como individuo y como comunidad. Como apunta Rosa María Grillo (1996: 162):

Si es verdad que Max Aub comparte la trayectoria típica de los escritores activos de los años 20 [...], nunca ha renunciado totalmente al encanto del arte como juego, como artificio intelectual y construcción de una realidad 'otra' que sustituya la malgastada y malograda realidad española.

Ortega en su ensayo sobre la novela (2008) se suma a los que decretaban este género como muerto, o en fin de vida. Puesto que a lo largo de los años la novela se dio por muerta muchas veces y siempre demostró cierta capacidad de actualización y, afortunadamente, aún hoy sigue viva y con salud, cabe decir que el *Laberinto mágico* es quizá un ciclo que demuestra exactamente lo contrario de lo que afirmaba el filósofo español a comienzos del siglo XX. Según Aub, el error de Ortega y de los que pensaban como él, era concebir la novela realista como simple mimesis del mundo real en la que no había trazas de creatividad e ingenio. No cabe duda para el autor del *Laberinto* que se tenía que superar el hiperrealismo de cierta novela del siglo XIX. Por eso, sobre *LE* de Malraux escribe (2004a: 179): «Realismo en la forma pero sin desear la nulificación del escritor como pudo acontecer en los tiempos del naturalismo». A la objetividad que implica la mimesis se sumaría la subjetividad del escritor para llegar hacia un nuevo realismo que ve su génesis en España con la guerra civil (Aub, 2004a: 177). Este fragmento que significa la confluencia de vanguardias y realismo frente a un compromiso ideológico fuerte, Aub lo esclarece en su ensayo sobre Buñuel, donde encuentra una explicación a la gran tragedia española:

España, bajo el peso del catolicismo y para dar cuenta de sí, necesitará que sus hombres mejores salgan fuera de sus fronteras. Picasso y Buñuel son ejemplos suficientes. A esta luz, la guerra civil de 1936 cobra su sentido. (Aub, 2013: 399)

Lo que escribe el escritor sobre el cineasta podría aplicarse más bien a su misma obra:

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Lo que más caracteriza el siglo XX es la confusión. La obra cinematográfica de Luis Buñuel, en el fondo tan melancólica a pesar de su crueldad, y a veces tierna esperanza de un mundo mejor, no aporta ninguna luz acerca del futuro. Pero es un excelente testigo de la confusión. (401)

Fíjense que muchos de los elementos más macabros de las novelas aubianas también los podemos encontrar en las películas de Buñuel: esperpento en la pantalla de la sociedad occidental, deformación constante de la realidad, tan absurda y surreal, rupturista en su manera de manifestarse, pero al mismo tiempo heredero de una tradición precisa que es la misma que hereda Max Aub.

Más que de vanguardias, de *ismos*, en el caso de Aub tendríamos que hablar de una ruptura constante con el realismo del siglo XIX.<sup>120</sup> De un ir más allá de la simple *mímesis*, ahora instrumento que por sí solo no es suficiente para dar cuenta de las contradicciones de lo real. Que para manifestarse en la página, como en la escena, como en la tela, tiene que pasar a través de lo irreal, recuperando nada más ni nada menos que la naturaleza más íntima de arte español:

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. [...] Y para expresar todo su sentir Picasso ha necesitado mostrar los dos ojos de sus personajes, aunque estuvieran de perfil. A quienes protestan 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 (Aub, 2002e: 41-43).

### *3.3.2 De Valle a Goya, a la sombra de un ismo expresivo*

No estamos inventando influencias, creando linajes para justificar elecciones críticas. Sino que es el mismo Aub, al hablar del expresionismo, quien identifica precursores: «Se pueden hallar precedentes en Daumier y en Goya. Es decir, que según esta filiación, el expresionismo tiene una clara ascendencia española y sería muy fácil así llegar a Velázquez» (Aub, 2013: 436). Ferrán (1990), al escribir sobre las relaciones de Valle-Inclán con el expresionismo alemán, afirma algo que puede

---

<sup>120</sup> A la hora de perfilar la relación de Aub con las vanguardias, Ette (2002: 679) habla también de ruptura con la ruptura de tradiciones.

ser válido para Max Aub. Es decir, su afinidad con las artes visuales y en el caso del *Laberinto* añadiría también teatral. De modo que el ciclo aubiano retoma el esperpento de Valle-Inclán en una más amplia cercanía estética con el expresionismo alemán. Con respecto a este movimiento la posición de Aub es, a mi modo de ver, la misma que tenía Valle-Inclán, o sea una concomitancia entre un autor y una corriente estética, como bien la define Jerez-Ferrán (1990: 568).

Goya constituye un enlace fundamental entre Valle, Aub y el expresionismo alemán, que veía en su pintura negra y caricatural una expresión de su desacuerdo con la realidad circunstante. Aub, sin embargo, va más allá y recupera también el Goya narrador de las guerras de independencia. De modo que en el *Laberinto* encontramos las dos caras del pintor aragonés: la macabra, grotesca y caricatural y la histórica.

Como afirma Jerez-Ferrán (1990: 570), el expresionismo se sirve de la forma, «de la apariencia externa del objeto, para poner de relieve la realidad interna del ser, o sea, la decadencia moral que ha producido la escisión espiritual que ha experimentado las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX». En el *Laberinto mágico*, esta actitud se evidencia en su hacer visible la inmoralidad y la desfiguración del ser moderno. Concretamente, Aub da cuenta del fracaso del hombre contemporáneo en su continuo y rápido progreso. Hay una cara de la modernización que no aporta mejoras a nivel ético, moral y social y esta cara es la que muestra Max Aub en sus páginas más expresionistas, en sus personajes más esperpénticos, que ya venimos señalando en novelas como *CS* o en relatos como *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*. Aub ve en Valle-Inclán y Goya la capacidad de expresar a través de sus obras un sentido ético, extrapictórico y extrateatral, que residía precisamente en la deformación de la realidad. Si lo pensamos, también desde el punto de vista histórico, las épocas en las que viven estos tres autores corresponden a periodos de crisis profundas de los valores consolidados que no son remplazados por los nuevos. Tanto las décadas posteriores a la Revolución Francesa, como el periodo entreguerras en el siglo XX y la posguerra suponen la caída de unos valores y principios vigentes en las épocas anteriores. Dar sentido artístico a este

cambio requiere una deformación, una caricatura de la realidad que los rodea. En este sentido, Aub va en la misma dirección en que iban Goya en el XIX y Valle-Inclán en la primera parte del XX.

Es bien conocida la definición del esperpento como deformación de la realidad que da Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* (1973:131) y a la que Aub dedica una página importante de su *Manual*. Según el autor del *Laberinto mágico* se trataría de: «una deformación de la realidad objetiva en un sentido antirretórico, grotesco, caricaturesca» (1974: 478). Es deformación, continúa Aub, no es una negación de la realidad, ni una evasión vanguardista irracional, sino un «engolfamiento intenso en la indignidad de la aristocracia dinástica española y de su burguesía banal, petulante y cursi» (479). De esta manera, Valle-Inclán pone de manifiesto la cara ridícula, escandalosa e incosciente de la sociedad de la época. Llega, en palabras de Aub, a una visión brechtiana antes que Brecht, jamás superficial. En unas pocas palabras le quita la máscara y la muestra por lo que es. Como para el expresionismo alemán, donde forma y contenido coinciden, también en el caso de Valle-Inclán se podría decir lo mismo, tal como afirma el mismo Aub:

Su teatro -expresionista en definitiva- es de una concisión dramática extraordinaria, cruel muchas veces, procaz otras, truculento, agrio; se trata de una España vista a tuertas, como se ha dicho, en la tradición de Quevedo y Goya. Algunos de estos dramas -*Divinas Palabras*, *Luces de Bohemia*- son la cumbre del teatro español de esta época. (ivi)

La deformación esperpéntica de la realidad se coloca, por lo tanto, dentro del marco de una tradición precisa, que Aub recoge a la hora de describir la realidad de la guerra civil y de los campos de concentración.

Según Barletta (2010) la gran innovación de Valle-Inclán, y que Aub asimila por completo, consiste en convertir la deformación en el vehículo de una semántica de la degradación: «la estética del esperpento le permite a Valle mostrar la tragedia cotidiana de una humanidad envilecida donde queda abolida cualquier posibilidad de redención». Lo mismo se puede aplicar a la estética del laberinto aubiano, que pone de relieve la pérdida del hombre contemporáneo en el dédalo de su tiempo y su espacio, buscando una salida que por culpa de sus propias barreras no logra

encontrar. En esta perdición hay un matiz trágico que se traslada de la historia individual a la colectiva. Se trata del choque de un pueblo contra el muro fascista; del fracaso de la no intervención europea. Aub desvela y desenmascara esta realidad incluso a través de la deformación, la distorsión y la fragmentación.

### 3.3.3 Goya y Picasso en el «Laberinto mágico»

Si miramos al Goya de la pintura negra y al de los *Caprichos* nos damos cuenta de que el efecto en el público oscila entre el rechazo y el ridículo. Una repulsión similar tienen que provocarla, además, las páginas de *CC* y *CS* que se concentran en la cruda representación de la realidad de la que fue testigo el mismo Aub. Sin embargo, hay unos fragmentos del *Laberinto* en los que el escritor parece retomar las mismas figuras que pintó y grabó Goya. En el relato *Enero sin nombre*, el árbol que tiene la función de narrador cuenta que:

Con oídos y sin lengua pasa un *mundo* por la carretera, se ha ido formando de la nada, lo ha traído el aire del sur y lo embotella en Figueras; la carretera de la Junquera es un *embudo*. Las resolanas se han convertido en garajes. La ciudad desborda de automóviles y camiones, es como *una sangre negra* que corre por las *cien heridas* que la noche le ha hecho. *Mundo medio muerto* que anda con dos piernas igual que si sólo tuviese una, mundo que sólo sabe andar no resuelve nada, pero que anda para probarse que vive. (Aub, 2006b: 148; subrayado nuestro)

La masa de los exiliados es un mundo, un río de sangre que fluye a los pies del árbol. Su cauce son las calles que ahora se asimilan a las heridas de un país destrozado por tres años de guerra («la noche»). El narrador se eleva sobre el éxodo como el *Coloso* (Ilustrazione 6) de Goya, dominando la carretera y el paisaje. Las metáforas macabras (la sangre, las heridas,...), y el espacio sofocante de la calle que se convierte en un embudo donde el río humano fluye lentamente, confiere a la narración una atmósfera oscura, muy similar a la que se percibe observando el lienzo de Goya.

La interpretación más compartida del cuadro ve en el coloso una representación de la Monarquía (o de Napoleón, o de Francia) de la que el pueblo escaparía. En este caso se pueden establecer paralelismos con la escena final del relato *El Cojo*:

Carretera adelante el éxodo continuaba. La Rafaela y su madre andaban confundidas con la masa negra.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Sobre el llano no había más líneas verticales que los postes del telégrafo. De pronto, desde allá abajo vino un alarido: «¡Qué vienen!». La gente se dispersó con una rapidez inaudita; en la carretera quedaron enseres, carruajes y un niño llorando. Llegaba una escuadrilla de caza enemiga. Ametrallaban a cien metros de altura. Se veían perfectamente los tripulantes. [...]

Los aviones marcharon. Había cuerpos tumbados que gemían y otros quietos y mudos. (Aub, 2006b: 75-76)

El papel del gigante lo interpreta la aviación nazi que se lanza contra la población indefensa que está huyendo de un invasor extranjero. Entre muchos, muere la hija del cojo, el protagonista. Sin embargo, logra parir una niña (cuyo nombre es simbólicamente Esperanza) recreando el contraste entre la muerte y algo por lo que vale la pena vivir,<sup>121</sup> es decir un hijo.<sup>122</sup>

Miremos ahora al cuadro *Saturno devorando a su hijo* (Illustrazione 5). España, entendida como madre patria, puede interpretar el papel de la divinidad que se come a su hijo en una guerra fratricida. La imagen es especialmente macabra, pero revela una actitud congénita en el pueblo español. Si Cervantes representaba en la *Numancia* una España en lágrimas para sus hijos, ahora es la misma madre a provocar su muerte. Además, Luis Llorens (2004: 95) comentando otro cuadro de Goya, *Duelo a garratozos*, escribe que: «El cuadro representa fielmente la esencia cainita de un pueblo que posteriormente protagonizaría las dos guerras carlistas y la Guerra Civil». La aviación nazi que perseguía a los civiles andaluces, los FIAT italianos que bombardeaban Madrid y Barcelona, están al servicio de una causa apoyada por una parte consistente de la población española. La división en dos del país se percibe en todos los niveles de la sociedad: desde el político hasta el familiar.

Como en el caso de Quevedo y Cervantes, Aub siente cierta cercanía biográfica con Goya, que sufrió el exilio y las consecuencias de una guerra devastadora. Como Aub, Goya puso su arte al servicio de la representación de los horrores de la guerra,

---

<sup>121</sup> En el nombre de la niña se puede leer un homenaje a *LE* de Malraux.

<sup>122</sup> André Malraux participó como aviador en una misión que tenía el orden de proteger a los campesinos que huían de Almería. Como escriben Llorens y Lluch: «Aub redactó “El Cojo” a principios de 1938 mientras trabajaba con Malraux en el rodaje de *Sierra de Teruel*, y seguramente le fue de gran ayuda el testimonio del cineasta, que al mando de su escuadrilla de aviación intentó proteger el éxodo de civiles que aparece al final del cuento» (Aub, 2006b: 16-17).



pintando la cara oscura del conflicto. En unas palabras, lo que Goya hizo en el lienzo, Aub lo escribió en forma literaria.

Los cuadros más famosos del pintor aragonés sobre la guerra de Independencia son *El dos de mayo 1808 en Madrid* (Ilustrazione 4) y *Los fusilamientos* (Ilustrazione 2). Llorens (2004) subraya que la épica de la guerra de Goya es más popular que oficial: es una tragedia cotidiana, con muertos sin nombre ni apellido y que no encuentran una justificación en las ideas que mueven a las armas. Escribe Llorens: «El heroísmo se disuelve en sangre, y el entusiasmo queda ensombrecido por el horror» (96). Las escenas del *Laberinto mágico* que dan cuenta de los bombardeos nacionales en Barcelona y Cataluña se centran en la devastación física de las ciudades, en las miles de víctimas anónimas. La Guerra Civil española es el conflicto que entra en las ciudades, que implica la retaguardia, que destroza la población civil.<sup>123</sup> Los muertos no tienen nombre, pero sí un cuerpo, rasgo de humanidad que desaparece bajo las bombas. Y estos muertos se convierten en el arma de los nacionales que ejercen una presión insostenible en el Gobierno republicano: hasta que no te rindas, seguiré destruyendo tus ciudades, tus pueblos y tu gente. Esta técnica se basa en los cercos, que representan la última parte de un conflicto, la cola que precede a la rendición. Por primera vez en la historia, entre 1936 y 1939, la muerte de los civiles se convierte en un arma a largo plazo, en una táctica militar como puede ser la trinchera. Las consecuencias son devastadoras:

A lo largo de la calle se amontonan los cadáveres, los íntegros o los partidos en pedazos. Paran las ambulancias llegadas de Barcelona, unos hombres recogen despojos en grandes cestas de mimbre, grises de sangre vieja. Pasan aullando tres mujeres. Corre, grita la gente. Estamos a ciento cincuenta kilómetros del frente. Es la retaguardia. Una niña -¿qué tendrá, seis o siete años?- pegada a una pared mira fijo,

---

<sup>123</sup> David Iñiguez (2008: 215) escribe que la guerra del aire: «en 1936-1939 adquiere las características de prueba y ensayo como herramienta útil para hundir la economía, la moral de la retaguardia y la voluntad de toda una población». El historiador subraya que en la Gran Guerra los aviones aún no disponían de la tecnología necesaria para transportar un número muy alto de bombas durante muchos km. En el periodo de entreguerras, en cambio, la estrategia de la guerra del aire, y su utilidad como arma represiva, se ensaya en las colonias por parte de todas las potencias europeas. La guerra de España es, por lo tanto, el primer campo de batalla europeo en que se desarrolla esta técnica en toda su potencialidad y violencia. Iñiguez sigue (218) su argumentación hipotizando que el bombardeo de Guernica de 1937, o los de Barcelona de 1938, abren las puertas a la teoría de Douhet, según la cual hay un momento en la historia de las guerras en que ya no se hace una distinción neta entre beligerantes y no beligerantes.

sin poder llorar ni cerrar los ojos. De un poste cuelga un trozo de carne.

[...] De pronto, veinte segundos bastan, las casas vienen a escombros, los cristales a mil trozos, las aceras limpias a suciedad inverosímil, las calles a solar, las paredes a aire, el cielo azul a pardo, las voces a ayes o silencio, los cuerpos a guiñapo, los árboles a sarmientos, las piedras molares a peñascos, los hilos del teléfono a enmarañamiento inútil, un piano a absurdo teclado sobre la tierra, los pedales por montera; el mercado queda sin techo, las venas sin sangre, las losas se tiñen de morado, un kiosco de periódicos desaparece. Las casas ya no tienen piso; los muros, crestería. Todo se ve por dentro, hundido. (Aub, 2006b: 374)

Fijense ahora en el grabado número 30 (Illustrazione 3) de la serie de *Los desastres de la guerra*. Como los otros del ciclo, Goya lo realizó entre el 1810 y el 1815 después de su viaje a Zaragoza de 1808-1809, cuando la ciudad era sitiada por los franceses.<sup>124</sup> Los cadáveres amontonados encuentran un claro reflejo en la primera frase de la cita, mientras los edificios destruidos en la segunda parte. La Zaragoza bombardeada por los franceses y la Barcelona destruida por los aviones italianos constituyen un escenario de igual dramatismo. Ambas ciudades caerán bajo los golpes del enemigo y ambas sufrirán miles de muertos. Como Goya, también Aub asistió en primera persona a la destrucción de la ciudad, impotente y sin armas para defenderla.<sup>125</sup> La muerte despoja al hombre de cualquier rasgo de humanidad: los cadáveres de Aub y los de Goya son una representación cabal de la deshumanización que la guerra implica. Las expresiones de las caras; los cuerpos sin forma; las violencias y las violaciones del ejército francés que encontramos en los grabados de *Los desastres de la guerra* se reflejan en la serie aubiana del *Laberinto mágico*. En la figura de la mujer desnuda y del hijo a su lado, muertos, se reproduce el mismo contraste que vimos más arriba en las últimas líneas del relato aubiano *El Cojo*. Tal como apunta Bozal (2005b: 119) sobre el grabado de Goya:

Me atrevo a pensar que al mostrar el cuerpo femenino en toda su belleza en esta mujer muerta, y al poner al hijo al lado, el artista ha querido destacar dos aspectos que dan todo su valor a la vida: la belleza sensual y la maternidad. Goya no nos muestra

<sup>124</sup> La serie de *Los desastres de la guerra* se compone de 82 grabados. Su dramatismo constituye uno de los más evidentes precursores del expresionismo del siglo XX. Véase Goya (1980: 90-159).

<sup>125</sup> La cita es especialmente significativa porque en ella está también Quevedo en la fragmentación de los cuerpos, característica de los *Sueños*, tal como apunta Ignacio Arellano (Quevedo, 1998: 34-35): «Los rasgos grotescos se acumulan desde el comienzo, con la descripción de los miembros sueltos buscando a otros órganos para recomponer a las destrozadas figuras humanas con ciertas dificultades. [...] La desintegración de la figura humana es recurso grotesco estudiado suficientemente y que no necesita de mayores comentarios».

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

aquí ningún otro valor más trascendental que este, cabe decir que es un valor por el que vale la pena vivir y que la estampa enseña con extrema radicalidad aquello que la muerte nos quita.

A pesar de cambiar la época y los protagonistas, el horror que suscita la guerra al entrar en las ciudades es el mismo. Si observamos también el *Guernica* (Ilustrazione 1) de Picasso notaremos cómo se mantiene una continuidad entre la lámina de Goya, el cuadro del pintor malagueño y el texto de Max Aub. Bozal (2005b: 122) subraya también que durante la guerra *Los desastres* de Goya fueron un referente importante para artistas y escritores que buscaban una forma adecuada para dar un perfil a sus obras sobre el conflicto. Además, el pintor aragonés realiza sus láminas en los meses inmediatamente posteriores al sitio de Zaragoza. Es decir, que, como en el caso de Aub y Picasso, no deja pasar años antes de reelaborar lo que vio.

Tanto en el *Estragos de la guerra*, como en *Guernica* y el *Laberinto mágico*, las imágenes se superponen y el gran protagonista es el caos, aunque se trata de un caos ordenado que nos restituye el horror de la guerra. La descomposición y la fragmentación de la realidad que presupone la técnica cubista, y que en cierta medida la lámina de Goya anticipa (Bozal, 2005b: 119), tiene un preciso reflejo en las narraciones del *Laberinto mágico* que dan cuenta del conflicto en Barcelona y en el frente aragonés. El horror que describe Aub, del que fue testigo en la capital catalana, es de la misma naturaleza del que pinta Picasso en su cuadro. Los bombardeos de Guernica no tienen por qué ser diferentes de los de Barcelona o de los de Zaragoza en 1808. La influencia del lienzo del pintor malagueño es mucho más que una hipótesis. Como ya dije, fue Max Aub quien, en nombre del Gobierno republicano, encargó a Picasso la realización de un cuadro para la Exposición universal de París de 1937, ocasión en que se mostró al mundo por primera vez. La guerra hizo que muchos escritores españoles se dieran cuenta definitivamente de que el arte no podía ser ajena al ser humano, deshumanizada. La tragedia que vivían evidenciaba la necesidad de utilizar las herramientas de la vanguardia para una nueva forma de realismo que devolviera al lector, o al público, una nueva perspectiva, un nuevo punto de vista. Por lo tanto, Aub nunca abandona ciertas formas vanguardistas y,

como demuestra *Jusep Torres Campalans*, que no forma parte del *Laberinto*, traslada algunas características de la estética cubista al discurso literario.<sup>126</sup> Se trata de una manera de representar la realidad que se evidencia en una escritura fragmentada en el tiempo, en una trama no lineal, en continuos anacronismos y en la polifonía de perspectivas. Aub descompone el mundo real y al recomponerlo según un orden diferente del precedente lo deforma. La guerra civil española, al igual que Jusep Torres Campalans, está retratada desde distintos puntos de vistas, que son los de los distintos personajes del *Laberinto mágico*. El texto narrativo asume, así, la apariencia de un collage a la manera cubista. La realidad del conflicto no se presenta como un conjunto homogéneo, sino que es fragmentada y caótica. En resumidas cuentas, se trata de la misma exigencia que llevó a Picasso a dibujar los dos ojos en la mujer de perfil que mira la destrucción de Guernica y que en su expresión revela toda la angustia y el dolor que implicó el bombardeo.

En su estudio sobre los manuscritos de *CS*, Luis Llorens (2004: 96), afirma que:

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 de 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 bien pronto encontró el escritor un modelo, [...], 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.

La riqueza narrativa de *CS* nos obliga, a la hora de analizarlo, a llevar a cabo una descomposición que nos permita llegar a entender todos los matices. La prosa y el léxico son los dos aspectos más relevantes de la novela. El lenguaje es la materia prima que Aub moldea para llegar al resultado final. Es fruto de las lecturas y de los gustos literarios del autor; pero también es un artificio artístico que requiere por parte del lector un trabajo notable, exactamente como *Guernica* a su público. Se trata de

---

<sup>126</sup> *CS* es de 1943, y *Jusep Torres Campalans* de 1958. Como ya dicho esta última es la gran broma literaria de Max Aub. Y como señala Vilchez Ruiz (2007: 503): «a pesar de publicarse en 1958 se encuentra dentro de los parámetros de la estética cubista con la que Max Aub había entrado en contacto directo en el París de principios de siglo». Sobre *Jusep Torres Campalans* véase también Ete (2002).

formas complejas para comunicar un mensaje complejo a través de la ficción literaria y del arte. Un ejemplo de la traslación de la estética cubista en el discurso literario, incluso como resultado de múltiples influencias tal como las identifiqué, es el siguiente pasaje de *CS*:

Barcelona bombardeada. La ciudad abierta por los cuatro costados, al azar trágico de los aviones italianos, esparrancada en las laderas del Tibidabo y Montjuich, llana hacia San Andrés. Festoneada del mar traidor que no deja distinguir los aviones hasta que se avistan. Las paredes se quedan solas a través del cielo azul. Una pared sola con las ventanas de aire al aire, balcones de nada; vacío por delante y por detrás. Fachada. (Aub, 2002a: 408)

Aub humaniza la ciudad, o sea que asocia sus partes a las de un cuerpo humano. Esta estrategia aumenta el efecto horroroso del bombardeo, ya que el lector puede percibir el dolor que invade el espacio urbano. Por lo tanto los edificios de Barcelona tienen semblanzas de cuerpos descuartizados, con una técnica parecida a la del autor del *Buscón* que descomponía y dividía los cuerpos.<sup>127</sup> Además da cuerpo a la nada, al vacío, tiñendo de un matiz surrealista su narración y que incluso recuerda al Quevedo metafísico. Este tipo de estética, Aub la reencuentra también en Goya y en el expresionismo y supone una relación muy fuerte entre arte y literatura.

Las palabras se suceden con un ritmo veloz, hay una búsqueda léxica en los términos («esparrancada en las laderas»); en la metáfora del cuerpo («Barcelona abierta a los cuatro costados»); en la repetición («Las paredes se quedan solas... Una pared sola»; «ventanas de aire al aire») y en la yuxtaposición de las frases que componen el enunciado.<sup>128</sup> Aub, por lo tanto, fragmenta la realidad para después reconstruirla según un esquema diferente. De esta manera evidencia aspectos, detalles y matices que antes no se podían percibir. Es la misma técnica adoptada por Picasso y que supone un pasaje por lo irreal para llegar a lo real. Como apunta Llorens, en *Hablo como hombre*, Aub coloca a Picasso y a Goya en el mismo plano para subrayar que el realismo español no puede (o no logra) renunciar a su idealismo. Los dos artistas recrean el mundo real con intensidad, con un suplemento de realismo que en sus matices más atrevidos toca las cuerdas de la vanguardia surrealista y

---

<sup>127</sup> Para la deshumanización en Quevedo véase Artal (1989).

<sup>128</sup> Fíjense, por ejemplo, en las ventanas abiertas que encontramos también en *Guernica*.

sádica. La repulsión hacia la realidad objeto de la obra de arte no es solo una característica de lo grotesco, sino también de estas formas esperpénticas, expresionistas y cubistas de dar forma ficticia, pictórica y dramática a la realidad. Si en Quevedo esta coincide con una sociedad profundamente hipócrita y degenerada, en Goya se trata del horror de la guerra en Zaragoza y en Aub y Picasso de la violencia del fascismo.

### 3.3.4 *Entre cine, teatro y novela: Campo francés*

Aub escribió *CF* en 1942 en el buque que de África le llevaba a México. Se trata de un guión cinematográfico del que el escritor en 1944 sacó la tragedia coral *Morir por cerrar los ojos*, que nunca se estrenó. En 1965, Aub decide publicar el guión como última entrega de la serie de los campos. Críticos como García (2012) hablaron de este texto como de una novela experimental en la que se evidencia mayormente la influencia vanguardista en el *Laberinto*. Es más, se definiría como la más atrevida de las publicaciones aubianas. Puesto que no se trata de una competición, mi opinión es que *CF* es nada más y nada menos que un guión de cine publicado con la etiqueta de “novela” en la cubierta.<sup>129</sup>

Como guión *CF* presenta elementos de modernidad. A la narración ficticia se alternan imágenes de la época que en el libro se reproducen a través de fotografías. Además, Aub tenía previsto insertar la voz original de transmisiones radiofónicas:

*Julio mira su reloj. María, sentada, a su lado.*

JULIO. Las ocho y veinte. ¿Vienes hasta el metro conmigo?

MARÍA. Tengo que planchar.

*Julio se levanta, pasa tras la silla de María, la coge por los sobacos, la levanta y la besa.*

JULIO. No sé si me gusta más besarte antes o después del desayuno...

MARÍA. ¡Farolero!

*Julio sale.*

JULIO. Me voy con el farol a otra parte.

Ilustración 12.

*Julio sale al recibidor, pequeño, estrecho. Se pone el abrigo, le sigue María con el azucarero en la mano, le da el sombrero.*

---

<sup>129</sup> También Lee Dickey (2009) en su tesis doctoral considera *Campo francés* como una novela de vanguardia. Además habla de *Morir por cerrar los ojos* en términos de tragedia tradicional. Sin embargo, tal como señala Monti (1992: 93-131) es imposible llevar a la escena *Morir por cerrar los ojos* por el gran número de personajes que en ella aparecen.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

JULIO. Hasta luego...

*Se besan.*

MARÍA. No tardes, hay algo que te gusta para comer.

*EN LA FRONTERA*

Bourg Madame. La radio de un café, bajo un calendario cuyo cromo reproduce *La cena en Emaús*, del Veronés o de Alfredo Diethé (Galería de Dresde). La hoja del día señala el 5 de febrero de 1939, y muy visible, el santoral: Santa Agueda, virgen y mártir.

VOZ DE LA RADIO. El ejército español, vencido, está cruzando la frontera francesa.

*Actualidades Francesas.* Tropas españolas entran por la calle del pueblo y disponen sus armas.

*Calendario:* Día 6, Santa Dorotea, virgen y mártir.

*Actualidades Francesas.* Tropas españolas entran por la calle y amontonan sus armas en el suelo.

Ilustración 13, 14, 15, 16, 17 y 18. (Aub, 2008b: 115-121; subrayado original)

Como se puede ver, la sintaxis de la narración es la misma que la de un guión de cine. Los documentos de la época sirven para marcar el contexto histórico de la película de una manera diferente de la que podemos encontrar en el neorrealismo italiano. Se trata más bien de lo que después se vino a llamar *docu-fiction*, es decir un género intermedio entre el documental y la ficción.

Las ilustraciones se refieren a fotografías que el mismo Aub incluye en la primera edición del texto. Se trata de personajes históricos cruciales para los destinos de Europa en aquel momento. La voz de la radio es, con toda probabilidad, la transcripción de un noticiario, de modo que la crónica (no escrita) irrumpe en el guión. Las historias de los personajes (Julio y María) se cruzan con la Historia de un continente al borde de una Segunda Guerra Mundial. En *CF* el conflicto se presenta como el segundo acto de la guerra que se acaba de combatir en España:

*UN COBERTIZO. Lluve. Desde el acero caen gruesas gotas en un charco. El pecinal. Gentes amontonadas. Su vaho. Un burro, dos perros mojados apretujados uno contra otro. Un niño dormido con un conejo de trapo en los brazos, un niño de pecho llorando, la mujer que lo lleva saca su pecho, le da de mamar, levanta los ojos. La lluvia. La mujer procura apartar sus pies de un charco sin conseguir más que molestar a sus vecinos. Lloran unos niños.*

[...]

GUARDIA DE ASALTO. A Francia. Ya no hay nada que hacer...

*Se interpone un VIEJO.*

VIEJO. (*Al Chófer*). ¿Cuántos kilómetros faltan para la frontera?

CHÓFER. Cincuenta y tantos. (Aub, 2008b: 95-98)

El éxodo que describen las palabras en cursiva es el mismo que Aub había narrado en *Enero sin nombre*. Las imágenes que siguen a la descripción retratan a los españoles y milicianos que se están exiliando después de la caída de Barcelona. El material fotográfico añade un efecto de realidad al guión y, sobre todo, permite a Max Aub no detenerse en las descripciones a la hora de publicarlo con la etiqueta de “novela” (2007a: 24). Esto quiere decir que para el escritor las fotografías tenían el mismo valor que las palabras, o por lo menos cumplían la misma función.

El protagonista del guión, Julio, es un alemán que vive desde hace mucho tiempo en Francia. Su hermano, Juan, es un brigadista que acaba de volver de España después de la caída de Cataluña. Como el padre de Aub fue expulsado de Francia al estallar la Primera Guerra Mundial; los hermanos Hoffman son considerados enemigos de la patria por el gobierno francés. Su drama es el mismo que vivía Aub en los mismos años en París y que le había condenado a la detención en los campos de concentración, exactamente como les pasará a los personajes de este guión. A través de su alternancia entre ficción y documentos, *CF* exalta el caos en el que vivía Europa en esos años y las consecuencias que esta confusión tenía en el pueblo. Es también un importante documento de la continuidad entre la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en relación con los campos de concentración.<sup>130</sup> El lector puede reconocer esta continuidad, como puede darse cuenta de la hipocresía de la burguesía francesa de la época y de la sinrazón del proyecto concentracionario que aquí solo es esbozado en la interrogación reiterada «¿Y tú por qué estás aquí?» que en el tiempo se convierte en el refrán de las narraciones sobre los campos de Max Aub. En la base de esta sinrazón está la ceguera de toda la clase media europea de la época que sustancialmente permitió a los fascismos crecer hasta llevar el continente a una tragedia sin precedentes. La dificultad de *CF* a la hora de transformarlo en novela, proyecto en el que Aub fracasó, reside precisamente en el hecho de que el guión trate aquel periodo histórico de tránsito de la guerra de España a la Segunda Guerra Mundial que hizo de premisa al horror que vino después. Es el momento más delicado de la vida de Aub, el

---

<sup>130</sup> Aub desarrolla este aspecto detenidamente en muchos relatos a lo largo de su exilio.



momento en que lo pierde todo, incluyendo su propia dignidad; el momento en que conoce la deshumanización cara a cara. Por eso no logra salir del guión, no puede dar una forma organizada a su *campo* sobre los campos. Tiene que mantener el guión y conformarse con sacar de él una tragedia. A través de las herramientas del cine y del teatro acierta en el objetivo de dejar una huella, un testimonio, un documento sobre uno de los momentos históricos más importantes del siglo XX y que afectará a las décadas posteriores hasta bien entrado el nuevo milenio.

### **3.4 De Benito Pérez Galdós**

Aub (2004a: 64-65) escribía que Benito Pérez Galdós era un escritor con un estilo objetivo, y más precisamente:

Un estilo burgués, tal como le correspondía, a menos de traicionar su pueblo y su tiempo. Un estilo liberal. [...] Una manera de dibujar y pintar tan varia y viva que cuando rompen a hablar sus miles de personajes -tan numerosos o más que los de la "Comedia Humana"- nunca se confunden y cada cual se presenta en los dinteles del recuerdo con su indumentaria propia y sus pensamientos correspondientes.

Estilo "burgués" quiere decir que las novelas galdosianas tienen como público lector la parte de sociedad con la que se relaciona el nacimiento y el desarrollo de la novela realista del siglo XIX. Sin embargo, de la burguesía el escritor español baja al pueblo, a las clases populares.<sup>131</sup> Aub sigue afirmando que el autor de *Fortunata y Jacinta* tomaba del pueblo el material narrativo y, una vez reelaborado, se lo restituía (2004a: 74). Según Aub, de manera un tanto idealizada, esta actitud hacia las clases bajas era la misma de Lope y Cervantes. De la misma manera Galdós actúa con la Historia española del siglo XIX: o sea, extrae de ella temas, personajes, situaciones, ambientes, etc., y los reformula narrativamente.

El resultado de esta oscilación entre lo burgués y lo popular, entre historia y ficción, son los bien conocidos *Episodios nacionales*, cinco series de novelas por un total de 46 textos que recorren la historia española de las guerras de Independencia

---

<sup>131</sup> Léanse las palabras de Tuñón (2001: 42-43) que prologan el *Laberinto mágico*: «Si el autor de novelas históricas consigue inventar seres y destinos en los que aparezcan directamente los contenidos socio-humanos importantes, los problemas, las corrientes, etc., de una época, entonces se puede presentar la historia "desde abajo", desde el punto de vista de la vida popular».

hasta la I República, y las *Novelas contemporáneas* que tratan en concreto del Madrid del siglo XIX. En ambos casos se trata del periodo crucial en que la burguesía sustituye a la aristocracia en el gobierno de las naciones y la novela realista se difunde en todo el continente, España incluida. Galdós está entre los principales exponentes de esta corriente literaria y en sus novelas podemos encontrar elementos del naturalismo francés, del realismo inglés (*Novelas contemporáneas*) y de la novela histórica de perfil decimonónico (*Episodios*). Esta convergencia, o, mejor dicho, la capacidad de escribir sobre lo contemporáneo y sobre lo histórico, es de vital importancia para Max Aub que, a la hora de dar cuenta de hechos históricos contemporáneos, tiene que encontrar una manera para que las dos cosas convivan.

En la introducción a la edición de Castalia de *CAL*, Francisco Caudet escribe que: «Al poco de estallar la guerra, Aub se declaró escritor realista» (Aub, 2000d: 37). La contienda despertó definitivamente en el escritor valenciano la exigencia de conjugar ética y estética y la única manera era entregarse al realismo, aunque, como ya dije, no renunció a los recursos de la escritura vanguardista.

En sus escritos críticos, Aub (2000c) evidencia que su modelo realista dentro de la tradición literaria española era Benito Pérez Galdós, que supo conjugar historia y ficción sin dejar que ninguna de las dos prevaleciera sobre la otra. Por eso es inevitable detectar una huella galdosiana en el *Laberinto mágico*, que se hace evidente en su estructura por *campos*, o sea episodios.<sup>132</sup>

La unidad de los *Episodios* galdosianos de la primera serie está garantizada por la presencia de un narrador en primera persona, Gabriel de Araceli. No se trata de un *alter ego* del autor, sino más bien de un narrador-protagonista que sufre los cambios y las transformaciones debidas a las mediaciones entre historia y ficción. Se trata, en fin, de un héroe medio.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Sobre las relaciones entre la narrativa aubiana y la galdosiana véanse también Caudet (1994; 2011) y Pérez Bowie (1994; 1996; 1999 y 2006).

<sup>133</sup> En su ensayo sobre la novela histórica, Gyorgy Luckács (1966) señala la presencia en esta tipología de narración de un héroe medio, un protagonista emblemático en el medio de un universo histórico preciso. Ferreras (1998: 71) apunta en esta tipología de novela por la existencia de dos niveles narrativos: uno histórico y el otro ficticio. El héroe medio, el protagonista, oscila entre estos dos niveles. Es a la vez una criatura verosímil; potencialmente podría pertenecer al nivel histórico, pero nace de la pluma del escritor y por eso forma parte del nivel ficticio. Esta oscilación es característica intrínseca de la narración histórica. Véase White (2006) que demuestra

Siguiendo el análisis propuesto por Ferreras (1998), que indica un nivel histórico y un nivel ficticio en los *Episodios* galdosianos, el nivel histórico de esta primera serie sería la Guerra de Independencia, entre 1805 y 1814. El nivel ficticio, en cambio, coincide con la aventura personal de Gabriel que de soldado simple llega a ser nombrado general. Se trata, por lo tanto, del tópico de la novela de formación, muy difundido en la narrativa realista del siglo XIX. Como apunta Ferreras (1998: 92), Gabriel es un provinciano que llega a la capital en busca de su puesto en la sociedad española de la época. Es la historia del hombre que lucha contra el mundo para colocarse. La vida del protagonista está en relación dialéctica con la Historia de España, ya que cada etapa, cada *episodio*, está marcado por un hecho histórico concreto y por un ascenso (o descenso) en la sociedad de Gabriel. La Historia y la vida del protagonista proceden paralelas: a medida que avanza una, también la otra da un paso más.

Entre las novelas de la primera serie de los *Episodios* merece la pena detenerse, como ejemplo, en *Cádiz* donde Galdós da cuenta de las Cortes gaditanas que dieron vida a la Constitución de 1812. Esta novela fue acusada de ser demasiado ficticia y por eso tendría un valor historiográfico limitado. En la introducción a la edición de *Catédra de la novela*, Pilar Esterán confuta esta posición afirmando que:

la Historia alcanza su sentido último reflejándose en la invención novelesca. En última instancia, es la novela que proporciona las coordenadas para la interpretación de la Historia. (Galdós, 2003: 28)

Este es un pasaje importante porque fundamenta las bases de una tipología de novela que no se limita a construir ficción en un fondo histórico, donde la narración se construye alrededor de la Historia sin dialogar con ella. En *Cádiz* la realidad histórica se deforma, doblándose según las exigencias narrativas. De modo que Galdós da su personal visión de la Historia que, aunque subjetiva y ficticia, no tiene

---

ampliamente cómo cada clase de relato histórico es la suma de documentos reales y de recursos literarios. El novelista, en palabras de White, tiene que reconstruir un universo reconocible e identificable por el lector. Al mismo tiempo tiene el derecho de llenar el escenario histórico con personajes ficticios pero verosímiles. El límite entre ensayo y obra de ficción es por lo tanto bastante sutil. La presencia del héroe medio se convierte en un importante factor de discriminación a la hora de establecer el género al que pertenece un texto.

por qué ser menos mordaz que una lectura “científica” de los acontecimientos. Por último, ya en los años 70 del siglo XIX, el escritor canario intentaba llegar a la verdad a través de la literatura: la ficción podía ser mucho más reveladora que la Historia, y esta superioridad de la literatura frente a la crónica no se le escapó a Max Aub.

El escritor valenciano, por su parte, descompone el conflicto español y lo reconstruye en sus novelas en las partes que considera más importantes. A diferencia de Galdós elige unos acontecimientos para él significativos y los relata. El criterio de elección es arbitrario y está basado únicamente en las experiencias del escritor entre 1936 y 1939. Sin embargo, los nudos cruciales del conflicto están todos representados: el antefacto -II República- y el pronunciamiento (*CC*); la resistencia de Madrid (*CA*); la batalla de Teruel y los bombardeos de Barcelona (*CS*); el autogolpe del general Casado (*CM*); el final de la guerra (*CAL*). Las dos consecuencias del conflicto, el exilio y los campos de concentración, están relatadas en *CF* y en los cuentos que integran la serie de los *campos*. Algunos de ellos, como *Enero sin nombre*, tienen como nivel histórico acontecimientos de gran importancia como la caída de Barcelona. Aub, por lo tanto, anota lo que pasó antes, durante y después de la guerra civil. Incluso limitando el análisis a la serie de los *Campos*, el arco temporal que cubre la narración (1929-1942) de *Campo cerrado* a *Campo francés* desborda los límites temporales del conflicto (1936-1939). Tanto en Aub como en Galdós, la figura del novelista y la del historiador están muy cercanas: trabajan con el mismo material y con instrumentos similares. En este sentido es revelador lo que escribía el mismo Aub (2002a: 51n):

No existe una diferencia tajante entre historia y ficción. Toda historia que se repite da cabida a la ficción, del mismo modo que yo doy en mis novelas y cuentos cabida a la historia. Todas las novelas, las buenas novelas, son históricas. Es imposible reconstruir la realidad objetiva e imparcialmente porque todos la vemos e interpretamos de manera distinta. Un historiador es siempre un novelista y, por supuesto, un novelista auténtico se parece en muchos aspectos a un historiador.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Desde una perspectiva teórica, Hayden White apunta (2006: 28) que la sucesión temporal de los acontecimientos puede que no explique por qué estos acaecieron en aquel momento y en aquel lugar. Las categorías de espacio y de tiempo, por sí solas, no sirven como principios interpretativos de base. Por eso la ficción histórica adquiere un valor tan importante, porque logra mostrar algo que la simple cronología de los acontecimientos no puede explicar.

Como hace notar Aznar en el estudio introductorio de *GC*, Max Aub no miente. Puede ser que invente algo, pero no miente. Mundo real y ficción son, para él, inseparables y la ficción representa la única manera que conoce para explicar y dar sentido a la realidad.<sup>135</sup>

Las narraciones que componen el *Laberinto mágico* se caracterizan también por ser un conjunto de *novelas (y cuentos) contemporáneas*. Esto se debe al hecho de que Aub vivió en primera persona el acontecimiento histórico objeto de su narración y fue testigo, directa o indirectamente, de la mayoría de los hechos de los que da cuenta. Las ficciones del *Laberinto* responden tanto al carácter histórico de los episodios como a la cercanía temporal de las novelas contemporáneas.<sup>136</sup>

La perspectiva, el punto de vista del autor es por lo tanto interno al fondo histórico de sus narraciones, lo que podría llevar a pensar en un matiz autobiográfico. A pesar de que haya referencias, inevitables, a lo que él vivió directamente, la mayoría de las situaciones, todos los personajes y la perspectiva del narrador remiten a una narración omnisciente donde el escritor crea, o recrea en unos casos, todo lo que estamos leyendo.

El punto de vista de Aub es, por lo tanto, interno también respecto al universo de los personajes. Estos, a pesar de participar en un acontecimiento histórico de gran importancia, no son grandes hombres o personajes históricos cuya acción afectó a las vidas de miles de personas. Se trata más bien de gente común o, en caso de figuras históricas, de actores secundarios que solo hacen acto de presencia en las pocas páginas que los tocan directamente.<sup>137</sup> De modo que no tenemos efectos caricaturales o deformaciones en el ámbito de los personajes. Por ejemplo, Francisco Franco se queda en la sombra a lo largo de todo el ciclo. Solo se nombra de vez en cuando.

---

<sup>135</sup> Historia y literatura no se pueden separar netamente. Es un error sostener que la historia se ocupe exclusivamente del mundo real, mientras la literatura del mundo ficticio. En una novela la parte histórica se llama contexto, pero no es otra cosa que el resultado de la habilidad imaginativa del historiador que vive dentro del novelista. Mazzoni (2011) define este contexto como la quinta teatral, o sea el fondo en que se mueven los personajes.

<sup>136</sup> En el *Laberinto mágico*, novela histórica y novela realista se corresponden. Es de hecho imposible escindir las dos componentes para dar una categorización exacta del ciclo. También Tuñón (2011: 38) había subrayado este aspecto.

<sup>137</sup> Un ejemplo importante es el del general Casado en *Campo del moro*.

Precisamente en este detalle de la caracterización del *Laberinto*, Tuñón (2001: 39) identifica una analogía y, a la vez, una distinción entre Aub y Galdós: «los personajes históricos entran y salen en escena con más facilidad y soltura en el relato aubiano que en el galdosiano».<sup>138</sup> La causa de esta fluidez residiría en el hecho de que la relación entre nivel histórico y nivel ficticio es más estrecha en los *campos* de Max Aub que en los *episodios* de Pérez Galdós.

El escritor valenciano supo también reinventar el papel crítico de la novela realista. Una crítica dirigida principalmente a la burguesía, sea española o francesa, como en el caso de *CF*. O bien a la desorganización de las fuerzas republicanas o a la apatía de Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Sin embargo, Aub sabía que para lograr su objetivo tenía que ir más allá de la estética de los episodios o de las novelas contemporáneas. Por eso produce una ruptura con el realismo de perfil decimonónico que, por un lado, como vi, se reflejó en unas estéticas vanguardistas, en búsqueda de nuevos recursos que permitieran a sus novelas una representación menos mimética de la realidad. En resumidas cuentas, frente a la realidad objetiva descrita por Galdós en los *Episodios*, Aub resalta una actitud más subjetiva frente a la guerra civil española.

Antes de escribir sus novelas, y en particular *CAL*,<sup>139</sup> Aub realizaba un verdadero trabajo de investigación. Como apunta Francisco Caudet (Aub, 2000d: 77), dicha investigación se basaba más en la recopilación de testimonios que en la consulta de documentos históricos oficiales. Su objetivo era el de «recoger la mayor diversidad posible de versiones sobre los mismos hechos» (*ivi*), anticipando así lo que White sostuvo en *Metahistoria* a la hora de explicar el subjetivismo que inevitablemente tiene cualquier relato histórico. Como es obvio, las fuentes testimoniales dejan cierto

---

<sup>138</sup> Es interesante apuntar que Hegel (2000: 40) identifica tres categorías de personajes en el drama histórico: grandes, pequeños y corruptos. A la primera pertenecen los héroes épicos (Ulises, etc.) que ahora no me interesan. Las otras dos, en cambio, son claramente representadas en el *Laberinto mágico*: Vicente, Asunción, Julián, Paulino y los otros republicanos son entre los pequeños. Mientras los franquistas, empezando con el invisible Francisco Franco, forman parte de los corruptos, es decir los antagonistas.

<sup>139</sup> *CAL* y *CM* son las dos novelas más tardías del ciclo aubiano. Ambas se escribieron en los años 60, ambas tratan de acontecimientos y lugares a los que Aub no presenció personalmente. Por eso (distancia temporal y ausencia de testimonio directo), las dos novelas son las que más que otras tienen el aspecto de novelas históricas.

espacio creativo al escritor y, por eso, la imaginación constructiva llena los huecos para dar un sentido a la historia y para darle la coherencia que nos permita acceder a ella a través de la lectura. Esta coherencia no se establece por el orden cronológico de los hechos, sino por su orden narrativo que confiere a la historia un significado particular. Por eso existen diferentes versiones del mismo acontecimiento.

La guerra civil española es, sin lugar a dudas, uno de estos eventos que dio lugar a varias interpretaciones. La capa de silencio que durante muchos años (que coinciden con los de la escritura del *Laberinto mágico*) cayó sobre el conflicto contribuyó a cuestionar aún más su significado. Al final de los años 60, cuando los historiadores todavía se limitaban a relatos algo más complejos que la crónica, eran los novelistas como Aub los que intentaban familiarizar a los lectores con el conflicto.<sup>140</sup> El escritor valenciano, y los otros que escribieron sobre este tema, no se concentraron en sus protagonistas históricos, o sea aquellos hombres que en la época ocupaban cargos políticos y militares relevantes, sino en los individuos comunes que fueron arrastrados por la guerra.

La proliferación de sentidos que implica un acontecimiento como el conflicto español hace que cada novela, cuento o poema sobre él contribuya a la creación de nuevos significados a partir de una reelaboración de la historia. En el *Laberinto mágico* esta creación resulta evidente cuando Aub declara que tiene como objetivo el de escribir la historia de los vencidos. El significado creado por el escritor está claramente en oposición al que establece la reconstrucción de la guerra civil llevada a cabo por el régimen, que la define como una cruzada.

Aub estructura el *Laberinto mágico* según un esquema doble: lineal en el pasaje de novela a novela; yuxtapuesto en la lógica interna de cada texto.<sup>141</sup> Esto significa

---

<sup>140</sup> El hecho de que el autor del *Laberinto* no tuviera público en España resulta en este sentido fundamental. Fíjense en el pasaje de *GC* en que el escritor da cuenta de su encuentro con los estudiantes valencianos en una librería del centro de la ciudad: «Estoy en Valencia, en una librería de Valencia; nadie sabe quién soy. Nadie quién es Asunción Meliá. [...] Nadie ha tenido noticias de mis novelas que suceden aquí, afuera, en la calle Ruzafa» (Aub, 1995: 294-295). La censura aplicada por el régimen resulta determinante a la hora de dar a conocer la historia del conflicto. De hecho, las versiones oficiales eran las únicas que podían circular legalmente en España.

<sup>141</sup> *CS* empieza un año después del final de *CA*; *CM* se desarrolla entre el 5 y el 13 de marzo de 1939 y *CAL* empieza justo después. No hay saltos atrás en el tiempo histórico que fluye según la cronología de los acontecimientos relatados.

que entre *Campo y Campo* los acontecimientos no se yuxtaponen y su sucesión en la ficción es la misma que en la realidad.<sup>142</sup>

La fuerza explicativa de una narración residiría en el contraste entre la codificación original de los acontecimientos y la que resulta después de que el escritor los haya reordenado.<sup>143</sup> Tanto en los *Episodios* como en el *Laberinto mágico*, la historia española se deconstruye y reconstruye según una modalidad diferente de la crónica pura. Por eso adquiere, en ambos ciclos, un nuevo significado. El escritor valenciano cuenta con un modelo concreto, pero tiene que ir más allá porque los recursos estéticos de los cuales disponía Galdós ya no le son suficientes para dar una forma coherente al horror del que fue testigo.

### **3.5 «Nacimiento de una comedia»: para una poética del realismo**

En este capítulo he tratado de detectar los ecos de la literatura y del arte españoles en el *Laberinto mágico*. Además de los grandes clásicos de los siglos XVI y XVII, me he detenido en las huellas galdosianas, de Valle-Inclán y del arte pictórico.

Creo que un buen punto de partida para dar con la poética realista aubiana es empezar con asumir que ésta es la síntesis, el cruce, el punto de contacto (cada uno lo llame como quiera) entre la poética realista del autor de *Tristana* y la esperpéntica del autor de *Luces de bohemia*. Es el mismo Aub que me ayuda a describir esta conexión:

*El laberinto mágico* tiene claros antecedentes en Galdós y en Valle-Inclán, con la sola diferencia de que conté lo que viví. Lo que, a falta de otra cosa, me otorgó veracidad y, sin duda, partidismo. Aunque esto último también se les puede echar en cara a mis inigualables -por lo menos para mí- precedentes. No pasan mis novelas de ser testimonio y no son acusación como los *Episodios Nacionales* o *El Ruedo Ibérico*, para ello me faltó la grandiosidad y el humanismo de Galdós y el humor de Valle-Inclán. (Aub, 2000c: 45n)

Este fragmento, sacado por Javier Lluch de uno de los cuadernos de Max Aub conservado en la Fundación de Segorbe (Caja 5-9), es de gran importancia porque

---

<sup>142</sup> Por ejemplo, Aub coloca la *Numancia* de Alberti en el otoño de 1936. Pero, en realidad, se estrenó en diciembre de 1937. Este anacronismo se debe a la exigencia del escritor de crear un paralelismo entre el comienzo de la resistencia de Madrid y el espíritu heroico de los numantinos.

<sup>143</sup> Cfr. White (1992; 2006).



establece un linaje reconocido por el mismo Max Aub y confirma intuiciones e hipótesis que no siempre encuentran las debidas confirmaciones textuales.

La forma de realismo del *Laberinto mágico*, como tema de investigación y estudio, fue tratado en diversas latitudes y con resultados satisfactorios aunque el tema está lejos de ser agotado.<sup>144</sup> Es aún más complejo si consideramos la obra de Max Aub en su amplitud. El *Laberinto mágico* es su proyecto más ambicioso, pero al lado de este, hay otras novelas de corte más o menos vanguardistas, el teatro, los cuentos fantásticos, los cuentos de tema mexicano, y un largo etcétera.

A pesar de los logros, todavía no tenemos una definición cabal de lo que es la poética realista de Max Aub. Aquí solo me dedico al *Laberinto mágico* y puedo intentar fijar unos puntos sobre este ciclo, dejando pendiente la elaboración de una poética general. El camino que he tomado se adentra en la tradición literaria española porque creo que es esta una manera para entrar en el taller literario de un escritor, intentar descubrir sus secretos. Aub fue un escritor que pasó más de la mitad de su vida fuera de España, pero siempre mantuvo con su patria elegida una relación estrecha. Esta se funda en la presencia de modelos que dan a Aub un marco realista importante:

[Galdós] tomó el espectáculo del pueblo -como Lope- y se lo devolvió rehecho con su intuición serena, profunda y total de la realidad, como Cervantes. Desde Lope ningún escritor fue tan popular, ninguno tan universal. (Aub, 2000c: 64)

Se puede, además, detectar un concreto grupo de autores clásicos y contemporáneo que, como he visto, influyeron de manera determinante en la obra aubiana: Quevedo, Lope, Calderón, Goya, Valle-Inclán, Picasso. Hay que añadir que no se trata simplemente de una recepción pasiva del canon español, sino que Aub se construye su propia tradición a partir de su particular condición de «no ser de ninguna parte».<sup>145</sup> Por eso, los escritores y pintores por los que está más fascinado han padecido casi todos exilios o han visto fracasar sus ideales políticos. En consecuencia existe una cierta coherencia en los autores que he citado, y que, a lo

<sup>144</sup> Véanse Pérez Bowie (1999; 2006); Caudet (1994; 2011); Soldevila (1996); Faber (2002); Candel (2008) y Rodríguez (1996). Este último trabajo se refiere únicamente a *Las buenas intenciones*.

<sup>145</sup> Este concepto está bien desarrollado en Buschmann (2012: 183-193), el cual afirma que Aub, desde fuera, se construye su propia tradición.

largo de sus vidas, intentaron dar forma a la realidad española pasando a través de elementos que no eran reales. En muchos de ellos Aub encuentra semejanzas biográficas que le permiten sentirse parte de una tradición, que lo incluyen en el grupo de escritores que intentaron criticar las sociedades en las que vivían, haciendo que ética y estética confluyeran en la novela, en el poema, en el drama o en el lienzo. De esta manera Aub se construye su propia identidad literaria innovando a partir de un determinado contexto, de una determinada base. Su prosa, por ello, adquiere una especificidad que le permite reconocerse. Como afirma Pérez Bowie (2006: 489):

[Aub] en su *Manual de Historia de la Literatura Española* se refiere a la pervivencia de ese realismo obsoleto en la narrativa española de postguerra, representado por novelistas como Bartolomé Soler, Tomás Borrás, Pérez de la Ossa, Ledesma Miranda, Darío Fernández Flórez o Francisco de Cossío, pertenecientes todos ellos a la misma generación que Aub, pero que continuaron apegados al canon del naturalismo, “disidentes de aquella gran corriente central de la nueva literatura, como lo serán, más adelante, del nuevo realismo de los años cincuenta” y situados “un poco aparte de lo que suele entenderse hoy por literatura” que, en este texto, Aub concibe como un concepto inseparable de la posesión de “un estilo personal”.

Una vez que tenemos claro que el realismo aubiano es íntimamente español, cabe preguntarse qué significaba para él escribir una novela, o un cuento, realista en pleno siglo XX. En los años 30, es decir cuando Aub propone sus primeras novelas y cuentos, ya se ha superado una concepción puramente mimética de esta forma literaria. En su caso se puede notar una continua oscilación entre imaginación y realidad presente en todos sus textos.

Punto de partida para dar una respuesta a este interrogativo es el capítulo *Nacimiento de una comedia* de CS, donde el autor transcribe una parte del cuaderno de Paulino Cuartero, personaje que interpreta el arquetipo del autor de teatro que no logra ver sus dramas representados. Las reflexiones contenidas en él se refieren, en general, al arte realista, prescindiendo de la distinción entre géneros literarios. Teatro y narrativa representan dos ámbitos distintos de la creación literaria, pero no son independientes y en escritores como Max Aub resulta particularmente evidente. Las palabras que Paulino Cuartero escribe en su cuaderno encuentran cierta correspondencia con las que el mismo Aub pronunció presentando el *Guernica* de Picasso en París:

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

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*. (Aub, 2002e: 42; subrayado mío)

En su cuaderno Paulino Cuartero se pregunta cuál es el límite que separa la realidad de la ficción teatral y cuánto es importante, en una obra realista, la imaginación:

El problema está en reflejar la vida o crearla. Crear la vida reflejándola; *sacar las figuras del espejo*. Darles bultos. Narciso al revés. [...] Llega un momento en el cual uno sólo puede expresarse por lo cómico. (Aub, 2002a: 189; subrayado mío)<sup>146</sup>

La comedia, ¿tiene que ser espejo de la realidad o tiene que recrearla? En torno a esta simple pregunta, que reproduce la oposición entre mimesis e imaginación, se desarrolla toda la reflexión de Max Aub sobre el realismo. Las respuestas que intenta darse el escritor durante treinta años son a menudo contradictorias, aunque predomina, tal como apunta Pérez Bowie (2006), la imaginación sobre la realidad. Sin embargo, no tenemos que olvidar la ya citada frase «No tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino». Se supone por lo tanto una lucha entre el deseo de testimoniar la realidad tal como fue y la voluntad de dejar que su imaginación la modifique.

El núcleo de «Nacimiento de una comedia» está en el siguiente pasaje:

De lo vivo a lo pintado. No: de lo pintado a lo vivo, ése es el quid. De lo pintado a lo vivo: la obra. De lo vivo a lo pintado: yo. Yo, escritor tal como lo pintan. Negro sobre blanco. De la realidad a mí, de mí a la realidad. [...] De lo imaginado a lo pintado: Don Quijote. De lo vivo a lo pintado: Sancho. (190)

La reflexión de Paulino abarca un proceso creativo más amplio de lo estrechamente teatral y comprende también la novela. De la vida real a la pintada; de la realidad a la ficción: este tendría que ser el camino de la creación. El escritor observa el mundo que lo rodea y lo traduce en una obra de arte con la ayuda de su imaginación. Esta llenará los huecos de la vida real. Pero en el momento en que una obra se lee da vida a un camino contrario: de la ficción a la realidad. El lector compara lo que acaba de leer con el mundo externo buscando elementos comunes

---

<sup>146</sup> Todas las citas proceden de Aub (2002a). Solo se indicará el número de la página entre paréntesis.

que le permitan dar un sentido a la ficción literaria. Pero, ¿quién es el escritor? Incluso él mismo parecería un producto ficticio, fruto del imaginario común: «Yo, escritor tal como lo pintan», escribe el mismo Aub, que tenía la percepción de ser un personaje de ficción:

Ya sé que estoy fichado, y que esto es lo que cuenta, lo que vale. Que lo diga la ficha sea verdad o no, lo que importa, lo que entra en juego. Es decir, que yo, mi persona, lo que pienso, lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. Claro que yo, como escritor, debiera comprenderlo mejor que nadie. Es decir, que lo que vive de verdad son los personajes y no las personas. Miguel de Unamuno lo sostuvo elocuentemente. Yo, Max Aub, no existo: el que vive es el peligroso comunista que un soplón denunció un día, supongo que por justificar su sueldo. (Aub, 2003a: 113)

Paradójicamente, no cuenta lo que era Max Aub en la vida real, sino que tiene valor lo que está escrito en una denuncia, a pesar de ser mentira. O sea, que el que sigue viviendo es el Aub 'de papel'. Por eso el recurso al apócrifo, por ejemplo, para recrear la realidad de los campos de concentración adquiere tan importancia. La verdad ya no es un concepto absoluto, sino relativo y sujeto a manipulaciones. Por lo tanto, lo vivo y lo pintado están, en Max Aub, entretnejidos en el mismo texto. Hay una correspondencia evidente entre su quehacer literario, sus ideas sobre el realismo y su biografía. Él, creador de personajes de ficción, es a su vez un personaje de la vida real. Por eso la novela realista, el arte en general, no pueden descontextualizarse del mundo real, no pueden deshumanizarse por completo.

Para Paulino la realidad por sí sola no basta para escribir una comedia: «Encajar la imaginación en la vida. Ver las cosas de abajo o de arriba. Abajo el Lazarillo. *La novela, victoria de la comedia sobre la tragedia*» (Aub, 2002a: 190; subrayado mío).

El escritor no tiene que escoger obligatoriamente entre la realidad y la imaginación a la hora de crear una ficción que se basa en su propia experiencia. Por eso en la obra de Aub está presente una oscilación entre lo vivo y lo pintado. Ambos polos emergen alternándose, pero ninguno de los dos prevalece de manera definitiva. La imaginación, escribe Aub al hablar de Cervantes, es vida:

[*Don Quijote*] Es algo más que filosofía, es la vida misma, ni símbolo ni alegoría y, menos, metafísica. Es la imaginación, es decir, la vida misma, el hombre mismo, el ser, y Cervantes es el más humano de los escritores. (Aub, 1999a: 139)

Cuartero sigue sus notas preguntándose dónde empieza el lenguaje, dónde se empieza a hablar: «Dígame señor: ¿en la vida se habla como en el teatro, o en el teatro se habla como en la vida?» (191). Ficción y realidad son tan homogéneos que no se pueden distinguir: «No hay teatro de circunstancias. No hay más que teatro de circunstancias» (191).

Esta tensión entre vida e imaginación es la fuente principal de energía para el teatro y la literatura. De vez en cuando adquiere las semblanzas del sueño, con un papel de primer plano de la palabra:

Espíritu igual a lengua, igual a literatura. Lo eterno: la literatura. Teatro: lengua y bulto; carne y espíritu; sangre y literatura. Del teatro, la lengua. La lengua, el texto. Lo que queda es la literatura; lo que se salva. (199)

Lo que queda, que no se puede borrar, es el papel escrito, el texto que en su trama teje los hilos de la vida y los de la imaginación: «No se es lo que se hace, sino lo que dicen que se hizo; al hombre no se le conoce por el nombre, sino por el renombre. La opinión de los demás. [...] Superioridad de lo escrito, porque queda» (201).

Según escribe Pérez Bowie (2006) lo imaginado nos ayudaría a comprender el realismo aubiano, definido por el mismo Aub trascendente. En la larga reflexión meta-literaria contenida en las «Páginas azules» de *CAL*, continúa el hispanista de Salamanca, el escritor evidencia que: «se ve desbordado por lo ingente de su tarea ante la imposibilidad de una mimesis con pretensiones de fidelidad plena» (2006: 494). Esta sensación de impotencia lo empujaría a la experimentación constante que supone una ruptura con el realismo del siglo XIX y una serie de innovaciones en campo novelístico que lo acercan a las vanguardias europeas. Como la realidad tiene por su naturaleza una dimensión ficticia, la única manera para exaltarla y dar una vuelta a la escritura realista es recurrir a la imaginación. Como apunta Pérez Bowie, esta asume la función de consolidación del efecto de realidad y supone una distancia entre el lector y el mundo real.

Según Soldevila (1996: 52), además, el autor del *Laberinto* podría representar una tercera vía en cuanto que Aub propone un discurso:

con pretensiones de verdad relativizada, el único que tiene razón de ser “para que el tejido social de una humanidad creyente en los poderes de la razón supere este

bache en el que nos sitúa el progreso de nuestra inteligencia analítica”.

Probablemente la trascendencia de Aub deriva precisamente de su «ser de ninguna parte», que le permite hacer suya la tradición española y acceder con facilidad a las novedades que llegan de Europa y América. Posición que le daría cierta ventaja frente a sus connacionales ya que, como se sabe, en la Península las innovaciones llegan con cierto retraso. Aub es, además, precursor de una nueva idea de novela realista y, si queremos, también de cierto realismo mágico, pero en él es bien evidente la huella de sus lecturas, de su universo hispánico (se siente parte de la categoría que él mismo identifica de “realismo español”), de su ser de ninguna parte, de su prosapia judía, de todo lo que hay en su sangre y su sentir. No rechaza la forma realista del siglo XIX, pero sabe que necesita una actualización, que ya la época es distinta y precisa de nuevos recursos. De ahí que lo imaginado y lo vivo empiezan una lucha: sin la guerra civil por medio habría triunfado lo imaginado, pero la realidad puso al escritor frente a la evidencia de dar cuerpo a lo vivo. Que pasa por y se sirve de lo imaginado. La trascendencia del realismo aubiano se desvela precisamente en este paso, en el contacto y en el resultado de la relación dialéctica entre lo que imaginaba y lo que veía.

Como dije al comienzo de este capítulo, los ecos de la literatura y del arte españoles en el *Laberinto mágico* se evidencian de tres maneras: la recreación de artificios, la cita y el proceso de identificación.

Las recreaciones tienen como origen una cercanía estética que Aub siente con algunas obras del pasado. El ejemplo más emblemático y evidente es la recreación de la estrategia del hallazgo casual del manuscrito en una maleta y de su traducción que detecté en *Manuscrito cuervo* y que proceden de *Don Quijote*. La relación que Aub mantiene con Galdós, en cambio, es intermedia entre la recreación y la identificación. Se identifica con el autor de *Fortunata y Jacinta* porque siente que su *Laberinto mágico* puede ser, en relación con la guerra civil española, lo que los *Episodios* fueron en relación con las guerras napoleónicas. En cambio, la estructura

del *Laberinto*, dividido en *campos*/episodios, es claramente una recreación galdosiana.

Las citas representan más que un eco, una presencia. Las que detecté proceden de obras teatrales de los siglos XVI-XVII. Aub no se limita a insertar el verso de los dramas, sino que estos son interpretados por los personajes del *Laberinto*. Esto quiere decir que también el aspecto performativo es recuperado, dando lugar a una cita, si queremos, de nivel menos superficial. En esta manera los dos textos (la novela y el drama) están profundamente atados hasta el punto de que el verso teatral forma parte de la prosa novelesca, es decir que entra en sus mecanismos. Por eso, la *Numancia*, *La vida es sueño* y *Fuenteovejuna* adquieren nuevos significados y se convierten en claves de lectura del laberinto español, ayudando al lector en la interpretación de los acontecimientos históricos contenidos en las novelas.

La identificación es un proceso más íntimo y personal al propio Aub. A causa de su historia personal, que es la de un escritor *errante*, necesita identificarse con personajes del pasado para resolver conflictos personales y darse un lugar en las letras españolas. Por eso se identifica con el Cervantes prisionero en Argel y retoma la *Historia del cautivo* contenida en *Don Quijote*. O siente cierta cercanía con Quevedo, escritor comprometido políticamente que busca una correspondencia entre ética y estética. De la misma manera se identifica con Goya que, como él, sufrió un largo exilio y vio la ciudad de su juventud destruida por los estragos de una guerra.

Ya a partir de los años 30, con la publicación de la primera versión de *Luis Alvarez Petreña*, Aub demostró su inclinación hacia lo falso, la ironía y la deformación. Esta actitud va creciendo con los años y las experiencias que, cuanto más trágicas, más irónicamente son reconstruidas. Se trata de una ironía amarga y deformadora y en esta manera hay que entender la recreación del esperpento de Valle-Inclán y de elementos expresionistas. De otra naturaleza es la presencia de Picasso en el *Laberinto*. Yo creo que por haber visto materialmente la creación de *Guernica*, Aub encontró en la estética cubista una nueva forma de representar el mundo real. Una forma que no se limita a deformar, sino que descompone y recompone cambiando el orden de los elementos. O sea, manipula la realidad. Y esta

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

es quizá la recreación decisiva, la que le permite encontrar su camino estético, tan evidente en novelas como *CS* o en cuentos como *Lérida y Granollers* y que relacionó con la traslación de la estética cubista al discurso literario.

A la hora de dar a la luz su fresco narrativo sobre la guerra de España, Aub no puede evitar de utilizar todos los recursos de que dispone y que son los mismos que tenían otros escritores. Es decir los del arte (en un sentido amplio) del comienzo del siglo XX. Por eso me parece incorrecto hablar de influencias de las vanguardias en el *Laberinto*. Lo que sí es interesante es la manera en que Aub se configura como novelista que rompe con el realismo de perfil decimonónico. No se trata de una ruptura polémica, sino de la natural evolución de una manera de representar el mundo. Aub transforma la estructura de los periodos que le precedieron. El escritor no se limita a asumir y conformarse con una estructura (por ejemplo, la del *episodio* o la del *esperpento*), sino que al asumirla la transforma renovándola y permitiéndole expresar nuevos significados.<sup>147</sup> Aub es un escritor español del siglo XX, y por eso no puede evitar de integrarse, él y su obra, en una tradición que observa y vive el mundo moderno en castellano, con todo lo que implica. Sin olvidar que este observar a través de Cervantes, Lope, Galdós y Valle-Inclán se tiñe de colores franceses y alemanes por la historia personal del autor. Esta perspectiva es la que crea las mayores dificultades a la hora de definir en pocas palabras su obra, pero al mismo tiempo constituye su característica más peculiar, la que le permite sobresalir y salvarse del olvido. Le da, en definitiva, nombre y apellido.

---

<sup>147</sup> Este concepto está bien explicado en Aparicio (2013: 51n) donde se evidencia que la obra que transforma las estructuras precedentes será valorada más positivamente que la que se limitará a asumirlas conformándose a ellas.



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

#### **4. Il Laberinto mágico di Max Aub**

*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 escribí.*  
Max Aub

##### **4.1 Centro vs. Periferia**

Lo studio di un ciclo narrativo come il *Laberinto mágico* mette di fronte ad una serie di questioni dovute alla sua frammentarietà, che costituisce anche la sua principale caratteristica. Essa è riscontrabile nella dialettica che si instaura tra le diverse modalità discorsive che impregnano tutta la narrazione.

Come dimostrano le ricerche di Luis Llorens (2002; 2003 e 2004) e Javier Lluch (2002; 2006b e 2010) sui manoscritti, quaderni e diari conservati presso la Fundación Max Aub di Segorbe, i testi che compongono il *Laberinto mágico* sono il risultato di un unico lavoro. Questo induce a considerare l'intero ciclo come se fosse una sola opera. Detto ciò, è possibile suddividere la serie dei *Campos* in un «centro» e una «periferia».

Il «centro» del *Laberinto mágico* è costituito da quattro romanzi: *Campo abierto* (CA), *Campo de sangre* (CS), *Campo del moro* (CM) e *Campo de los almendros* (CAL). Tra questi testi esistono elementi di continuità a livello sia delle trame che dei personaggi. Ci sono alcuni fili narrativi che cominciano in CA e terminano in CAL. Al lettore è richiesto un certo sforzo per riconoscerli e seguirli. In molti casi, l'azione si sposta repentinamente, cambiando scenario e personaggi senza alcun preavviso; in altri, invece, ci troviamo di fronte a un inizio in *medias res*. Con queste parole, ad esempio, comincia CM: «-Señor, le llama el Presidente del Consejo./ El ayudante cierra la puerta. Bernardo Giner de los Ríos toma el audífono» (Aub, 2002a: 431).

Il lettore capisce immediatamente, grazie alla presenza del nome di un personaggio storico,<sup>148</sup> che quella a cui sta assistendo è la ricostruzione aubiana di un'ipotetica conversazione realmente accaduta. Ciononostante, solo un lettore consapevole può riconoscere nel nome di Giner de los Ríos una figura storica. L'inizio del romanzo rimane indeterminato e solo con l'avanzare della telefonata tra il Ministro e il Presidente il lettore riesce a contestualizzare la narrazione. L'unico dato che ha in suo possesso è il titolo di questo primo capitolo (5 marzo 1939), che gli permette di fare riferimento a un momento preciso della guerra civile spagnola. Si tratta di un'indicazione simile a quella delle scritte cinematografiche che compaiono in sovraimpressione quando avviene un lungo salto nel tempo o un cambiamento repentino di scenario.

I quattro romanzi centrali del *Laberinto mágico* coprono un arco temporale di tre anni, dal 1936 al 1939,<sup>149</sup> focalizzandosi sulla guerra civile, che viene in questo modo vivisezionata e raccontata attraverso la voce di un romanziere che nelle «Páginas azules» di CAL interviene in prima persona a disvelare alcuni segreti del suo laboratorio creativo.

La periferia del ciclo è occupata da CC e CF. Il primo romanzo narra la storia di Rafael López Serrador, vero e proprio protagonista, tra la fine degli anni '20 e il

---

<sup>148</sup> Bernardo Giner de los Ríos (1888-1970) era all'epoca Ministro della Repubblica. Dopo la guerra partì per l'esilio, inizialmente in Francia e poi in Messico, dove morirà.

<sup>149</sup> La scrittura dei romanzi, invece, dura un trentennio, dal 1938 -quando Aub scrive i primi appunti di CS- al 1968 -quando pubblica CAL.

giorno della sua morte, il 20 luglio 1936. Il secondo, invece, si concentra sulle vicissitudini di un emigrato spagnolo in Francia e di suo fratello, entrambi di origine tedesca (Julio e Juan Hoffman), nel campo di concentramento di Vernet d'Ariège. Il romanzo ha inizio con l'esodo dalla Catalogna del gennaio 1939 e termina nel 1941. Quindi, su un totale di sei romanzi, quattro trattano direttamente la guerra civile mentre gli altri due oltrepassano i confini temporali del conflitto. In *CC*, Aub si concentra sulla II Repubblica a partire dalla sua genesi; in *CF*, invece, si focalizza sui primi anni dell'esilio e sui campi di concentramento francesi. In entrambi i romanzi il lettore trova personaggi nuovi, che non sono presenti nei quattro *Campos* del «centro». È questo il modo in cui Aub ricostruisce cause e conseguenze della guerra civile spagnola.

Se in apparenza centro e periferia appaiono sconnessi (diversi i personaggi e diverse le trame), il ciclo assume una struttura circolare ravvisabile non solo all'interno di singoli romanzi, ma anche nel suo complesso. Non può sfuggire la decisione da parte di Aub di far terminare *CAL* con le prime parole di *CC*:<sup>150</sup>

Primeros de septiembre y el aire frío bajando por el Ragudo; más arriba las estrellas del monte, tachas del viento. [...] Hacia abajo, caídos hacia la mar, por Jérica y Segorbe, los pueblos de Valencia; cuesta arriba, por Sarrión, el áspero, desnudo camino de Teruel. (Aub, 2001b: 85)

Primeros de septiembre y el aire frío bajando por el Ragudo; más arriba las estrella del monte y, a ras de tierra, el ruido del agua viva: fuentes, manantiales, acequias. Hacia abajo caídos hacia la mar, por Jérica y Segorbe, Algar, Estivella, Sagunto, El Puig; cuesta arriba, por Sarrión, el áspero, desnudo camino de Teruel.

Hay quien dice que ha visto a Rafael López Serrador, guerrillero, por el monte... (Aub, 2002b: 563)

Si noti che il personaggio di Rafael López Serrador scompare alla fine di *CC* e riappare nell'ultima riga di *CAL*, vale a dire venticinque anni e quattro romanzi dopo.

Tuttavia questa strategia potrebbe avere anche ben altro significato. Attraverso il suo personaggio lo scrittore propone in forma narrativa la sua stessa situazione, quella di un uomo escluso dalla patria che aveva scelto, imprigionato in un esilio del

---

<sup>150</sup> Nella prima versione del manoscritto di *CAL* non compare il nome di Rafael López Serrador. Solo in un secondo momento Aub decise di inserire quell'ultima frase che dà evidenza alla struttura circolare del ciclo. Si veda Aub (2000d: 90-91).

quale non vede la fine. Si può pensare al *Laberinto mágico* come a un ciclo narrativo incompiuto, il cui ultimo tassello non poteva che essere un grande romanzo sull'esilio e sulla sua fine. In questo senso, le riflessioni che sotto forma di diario Aub fa ne *GC* potrebbero essere considerate come il settimo romanzo del ciclo.

È necessario chiedersi come considerare la funzione dei racconti, sia in relazione ai singoli romanzi che all'intero ciclo. Nell'introduzione al volume che raccoglie le narrazioni brevi del *Laberinto mágico*, Lluç e Llorens sostengono che queste sono, o parti stralciate dai romanzi che non vennero più incluse nelle versioni definitive; o parti di progetti narrativi più ampi che non furono mai completati. Sono pochi, invece, i racconti che hanno sempre goduto di una loro autonomia. Quindi, mentre *El Cojo* ha una sua indipendenza (ed è anche il nucleo embrionale dell'intero ciclo), *Cota* o *Lérida y Granollers* dovevano far parte di *CS* (Aub, 2006b: 7-55). Altri racconti, come *El limpiabotas del padre eterno* o *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo* possono rappresentare ciò che ci rimane di un progetto mai realizzato sui campi di concentramento francesi. Prova della volontà di Aub di allargare i confini del *Laberinto mágico* rispetto al progetto originale è una nota che Javier Lluç (2010: 46-47) ha rinvenuto in una sua agenda del 1966. In essa sono presenti quattro titoli in cui la parola *Campo* è sostituita da *Historia* (*Historia de Alicante, Historia de Francia, Historia de África, Historia de México*) con esplicito riferimento a quattro momenti ben precisi della vita di Aub; gli ultimi giorni di guerra, i campi di concentramento e l'esilio.

#### **4.2 Strategie narrative e discorsive del *Laberinto mágico***

Anche solo guardando a quanto detto finora non è difficile capire che nel *Laberinto mágico* si intrecciano strategie narrative diverse. Basterebbe constatare la presenza di una pluralità di trame che ha come riflesso la presenza di un narratore in terza persona che spesso cede il passo a un "io" narrativo interno al racconto e che non coincide con la voce dell'autore.<sup>151</sup> Nel *Laberinto* convivono strategie discorsive e modalità di scrittura diverse; il lettore si trova di fronte a inserzioni di cronache,

<sup>151</sup> Max Aub, con la sola eccezione di qualche cameo e de *GC*, non è tra i personaggi delle sue narrazioni.

testi teatrali e saggi letterari che vengono incorporati nel romanzo o nel racconto. In questo modo la prosa di Aub si arricchisce di una gran varietà di stili e registri. Le trame, da parte loro, sono intrecciate secondo una tecnica che si avvicina a quella cinematografica, in modo particolare se si pensa a quelle pellicole in cui vengono narrate parallelamente più storie tra loro connesse. Attraverso l'alternanza tra prima e terza persona, Aub rielabora la guerra civile spagnola nella sua totalità, cercando di far convivere una visione panoramica ed una più dettagliata.

Alla terza persona è affidato il compito di ordinare e sistemare le parti di cui si compongono i testi come se fosse un regista cinematografico che deve materialmente montare le parti di cui si compone il film. La prima persona, invece, coincide con un personaggio che prende parola; l'unica eccezione è rappresentata da *La gallina ciega* dove la narrazione è interamente condotta dall'autore in prima persona.

Il personaggio che si sostituisce al narratore in prima persona spesso lo fa attraverso la scrittura. In questo modo quello che leggiamo è un altro testo -un diario, una lettera, una confessione- scritto direttamente dal personaggio in questione e che si sovrappone al romanzo creando una sorta di 'palinsesto narrativo'. Questa sovrapposizione è confermata dal fatto che in lontananza, sotto questa stratificazione testuale, si percepisce la presenza di un narratore esterno che ha deciso di inserire una pausa in quel determinato punto della storia, attraverso una modalità discorsiva o di scrittura diversa. Una modalità che non costituisce quasi mai una pausa in senso proprio, in quanto spesso aggiunge informazioni importanti alla trama che è stata momentaneamente interrotta.

Come sottolinea Valeria De Marco (2009), nel racconto *Librada*, in cui è presente un'alternanza tra la narrazione in terza persona e una serie di lettere redatte da alcuni personaggi, il narratore si astiene dal commentare le epistole incorporate, le quali si trasformano nella narrazione vera e propria. Esse sono ordinate secondo la data in cui sono state scritte e, in questo modo, si presentano come documenti relativi alle circostanze storiche vissute indirettamente dall'autore.

*Librada* è suddiviso in sei parti. Il narratore compare nella prima, nella quinta e nella sesta, lasciando il resto dello spazio alle lettere e all'inserzione di un editoriale

del periodico *España Obrera y Campesina* del 20 aprile 1950.<sup>152</sup> In questo articolo si dà la notizia della morte di Ernesto Rodríguez, marito di Librada e firmatario di una delle lettere delle parti precedenti. L'inserzione della cronaca crea da un lato l'interruzione del discorso narrativo in prima persona e l'abbandono della lettera come veicolo del messaggio, e dall'altro aggiunge un tassello fondamentale alla trama. La quinta parte del racconto, dove il narratore in terza persona riprende la parola, inizia con il suicidio di Librada in seguito alla lettura dell'editoriale, una volta appresa la notizia della morte di suo marito, fucilato nel carcere di Alcalá de Henares. La cronaca si trasforma nel veicolo di un'informazione vitale per il lettore, che determina la svolta principale del racconto.

Il quotidiano comunista, inoltre, accusa Ernesto Rodríguez di tradimento nei confronti del Partito: «Rodríguez era un aventurero sin escrúpulos, con toda evidencia un agente del Intelligence Service Inglés» (Aub, 2006b: 191). Il funerale della protagonista è desolante, come se le colpe del marito ricadessero su di lei. Ad assistere, oltre a qualche amica, tre esiliati (Luis Morales, Gregorio Castillo e Juan Luque) che nella parte successiva, la sesta, confermano questa ipotesi:

- Creí que no vendrías.
- ¿Por qué?
- Hombre, después del articulito...
- ¿Qué tenía que ver Librada con eso...?
- Las culpas de los padres...
- No diga sandeces. (Aub, 2006b: 193-194)

La centralità dell'articolo di *España obrera y campesina* è ulteriormente marcata dall'inizio del dialogo. È infatti la scintilla che dà il via a una lunga conversazione sui metodi e l'evoluzione del Partito Comunista di Spagna nell'esilio. La morte di Librada passa inevitabilmente in secondo piano e da questo momento la conversazione ha come argomento la politica. E questo nonostante questa sesta parte sia intitolata «DIÁLOGO ACERCA DE LIBRADA». Il narratore si astiene dal fare commenti o influenzare il punto di vista del lettore. Ricompare solo nell'ultima riga

---

<sup>152</sup> La rivista *España Obrera y Campesina* non è mai esistita. Aub utilizzò l'editoriale del quarto numero (febbraio-marzo 1950) del periodico comunista *Nuestra Bandera*, intitolato “Hay que aprender a luchar mejor contra la provocación”. Cfr. Aub (2006b: 190n).

per riportare il focus della narrazione su Librada: «En el cementerio, un gato rondaba la tumba de Librada» (Aub, 2006b: 201). Nella sesta parte di *Librada* la conversazione tra i tre esiliati diventa il motore del racconto. Dal punto di vista dell'azione non succede niente; il dialogo serve a caratterizzare i tre personaggi e le loro idee politiche. Non si tratta di un confronto ideologico, quanto di una dimostrazione di come l'esilio abbia comportato meno fiducia in alcuni valori e in alcune azioni, come la Rivoluzione, sui quali durante il conflitto non esisteva alcun dubbio.

In *CAL*, invece, Aub interrompe la narrazione in terza persona inserendo il quaderno di Ferrís, che solo qualche riga prima, esalando l'ultimo respiro, aveva lasciato in custodia a Julián Templado:

Julián Templado se sienta en tierra, apoyada la espalda en el tronco de un almendro. Abre la maleta de Ferrís. Encuentra un cuaderno, grueso, de tapas azules. Se pone a leerlo, salteado.

CUADERNO DE FERRÍS (Aub, 2002b: 465)

Segue la lettura da parte di Julián Templado degli appunti di un artista in erba su diversi argomenti inerenti al mondo della creazione: l'esigenza di scrivere, brevissime considerazioni su romanzieri e pittori a lui contemporanei, appunti per ipotetici progetti letterari, ecc. Il narratore interrompe l'azione principale lasciando quindi spazio alle riflessioni letterarie di un personaggio minore che riflettono alcune ossessioni dello stesso Aub:

Cervantes, Tolstoi, Goethe nacieron como fueron; a unos les ayudaron las circunstancias; a otros, no. Tanto da. Morir naturalmente -materialmente o no- es naturalmente otra cosa.

A mí no me importa ya nada, porque vivo estoy muerto y muerto viviré.

Queda la frase así; lo que tengo que hacer es ponerlo en práctica: escribir la novela. ¿Qué novela?

Para escribir una novela hay que dejar de ser. No podré nunca. ¡Eh!, tú, ¡fantasma! Fusíame. ¿No? Allá tú: escribiré tonterías hasta que muera de viejo. (Aub, 2002b: 468)

Riflessioni che saranno interrotte dall'emergere del narratore esterno attraverso la strategia della parentesi:

(Leyendo, interesado porque le conoció bien, le vence el cansancio de las noches anteriores; el sol, que empieza a calentar. Se amodorra, descabeza un sueño, raíces por cabecera. Embebido en lo que acaba de leer, sueña que le han quitado el maletín con el

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

cuaderno de Ferrís. Se despierta acongojadísimo. Se incorpora con violencia. [...])  
(468-469)

Se il quaderno rappresenta un pausa in seno alla narrazione, l'irruzione del narratore costituisce sì un breve ritorno alla trama con protagonista Julián Templado, ma anche una pausa dalle riflessioni del personaggio. La strategia della parentesi viene utilizzata da Aub anche in altre circostanze per segnalare un salto nel tempo, un *flash-back* o un altro tipo di sospensione dell'azione. Nel caso di *CAL* il risultato è quello di creare una forte interrelazione tra modalità discorsive diverse (l'inciso e la lettura), che a loro volta si proiettano su due diverse modalità di scrittura, quali il romanzo e il quaderno di appunti.

L'alternanza tra il quaderno di Ferrís e l'immagine di Templado che si sveglia è indice del fatto che Aub sta utilizzando una tecnica narrativa cinematografica. La camera fissata sulla figura del personaggio che scrive si sposterebbe su quella del medico che si sveglia di soprassalto per poi tornare sulla scrittura degli appunti. Oltre a mettere sullo stesso piano due tempi narrativi diversi, questa tecnica consente a Ferrís di continuare a vivere nella lettura di Templado. Si tratta di un modo per dimostrare l'immortalità della parola scritta la cui vita si estende ben oltre quella del suo autore.

Un altro significativo esempio dell'alternanza tra la prima e la terza persona è contenuto in *CS* e fa riferimento alla lunga conversazione che Templado, Cuartero, Herrera, Sancho,<sup>153</sup> Rivadavia e Riquelme ebbero la notte di Capodanno del 1938. Alternando la conversazione al racconto del passato di alcuni personaggi, il narratore mostra come la guerra civile abbia cambiato la loro vita. Attraverso il dialogo vengono forniti alcuni dettagli della guerra che potrebbero anche esulare dalla creazione narrativa vera e propria, come dimostra il seguente passo:

-¿Qué queréis que os diga? Los partes que ha dado Prieto son muy claros y dicen la

---

<sup>153</sup> Anche di questo personaggio viene narrata la preistoria nello spazio di un paragrafo che interrompe la cena: «Le rebrillan furiosos los ojos al engabanadísimo personaje. Sancho es hombre rehecho, recoquín y aragonés. La cara redonda, de buen color, las cejas abundantes, los ojos pequeños, la nariz pequeña, la boca pequeña, todo metido en media pulgada a la redonda, enrodado de grasa: mofletes y triple papada. La barbilla redonda y partida. El genio corto, la educación mala; siempre serio, por nada se sulfura y sale disparado» (Aub, 2002a: 128).



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

pura verdad. No es broma. Sabéis tanto como yo, más los bulos. ¿O es que creéis que un soldado sabe lo que hace? Hasta donde le alcanza la vista, y gracias. Lo demás, cuentos. Anunciada para el 11, la ofensiva empezó el 15. Los movimientos de las tropas no se cumplen nunca en el plazo fijado. La gente esperó tumbada en la nieve. Atacamos a las cinco de la mañana. Había quien llevaba helado más de cuarenta y ocho horas. Nadie chistó. Todos sabíamos que estábamos al acecho, eso calienta como no tenéis idea.

Sacó un lápiz del bolsillo derecho de su guerrera y empezó a dibujar un plano sobre el mantel.

-Salimos de Villel, por el sur; de Escriche, al oeste; de Cuevas de Labradas, al norte. El 22.º Cuerpo tenía que cortar la carretera de Zaragoza, la única por la cual podían recibir refuerzos los rebeldes, la cortó el 16; el 18 se juntó con el 18.º Cuerpo, mientras el 20.º, por el sur, iba a por Villastar. El mismo día se tomó la Muela y los que subían por la carretera de Valencia tomaron sin más Puerto Escandón abandonado. La ciudad quedó apretada en cerco el 21, el 22 se entraba en los arrabales, por la Plaza de Toros, al norte; por el este en el Arrabal, por el sur en San Julián. (Aub, 2002a: 130)

A parlare è il personaggio di Herrera, che in questo breve frangente diventa narratore in prima persona: il suo resoconto ha le caratteristiche di una relazione che aggiunge un'ulteriore modalità di scrittura a quelle già viste, il rapporto militare. Le descrizioni sono ridotte al minimo e non compaiono commenti personali che possano evidenziare l'opinione del personaggio sulla strategia adottata dall'esercito repubblicano. Herrera fornisce le informazioni minime che permettano ai suoi compagni di inquadrare la scena e capire la situazione. Ancora una volta, Aub ricrea sulla carta quella che potrebbe essere una scena teatrale o, ancora meglio, cinematografica: un personaggio seduto che racconta ad altri personaggi qualcosa. La camera che stringe sulla matita che impugna Herrera e la scena che si sposta al fronte con la voce del capitano in sottofondo. La conversazione prosegue con una divagazione sulla lingua spagnola, sulla sua capacità di sintesi e la sua ricchezza lessicale:

La lengua universal. “Los hombres -prosiguió Aristides- tienen que expresar tres clases de sentimientos: los pasados, los presentes, los futuros: la sorpresa, la duda, la esperanza, la admiración, el saludo, la despedida. En español -sigue- estos nueve estados se traducen en tres palabras, según el orden: ¡coño!, ¡hombre!, ¡mañana! Tres palabras y una sola verdadera: ¡me cago en Dios! (Aub, 2002a: 132-133)

Si noti, quindi, come Aub intercali nella stessa modalità discorsiva -il dialogo- due modalità di scrittura differenti -il romanzo e il rapporto militare- che fanno

riferimento ad altrettante strategie narrative -la narrazione in prima e terza persona. È un vero e proprio incastro che mette in evidenza la capacità innovatrice dell'autore del *Laberinto mágico* e, soprattutto, permette alla narrazione di assumere un andamento estremamente dinamico.

In alcuni racconti del ciclo, la narrazione in prima persona garantisce una prospettiva più ravvicinata e focalizzata sul *qui e ora* dell'azione, coinvolgendo il lettore più profondamente sul piano emotivo. Aub utilizza questo tipo di narratore nei racconti che si configurano come brevi *flash-back* del conflitto. L'impressione del lettore è quella di trovarsi di fronte un reduce che gli narra nel dettaglio un episodio preciso della guerra. Un esempio piuttosto significativo è il racconto *Lérida y Granollers*. La particolarità di questo tipo di narrazione è l'assenza dell'azione, mentre prevale l'aspetto descrittivo:

Este es el frente. Corre lento el Segre entre las trincheras, partiendo mundos, vuelto frontera en la entraña misma de España, dejando a ellos la ciudad, dándonos los jardines y el teatro. Allá arriba está la catedral, bizantina, gótica, árabe; la plaza de la Pahería, las calles donde uno paseaba. *Veo*, ahora, a cuarenta metros, las fachadas traseras de la calle principal, las ventanas convertidas en aspilleras, las paredes en cartones de encajes de bolillos; las persianas deshechas, otras colgando; colchones, sacos terreros para la muerte. Las casas no pasan de tres o cuatro pisos, justos para reflejarse en el río; detrás suben a los cielos el castillo y la catedral que apunta, en lo más alto, su índice al cenit. En su torre duermen ametralladoras. (Aub, 2006b: 372)

La sensazione d'immediatezza che restituisce il racconto è evidente a partire dalla prima frase. Il tempo presente mette il lettore di fronte ad una presa diretta, ulteriormente amplificata dalla presenza del verbo «ver» coniugato alla prima persona singolare. Il narratore in prima persona presta i suoi occhi al lettore con lo scopo di mostrargli il fronte, che non è una trincea, ma una città e quello che ha di fronte è il risultato di un bombardamento ripreso in tutta la sua potenza devastatrice:

A lo largo de la calle se amontonan los cadáveres, los íntegros o los partidos en pedazos. Paran las ambulancias llegadas de Barcelona, unos hombres recogen despojos en grandes cestas de mimbre, grises de sangre vieja. Pasan aullando tres mujeres. Corre, grita la gente. Estamos a ciento cincuenta kilómetros del frente. Es la retaguardia. Una niña -¿qué tendrá, seis o siete años?- pegada a una pared mira fijo, sin poder llorar ni cerrar los ojos. De un poste cuelga un trozo de carne. (374)

La voce narrante si sposta a Granollers, a centocinquanta chilometri dal fronte. Il

movimento è avvenuto nello spazio di mezza pagina senza alcun preavviso o indicazione. Ciononostante, non è tanto la velocità dello spostamento che richiama l'attenzione, quanto la continuità del paesaggio che continua ad essere devastato dallo stesso orrore. Il fronte e le retrovie non si possono distinguere. In questo modo, con un narratore in prima persona, una focalizzazione molto ristretta e una precisione millimetrica, Aub affronta uno dei temi più frequenti della narrativa di guerra: l'orrore e la violenza.

In *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo ed Enero sin nombre*, invece, il narratore in prima persona filtra il suo racconto attraverso un duplice espediente: la propria natura non umana (si tratta rispettivamente di un corvo e un albero) e il suo luogo privilegiato d'osservazione.

Jacobo è un corvo antropologo che vive su un albero del campo di concentramento di Vernet d'Ariège. Il suo manoscritto altro non è che un tentativo di studio dell'essere umano in un contesto specifico. Come già visto in precedenza, il lettore ha tra le mani un testo edito da un certo J.R. Bululú, prigioniero del campo, e tradotto dal corvese al castigliano da Aben Máximo Albarrón. Il narratore del racconto è il corvo in prima persona; la sua voce è solo mediata dall'editore e dal traduttore, il cui compito è semplicemente quello di farla giungere al lettore.

Si crea, quindi, una catena di questo tipo: chi scrive non è uno scrittore, ma un antropologo, uno scienziato, che appartiene al mondo animale; la storia passa dal corvo ad un editore fittizio che a sua volta la fa giungere a un traduttore ugualmente fittizio che decodifica le parole dell'animale in una lingua comprensibile dall'essere umano. In questo modo la storia di Jacobo giunge al lettore che a sua volta se ne farà portavoce. La figura chiave di questa catena è, a mio avviso, quella del traduttore.<sup>154</sup>

Questa serie di consegne narrative serve ad Aub per allontanarsi da uno dei momenti più dolorosi della sua vita e lo mette sullo stesso piano del lettore. Entrambi guardano Vernet attraverso gli occhi del corvo. Da parte sua, il lettore può passare dal particolare (il campo) all'universale (l'umanità) e giungere a conclusioni sulla sua

---

<sup>154</sup> Walter Benjamin (2011: 42) attribuisce l'azione del narrare alla sfera dell'artigianato. Secondo il critico tedesco la narrazione lascerebbe un'impronta precisa nel destinatario che a sua volta si trasformerà in narratore raccontando la storia che ha ascoltato.

stessa natura anche al di fuori del contesto storico e ambientale in cui si sviluppa la 'vicenda'. Inoltre, è presente, da parte dell'autore, una messa in discussione degli strumenti di cui dispone lo scrittore nel momento in cui sente l'esigenza di trasporre nella finzione narrativa un'esperienza dolorosa e alienante come quella dei campi di concentramento.

La lettura di *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo* concentra l'attenzione del lettore sull'irrazionalità dei comportamenti dell'uomo. Il punto di vista dell'animale è diverso da quello che avrebbe un essere umano sullo stesso argomento. Inoltre, l'ironia con la quale descrive la realtà del campo di concentramento desacralizza un luogo che con gli anni è divenuto oggetto di profonde riflessioni.<sup>155</sup>

Si guardi ora al seguente passo:

Anda ahora el humano partido en dos: entre los que luchan por y contra el fascismo. Desde el punto de vista empírico todo está claro, pero mi sed de saber, mi curiosidad me ha empujado -para la mayor gloria de la ciencia- a averiguar en qué consiste tal manzana de la discordia.

He aquí el resultado parcial de mi investigación:

Los Fascistas son racistas, y no permiten que los judíos se laven o coman con los arios.

Los Antifascistas no son racistas, y no permiten que los negros se laven o coman con los blancos.

Los Fascistas ponen estrellas amarillas en las mangas de los judíos.

Los Antifascistas no lo hacen, bástales la cara del negro.

Los Fascistas ponen a los antifascistas en campos de concentración.

Los Antifascistas ponen a los antifascistas en campos de concentración. (Aub, 2006b: 238)

Si tratta di un esempio eloquente delle contraddizioni dell'essere umano. Aub era detenuto in Francia, un paese antifascista, con l'accusa di essere comunista e, per l'appunto, antifascista. Il tono semiserio e ironico della prosa del corvo fa sì che il lettore possa prescindere dalla tragicità del campo di concentramento e capire che non vi era, in fondo, molta differenza tra fascisti e antifascisti.

Un altro passo di *Manuscrito cuervo* in cui appaiono evidenti le contraddizioni dell'essere umano è il seguente:

Los liga [a los comunistas] un sentimiento indescriptible: la *solidaridad*. Pero en el

---

<sup>155</sup> Si può dire che l'ironia che ne deriva precorre quella di alcune pellicole degli anni '90 del secolo scorso, come *Train de vie* e *La vita è bella*.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

momento en el que uno del grupo no está conforme con el sentir de la mayoría, lo expulsan acusándole de lo peor; lo ignoran, como si fuese apestado; lo que nada tiene que ver con lo que pregonan: el hombre primero. [...] No admiten, en ningún momento, considerar las cosas desde otro punto de vista que no sea el suyo, aun dándose el lujo de cambiarlo frecuentemente. (Aub, 2006b: 257)

Il frammento è forse ancora più eloquente del precedente. Da esso risulta evidente che Aub, nonostante la denuncia, non fosse affatto comunista. L'ultima frase della citazione, inoltre, evidenzia la mancanza di libertà e democrazia tra i comunisti, caratteristica che li accomuna ai fascisti.

Il linguaggio utilizzato dal corvo narratore imita quello scientifico.<sup>156</sup> Le riflessioni che fa si configurano come la parodia di un trattato che fa emergere attraverso l'ironia le lacune presenti nella pretesa scientificità di determinate discipline. Mari Paz Balibrea (2007: 198) considera *Manuscrito cuervo* come critica alla storia egemonica, quella con la maiuscola. In particolare questa avverrebbe per sostituzione:

las obras que Aub construye como sabotaje a la historia, aquellas que se estructuran con el objetivo de entorpecer, intencionadamente y con ánimo premeditado de dañar, los procesos naturalizados y lexicalizados de interpretación y entendimiento de la historia que se está narrando. [...] la “salida” textual de la historia de Aub se hace para, desde ese exterior que textualiza la posición misma del exiliado, incidir política y críticamente sobre el presente, boicoteándolo. (*ivi*)

L'interposizione di un narratore non umano tra il lettore e il campo di concentramento permette di allontanare la drammaticità dell'evento, ma al tempo stesso l'uso di un linguaggio asettico e pseudo-scientifico finisce per sottolineare l'insensatezza del vivere umano e delle leggi che lo regolano:

A los veinte años los hombres suelen mudar de pelo. Llamam a ese plumaje uniforme y suele durarles un año o dos, según los países, es decir, según las *frontera*. Sépase que *frontera* es algo muy importante, que no existe y que, sin embargo, los hombres defienden a pluma y pico como si fuese real. Estos seres se pasan la vida matándose los unos a los otros o reuniéndose alrededor de una mesa, sin lograr entenderse, como es natural, para rectificar esas líneas inexistentes. [...] los unos aparecen vestidos de un color y otros de otro por el solo hecho de haber nacido dos kilómetros más allá. (Aub, 2006b: 229)

---

<sup>156</sup> I principali contributi su *Manuscrito cuervo* sono: De Marco (1996); Naharro (Aub, 1999a: 183-255); Pérez Bowie (Aub, 1999a: 11-41); Nos (2001); Londero (2003); Grillo (2004); Ette (2005b); Monti (2007).

La possibilità che il corvo ha di volare gli permette di osservare il mondo da un'altra prospettiva, in cui è assente un concetto umano e terreno come quello di frontiera. L'aria è libera da ogni ostacolo fisico e Jacobo può volare con l'unica limitazione delle sue stesse forze. Si crea quindi un contrasto tra staticità e mobilità, laddove la capacità di volare e di vedere le cose dall'alto del corvo si contrappone all'orizzonte limitato dell'uomo.

Lo stesso contrasto è quello che anima *Enero sin nombre*. In questo caso, il narratore è un albero di Figueras che osserva da una posizione privilegiata l'esodo repubblicano verso la Francia.<sup>157</sup> Le radici profonde, che permettono all'albero di rimanere saldamente ancorato al luogo in cui nacque, si contrappongono allo sradicamento a cui stanno andando incontro gli uomini e le donne in fuga dal franchismo:

A los hombres les ha dado siempre por andar, para eso tienen piernas; pero hasta ahora no sabía que era el aire lo que les empujaba. Sólo tienen una oreja pequeña a cada lado de la cabeza, bátales para correr al menor ruido; no saben estarse quietos, ni ven más allá de la punta de su pequeña nariz, locos con un tema: la velocidad; ya no les contentan ruedas, quieren alas. Ignoran que una vez nacidos arraigan aunque no quieran y que no valen tretas, quiebros, artimañas o martingalas: no cuenta la carne, sino la savia. (Aub, 2006b: 145)

Il narratore osserva, descrive, però non può capire le ragioni profonde dell'esodo, della fuga. Per l'albero, che passa l'intera sua vita nello stesso luogo crescendo fino al cielo, lo sradicamento è sinonimo di morte. *Enero sin nombre*, più che un racconto sulla guerra civile, si configura come racconto sull'esilio, sulla condizione di “morte in vita” che è costretto a vivere l'esiliato.

L'albero e il corvo, in ultima analisi, rappresentano la sicurezza della propria terra e la libertà, diritti dei quali Max Aub verrà privato per diversi anni.

*Manuscrito cuervo* ed *Enero sin nombre* appaiono nella seconda raccolta di racconti che Aub pubblicò durante l'esilio (*No son cuentos II*).<sup>158</sup> In questo momento

---

<sup>157</sup> Il racconto si apre il 26 gennaio del 1939, giorno della caduta di Barcellona in mani franchiste.

<sup>158</sup> *Manuscrito cuervo* è stato pubblicato per la prima volta nel 1950 nei numeri 24-27 della rivista *Sala de espera*, alle pagine 1-16 di ciascuno. Per una storia editoriale del testo si veda Monti (2007: 349n).

lo scrittore non nutre molte speranze di rientrare in Spagna e, al contempo, le ferite inferte tra il 1936 e il 1942 non si sono ancora cicatrizzate. Scegliendo di frapporre tra se stesso e i fatti narrati un narratore non umano, Aub sembra volersi allontanare dalle conseguenze di quella guerra che parallelamente, in maniera molto più cruda, stava raccontando nei *Campos*. Se il conflitto fu il fatto storico che cambiò definitivamente la sua vita, l'esilio e i campi di concentramento ne costituiscono le esperienze più dolorose. L'epoca della detenzione a Vernet d'Ariège e Djelfa è quella dell'umiliazione profonda; l'esilio invece rappresenta il tempo dell'esclusione. In entrambi i casi Aub viene espulso dalla patria che aveva scelto quando era poco meno che ventenne e da cui ora si sente profondamente sradicato.

### **4.3 Trame e personaggi nel labirinto**

Nel *Laberinto mágico*, Aub non dà vita a nessun protagonista in senso proprio, un eroe, le cui avventure vengono seguite dal lettore dalla prima all'ultima pagina, da *CC* a *CAL*. All'opposto, lo scrittore crea diverse trame con numerosi personaggi, cui viene assegnato un determinato spazio narrativo. Il lettore segue le loro storie in maniera discontinua ed è costretto a fare il punto della situazione ogni qual volta l'azione viene spostata in un altro luogo. Con la sola eccezione di *CC* e *CF*, gli altri romanzi, quelli appartenenti al «centro» del ciclo, presentano trame non lineari, assenza di protagonista e lunghe pause, che vengono colmate con l'inserzione di materiale diverso, con salti temporali nel presente e nel passato dei personaggi. Questa frammentazione, riscontrabile chiaramente a livello di singoli testi, è meno evidente nell'insieme del ciclo dove appare chiara la successione cronologica degli eventi, il predominio della Storia della guerra civile nell'andamento della narrazione e la continuità delle diverse trame tra un romanzo e l'altro. Per esempio in *CC*, dove i fatti si succedono in maniera frenetica, ma lineare, in poche pagine si passa dagli albori della Repubblica alla Guerra Civile. Nel momento in cui l'ombra del conflitto compare all'orizzonte la narrazione subisce una brusca accelerazione che catapulta il lettore nel bel mezzo della resistenza barcellonese dei primissimi minuti di guerra.

In *CS* invece inizia una graduale dilatazione del tempo che culminerà negli ultimi

romanzi. La vicenda dura un paio di mesi, da dicembre 1937 a marzo 1938 ed è presente un movimento continuo tra Barcellona e Teruel che crea un parallelo tra la città mediterranea e il suo entroterra, tra l'urbe devastata dalle bombe e il fronte vero e proprio. In *CM* e in *CAL*, l'azione rallenta ulteriormente, tanto che i due romanzi, insieme, coprono un arco temporale di poche settimane.<sup>159</sup> Ciononostante, il ritmo rimane incalzante e gli eventi si succedono senza grandi pause. A cambiare nettamente è la percezione del tempo da parte del narratore: con l'avvicinarsi della sconfitta si dilata sempre di più fino a convertirsi, nei racconti che hanno come tema l'esilio, in un *inter-tempo* privo di alcun riferimento. E il tempo è l'elemento chiave per capire a fondo la *GC*, il diario-romanzo che idealmente chiude il ciclo del *Laberinto mágico*, la cui azione si svolge nel presente, anche se volta interamente al passato e senza la prospettiva di un futuro.

La presenza di una pluralità di trame si riflette inevitabilmente in una molteplicità di personaggi che di queste trame sono i protagonisti. Pur limitandoci alla serie dei *Campos* il numero dei personaggi è cospicuo; i loro nomi, con i riferimenti dei testi in cui compaiono e una breve storia della loro vita sono stati raccolti da Javier Lluich (2010).

#### *4.3.1 Una doppia tessitura*

In *CA*, *CS*, *CM* e *CAL* si possono distinguere due trame principali che interessano le storie di due coppie di personaggi attorno a cui si avvicinano una serie di figure minori che godono di uno spazio narrativo più ristretto. Questo tipo di struttura 'a doppia tessitura' conferisce ai quattro *Campos* centrali una forte unità sia dal punto di vista narrativo che da quello storico. Ne consegue che il *Laberinto mágico* si possa leggere come un unico intreccio di varie storie senza soluzione di continuità.

In *CA* fanno la loro comparsa i personaggi di Vicente Dalmases e Asunción Meliá. Con essi il lettore inizia a seguire la loro storia d'amore che si intreccia inevitabilmente con quella della guerra in corso. Da qui la necessità di una scelta tra

---

<sup>159</sup> Questo se non consideriamo l'ultimissima parte di *CAL*, dove il narratore dà conto del destino di alcuni personaggi principali dopo la guerra. In queste ultime pagine la percezione del tempo subisce un'ulteriore accelerazione perché in poco spazio si arriva all'estate del '39.



l'obbedienza al Partito e i propri sentimenti. Attraverso la loro storia Aub mette in evidenza come la politica possa diventare un ostacolo nelle relazioni tra gli esseri umani. Tuttavia, fa in modo che i due personaggi riescano a mantenere un equilibrio tra la fedeltà ai propri ideali politici e quella al proprio compagno. La parabola di Vicente e Asunción proseguirà in *CS*, ma soprattutto in *CM* e *CAL* dove il lettore viene a sapere che si sono sposati, nonostante il tradimento di Vicente con Lola Beltrán.<sup>160</sup> Questo tradimento non può che essere messo in relazione con quello politico, presente in *CM*, e con il quale si crea un parallelismo: se in amore è ammesso il perdono e tradire può portare al rafforzamento della relazione, in politica è inevitabile la rottura.<sup>161</sup>

La storia di Vicente e Asunción è costellata da una serie di separazioni e ritrovamenti tipiche delle storie d'amore che crescono in contingenze storiche particolarmente difficili. L'andamento della guerra civile ha un ruolo determinante nella loro relazione: è la principale causa dei numerosi distacchi, delle difficoltà, delle prove che sono costretti a superare in quello che appare sempre più chiaramente come un percorso formativo, una scuola di vita che permetta loro di diventare adulti. Ciononostante, il loro rapporto ne esce rafforzato e maturo.

Dopo essersi separati in *CM*, i due personaggi si incontrano di nuovo ad Alicante, nella parte finale di *CAL* e vivranno insieme gli ultimi attimi della guerra per poi venire nuovamente divisi nei primi giorni del dopoguerra. Nell'ultima pagina del romanzo Asunción è arresa all'evidenza del nuovo regime e all'assenza di Vicente, di cui «De tarde en tarde llegaba alguna noticia indirecta» (Aub, 2002b: 562) dal carcere in cui è detenuto in attesa di giudizio. La sua apatia è tale che ormai «Se ha acostumbrado al sillón de la muerta» (*ivi*): la sconfitta ha significato la perdita della libertà. L'unico modo che ha per mantenersi viva è quello di tacere e nascondersi, quindi di condurre un'esistenza più vicina alla morte che alla vita. L'alternativa sarebbe partire per l'esilio, il che significherebbe un biglietto di sola andata che, vista

---

<sup>160</sup> Personaggio minore, Lola è una figura particolare nel *Laberinto*. Amante di Vicente a Madrid, lo aiuta a farlo liberare dal carcere dove era detenuto con l'accusa di comunismo. Il suo suicidio e il relativo funerale aumentano il finale tragico di *CM*. Si veda Lluich (2010: 277).

<sup>161</sup> Ciò risulta particolarmente evidente in *CM*, che in origine doveva intitolarsi *Los traidores*.

la situazione europea nell'estate del '39, non promette grandi aspettative. La storia della coppia rimane inconclusa e il lettore non saprà mai se i due personaggi si sono ritrovati (nella Spagna franchista o nell'esilio).<sup>162</sup> Raccontando le vicissitudini di Vicente nelle ultime pagine di *CAL*, Aub inserisce nel romanzo materiale non narrativo, come l'elenco delle persone non gradite al nuovo regime o la *ficha* che i prigionieri dovevano compilare per essere registrati. Questo materiale, oltre a rappresentare un altro esempio di come l'autore abbia inserito nei suoi romanzi documenti non letterari, è un importante indice dell'approssimazione con cui venivano giudicati i detenuti, come si può evincere dal seguente passo di *CAL*: «Como no tenían manera de negar que habían luchado, bastaba para clasificarlos desfavorablemente» (Aub, 2002b: 525). Inoltre, l'elenco delle persone sgradite e il formulario facevano parte della relazione Lafuente (Aub, 2002b: 526n). Si tratta, dunque, della trascrizione di un documento originale.

Attorno a Vicente ed Asunción ruotano una serie di personaggi, che sono in gran parte membri de *El Retablo*, trasposizione della compagnia teatrale degli studenti dell'Università di Valencia diretta da Aub negli '30, il *Búho*. Questo gruppo di giovani impegnati nella difesa del regime democratico e repubblicano rappresenta un piccolo esempio di personaggio collettivo e l'archetipo della gioventù che durante il conflitto partecipò attivamente ai combattimenti. Vicente e Asunción sono i due personaggi che spiccano anche in questo senso: il primo andrà a combattere al fronte e nei quasi tre anni di guerra subirà un'evoluzione al pari della sua compagna che invece sarà impegnata nella propaganda repubblicana. Il lettore li conosce poco più che adolescenti in *CA* e li ritrova adulti in *CM* e, soprattutto, in *CAL*. Non si tratta di un vero e proprio romanzo di formazione, ma sicuramente è possibile riconoscerne alcune caratteristiche. Più che un'evoluzione dei due personaggi siamo in presenza di una vera e propria maturazione. La guerra segna il loro passaggio all'età adulta. Come in altre occasioni, l'interesse di Aub è mostrare come la guerra civile abbia influito e cambiato in maniera determinante la loro vita, facendoli maturare, come

---

<sup>162</sup> La volontà di Aub di far riunire, e poi separare, Asunción e Vicente ha un riflesso nella sua biografia, dato che lo scrittore affrontò la prima parte dell'esilio lontano dalla moglie Peua e delle loro tre figlie.

appare evidente nelle pagine di *CAL* in cui Asunción sta aspettando Vicente nel porto di Alicante. La giovane donna ricorda i giorni del 1936, narrati in *CA*, quando esisteva ancora una speranza e le ostilità erano solo all'inizio. In quel frangente era stata lei a consolare il pianto del suo compagno per ridargli la carica in vista delle difficoltà che sarebbero seguite.

Meno di tre anni dopo Franco sarebbe “entrato”, città dopo città, fino ad arrivare a Barcellona e, da lì a poco, a Madrid. Asunción richiama alla mente quei momenti e attraverso il suo ricordo Aub traccia una linea di continuità tra i due romanzi:

[Vicente] Se puso a llorar, la cabeza sobre los brazos, cruzados en la butaca que se le enfrentaba. ¿Qué día? El 5, el 6 o el 7 de noviembre de 1936, en el Teatro de la Zarzuela, en Madrid. Lágrimas que la vencieron más que su amor y que la llevaron a poner su mano, por vez primera, en la revuelta de cabellera de Vicente. Y de cómo se besaron, frenéticamente, también por primera vez. Lo siente todavía a través de su espina dorsal. (Aub, 2002b: 258)

In quel momento di sconforto, Asunción capisce la forza del sentimento che la legava a Vicente. Ora che tutto è perduto, di quei giorni ancora carichi di speranza le resta solo un brivido che corre lungo la schiena mentre osserva il desolante paesaggio di un'Alicante distrutta e una Spagna in balia dell'esercito franchista.

In *CS*, invece, fanno la loro comparsa nel *Laberinto mágico* le figure di Julián Templado e Paulino Cuartero, i principali *alterego* di Max Aub nel ciclo. Il primo è un medico socialista «de estatura no más de mediana, paticojo, miope, bamboche, vedijoso, sentenciero; médico por más señas, mal hablado y amigo de las mujeres: cuanto menos decentes, más» (Aub, 2002a: 79). La sua storia personale, iniziata il primo gennaio del 1900, viene narrata nel secondo capitolo della prima parte del romanzo, con una retrospettiva che inizia con un'intermezzo descrittivo, d'atmosfera, dal sapore galdosiano:

Julián Templado había nacido en Madrid, el primero de enero de 1900, en la calle de Campomanes, no recuerdo si en el 10 ó en el 12, en una de esas casas cualquiera que, sin más que su medida, destilan el encanto de la Corte. Casa de portal oscuro, balcones sin adorno, persianas de madera grises, desconchadas, con el borde de las tablillas roído, sobre el jaharro añoso de las paredes. Mezcla de pizarra brillante, albayalde pardo blancuzco del polvo y del aire de la Sierra; color de Madrid. Tres pisos que corren hacia la Costanilla de Santo Domingo, subiendo la Cuesta, de número en número, a tenor del desnivel. Rabosean beatas temprano, duerme luego la calle el

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

sueño del día; entran y salen los vecinos, cuéntanse las visitas. Casas sin tiempo que sacan belleza de su orden desnudo, en plaza o enfilada, y alcanzan gracia de su falta de adorno y de su comedimento y regularidad repetida. Los balcones, sin saliente, dejan justo el lugar para dos macetas en los ángulos, y para las rodillas inquilinas o criaderiles; varéanse las alfombras por la mañana, se entrecierran luego las persianas, a menos que pierda las horas un hombre acodado, en mangas de camisa, o la vista una joven en espera de novio. (Aub, 2002a: 89)

Meno diretta è l'introduzione di Paulino Cuartero, tanto che, a prima vista, potrebbe apparire come un personaggio minore rispetto a Templado. Cuartero è un intellettuale cattolico di sinistra con aspirazioni letterarie nel campo del teatro e con un pessimo rapporto con la moglie. Di lui sappiamo molto nei capitoli che Aub dedica, nella prima e nella terza parte del romanzo, alla moglie Pilar e all'amante Rosario. Il personaggio conquista con il succedersi delle pagine e dei fatti sempre maggiore spazio e sempre più spesso il lettore lo incontra al fianco di Julián Templado. Mentre il medico è portavoce delle idee politiche di Aub, Cuartero lo è di quelle sull'arte.

Paulino e Templado iniziano in *CS* un percorso comune che, tra separazioni e nuovi incontri, pone l'accento sul valore dell'amicizia, ovvero l'altro polo delle relazioni umane oltre all'amore. Anche nel loro caso le differenze nelle idee politiche non hanno comportato alcuna rottura. Entrambi repubblicani, ma uno socialista e donnaiolo, l'altro cattolico e conformista. Quanto sarebbe bastato, in quel momento, a creare divisioni e screzi irreparabili. Come già Vicente e Asunción, essi si ritrovano in *CAL* ad Alicante dopo tre anni di guerra e una serie di vicende che hanno coinvolto un buon numero di altri personaggi.

Attorno alla coppia Paulino/Julián ruotano, infatti, una serie di figure molto meno unite di quelle che costellavano l'universo di Vicente e Asunción. Da un lato ricoprono un posto di primo piano i personaggi femminili, mentre dall'altro risaltano i componenti, tutti uomini, del lungo dialogo al centro del capitolo «La cena» nella prima parte di *CS*, e Willy Hope, un giornalista nordamericano che la critica ha riconosciuto come trasposizione letteraria di Ernest Hemingway (Lluch, 2010: 412). Figura che il lettore ritroverà ne *La calle de Valverde (CV)*, romanzo ambientato nella Madrid degli anni '20 e che, pur non facendo parte del ciclo, vi è strettamente legato.

Willy Hope infatti è tra i protagonisti del romanzo, così come Víctor Terraza, altro personaggio minore del *Laberinto mágico*.<sup>163</sup>

Il personaggio di Willy Hope compare, in *CA*, in compagnia di un giornalista russo, Gorov, che, invece, ha tutta l'aria di essere la trasposizione letteraria di Mijail Koltsov, di cui Hemingway era amico durante la guerra:

A la escasa luz Gorov parecía todavía más cuadrado: la cabeza, los hombros, la caja del pecho, las manos, todo cuadrado. No sobresalía nada. Unos ojos azules, pequeños, penetrantes, maliciosos. Una gran fuerza muscular, el pelo al rape y la sonrisa cerrada de su larga boca. Hablaba bien el español. Vivía en el Palace, y en estrecho contacto con la misión soviética. Fumaba mucho y no bebía menos, pero nunca se le vio más alegre de lo que era naturalmente. (Aub, 2001b: 570)

Anche un personaggio minore e che compare in una sola occasione nell'intero ciclo come Gorov è perfettamente caratterizzato, a partire dai suoi tratti fisici. Quasi a voler mettere il lettore più attento nella condizione di poter riconoscere chi si nasconde dietro il suo nome. La prosa di Aub assume in questi frangenti particolare concisione: i caratteri descritti si succedono in un elenco serrato che mette a fuoco i contorni della figura emergente con chiarezza dalle parole del narratore come in uno sviluppo fotografico.

Lluch (2010: 73-83) individua tre tipologie di personaggi presenti nel *Laberinto*: «históricos», «deformados» e «ficticios». Alla prima categoria appartengono quelle figure storiche che nei romanzi e racconti del ciclo compaiono con i loro nomi e cognomi, interpretando lo stesso ruolo che avevano nella Storia. I personaggi «ficticios» sono quelli inventati di sana pianta: come per esempio Vicente, Paulino, Julián, ecc. Quelli «deformados», invece, sono personaggi che in apparenza potrebbero essere fittizi, ma in realtà sono la trasposizione reale di figure storiche. Willy Hope e Gorov fanno parte di questa categoria.

I personaggi femminili che ruotano intorno alla coppia Cuartero/Templado sono sostanzialmente quattro. Pilar e Rosario sono rispettivamente la moglie e l'amante di Paulino; Teresa Guerrero è un'attrice teatrale, amante di Templado e interrogata

---

<sup>163</sup> Lluch (2010: 407-408) ha ben evidenziato questa presenza. Inoltre, in *CV* Víctor è un giovane scrittore che arriva a Madrid da Valencia con una lettera di raccomandazione. In questo particolare è riconoscibile l'esperienza dello stesso Aub.

come traditrice da Rivadavia in *CM*, e Lola Cifuentes è una prostituta e spia di cui il medico zoppo è qualcosa di più che un semplice cliente. Tutte queste figure sono perfettamente delineate nel presente narrativo dei romanzi. La loro storia, inoltre, viene narrata con dovizia di particolari, come nel caso di Teresa Guerrero:

Empezaron a mugir las sirenas, y la luz se fue marchando. Con la alarma se le hizo presente a Julián Templado la cita de Teresa Guerrero. Hope volvía al hotel (vivían los dos en el mismo) y el médico cruzó, encogiéndose de hombros bajo la lluvia, hasta el teatro Barcelona. Al llegar a la marquesina Julián, de pronto, entró en el mundo «Teresa».

(Tan estrecha de cintura como de caderas. ¡Reina! La tez oscura y la boca rasgada más allá de donde disponen los cánones; tus largos labios cárdenos, tus ojeras violadas, tu pelo de aceituna negra, en dos cocas parejas. Pequeña, de hombros hombrunos, cuadrada; tus brazos musculados, anchas muñecas, anchos tobillos. Tan estrecha de cadera como de cintura. Tú, tan pequeña. Tus dientes de lobo más blancos que la nieve. Tu andar cernidillo. Tu color descolorido. Dura. Piedra. Pesada macicez de tu cuerpo sin resquicio. Tus tetitas menudas que no hay qué las mueva. Tú, tan corta, prieta, con tu boca herida, Tere, siempre seria.)

Era así; no que fuese triste: seria. No había colorettes para su color; todos la dejaban pálida. Los ojos grandes, la boca larga y una barbilla decidida. Con su belleza trágica a cuestras: los ojos verdes, tan morena; terrible en la imprecación, dura e inflexible para la comedia. Un bicho. Segura de sí misma y despreciativa de lo que no fuera su gusto, por la falta de dudas en su talento. Dueña de sí y de su destino. Cargada de hermanas de padres y madres distintos, perdidos los suyos en desavenencias y tablas. (Aub, 2002a: 117-118)

La citazione si può dividere in tre parti. Nella prima l'azione si svolge nel presente narrativo: Templado saluta Willy Hope e si avvia al teatro Barcelona per incontrare Teresa. La seconda parte è quella racchiusa tra parentesi. In essa la prosa si fa più sintetica ed espressionista, volta a fornire un *flash* della figura dell'attrice dal punto di vista del suo amante. La presenza del «tu» indica che non è più il narratore a parlare; il lettore ora è guidato da un monologo interiore di Julián mentre si avvia verso il teatro. Nella terza parte, invece, il narratore esterno riprende la parola e accompagna il lettore nel mondo di Teresa Guerrero che descrive dal suo punto di vista aggiungendo delle informazioni sulla sua vita. A fare da legame tra seconda e terza parte è l'aggettivo «seria» che contraddistingue il carattere di Teresa -«(...Tere, sempre seria)/Era así; no fuese triste: seria-. In questo frangente Aub alterna strategie discorsive diverse, passando dal narratore in terza persona al monologo interiore.

L'intero capitolo è mostra l'abilità con cui Aub alterna presente, passato e passato remoto. In questo modo i diversi livelli temporali sono fittamente intrecciati tra loro e con essi le trame che li distinguono. La storia di Teresa si sovrappone a quella dei primi incontri con Julián Templado per poi confluire nel presente narrativo della guerra civile.

Il capitolo di CS dedicato alla storia di Lola Cifuentes inizia in modo molto simile a quello appena descritto. Dalla guerra civile, però, il narratore fa un salto indietro nel tempo e si sposta a Madrid dove la donna aveva vissuto a partire dal 1918:

Lista, buenos reflejos, perita, virgen de ciertos espasmos, piensa Julián.  
-¿Eres tú? Manda un coche. Hasta luego. Cuelga el auricular, éntrase donde el aseo, se viste sin pío.  
-Me voy. ¿Pagas?  
-¡Cómo no!  
Le da los pápiros.  
-¿Hasta la vista?  
-Hasta la vista.  
Y sale.

Lola Cifuentes era madrileña desde enero de 1918, de madre segoviana y padre aragonés, maestro de obras él, señorita ella. Con la que llamaron gran guerra y su secuela, hizo fortuna el constructor. (Aub, 2002a: 208-209)

Con un evidente salto temporale il narratore ambienta la prima parte della vicenda nel presente della guerra civile, mentre inizia nella seconda il resoconto del passato di Lola Cifuentes.

Il modo in cui l'autore tratteggia e definisce i diversi personaggi che si alternano nel ciclo è anche un indice di come la guerra civile sia determinante nelle loro vite, esattamente come lo era stata per Max Aub.<sup>164</sup> Ciò è particolarmente evidente nel

---

<sup>164</sup> Gli altri personaggi femminili vengono caratterizzati seguendo un procedimento simile a quello che Aub ha utilizzato per Teresa Guerrero e Lola Cifuentes. Nel caso di Pilar Nuñez de Cuartero, tuttavia, lo scrittore ricorre ad una strategia meno di rottura nei confronti del realismo ottocentesco: «Era baja y delgada, como su abuela, no habiendo conocido ni a su padre, ni a su madre, muertos en un accidente de ferrocarril muy sonado. Cumplía treinta y nueve años, a regañadientes, furiosamente revolviéndose aceda, sangrante de tal injusticia: que el quitarse años son paños calientes; a la madrugada recuece el dolor» (Aub, 2002a: 161). Ancora più aderente ad un canone realista è l'*incipit* del capitolo che narra la gioventù del personaggio di Rosario: «Rosario había cumplido veintiún años el 5 de noviembre, mal educada por la dejadez de su abuela materna y al azar de los destinos de su padre. Todos sus recuerdos eran donostiaras. La abuela Elvira tenía un comercio de conchas y corales en una tienda pequeña, estrecha, oscura de la calle de Garibay» (Aub, 2002a: 308). Il narratore aggiunge anche un'indicazione di luogo ponendo, tra

racconto *El Cojo*, dove il protagonista vive in uno stato di apatia e menefreghismo fino a quando la guerra non irrompe nella sua vita portandogli via la terra, ovvero la sua unica risorsa. In questo modo egli si rende conto di vivere in un contesto più grande e complicato di quello della sua esistenza. Gli eventi storici che, apparentemente per la loro portata non lo dovrebbero interessare, in realtà possono determinare la sua sopravvivenza.<sup>165</sup>

Al personaggio di Rosario, amante di Paulino Cuartero e antagonista di sua moglie, Aub dedica diversi capitoli. La tecnica con cui viene narrata la sua storia non è dissimile da quella illustrata per Lola Cifuentes e Teresa Guerrero. Il capitolo «Juventud de Rosario» è una lunga ricostruzione del passato della donna, che presenta delle analogie, per quanto riguarda le strategie adottate, con quella della vita di Vicente Dalmases.

La sua morte, invece, costituisce un esempio di come Aub affronti questo tema nel *Laberinto mágico*, riproponendo l'alternanza tra narratore in terza persona e monologo interiore:

En el cuarto de baño, Paulino Cuartero se lava las manos. Rosario, rosa, río. Corre el agua del grifo. La reveía blanca, imagen limpia, transparente, brillando de sol y el fondo de cristal. Ahora sentía que desde el principio se había dado cuenta de que aquello no podía acabar de otra manera. Una oleada oscura de presentimientos se lo decía; más que una oleada, un remanso podrido que sentía en su corazón. Nunca se había sentido más cerca de Dios. La evidencia de su pecado le hacía sentirse miserable. ¿Qué dolor era ése? Pagó ella.

-Rosario, mi sangre.

El tintineo lejano de las ambulancias.

Esto que reluce, ese fardo rojizo, su sangre. ¡Eh, Paulino, Paulino Cuartero! Rosario es esto. Le subió un helor.

¿Y si yo no me quiero salvar, me puedes salvar, Señor, aunque yo no quiera?

¡Dios, imprímeme dirección! Tengo miedo de pensar por creer que mi sola inmundicia me remueve. No hay más salvación que la humildad.

Dame la muerte, Señor, castígame, dámela por tu misericordia y no por tu terribilidad. Dámela por tu amor. (Aub, 2002a: 415-416)

Con un gioco di parole dal sapore espressionista («Rosario, rosa río») il narratore crea una analogia tra il nome della donna e il colore dell'acqua insanguinata che scorre

---

parentesi e prima dell'inizio del racconto, il nome della città in cui si svolge questa interruzione, San Sebastián.

<sup>165</sup> Un'evoluzione molto simile la ritroviamo in *CF* a proposito di Julio Hoffman.



tra le mani di Paulino.

Più che dirci qualcosa su Rosario, il passo ci dà informazioni preziose su Paulino. Da cattolico si sentiva in colpa per avere un'amante, perciò interpreta la sua morte come una punizione divina e crede di non essere degno di continuare a vivere. Lo stesso lavaggio delle mani assume una funzione purificatrice, per lo spirito e per il corpo.

La morte di Rosario è avvenuta in seguito ad un bombardamento, è giunta quindi dal cielo, il che aggiunge un'ulteriore sfumatura simbolica a tutta la scena. Di questo orrore che proviene dall'alto, dai mostri volanti inviati da Mussolini, Aub evidenzia la capacità devastatrice: i bombardamenti creano una ferita nel cuore della città che difficilmente si potrà rimarginare. Il passaggio degli aerei lascia un'impronta definitiva ed eterna:

Paulino reveía a Rosario desangrándose en la acera y le volvía el amargor del polvo, la sensación de vacío, de desorbitado, que cobraba el mundo. Y de su grito. Luego debió desvanecerse. ¿Quién le llevó al banco donde se encontró solo, sentado? Las gentes corriendo. El polvo de la destrucción todavía por el aire. Había corrido para llegar justo en el momento en el cual cargaban a Rosario en una ambulancia desvencijada donde amontonaban los cadáveres. Un brazo le colgaba sostenido por la sola tela de la blusa. Parecía no tener cabeza. El que no la tenía era una piltrafa que dos hombres traían arrastrando como un saco, todo el cuello hecho papanduja sanguinolenta. Enfrente de él, un sanitario, con una pala, amontonaba restos humanos en una espuerta, grisácea de sangre seca. De un árbol pendían unos trozos que goteaban sangre. Ulular de las sirenas. Humo de incendios. Tintinear de los bomberos. Y las primeras brigadas de desescombramiento... (Aub, 2002a: 416)

L'immagine che restituisce questo passo è, oltre che caotica, quella della devastazione che ha subito il corpo di Rosario. Devastazione che è parallela a quella che la città di Barcellona sta vivendo durante i bombardamenti del 1938. La differenza principale che intercorre tra un edificio e un essere umano è che il primo può essere ricostruito, quindi riprendere a vivere. Rosario è morta per sempre, disumanizzata non solo nella perdita della vita, ma anche nella distruzione del suo corpo. In questo modo, Aub denuncia le atrocità che si sono verificate durante la guerra civile. Si tratta, inoltre, di un orrore tutto nuovo: per la prima volta, tra il 1936 e il 1939, delle città europee (Madrid, Guernica) venivano rase al suolo da un bombardamento che non aveva obiettivi militari. L'unico scopo dell'aviazione

nazifascista era quello di indebolire la popolazione civile per esercitare pressione sul nemico (Iñiguez, 2008). L'indugiare di Aub su particolari macabri («la sangre seca», «trozos que goteaban sangre») rende questa scena iperrealistica, producendo una sensazione di repulsione da parte del lettore.

Gli altri personaggi che gravitano nell'orbita di Templado e Cuartero sono il giudice e massone Rivadavia, il medico Riquelme e il capitano comunista Herrera.<sup>166</sup> Tutte queste figure maschili rappresentano degli archetipi di militanti repubblicani. Rivadavia incarna la giustizia, Riquelme la dedizione ad una causa, la medicina, che sta al di sopra di qualsiasi ideale politico, mentre Herrera, un capitano comunista, rappresenta il punto di vista di un militare sul conflitto.<sup>167</sup> In particolare il personaggio costringerebbe gli altri a riflettere sulla necessità di dare la priorità alla propria etica, alla rivoluzione o alla morale di partito. Rappresenterebbe quindi una certa tipologia di intellettuale che alla propaganda ha preferito l'azione militare sul campo. Inoltre Llorens (2005: 93-94) lo mette in relazione al Malraux che Aub descrive in *Cuerpos presentes*. Come afferma lo stesso autore, che sia una vera e propria trasposizione non possiamo saperlo, ma di certo qualche analogia tra il personaggio e lo scrittore francese esiste.

La vita di Herrera è una delle poche interamente racchiusa all'interno di uno stesso romanzo, *CS*. Il suo passato viene racchiuso nello spazio di poche linee, che interrompono una delle conversazioni più importanti del *Laberinto mágico*:

Jesús Herrera nació en un pesebre toledano, guardó ganados hasta los diez años y dicen que aprendió solo a leer: el maestro del pueblo tuvo alguna intervención en el milagro. Pusiéronle de aprendiz en casa del barbero, no le gustó el oficio, tanto manoseo, y encerrado. A los doce años abandonó brocha y navaja, se fue andando a Madrid. Rapaz colillero, vendedor de periódicos, mozo de cocina, duermeduro, comepoco, esportillero, a los dieciséis era buen estuquista, concurridor de escuelas nocturnas, punto de la Casa del Pueblo, puntal de las Juventudes Unificadas, aficionado a la Biblioteca. Mozallón rubio, de ojos azules, cabeza rapada, la nariz redondita, el rostro luciente y tostado de sol y nieve, las orejas enormes y plantadas horizontales. Cara de ardilla, manazas tremendas, los labios gruesos, la boca grande, la voz fuerte, tímido todo él. Cogiéronlo los comunistas por su cuenta y lo instruyeron. El hombre dio de sí cuanto tenía, que no era poco. Lo ha leído todo. Capitán del 5.º Cuerpo, veintiocho años. Habla corto, seguido y preciso. (Aub, 2002a: 129-130)

<sup>166</sup> Per un resoconto di tutte le figure del *Laberinto mágico* si veda Lluich (2010).

<sup>167</sup> Llorens (2005: 93-94) individua in questa figura una possibile trasposizione letteraria di André Malraux.

Alla sua morte, invece, Aub dedica un intero capitolo («Muerte de Herrera»), il cui scenario è la battaglia di Teruel del marzo 1938:<sup>168</sup>

Herrera dispuso sus tres carros y esperó. Cayó la noche y por turno pudieron dormir. A las ocho de la mañana apareció el enemigo. A los primeros cañonazos se dispersó. Hasta las diez no volvieron a ver a nadie. Herrera se corrió ligeramente hacia la derecha. Empezaron a tirar con la artillería sobre el emplazamiento que había dejado. [...] Tras un ribazo que corría paralelo a la carretera pudo desaparecer de la vista del enemigo y acercársele más de quinientos metros. Tocó con el pie el hombro izquierdo de Tomás. Y al surgir por la cuneta cogió de perfil una de las piezas y la destrozó. Los sirvientes de las demás tuvieron tiempo de girar el cañón. Herrera pensó:

-¡Este nos da!

Así fue. (Aub, 2002a: 370-371)

L'azione al fronte appare al lettore immediata. Nonostante l'uso del passato remoto, la sensazione è quella di un racconto in diretta. Il narratore segue i movimenti di Herrera che ne precedono la morte. Quest'ultima rimane racchiusa nel non-detto dell'ultima frase. Anche se ha uno spazio narrativo limitato, Herrera ricopre un ruolo importante in quanto dà un volto e una voce alle migliaia di soldati repubblicani che persero la vita sul fronte aragonese.

L'unico romanzo in cui la storia del conflitto assume un ruolo di primo piano è *CM*, dove viene ricostruito un suo momento cruciale. Rappresenta un esempio eloquente della capacità del Frente Popular di farsi del male da solo. Si tratta dell'auto-golpe che il generale Casado, repubblicano, ha inflitto alla stessa Repubblica nella speranza di strappare a Franco delle buone condizioni di pace. In questo romanzo le vicende dei personaggi passano in secondo piano e le loro azioni sono determinate da fattori storici su cui non hanno alcun potere. Il tempo in cui si svolge la vicenda è di pochissimi giorni (dal 5 al 13 marzo 1939) e, con la sola eccezione del racconto del passato di Fidel Muñoz, non ci sono salti temporali o lunghe interruzioni della narrazione principale.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> *CS* è strutturato in tre parti: nella prima e nella terza lo scenario è la città di Barcellona, con la sola eccezione di qualche spostamento nel fronte aragonese, dove invece si svolge l'azione della parte centrale del romanzo.

<sup>169</sup> Fidel Muñoz è uno dei personaggi principali di *CV*, lavora come giornalista per *El Socialista*. Nel suo caso, come in quello di Víctor Terraza, siamo in presenza di due figure che creano una forte relazione tra il *Laberinto mágico* e alcuni testi che non ne fanno parte. A differenza di Willy Hope che nasce in *CS* e poi ritroviamo in *CV*, Muñoz e Terraza nascono fuori dal *Laberinto* e poi vi

#### 4.3.2 Il personaggio collettivo

Il modo in cui Aub ha costruito i personaggi e le trame del *Laberinto* non permette di individuare un protagonista, un eroe centrale la cui storia sia al centro dell'intera narrazione. Come afferma Sánchez Zapatero (2010: 207):

el primer plano no está ocupado por héroes singulares, sino por un complejo y heterogéneo entramado de personajes cuyas peripecias se van entrecruzando de forma progresiva para terminar generando una visión global y polifónica.

Aub è cosciente del fatto che la realtà non è un monolite senza alcuna sfumatura, ma è, al contrario, frammentata in infiniti rivoli che confluiscono nel grande fiume della Storia. Di conseguenza l'unica maniera per fornire una visione più possibile panoramica e totalizzante della guerra civile spagnola era la creazione di un ciclo narrativo che la sezionasse nei suoi risvolti e aspetti contraddittori. Per questo motivo nei romanzi del *Laberinto mágico* non è presente una successione degli eventi narrati che faccia pensare a un inizio, uno svolgimento e una conclusione. L'unica trama davvero riconoscibile è quella che riguarda Asunción e Vicente, e la loro storia d'amore. Tuttavia, essa viene spesso interrotta per fare spazio ad altre storie che hanno per protagonisti altri personaggi. Tutti i fili narrativi si ricongiungono alla fine del ciclo, in *CAL*, dove il lettore ritrova, insieme, tutti i personaggi che aveva conosciuto nei romanzi precedenti. Questa strategia determina l'assenza di un protagonista, sostituito dalla presenza di un personaggio collettivo. Il narratore non si concentra sulla vita di un singolo personaggio, ma mostra le vicende di un intero popolo. Consapevole che non può esserci collettività senza individui, sceglie alcuni personaggi significativi che diventano esemplari per l'intero gruppo. Alcuni di essi possono essere considerati come archetipici: Rivadavia (il giudice), Riquelme (il medico), Julián (il donnaiolo), Paulino (l'artista frustrato), Ferrís (lo scrittore d'avanguardia), e così via.<sup>170</sup>

È possibile riscontrare nella costruzione di questo personaggio collettivo un equilibrio tra il gruppo e il singolo che costituisce anche il nucleo intellettuale del

---

vengono inclusi.

<sup>170</sup> Anche nella costruzione di questi personaggi archetipici si può intravedere l'influenza di Galdós.

ciclo, nonché il cuore del pensiero politico aubiano. Lo scrittore, infatti, si considerava allo stesso tempo socialista e democratico: nella sua società ideale dovevano convivere l'uguaglianza economica e le libertà individuali (Aub, 2002e). L'oscillazione tra il gruppo e il singolo è evidente in vari passi del *Laberinto*. Uno di essi è particolarmente significativo ed è contenuto in *CA*. Si tratta della famosa scena dei barbieri di Madrid che organizzano la difesa della città e si riuniscono nell'atrio del teatro della Zarzuela:

Ahora Jacinto Bonifaz pasa lista, subido en un banco de peluche colorado. De una peluquería de la Puerta del Sol contestan: Juan Pajarse, de Argamasilla, veinticuatro años, soltero y de buen ver, moreno, con barros; Juan Miguel González, de Madrid, treinta y seis años, casado, con tres hijos, tiene acedías y se las aguanta, enemigo personal que es del bicarbonato; Adrián Costa, de Calaceite, cincuenta años redondos y mal aprovechados, viudo dos veces, con dos hijos, uno de ellos está ahí: Miguel, oficial en una barbería de la calle de la Montera. Hacía tres años que no se hablaban, por lo de la Manuela, pero ahora pudo más el momento. De la peluquería de Peligros: Santiago Pérez, de Guadalajara, tan chulo como siempre; Fernando Sánchez, de Logroño, con su constipado que no ha quien se lo quite; Evaristo Alonso, de Getafe, mudo, pensando en su familia, que no quiso salir del pueblo y Marcos Pérez, de Escalona, patilludo y cerrado de barba [...]. (Aub, 2001b: 532-533)

Anche se ciascuno di questi barbieri è singolarmente del tutto irrilevante per le sorti della Repubblica, il gruppo nel suo insieme può fare qualcosa di concreto. Il narratore dà a ciascuno di essi uno spazio narrativo ridotto in cui informa il lettore non solo del nome e del cognome,<sup>171</sup> ma ne descrive brevemente un particolare, un dettaglio, che lo identifica, lo rende unico distinguendolo dagli altri. In questo modo, Aub marca una differenza netta tra la massa, dove l'individuo si perde, e la collettività, dove invece riesce a trovare un suo spazio. Questo aspetto è importante in quanto il legame che unisce i membri di un gruppo di questo tipo dà vita a un sentimento come la solidarietà, fondamentale nel momento in cui bisogna sconfiggere un nemico più forte. Come afferma Lluch (2010: 79), Aub sembra rendere omaggio a cittadini correnti, che si distinguono per spazio narrativo e rilevanza dai personaggi storici. Tutto ciò, secondo Silvia Monti (2008: 66), con riferimento però ai testi teatrali, non ha molto a che vedere con rappresentazioni

---

<sup>171</sup> Si tratta di un possibile esempio quelli che Alex Woloch (2000: 117) definisce «minor-minor characters»: «Only through these minor minor characters does the text create a structure of characterization -a character system-».

moltitudinarie: «se vincula, en cambio, con el deseo del autor de llevar a las tablas, más que los conflictos individuales, los grandes problemas de la humanidad». In *Manuscrito cuervo*, l'intenzione descritta da Silvia Monti è particolarmente evidente. Il corvo, infatti, guarda all'umanità come se fosse un tutt'uno, non si sofferma su singole personalità, ma piuttosto raggruppa gli uomini in grandi gruppi (comunisti, fascisti, ebrei, professori, guardie, ecc.). Ciò fa parte, da un lato della già citata pretesa di scientificità del trattato (stabilire delle categorie secondo le quali classificare l'oggetto di studio), ma dall'altro lato rappresenta un ulteriore risvolto della volontà di Aub di indugiare su questioni collettive, piuttosto che sui piccoli problemi che riguardano un singolo individuo e che costituiscono l'oggetto privilegiato del romanzo realista del XIX secolo.

#### **4.4 *La gallina ciega*, romanzo sull'esilio**

Lluch (2006) ha dimostrato ampiamente che Max Aub aveva pensato di scrivere un romanzo, o una serie di romanzi, sull'esilio. Questo progetto avrebbe dovuto iniziare con *CAL* e poi proseguire con altre narrazioni incentrate sulle diverse tappe del suo personale esilio: Francia, Algeria e Messico. Con tutta probabilità i vari racconti ambientati a Vernet e Djelfa avrebbero dovuto confluire in questo progetto. Numerosi elementi di continuità narrativa (per esempio il ricorrere di alcuni personaggi, come Paulino Cuartero presente ne *El limpiabota del padre eterno*) avallerebbero questa ipotesi. Del resto ciò sarebbe in perfetta armonia con i racconti sulla guerra civile che, in gran parte, sono parti stralciate di romanzo. I racconti che narrano l'esilio messicano sono tra loro più disconnessi, anche se in tutti la guerra civile appare come una ferita aperta, tanto che ogni conversazione finisce per avvitarsi intorno a temi inerenti al conflitto. Seppur in maniera latente, la guerra è una costante nella narrativa del *Laberinto mágico*.

La mancanza di un vero e proprio romanzo sull'esilio è però compensata da *GC*, una sorta di diario in cui Aub racconta le sue impressioni durante il viaggio in Spagna del 1969, il primo da quando aveva lasciato il paese alla fine di gennaio del 1939. Il testo si configura come una generale riflessione sull'impossibilità di Aub di

far parte della Spagna franchista, impossibilità che condivideva con altri scrittori ancora in esilio. In alcuni passi, l'autore sembra addirittura arrendersi all'evidenza di non fare più parte di quel Paese che si era scelto come patria mezzo secolo prima. Sotto il profilo tematico è esattamente questo aspetto che mette *GC* in una posizione di continuità con la serie dei *Campos*. I nodi, politici e personali, che non erano stati chiusi in *CAL* con la fine della guerra sono ancora tutti aperti nel 1969. E più che chiuderli, con il suo diario Aub li accantona, evidenziando tutta l'amarezza di una sconfitta ormai consolidata nel tempo.

Nonostante la modalità di scrittura sia quella del diario, quindi necessariamente in prima persona, sono presenti le modalità discorsive del dialogo e del monologo interiore che avvicinano la *GC* ai *Campos*. Inoltre, Aub si concede non poche libertà nel redigere la versione finale del diario; in altre parole ne inventa alcune parti.<sup>172</sup> Anche l'*intentio* dell'autore è la stessa che lo ha mosso a scrivere il *Laberinto mágico*: lasciare una testimonianza, una *huella*.

Come afferma pure Faber (2002), l'esperienza dell'esilio è fondamentale nella scrittura della serie dei *Campos*, e la *GC* ne è un'ulteriore conferma. Il legame a livello di strategie appare particolarmente evidente nei dialoghi che si alternano all'interno del diario: la presenza di conversazioni attraverso le quali Aub evidenzia le divergenze tra gli interlocutori e l'assenza di una trama chiara. La vera differenza, invece, tra i *Campos* e la *GC* è nella figura del protagonista: nel caso del diario è chiaramente Max Aub.

Durante l'intera narrazione il punto di vista coincide con un io narrativo che appare costantemente alla ricerca di qualcosa che sa già di non poter trovare. Ciò lo porta a mettere in discussione la realtà che lo circonda, osservandola da una prospettiva completamente diversa da quella adottata dagli altri personaggi. Rispetto ad essi, Aub è l'unico a giudicare la Spagna di Franco partendo da un pregiudizio negativo (il regime franchista è illegittimo e antidemocratico). Questo fa sì che il suo

---

<sup>172</sup> A questo proposito, Aznar (Aub, 1995: 15) afferma che: «Aub miente pocas veces, aunque inventa de vez en cuando. Y está claro a estas alturas que en *La gallina ciega* de Aub la invención es, como en sus novelas de *El laberinto mágico*, siempre verosímil pero no necesariamente cierta, una manera literaria de revelar la realidad que es a veces más eficaz y mejor que la revelación de la verdad misma».

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

punto di vista sia in (quasi) costante contrasto con quello degli altri, anche con quelli affettivamente più vicini a lui. Nel caso de *GC* per la prima volta narratore, protagonista e scrittore coincidono. Si badi che Aub non aveva utilizzato questa tecnica per raccontare i campi di concentramento o la guerra civile: in quei casi la prima persona, quando era presente, coincideva sempre con uno dei personaggi e mai con l'autore.

La prospettiva scelta da Aub dà al lettore l'opportunità di osservare la Spagna del tardo franchismo con gli occhi di un esiliato in carne ed ossa. Gli aspetti che emergono chiaramente e che qui vorrei sottolineare con forza sono l'estraneità di Aub a qualsiasi processo di modernizzazione del suo Paese e la "cancellazione" di molti dei suoi punti di riferimento legati al suo passato. Ciò lo porta ad interrogare la Storia recente della Spagna, mettendo in discussione la versione ufficiale che di essa dà il regime franchista, sia per quanto riguarda la guerra civile sia sull'ipotetico benessere di cui godeva il Paese nella parte finale della dittatura. Da osservatore esterno, Aub cerca di sottolineare come gli spagnoli mancassero di consapevolezza tanto riguardo alla loro storia come al loro presente. La crescita economica che conobbe la Spagna durante gli anni '60, unita ai deboli progressi che fece il paese in materia di libero mercato, rappresentano una illusione che vela la realtà a chi la osserva dall'interno. Ovvero a chi non ha mai visto e vissuto una realtà diversa da quella del franchismo. In un curioso gioco di specchi è come se gli spagnoli che incontra Aub durante il suo viaggio vivessero all'interno di una grande finzione. Lo scrittore, al contrario, grazie ad una prospettiva diversa, riesce a cogliere la vera natura della società spagnola della fine degli anni '60: un paese in grado di sopravvivere solo grazie alle sovvenzioni nordamericane, che arrivano in cambio della possibilità di installare e mantenere basi aeree in territorio spagnolo. In questo modo, attraverso la *GC*, Aub riesce a svelare il vero volto della realtà, esattamente come aveva fatto nella serie dei *Campos*.

Il lettore conosce i vari personaggi che costellano l'universo del diario attraverso le conversazioni che Aub intrattiene durante il suo soggiorno. Per mezzo del dialogo emerge un quadro significativo delle persone che nel 1969 vivevano nella Spagna



franchista. Dai giornalisti, che si ostinano a chiedere allo scrittore cosa ne pensasse della Spagna («¿Qué piensa de España?»), introducendo quindi un interrogativo reiterato che accompagnerà il lettore durante tutta la narrazione; ai familiari e amici, con i quali Aub si sente più libero di parlare delle sue inquietudini: «A medida que hago presentes mis inconformidades me doy cuenta de cómo mi sobrino se aleja de mi sentir» (1995: 160).<sup>173</sup>

Il nipote di Aub, Alfredo Barjau, ingegnere valenzano, rappresenta la figura meglio delineata di giovane spagnolo che ha vissuto l'intera sua esistenza sotto la dittatura franchista. La conversazione non viene narrata in presa diretta, ma è frutto del ricordo di Aub. È quindi presente una mediazione e una trascrizione che inevitabilmente influiscono sulla narrazione, lasciando allo scrittore un certo margine per “romanzare”, attraverso la tecnica del discorso diretto. In questo modo Aub non mente, ma può concedersi la libertà di inventare per aumentare l'effetto di realtà o porre l'accento su un determinato particolare.

La conversazione tra Aub e suo nipote mette in scena uno dei temi più frequenti nell'opera dello scrittore sull'esilio: il conflitto generazionale.<sup>174</sup> Aub vede la Spagna franchista da una prospettiva incomprensibile per il nipote. Se per quest'ultimo rappresenta l'unico mondo possibile, lo scrittore la mette in relazione a quello precedente il 18 luglio 1936. Per questo Alfredo non può capire l'insistenza di suo zio su valori come la libertà e la democrazia:

¿Que no hay libertad? Es un decir. ¿Qué hicisteis con ella? ¿Crees que nos hace mucha falta? Si fuese así se sabría, tío, se sabría. [...] ¿Qué no hay libertad de prensa? Dejando aparte pocos periódicos, consuetudinarios infamadores de España, aquí puedes comprar los que quieras. Sucede que, en general, a la gente le tienen sin cuidado.

[...]

La gente no es tonta. Va a lo que le interesa, desde cualquier punto de vista. ¿O se vivía mejor en España cuando tenías mi edad? Tú, sí; pero no por España sino porque tenías los años que tengo. ¿O crees que vivo peor de lo que tú vivías en 1930 o en 1933? Aunque me digas que sí, no lo creeré. Y no me refiero siquiera al progreso natural, a la industrialización. Los obreros viven mejor, los patronos viven mejor, los escritores viven mejor.

-Son peores.

<sup>173</sup> Tutte le citazioni dalla *GC* sono tratte da Aub (1995).

<sup>174</sup> Si veda il racconto *El remate*, di cui ha scritto Aznar (2002). Ma anche la trilogia teatrale de *La vueltas* (Aub, 1968c), su cui ha scritto Monti (1992; 1998).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

-¿Estás seguro? Aunque fuese verdad no tendrían ellos la culpa... Además ¿quién te asegura que son peores? ¿Porque viven en esta España que no puedes tragar? [...] Lo que sucede es que aquí estás buscando lo que no hallarás. Ni tú ni nadie.

-¿Qué?

-El tiempo pasado. Tu juventud. Ahora es la nuestra.

[...]

Era de los pocos a quien había expresado mi pensar; el único joven. Los viejos estábamos de acuerdo. Tal vez los jóvenes que están de acuerdo con nosotros son viejos prematuros. Tal vez no. (161-163)

Questa ricerca del passato implica il rifiuto del presente, della Spagna del 1969 e della sua modernità, dalla quale Aub è inevitabilmente escluso. Lo straniamento temporale dello scrittore si traduce in una continua ricerca di punti di contatto con il suo passato, con le sensazioni che provava in gioventù. Forse per questo le cene e i pranzi a Barcellona e Valencia sono al centro delle poche pagine serene del testo:

La vuelta, un soplo. ¿De qué hablamos? ¡Mátenme, que no me acuerdo! Pero sí de la *sopa de peix* de Yvonne. Hay tantas sopas de pescado como pescados hay y cocineras con «sentido del punto».\* (241)

L'asterisco alla fine della citazione rimanda a una nota a pie di pagina in cui lo stesso Aub trascrive la ricetta della zuppa di pesce di Yvonne Barral, introducendo un'ulteriore modalità di scrittura.

Nonostante questi rari momenti di serenità, il presente viene costantemente negato, rifiutato e rigettato, mentre il futuro non è contemplato. Perché diretta conseguenza delle conversazioni e dei luoghi visitati da Aub è l'impossibilità della *vuelta*, unica azione che permetterebbe di concepire un futuro.<sup>175</sup> Per questo motivo la percezione del tempo da parte dell'esiliato è diversa da quella di chi non è partito: non più lineare, ma circolare in quanto il ritorno implica anche il desiderio di ripristinare le condizioni che precedevano l'espatrio.

Come afferma Balibrea (2003: 27):

Más allá de los temas concretos de la literatura exiliada, lo que quiero reivindicar es una posición que sitúa al exilio al margen de la nación, excluido por definición de su temporalidad, como espacio en el que insertar su literatura como respuesta crítica a España.

---

<sup>175</sup> Nel racconto *La verdadera muerte de Francisco Franco*, l'unica maniera in cui gli esiliati in Messico riuscivano a pensare al futuro era attraverso la frase «Cuándo caiga Franco».

Vedo nelle parole di Mari Paz Balibrea la confluenza di due esclusioni: quella fisica e quella artistica. Ciò che fa soffrire Aub, ciò che lo spinge a scrivere questo diario con tanta amarezza e disincanto, è la constatazione in prima persona del fatto di essere completamente sconosciuto in patria come scrittore. Non si tratta quindi semplicemente di avere cancellato ogni traccia di una Spagna che non c'è più, ma di aver eliminato dalla mappa letteraria del Paese anche lui.<sup>176</sup> Non solo come autore di romanzi, ma anche come coscienza critica del Paese. Tutti questi aspetti si manifestano nella loro evidenza nel momento esatto in cui Aub mette piede in Spagna, ovvero quanto si rende conto di non poter far parte di quel paese che aveva eletto come propria patria. In questo senso l'importanza della *GC* all'interno della letteratura dell'esilio diviene capitale: la presenza di Aub in Spagna si risolve di fatto nella sua assenza ed estraneità da qualsiasi processo di modernizzazione.

Helena López (2003: 153) giustamente afferma che:

el exilio republicano español de 1939 cuestiona, necesariamente, la lógica hegemónica de la nación vigente en España a finales de los sesenta a través de un conflicto temporal que pone de manifiesto, no tanto un simple problema entre pasado y presente, sino la irreconciliabilidad de un proyecto político democrático y las bases autoritarias de la dictadura franquista.

All'interno della letteratura dell'esilio, *GC* rappresenta forse la spia del fatto che l'opposizione degli esiliati era del tutto ininfluenza nella vita del regime: riconosciuto internazionalmente, Franco non temeva il discredito che poteva provenire da una manciata di scrittori il cui tempo storico era fermo al 1939.<sup>177</sup> I lunghi anni messicani trascorsi a scrivere contro il regime non hanno indebolito Franco, ma hanno contribuito a sancire il fallimento dell'esilio come arma esterna contro la dittatura. Per questo, secondo Balibrea (2007: 195): «El sentimiento más intenso que nos transmite la lectura de la obra de Aub es el de su frustración, su impotencia». E questo sentimento è quanto mai palese nel diario spagnolo del 1969.

Nella *GC*, uno dei momenti in cui la frustrazione aubiana si evidenzia in tutta la

---

<sup>176</sup> Ciò che sorprende di più in Aub è il fatto di aver ampiamente previsto questa eliminazione. Una delle sue frasi più celebri è appunto «nos han borrado del mapa» e già ne *Las vueltas (1964)* il protagonista constata di essere completamente sconosciuto in Spagna. Si veda Monti (1998).

<sup>177</sup> Anche sul fronte dell'*insilio*, Paul Ilie (1981: 179) rileva la «inutilidad de la resistencia».

sua drammaticità è un atto pubblico in una libreria del centro di Valencia. In quest'occasione lo scrittore incontra gli studenti della scuola e si accorge che hanno pochissime domande da fargli. Ciò significa indirettamente che non hanno nulla da chiedere alla loro Storia, dato che Aub ne è stato testimone e attore in alcune fasi cruciali. Si ripropone, inoltre, il confronto generazionale, ma questa volta non come scontro dialettico tra due interpretazioni distinte del presente. Gli adolescenti spagnoli del 1969 non hanno nulla da chiedere a un vecchio connazionale che vive in esilio da trent'anni. E non hanno alcuna curiosità nei confronti dei suoi romanzi che si svolgono «aquí, afuera, en la calle Ruzafa» (295), come annota sconcolato lo stesso Aub. Anche in questo caso il lettore vede la realtà della Spagna franchista attraverso gli occhi dello scrittore-protagonista. L'abisso che separa Aub dai giovani valenzani è incolmabile, ma non per colpa loro. Come fa notare la libraia: «La sociedad, de cuyo poder forman parte sus familias, consiente y paga sus diversiones [...]. Me da la impresión de que España no le va a gustar, como no me gusta a mí. Me sabría mal que le gustara» (297). La conclusione del diario è quindi solo la naturale conseguenza di questo amaro viaggio:

Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado. Hablo de hurto, no de robo. Estos españoles de hoy se quedaron con lo que aquí había, pero son otros. (596)

La *GC* contiene in sé tutti i temi e gli elementi sull'esilio che negli anni Aub ha inserito nella sua opera variegata. Monti (1998) e Aznar (2002) hanno ben evidenziato alcune corrispondenze rispettivamente tra i tre drammi de *Las vueltas*, il racconto de *El remate* e la *GC*. Entrambi hanno sottolineato che il diario spagnolo è stata l'ultima pubblicazione, tra le menzionate, ad essere pubblicata in ordine di tempo. I drammi e il racconto erano quindi prodotto dell'immaginazione dello scrittore, ipotesi narrative su come avrebbe dovuto essere la realtà, che si basavano sulle testimonianze di quegli esiliati che avevano soggiornato in Spagna negli anni. Ciononostante, non è possibile distinguere chiaramente tra la realtà e la finzione. La differenza, l'unica evidente, è che nella *GC* le figure dell'autore, narratore e

protagonista coincidono. Leggendo *Las vueltas* e *El remate* al lettore viene spontaneo chiedersi quali aspetti corrispondano alla realtà; nella *GC*, invece, l'interrogativo è esattamente posto al contrario: che cosa non corrisponde al vero?

Il tempo dell'esilio richiama, per Aub, la figura della sala d'attesa. Questo tempo sospeso implica una staticità che nel *Laberinto* è chiaramente visibile nei dialoghi tra i personaggi, nei quali non c'è una progressione narrativa. L'esilio stesso rimanda alla staticità, «for the exile, time has stopped in its tracks» (Faber 2002, 223). In questa prospettiva è possibile vedere chiaramente un legame tra l'esperienza dell'esilio e il *Laberinto mágico*.<sup>178</sup> I romanzi e i racconti del ciclo aubiano sono una esemplificazione narrativa della condizione sospesa che vive l'esiliato, e Max Aub in particolare, visto anche il diniego, per lungo tempo, a spostarsi dal Messico. La staticità espressa dal *Laberinto* è dovuta, secondo Faber, al fatto che Aub finì col sentirsi prigioniero delle sue stesse storie, a loro volta labirintiche, come confessa nelle «Páginas azules» in *CAL*. Quindi è come se ci fossero due labirinti, quello della Storia e quello delle storie. Il secondo è generato dal primo, ma hanno la stessa uscita: rientrare nella Storia vorrebbe dire ristabilire la memoria storica di quella parte di paese uscita sconfitta dalla guerra e, quindi, dare uno sbocco alle storie che sono testimoni anche, e soprattutto, dell'impossibilità di narrare determinati fatti con lo scopo di capirli e spiegarli.

---

<sup>178</sup> Anche il teatro fornisce numerosi spunti in questo senso. Si veda, per esempio, la *pièce* in atto unico *Tránsito* pubblicata nel primo numero di *Sala de espera* (pp. 1-10). Inoltre, ancora Faber sottolinea che, per quanto riguarda le narrazioni ambientate durante l'esilio, «characters continuously contradict that official version» (Faber 2002, 226), ovvero quella di una completa integrazione degli spagnoli in Messico. Gli esiliati descritti da Aub danno l'idea di vivere una condizione molto simile a quella del loro creatore: «lost in time and space, out of sync with history» (*ivi*).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

## **Fuori dal labirinto**

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

### **5. *For Whom the Bell Tolls* di Ernest Hemingway**

*Le vuelvo a ver al volante de su coche o con un whisky en la mano,  
en el frente de Madrid, en el Paseo de Gracia, en Barcelona,  
en un cuarto de hotel rodeado de amigos en que nunca faltaban mujeres*  
Max Aub, "Ernesto Hemingway"

Il 18 luglio 1936 Ernest Hemingway si trovava nella sua casa di Key West. Si stava preparando per le vacanze estive che avrebbe trascorso nel ranch Nordquist, in Wyoming. Qualche giorno dopo il *pronunciamiento* scrisse a Prudencio de Pereda le seguenti parole: «we ought to have been in Spain all this week» (Baker, 1969: 292).

Attorno al giorno del Ringraziamento del 1936 Hemingway ricevette una proposta dalla North American Newspaper Alliance (NANA) consistente in un incarico come corrispondente di guerra dalla Spagna. Partì per l'Europa e arrivò nella Penisola Iberica all'inizio del 1937, dedicandosi per gran parte alle riprese del documentario *Spain in Flames*.<sup>179</sup>

Il primo viaggio si concluse nel mese di febbraio del 1937, quando Hemingway rientrò brevemente a New York per tornare in Europa poco dopo a bordo della nave *Paris*. Durante questa seconda visita, lo scrittore iniziò a visitare il fronte stabilendo

---

<sup>179</sup> *Spain in Flames* è un film a episodi del 1937 diretto da Helen van Dogen. Hemingway, insieme a Dos Passos, Prudencio de Pereda e Archibald MacLeisch, scrisse i commenti del secondo episodio, dal titolo «They shall not pass».

un'abitudine che avrebbe mantenuto fino all'ultimo viaggio dell'autunno del 1938. Il 22 marzo 1937 si recò a Guadalajara, dove la Repubblica aveva ottenuto una vittoria ai danni delle truppe italiane di Mussolini. A partire dal mese di aprile iniziò a lavorare ad uno dei progetti più interessanti sul conflitto spagnolo, il documentario di Joris Ivens *The Spanish Earth*.<sup>180</sup>

All'inizio del mese di maggio del 1937, lo scrittore rientrò negli USA dove partecipò al «Second American Writer's Congress», che si tenne a New York. In quest'occasione pronunciò uno dei discorsi più politicamente impegnati della sua vita, di cui trascrivo il passo più significativo: «There is only one form of government that cannot produce good writers, and the system is fascism. For fascism is a lie told by bullies. A writer who not lie cannot live and work with fascism» (Baker, 1969: 314). Lo scrittore è già consapevole del fatto che la Spagna rischia di essere il preludio ad una guerra più ampia che arriverà a coinvolgere l'intera Europa. La conquista della Penisola Iberica da parte dei fascismi avrebbe significato un disastro su scala planetaria. Per questo motivo Hemingway capisce che la Guerra Civile Spagnola rappresenta l'ultima occasione per evitarlo.

Hemingway ritornò in Spagna a settembre del 1937 per il suo terzo soggiorno sulla Penisola in meno di un anno. Fece una ricognizione intorno al fronte di Belchite (Aragona), il mese successivo si sarebbe spostato nell'area di Brunete (Castiglia) e verso fine anno ritornò sul Mediterraneo tra Teruel e Valencia. Lo scrittore rientrò a New York nel mese di gennaio del 1938, ma in una lettera a Max Perkins rivelò che non poteva dormire perché sapeva di appartenere alla Spagna (Baker, 1969: 325).

L'ultimo soggiorno significativo di Hemingway sul suolo iberico durante il conflitto sarà di sei settimane nella primavera del 1938, sempre come corrispondente della NANA. Visitò Barcellona, ormai distrutta dai bombardamenti dell'aviazione italiana, e sorvolò diverse volte il fronte aragonese. Viaggiò a Parigi nel maggio del 1938 e ritornò in Spagna molto brevemente nel novembre dello stesso anno, in quell'occasione ebbe modo di soggiornare presso l'Hotel Majestic della capitale

---

<sup>180</sup> Il film verrà proiettato negli Stati Uniti unitamente ad una raccolta benefica per l'acquisto di ambulanze destinate all'esercito repubblicano. Di questa promozione e raccolta si farà carico lo stesso Hemingway.

catalana e intrattenersi con André Malraux e Max Aub (Baker, 1969: 335).

L'esperienza di Ernest Hemingway in Spagna tra il 1936 e il 1939 è, con tutta evidenza, giornalistica. Un *reporter* schierato, né più né meno che molti altri, ma senza alcun potere politico o militare, al contrario del suo collega russo Mijail Koltzov. Quella dello scrittore nordamericano è la posizione di un osservatore, un viaggiatore che sente verso la Spagna una fortissima attrazione. La guerra civile lo interessa perché il fascismo, oltre ad essere in antitesi con tutti i suoi principi etico-morali, rappresenterebbe una minaccia a quell'universo di valori autentici e passionali che la Penisola Iberica custodisce e che egli dipinge in maniera così chiara in *For Whom the Bell Tolls* (*FWTBT*).

L'opera di Hemingway sulla guerra civile è piuttosto ampia. Un numero cospicuo di *reportage* pubblicati su diverse testate,<sup>181</sup> qualche racconto, la *pièce* teatrale *The Fifth Column* (1937) e il romanzo *FWTBT* (1940).<sup>182</sup>

Allen Josephs (1999: 213) divide la *fiction* di Hemingway sulla guerra civile in due parti:

The first, the play and the stories, depict the war as Hemingway experienced events. The second, *For Whom the Bell Tolls*, is largely invented.

[...] Although is some invention involved, especially in the play, these works largely crafted from events that Hemingway saw or took part in.

In generale, i racconti dello scrittore nordamericano sulla guerra di Spagna sono tutti scritti e pubblicati a guerra in corso. Si basano sulla sua esperienza diretta durante il conflitto e, anche per questo, le vicende si svolgono interamente in città. Il narratore è sempre intradiegetico e rappresenta il punto di vista dell'autore sul conflitto. In *The Denunciation* si chiama Henry Emmunds, in *The Night Before Battle* si chiama Edwin Henry, mentre in *The Butterfly and the Tank* si tratta di un

---

<sup>181</sup> Si veda Hemingway (1998). In generale i *reportage* di Hemingway dalla Spagna sono molto parziali e poco critici nei confronti della Repubblica. Non è un mistero che lo scrittore avesse l'obiettivo di sensibilizzare l'opinione pubblica nordamericana per far pressione sulla Casa Bianca e ottenere un aiuto concreto per il governo spagnolo. Per questo motivo, Hemingway calca la mano sulle atrocità compiute dai fascisti, sorvolando su quelle perpetrate dai repubblicani.

<sup>182</sup> Hemingway (1969) raccoglie in un unico volume la *pièce* teatrale e i quattro racconti: *The Denunciation*, *The Butterfly and the Tank*, *Night Before Battle* e *Under the Ridge*.

noto scrittore e corrispondente straniero in Spagna. Secondo queste premesse Josephs (1989: 317-318) ipotizza che il narratore sarebbe lo stesso Hemingway.<sup>183</sup> Gli ambienti sono quelli della Madrid sotto assedio, in particolare la stanza di Hemingway all'Hotel Florida e il bar Chicote della Gran Vía. L'azione si svolge in maniera simile in tutte le narrazioni: un gruppo di uomini, tra cui il narratore, inizia una conversazione che ha come tema il conflitto in corso (i fatti della giornata, le mosse del Governo, eventuali risvolti futuri, ecc.); contemporaneamente nel locale succede qualcosa che ha una qualche relazione con il tema della conversazione. In questo modo Hemingway crea un legame tra la discussione teorica che avviene al tavolo e un fatto concreto. Inoltre, il dialogo assume un valore preponderante, mancando quasi completamente le descrizioni. I racconti di Hemingway sulla guerra civile spagnola, più che vere e proprie narrazioni, sembrano *flash* sul conflitto che hanno l'obiettivo di focalizzare l'attenzione del lettore su un determinato particolare. Dal punto di vista della prosa risentono in parte di un "effetto giornalistico", ovvero di una totale assenza di liricità. In certi passi hanno quasi l'aspetto di una cronaca e dal punto di vista stilistico sono più vicini ai *reportage* dello scrittore che non al romanzo.<sup>184</sup>

Questi racconti sono importanti perché costituiscono un precedente narrativo a *FWTBT*; in essi Hemingway racchiude tutte le sue perplessità a livello politico e militare sulla guerra civile spagnola. Secondo quanto afferma Josephs (1999: 237), infatti, senza la scrittura di questi testi Hemingway avrebbe impiegato molto più tempo per terminare il romanzo: «[he] was free to write whatever he wanted, and he became an acerbic critic of the left as well as the avowed enemy of the fascism». La distanza, temporale e spaziale, dal conflitto gli permette una visione meno condizionata dalla contingenza politica e bellica del momento.

---

<sup>183</sup> L'ispanista americano individua anche un curioso legame tra *The Night Before Battle* e *For Whom the Bell Tolls*: «the long metal bridge over the Jarama River, fictionally transposed into the Guadarrama Mountains, would become Robert Jordan's target of demolition» (*ivi*).

<sup>184</sup> Al contrario alcuni *reportage* di Hemingway sulla Guerra Civile risentono di una certa letterarietà.

### 5.1 Strategie narrative in *For Whom the Bell Tolls*

La narrazione di *FWTBT* si sviluppa in tre giorni. Durante il primo giorno vengono poste le premesse di quanto accadrà nel secondo (sviluppo) per poi giungere ad una conclusione nel terzo. La storia segue un percorso lineare, mentre l'azione viene spesso fermata da *flashback* o monologhi interiori. Al centro della vicenda c'è un protagonista, Robert Jordan, che vive una storia d'amore con una ragazza gitana, María, membro di una banda di *guerrilleros* della Repubblica sulle montagne di Guadarrama, in Castiglia.

Fin dall'inizio il protagonista sa che non sopravviverà alla sua missione e per tutta la narrazione la morte echeggia nei racconti e nei dialoghi tra i personaggi. Il contrasto tra il paesaggio naturale del Guadarrama e gli aerei bombardieri che sorvolano le montagne rappresentano il modo in cui lo scrittore inserisce nel suo romanzo una critica alla modernità;<sup>185</sup> sullo stesso piano è il continuo rimando all'uso/necessità di armi automatiche, come la mitragliatrice, che tolgono ogni traccia romantica all'arte del combattimento.<sup>186</sup>

*FWTBT* mette la modernità, intesa come tecnica, ragione e macchina, di fronte a una visione del mondo arcaica, in cui domina la natura. Questa opposizione si verifica innanzitutto sul piano del linguaggio, ovvero nella maniera in cui Hemingway utilizza l'inglese per raggiungere un maggiore effetto di realtà. In modo particolare è necessario sottolineare tre elementi: l'uso di un inglese arcaico nelle conversazioni tra gitani e, in generale, tra i personaggi spagnoli; l'inserimento di parole ed espressioni del castigliano nella prosa inglese e l'utilizzo di un lessico popolare e volgare, soprattutto nei dialoghi.

Una delle prime conversazioni tra *gipsies* che compaiono in *FWTBT* è quella tra il vecchio Anselmo e Pablo, il *leader* della banda cui si unisce il protagonista:

Pablo said nothing but picked up the pack.  
-Nor of wolves either,- Anselmo said, picking up the other pack. -If thou art a wolf.  
-Shut thy mouth,- Pablo said to him. -Thou art an old man who always talks too much. (Hemingway, 2004: 18)<sup>187</sup>

<sup>185</sup> «They stood in the mouth of the cave and watched them. The bombers were high now in fast, ugly arrow-heads beating the sky apart with noise of their motors» (Hemingway, 2004: 92).

<sup>186</sup> Questo aspetto era già presente in *A Farewell to Arms*.

<sup>187</sup> Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione indicata tra parentesi. In seguito verrà segnalato solo il

Ma forse ancora più esplicativo della strategia hemingwayana è il seguente passo tratto da uno dei racconti interni al romanzo, quello sull'odore della morte di Pilar:

-Then,- Pilar went on, -it is important that the day be in autumn with rain, or at least some fog, or early winter even and now thou shouldst continue to walk through the city and down to Calle de Salud smelling what thou wilt smell where they are sweeping out the *casas de putas* and emptying the slop jars into the drains and, with this odor of love's labor lost mixed sweetly with soapy water and cigarette butts only faintly reaching thy nostrils, thou shouldst go on to the Jardín Botánico where at night those girls who can no longer work in the houses do their work against the iron gates of the park and the iron picketed fences upon the sidewalks. (265)

In entrambe le citazioni compaiono le forme arcaiche del pronome inglese *you/your, thou/thy*. Nel secondo passo si noti anche l'antica forma dei verbi modali *should* («...and now thou *shouldst* continue...») e *will* («...thou *wilt* smell where...»). Questi nel loro insieme si possono considerare riferimenti a William Shakespeare, sostenuti anche dal chiaro richiamo della commedia del bardo inglese *Love's Labour's Lost* («...with this odor of *love's labor lost* mixed sweetly with soapy water...»). Ciononostante è bene specificare che non si tratta dell'inglese di Shakespeare, bensì di quello di Hemingway -l'andamento della narrazione, la sua tematica e il suo argomento rientrano nelle caratteristiche dello scrittore americano- scalfito da qualche inserimento di *Early Modern English*.

L'effetto di questa strategia è quello di dare una chiara impronta alla banda di Pablo per tutto il romanzo. Lo stacco, anche linguistico, tra il narratore onnisciente e Robert Jordan che invece utilizzano l'inglese contemporaneo, vincola Pilar, Pablo, Anselmo e gli altri componenti del gruppo a una temporalità diversa da quella moderna. Inoltre, nel caso della donna gitana, l'inglese arcaico diventa anche lingua di narrazione conferendo all'atto del racconto una dimensione quasi primitiva e, soprattutto, orale, tratto distintivo dell'abilità narrativa di Pilar.<sup>188</sup>

In questo modo Hemingway restituisce una dimensione senza tempo e decontestualizzata rispetto alla contingenza storica in cui sono immersi i personaggi.

---

numero della pagina tra parentesi.

<sup>188</sup> Nel suo saggio sul narratore, Benjamin (2011) definisce l'azione del narrare come prettamente orale. Anzi, il critico tedesco arriva a definire quella forma di narrazione l'unica possibile. Il racconto, quindi, qualsiasi sia il suo argomento viene trasmesso oralmente.

Ciò si riflette nella sensazione, da parte del lettore, di una sospensione temporale che lo allontana dalla narrazione principale. L'intervento narrativo di Pilar è a tutti gli effetti un racconto dentro il romanzo e rappresenta uno degli aspetti più interessanti del testo.

Questa sospensione temporale, dovuta all'uso arcaicizzante della lingua inglese, trova conferma nel fatto che, in generale, il tempo della montagna segue ritmi differenti dal tempo della città. Non solo è più lento (si pensi che le cinquecento pagine di romanzo coprono solo tre giorni di tempo narrativo), ma è anche più naturale, influenzato dal sorgere e calare del sole. Ciò ricrea un contrasto non solo con la modernità, ma anche con l'universo dal quale proviene Robert Jordan, gli Stati Uniti. La banda di gitani e contadini alla quale si unisce il protagonista è a tutti gli effetti un tutt'uno con la natura che la circonda; natura che è incontaminata e domina tutti gli spazi vitali.

Dal punto di vista del linguaggio l'utilizzo dell'inglese arcaico non è l'unica strategia che adotta lo scrittore. Un'altra è quella di inserire espressioni spagnole nella prosa inglese.<sup>189</sup> Anche se la banda di Pablo e Pilar rappresenta più che altro una versione idealizzata di una parte del popolo iberico,<sup>190</sup> è indubbio che queste inserzioni conferiscano alla narrazione un tono particolare e tracciano una differenza sostanziale tra l'inglese quasi aulico di Pilar e l'impiego dello spagnolo, relegato per lo più alle espressioni volgari.

Nella citazione relativa al racconto dell'odore della morte le uniche parole in spagnolo, presenti nell'edizione inglese del romanzo, sono *casas de putas*. Altre espressioni spagnole presenti nel testo sono imprecazioni (*me cago en tu leche...*), insulti (*cabrón*), parolacce in generale (*mierda*) e le forme di saluto (*salud*), in modo particolare se accompagnate dal sostantivo *camarada*, a sottolineare l'appartenenza

---

<sup>189</sup> Edward Stanton (1989: 239) spiega questa strategia con le seguenti parole: «[...] fue el intento del novelista de incorporar a su prosa las vulgaridades, frases hechas, gramática, sintaxis, significados secretos y ritmos de la lengua española. [...] Hemingway sabía que no podía representar fielmente al pueblo español en su libro sin su lenguaje. [...] los miembros de la banda de Pablo y Pilar, casi todos analfabetos, pertenecen a una cultura más bien oral que escrita. Tienen la imaginación fértil, y el vivo sentido de los proverbios y las metáforas, típicos de las gentes que tienen que valerse de la memoria para transmitir sus conocimientos».

<sup>190</sup> Per uno studio della visione della Spagna in *FWTBT* si veda Marín (2011).

allo stesso gruppo politico. In generale è possibile individuare (Stanton, 1989: 241) una relazione tra linguaggio, realtà e destino. Non si tratterebbe infatti di sottolineare semplicemente i tratti incolti e superstiziosi dei personaggi spagnoli, ma di tracciare una concezione della vita distinta e in antitesi con quella vigente. Il tratto più distintivo di ciò risiede nell'oralità e nell'assenza di elementi che rimandino alla scrittura (quaderni, diari, libri, ecc.) nella trama: l'unico personaggio alfabetizzato è Robert Jordan, tutti gli altri comunicano unicamente attraverso il dialogo. Dialogo che diventa, insieme al monologo interiore del protagonista, una delle modalità discorsive con cui il narratore coinvolge il lettore nella trama del romanzo.

La narrazione in terza persona, il dialogo e il monologo interiore danno quindi vita a tre tipologie di relazioni: quella che si stabilisce tra l'autore e il lettore; quella relativa alle dinamiche relazionali tra i personaggi e quella tutta interna a Robert Jordan, che ne approfondisce alcuni aspetti della personalità.<sup>191</sup>

La presenza di un narratore in terza persona dà vita a una relazione precisa tra l'autore e il lettore. Il loro patto è di complicità, ma il primo è sempre in una posizione di superiorità rispetto al secondo. Secondo Jennifer Lester (2007) è in questa relazione che si crea uno spazio discorsivo che enfatizza un'estetica naturale, in contrapposizione con la guerra in cui predomina la macchina. Mi spiego meglio: il contrasto tra la natura, incarnata nel paesaggio del Guadarrama, e la guerra, simbolizzata dalle macchine, è la lente attraverso la quale l'autore fa giungere al lettore il suo messaggio: «The reader always views war over and against the natural world, over and against life in all of its capacities» (Lester, 2007: 117). Ciò risulta particolarmente evidente quando gli aerei da guerra nazifascisti sorvolano il cielo della sierra, creando un netto contrasto tra il rumore prodotto dalla macchina e il silenzio del paesaggio naturale. Questo tipo di contrasto è alla base dell'intera

---

<sup>191</sup> Si veda Jennifer Lester (2007: 116-117): «Hemingway constructs at least three identifiable layers of discourse in *For Whom the Bell Tolls*. First, he offers a natural view juxtaposed against the events of war and creating a common dialogical ground between author and reader. Second, he creates discursive space between characters to depict how wartime experiences are felt and understood among different individuals. Finally, Hemingway constructs Robert Jordan's internal dialogue to depict a character grappling with the fundamental contradiction between the necessities of war and the value of human life».



narrazione: su di essa Hemingway costruisce le altre due strutture menzionate da Lester che, quindi, vengono abilmente manipolate da un narratore parzialmente onnisciente.

Attraverso il dialogo, Hemingway stabilisce le dinamiche che regolano le relazioni tra i personaggi.<sup>192</sup> Il linguaggio utilizzato dai personaggi del romanzo nei dialoghi è verbalmente e semanticamente autonomo: ogni loro discorso evidenzia un particolare sistema di credenze. Tra questi il più ricco è sicuramente quello di Pilar.

Lo scrittore nordamericano crea uno spazio discorsivo autonomo dedicato alla narrazione (interna): il narrare è il modo principale attraverso cui comunicare e condividere, non solo esperienze, ma anche notizie provenienti dagli altri fronti del conflitto. Il discorso narrativo è interamente dominato dall'oralità, tanto che si potrebbe parlare di un suo netto predominio. In questo caso si configura come il recupero di un'azione (*storytelling*) che in principio era il centro di un atto collettivo. In questo risiede uno degli aspetti politici della strategia impiegata da Hemingway: la modernità, di cui il conflitto in corso sarebbe un chiaro esempio, si contraddistingue per il trionfo, non solo dell'individuo, ma anche dell'individualismo come valore. Il modello di società tribale in cui vive la banda di Pablo e Pilar, invece, si basa interamente sulla condivisione, la collaborazione, la solidarietà e l'assenza di proprietà privata. Queste idee erano anche parte della base ideologica di molte forze della sinistra repubblicana, soprattutto quella anarchica, ma anche socialista e comunista.

Il dialogo ha spesso la funzione di fermare l'azione, introdurre un narratore in prima persona che prende il posto di quello onnisciente e racconta una storia. Nella maggioranza dei casi questo narratore coincide con il personaggio di Pilar che, in un dato momento, si trova al centro del gruppo di personaggi che la ascoltano e diventano i destinatari della narrazione:

-No, *Inglés*, I'm not joking. Didst thou see the start of the movement in any small

---

<sup>192</sup> Si veda ancora Lester (2007: 117): «Hemingway establishes the context of the war with dialogue of varying types. In this layer, the overt voice of the author and the tacit discourse between the author and the reader gives way to discourse between characters».

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

town?

-No,- Robert Jordan said.

-Then thou hast seen nothing. Thou hast seen the ruin that now is Pablo, but you should have seen Pablo on that day.

-Tell it.

-All right, then. I will tell it truly as it was. But thee, *guapa*, if it reaches a point that molests thee, tell me.

[...]

-It was early in the morning when the *civiles* surrendered at the barracks,- Pilar began. (104-105)

L'azione principale si ferma non solo figuratamente: Pilar, Robert e María stanno andando dalla banda del Sordo per chiedere appoggio in favore del *Inglés* e della sua missione. Il tragitto è molto lungo, quindi si fermano e iniziano a parlare. Il racconto diviene il mezzo attraverso il quale intrattenersi durante una pausa dalle attività principali.

L'inizio della narrazione di Pilar («It was early in the morning») potrebbe essere l'*incipit* di un racconto indipendente, con altri personaggi e un'altra trama rispetto al romanzo. Hemingway lascia intendere al lettore che l'intervento narrativo di Pilar non sarà breve («Pilar began»). Ben Stoltzfus (1999: 187) riassume molto bene la funzione dei racconti della donna gitana nel romanzo: «These accounts are narratives within the main narrative and they have their specular value, that is, they complicate any simplistic view of the novel as pure classic realism».

Nel caso specifico Hemingway fa un salto indietro nel tempo rispetto alla trama principale e concentra l'attenzione del lettore sul fatto che anche nel fronte repubblicano venivano compiute ingiustizie, esecuzioni sommarie e mattanze. Inoltre, il massacro di fascisti è organizzato come se fosse una corrida: la piazza chiusa e due fila di repubblicani, per la maggior parte contadini, armati di bastoni in mezzo alle quali doveva passare il fascista di turno, che veniva pesantemente percosso fino all'orlo di una rupe che faceva da confine alla piazza, qui veniva gettato in un precipizio e lasciato morire. La *plaza* diventa quindi una arena (non a caso *plaza de toros*) in cui la parte del toro è interpretata dai fascisti, che uno per uno escono dal municipio nel quale il prete li ha confessati per l'ultima volta, mentre toreri e *matadores* sono i repubblicani: «Then a drunkard shouted in a great voice,

“*Qué salga el toro! Let the bull out!*» (115). Il racconto di Pilar crea un'analogia tra la Guerra Civile e la corrida, una delle tematiche predilette da Hemingway. Per lo scrittore americano, la corrida rappresentava una metafora della lotta dell'uomo contro la morte e un modo per esorcizzarla. Tuttavia, il fascista nella piazza trasformata in arena non ha la stessa resistenza e la stessa forza che ha il toro di fronte ai suoi carnefici. Si trova in una posizione ancora più svantaggiata rispetto a quella dell'animale. In questo senso è possibile identificare una critica alle violenze perpetuate dai repubblicani, soprattutto da quelle milizie che non era ufficialmente parte dell'esercito, in territorio nemico.

La terza strategia narrativa presente nel romanzo è quella del monologo interiore del protagonista. Grazie ad essa Hemingway raggiunge due obiettivi: entrare nella psicologia e nella preistoria del suo eroe e, in questo modo, darci un punto di vista sulla guerra che può essere assimilato a quello dell'autore stesso.

Attraverso il monologo interiore Robert Jordan elabora le sue sensazioni sulla guerra e su quanto gli accade intorno. Uno dei più significativi in tal senso è quello che segue il racconto del massacro di Pilar:

Pilar had made him see it in that town.

If that woman could only write. He would try to write it and if he had luck and could remember it perhaps he could get it down as she told it. God, how she could tell a story. She's better than Quevedo, he thought. He never wrote the death of any Don Faustino as well as she told it. I wish I could write well enough to write that story, he thought. What we did. Not what the others did to us. He knew enough about that. He knew plenty about that behind the lines. But you had to have known the people before. You had to know what they had been in the village.

[...] I've always known about the other, he thought. What we did to them at the start. I've always known it and hated it and I have heard it mentioned shamelessly and shamefully, bragged of, boasted of, defended, explained and denied. But that damned woman made me see it as though I had been there. (141)

Jordan è allo stesso tempo soggetto e oggetto della narrazione. Il narratore esterno concentra la sua attenzione sul protagonista e le sue inquietudini, ma allo stesso tempo l'eroe prende la parola direttamente (si veda la ripetuta presenza della prima persona singolare e plurale) e nel farlo si sofferma almeno su due aspetti: il primo relativo alla qualità del racconto di Pilar; il secondo relativo al conflitto.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Sul primo aspetto Robert Jordan esalta la letterarietà della narrazione della donna gitana e il suo effetto di realtà, arrivando a paragonarla a Quevedo. Non è tanto il contenuto del racconto a sorprendere il protagonista, quanto la modalità in cui è stato trasmesso. Robert Jordan ascolta e vede davanti ai suoi occhi quello che viene narrato, come se ne fosse stato testimone. A sua volta vorrebbe avere l'abilità di ritrasmettere il racconto attraverso la scrittura. Tuttavia sa che non può raggiungere gli stessi livelli di Pilar.

Per quanto riguarda il conflitto, Robert Jordan sembra essere di fronte a quella che si può definire una rivelazione: i crimini, non meno truculenti e gratuiti, compiuti dalle milizie repubblicane. Il fatto di avere sempre saputo che la guerra comporta morte, dolore e ingiustizia *a priori* non consola l'eroe. La rivelazione è così incisiva proprio per l'effetto che su di lui hanno avuto le parole di Pilar. È possibile leggere nel monologo di Robert Jordan una critica ai metodi di alcune milizie repubblicane all'inizio del conflitto e da questo punto di vista Hemingway è tra i pochi che, nei primi anni del dopoguerra, mostra gli orrori e le violenze dello schieramento repubblicano. Come ho già sottolineato, *FWTBT* arriva in un momento in cui lo scrittore aveva già in parte riversato la sua esperienza durante il conflitto in altre narrazioni. Il romanzo ha più l'aspetto di un resoconto ragionato che metta in evidenza i dubbi riguardo le strategie, i metodi e l'utilità finale della guerra. Per questo Robert Jordan è un intellettuale e come tale mette in discussione gli ordini che gli vengono impartiti, come giustamente sottolinea Lester (2007: 119):

Through Jordan's internal dialogue we view war from the perspective of an individual carrying out military orders that he questions, and we learn how acts of killing affect him. Hemingway's construction of Jordan's internal dialogue introduces the reader to a thinking and feeling individual intensely affected by war's requirements.

Attraverso il monologo interiore, Hemingway informa il lettore sull'attività di Robert Jordan durante il conflitto e prima di entrare in contatto con la banda di Pablo e Pilar. In particolare il protagonista ritorna ai giorni trascorsi a Madrid e ai suoi incontri con il giornalista russo Karkov al Gaylord Hotel:

Gaylord's was the place where you met famous peasant and worker Spanish

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

commanders who had sprung to arms from the people at the start of the war without any previous military training and found that many of them spoke Russian. That had been the first big disillusion to him a few months back and he started to be cynical to himself about it. [...] He had liked Karkov but not the place. Karkov was the most intelligent man he had ever met. (237-239)

La presenza di un «tu» narrativo suggerisce un'intromissione diretta del narratore nel testo, quasi a rivolgere quelle parole direttamente al lettore in forma confidenziale. Tuttavia, l'aspetto più interessante di questo monologo risiede nel fatto che è uno dei pochi momenti in tutto il romanzo in cui l'eroe parla pensando al futuro:

After we blew the bridge I expected either to get back to the lines or not get back and if we got back I was going to ask some time in Madrid. No one has any leave in this war but I am sure I could get two or three days in Madrid.

[...] Could you take María to Gaylord's? No. You couldn't. But you could leave her in the hotel and she could take a hot bath and be there when you came back from Gaylord's. Yes, you could do that and after you had told Karkov about her, you could bring her later because they would be curious about her and want to see her. (236-237)

Non solo Robert Jordan pensa a un futuro, ma lo immagina con al fianco María, a Madrid, portandola con sé nel proprio mondo dopo che lui essere entrato in quello di lei. Tutto ciò rappresenta per l'eroe e per il lettore una situazione completamente nuova: «There was no such thing as María in the world. It was certainly a much simpler world» (236) e questo perché fino a un paio di giorni prima Robert Jordan rendeva conto solo a se stesso. Ora che si trova non solo nel bel mezzo di una guerra e di una banda di miliziani, ma anche pienamente coinvolto in una storia d'amore, la prospettiva da cui guardare il mondo cambia completamente. E questo cambio dovuto all'innamoramento è l'asse narrativo centrale del romanzo.

Il monologo interiore del protagonista dà modo al narratore di estendere il campo visivo del conflitto anche alla capitale, in un tentativo di visione panoramica. Se nella *sierra* è narrata soprattutto l'attesa che precede l'azione, nella città è la politica a farla da padrona con il Gaylord's Hotel come centro nevralgico da cui i russi del Partito Comunista dirigono le azioni belliche:

On that same night in Madrid there were many people at the Hotel Gaylord. A car pulled up under the porte-cochere of the hotel, its headlights painted over with blue calcimine and a little man in black riding boots, gray riding breeches and a short, gray

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

high-buttoned jacket stepped out and returned the salute of the two sentries as he opened the door, nodded to the secret policeman who sat at the concierge's desk and stepped into the elevator. [...]

The apartment where he lived in Gaylord's was crowded as he entered. People were sitting and standing about and thinking together as in any drawing room and the men and the women were drinking vodka, whiskey and soda, and beer from small glasses filled from great pitchers. (370)

Anche se non si tratta di un monologo interiore del protagonista, questo passo permette al narratore di mostrare cosa stesse succedendo nella capitale mentre Robert Jordan è intento a far quadrare i conti dell'operazione, che ormai si manifesta per quella che è, una missione suicida. Madrid è il centro nevralgico delle operazioni nella zona del Guadarrama ed è da Madrid che l'eroe riceve gli ordini. L'atmosfera al Gaylord's Hotel della capitale è radicalmente diversa da quella che si respira al fronte: più leggera e spensierata; gli ufficiali comunisti e repubblicani si scaldano dal freddo dell'inverno bevendo vodka in una confortevole stanza d'albergo.

Le riflessioni di Robert Jordan costituiscono anche l'unico momento in cui il romanzo guarda oltre la missione del protagonista. Fin dall'inizio, infatti, il ponte da far saltare si configura come *dead-line*, in senso metaforico e letterale. Tutta la narrazione si concentra su ciò che avviene prima di quel momento senza considerare ciò che potrebbe avvenire dopo. Anche i racconti di Pilar, massima espressione della capacità affabulatoria dei componenti della banda, sono tutti rivolti al passato e a un tempo avvolto da un'atmosfera mitica. Il narratore onnisciente assume quindi una doppia funzione: quella di raccontare ciò che avviene nella *sierra* e quella di organizzare tra loro le altre parti del discorso (le narrazioni di Pilar, i monologhi di Robert Jordan). Si tratta, quindi, di una vera e propria regia.

## **5.2 Uomini e donne in *For Whom the Bell Tolls***

Jordi Lamarca (1983: 13) afferma che in *FWTB* si possono distinguere due idee precise: quella di «Spain» e quella di «Republic»:

Hemingway sees Civil War not so much as a conflict between Fascism and Communism, but as a result of a threefold crisis. In a short appraisal such as this, only a brief suggestion of the three forces coming into play can be made: the coexistence of a peasant and an urban world, the contradiction between the ideas of "Spain" and for the "Republic", and, finally, the character's desires to find a new set of moral values.

Il concetto di «Republic» ha poco a che vedere con la II Repubblica spagnola: si tratta di un insieme di valori, di natura utopica, legati a ideali di giustizia, uguaglianza e solidarietà. Questo insieme di valori, però, garantirebbe la protezione di un insieme di persone reali in un contesto reale che è il concetto di «Spain». I personaggi che si succedono sulla scena del romanzo e che hanno il desiderio di trovare un nuovo insieme di valori morali, sono la trasposizione letteraria di quelle persone reali alla base dell'idea di «Spain».

È possibile operare una prima distinzione tra i personaggi: gli spagnoli, ovvero la banda di Pablo e Pilar e quella del *Sordo*, e i non spagnoli, Robert Jordan, Golz, Karkov e una figura che viene solo richiamata alla memoria, presente quindi nella sua assenza: Kashkin, il miliziano che l'eroe ha ucciso prima che morisse dissanguato. La differenza tra questi due gruppi risiede nel fatto che i personaggi spagnoli appartengono tutti ad un universo mitico anti-moderno (o pre-moderno, o *peasant*), sono organizzati in un modello di società tribale e mantengono un legame molto stretto con la natura che li circonda.<sup>193</sup> I personaggi non spagnoli, invece, appartengono per intero alla modernità (*urban*). Robert Jordan sarà l'unico personaggio *urban* in un contesto dominato da *peasants* e nella relazione/integrazione del dinamitaro nordamericano dentro l'universo contadino e gitano si gioca il contrasto tra le due visioni del mondo presenti nel testo. La tensione narrativa, quindi, si crea intorno all'opposizione moderno/non moderno a livello dei personaggi. Questo peraltro rappresenterebbe il nucleo politico di *FWTBT*, dato che l'antifascismo è interpretato come lotta ad una modernità che mette i progressi scientifici e tecnologici al servizio di scopi egemonici e devastatori. Questa ipotesi viene ulteriormente confermata dal fatto che i *guerrilleros* della *sierra* lamentano continuamente la mancanza di armi automatiche e di macchine (inteso in senso ampio), che contraddistinguono la dotazione degli eserciti fascisti.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> Il modello di società tribale delle bande miliziane della montagna rappresenta una necessità di organizzazione della *guerrilla*. Non si tratta quindi di una volontà da parte di Hemingway di dipingere l'intera società spagnola come primitiva. Tuttavia, lo scrittore riesce ad utilizzare al meglio questa particolarità per contrapporla alla guerra moderna.

<sup>194</sup> In questo caso Hemingway affronta, seppur velatamente, il problema dell'insufficienza di uomini e

Dal punto di vista gerarchico esistono tre personaggi maggiori (Robert, Pilar e María) e una serie di personaggi minori (in gran parte spagnoli gitani e contadini). Tutti, come segnala Stoltzfus (1999: 185-186) sono «fully developed through dialog, description, flashback, and inner monologue».

Robert Jordan è il protagonista del romanzo, l'eroe attorno al quale ruota l'intera narrazione. Lo spazio narrativo di cui gode gli è conteso dal personaggio di Pilar; non si tratta di un antieroe, quanto di una co-protagonista. María, da parte sua, rappresenta l'elemento che garantisce l'equilibrio tra Pilar e Robert. La relazione tra queste tre figure maggiori è fondamentale per capire l'intero sistema dei personaggi di *FWTBT*.

Pilar è senza ombra di dubbio il personaggio più complesso e completo del romanzo. La donna ha uno spazio narrativo enorme, assumendo, come già visto, il ruolo di narratore interno in più d'una occasione. Nonostante dal punto di vista formale sia Pablo il *leader* della banda, in realtà a tenere ben salde le redini del gruppo è Pilar. In questo senso, secondo Stanton (1989: 244), la banda si configurerebbe come un microcosmo della società spagnola: «muchos pensadores han observado que España es nominalmente un patriarcado, regido bajo cuerda por las mujeres». Oltre a una funzione materna nei confronti di Robert e María, Pilar ha il ruolo di tramandare quella visione del mondo e della vita primordiale che tanto affascinava Hemingway. Secondo Stanton (245) si tratta di una figura luminosa e oscura allo stesso tempo: da un lato il suo ruolo materno è simile a quello della madre-terra che accoglie e compatisce; dall'altro la sua conoscenza della morte, la sua relazione con essa, tanto da sentirne l'odore, la rende un personaggio misterioso. Nonostante queste oscillazioni tra bene e male, Hemingway ci dà la possibilità di conoscere a fondo la psiche del personaggio e il suo bagaglio di esperienze trascendenti. Oltre a quelli già citati, uno dei passi più interessanti in questo senso è quello in cui Pilar racconta la sua storia con un torero:

-Tubercular?- Pilar said. -Who wouldn't be tubercular from the punishment he received? In this country where no poor man can make money unless he is a criminal like Juan March, or a bullfighter, or a tenor in the opera? Why wouldn't he be

---

mezzi di cui disponeva la II Repubblica.



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

tubercular? In a country where the bourgeoisie over-eat so that their stomachs are all ruined and they cannot live without bicarbonate of soda and the poor are hungry from their birth till the day they die, why wouldn't he be tubercular? If you travelled under the seats in third-class carriages to ride free when you are following the fairs learning to fight as a boy, down there in the dust and dirt with fresh spit and the dry spit, wouldn't you be tubercular if your chest was beaten out by horns?

-Clearly,- Primitivo said. -I only said he was tubercular.

-Of course he was tubercular,- Pilar said, standing there with the big wooden stirring spoon in her hand. -He was short of stature and he had a thin voice and much fear of bulls. Never have I seen a man with more fear in the ring. You,- she said to Pablo. -You are afraid to die now. You think that is something of importance. But Finito was afraid all the time and in the ring he was like a lion. (192)

Si tratta di uno dei pochi passi in cui Hemingway inserisce considerazioni di natura politica, e che contribuisce a delineare una tipologia ben precisa di spagnolo, qui incarnata da Pilar. La donna, pur rimanendo cristiana, si è allontanata dal cattolicesimo per sposare gli ideali secolari della Repubblica, evidenziati dalla critica alla borghesia e alla società moderna contenuta nelle prime righe. Il passo mette in evidenza il confronto tra Finito, il torero, e Pablo. Il *leader* della banda appare in una luce negativa che mette in risalto tutte le sue debolezze. Dalla paura di morire, l'ex amante di Pilar trae il coraggio di battersi nell'arena. La corrida ritorna come figura metaforica della guerra, ma non solo, anche della vita: il comportamento di un uomo di fronte al pericolo della morte è indice generale di come quell'uomo affronta la sua esistenza. Si tratta di uno dei temi più frequenti nella narrativa di Ernest Hemingway che ha una stretta relazione con la famosa frase «courage is grace under pressure», contenuta in *The Sun Also Rises*, e che definisce l'eroe hemingwayano per antonomasia. Come il torero, che con la grazia dei suoi gesti riesce a dominare la paura, l'uomo di fronte al pericolo di morte non dovrebbe cedere alla barbarie. Da questo punto di vista il confronto tra Finito e Pablo fa apparire quest'ultimo come l'incarnazione di quegli antivalori che lo rendono un antieroe per eccellenza.

Tutta l'ambiguità e complessità del personaggio emerge nel rapporto d'amore/odio materno che Pilar mantiene nei confronti di Robert e María: amore perché una madre non può fare altro che amare i suoi figli; odio perché sente una certa invidia nei confronti dei suoi "figli", del loro amore e della loro sessualità. Si sente da questo punto di vista attratta sessualmente da loro, dando al loro rapporto una nota

incestuosa. Robert sembra intuire questo aspetto, sviluppando una sensazione di attrazione/repulsione nei confronti della donna. Sa che, al contrario di Pablo, può contare su di lei e sa che senza la sua mediazione e approvazione non avrebbe conquistato l'amore di María. Allo stesso tempo, però, è cosciente del fatto che quella donna nasconde qualcosa di inarrivabile. Ne è un chiaro esempio l'inquietudine che infonde nel protagonista il racconto del massacro dei fascisti.

Robert Jordan è un professore di spagnolo con aspirazioni letterarie che insegna all'università. Si tratta quindi di un intellettuale che si reca in Spagna per combattere in favore della II Repubblica, assumendo con essa un impegno ben preciso. Non è comunista, ma è un antifascista convinto. Rappresenta il prototipo del brigatista internazionale democratico, non ideologizzato se non nella lotta al fascismo, ideologia che considera un male da estirpare e una terribile minaccia per la Spagna. Come segnala Stoltzfus (1999: 186) Robert Jordan è un personaggio familiare al lettore, il quale condivide con lui le sue riflessioni e i suoi ricordi che, come abbiamo visto, sono affidati al monologo interiore.

Quando entra in contatto con la banda di Pablo e Pilar, Robert Jordan è ancora parte di un sistema di valori e principi moderni e razionali. L'incontro con la banda e il suo ingresso ufficiale in essa, secondo un rito ancestrale (il sesso), danno vita ad una evoluzione del protagonista. Robert Jordan è l'unico personaggio del romanzo che cambia il suo modo di guardare al mondo, il suo carattere, la sua scala assiologica di valori.

Pilar è la principale responsabile dell'evoluzione del protagonista, in cui si attiva un movimento da una visione del mondo moderna a una più arcaica, spingendo tra le braccia del protagonista María e benedicendo la loro relazione. Questa unione rappresenta il momento in cui Robert Jordan entra a far parte dell'universo della banda di miliziani. Da questo punto in poi non sarà più lo stesso e la sua evoluzione culminerà nella morte, attraverso la quale diventa un tutt'uno con la terra che lo circonda, come dimostrano le ultime parole del romanzo: «He could feel his heart beating against the pine needle floor of the forest» (490).

Il triangolo Robert-Pilar-María è a tutti gli effetti il nucleo della struttura dei

personaggi di *FWTBT*. Ognuna di queste tre figure esiste e ha senso solo se esistono le altre due. María è in un certo senso un personaggio minore tra quelli maggiori, ma è fondamentale per Robert (è l'oggetto che ne permette l'evoluzione) e per Pilar (che l'adotta, la cresce e la guida come una madre):<sup>195</sup>

-Then you made love,- the woman said. -Be as careful with her as you can.

-What if she has a baby?

-That will do no harm,- the woman said. -That will do less harm.

-This is no place for that.

-She will not stay here. She will go with you.

-And where will I go? I can't take a woman where I go.

-Who knows? You may take two where you go.

-That is no way to talk.

-Listen,- the woman said. -I am no coward, but I see things very clearly in the early morning and I think there are many that we know that are alive now who will never see another Sunday.

-In what day are we?

-Sunday.

-*Qué va*,- said Robert Jordan. -Another Sunday is very far. If we see Wednesday we are all right. But I do not like to hear thee talk like this.

-Every one needs to talk to some one,- the woman said. -Before we had religion and other nonsense. Now for every one there should be some one to whom one can speak frankly, for all the valor that one could have one becomes very alone.

-We are not alone. We are all together.

-The sight of the machines does things to one,- the woman said. -We are nothing against such machines.

-Yet we can beat them. (94)

Pilar sa che Robert Jordan e María hanno fatto l'amore. Per questo non lo domanda, ma lo afferma. E fa una previsione: che ovunque andrà, il protagonista si porterà con sé la giovane gitana. Robert Jordan non capisce a cosa si riferisca la donna, al fatto che non si tratta di un *portar con sé* fisico, quanto spirituale. Poco prima di morire, quasi quattrocento pagine dopo, l'eroe dice alla sua amata: «-I am with thee,- Robert Jordan shouted. -I am with thee now. We are both there» (483).

---

<sup>195</sup> Come segnalato da diversi autori (Stanton, 1989; Stoltzfus, 1999; Guill, 2011) il ruolo di María è anche altamente simbolico. Il suo stupro da parte dei falangisti rappresenterebbe una metafora della violenza del fascismo ai danni della Spagna. Sebbene non sia completamente d'accordo con questi autori è necessario riconoscere alcune caratteristiche nel personaggio che possono essere riconducibili alla stessa Spagna: innocenza, ingenuità, bellezza, purezza, dedizione, passione, sofferenza, ecc.. Sui personaggi di María e Pilar si veda Guill (2011); per un buon inquadramento dello scrittore nella critica femminista si veda Sanderson (1996); mentre in generale sulle donne repubblicane si vedano i lavori di Mary Nash (2006) e Ángela Cenarro (2006). In particolare il lavoro di Guill mette in evidenza il fatto che *FWTBT* sarebbe a tutti gli effetti il più femminista tra i romanzi di Hemingway.

María, da parte sua, ha un rapporto di tipo filiale con Pilar. Il personaggio della giovane gitana si configura come l'anello debole della catena, tuttavia è quell'anello senza il quale il cerchio che unisce i personaggi non potrebbe chiudersi. È allo stesso tempo l'oggetto del desiderio di Robert, ma anche di Pilar che mescola amore materno e amore incestuoso ed è gelosa della sua spensieratezza e della sua felicità.

Il passo citato mette in evidenza altri aspetti: Pilar sente che si avvicina la morte, per questo dubita che tutti vedranno un'altra domenica. Inoltre teme le macchine e la modernità perché non può controllarle, sono fuori dalla sua portata. Lei, che ha pieno dominio del mondo naturale e spirituale, non può controllare qualcosa che è stato creato per distruggere quell'universo. Questo timore la conduce a un senso di solitudine che sorge anche dal fatto che non trova più nella religione un punto di dialogo. È a questo punto che interviene Robert Jordan rassicurandola che «we are all together» e che «we beat them».

Le relazioni tra i personaggi di Robert, María e Pilar si possono delineare come segue. Tra il protagonista e Pilar c'è un movimento di attrazione/repulsione che porta Jordan a fidarsi della donna, ma a non convertirla nell'unico punto di riferimento all'interno della banda. Pilar da parte sua sente attrazione materna nei confronti di Robert, un'attrazione che però include anche una componente sessuale. Mentre da María a Pilar il movimento è quello che c'è tra una madre e una figlia, Pilar si pone nei confronti della giovane gitana come madre/padrona/*maitresse*: è lei che spinge María all'unione fisica con Robert Jordan. La coppia, in quanto tale, stabilisce un rapporto con Pilar che è di riconoscenza per aver benedetto la loro unione. Viceversa Pilar è in parte invidiosa e in parte felice dell'amore tra i due personaggi. Il *deus ex machina* del trio è senza ombra di dubbio Pilar che con la sua saggezza mistica è in grado di controllare le sfere più spirituali e recondite della natura umana. Non solo, Pilar è anche il *leader de facto* della banda, assumendo così una posizione di superiorità gerarchica nei confronti di tutti gli altri personaggi.

Tra i personaggi minori quello che gode del maggiore spazio narrativo è Pablo, il capo ufficiale della banda di gitani e contadini. La sua figura è particolarmente interessante in quanto interamente dominata dalla paura, sentimento che lo

annichilisce, indebolendolo, e lo porta ad una continua oscillazione tra l'isolamento dal gruppo e la necessità di farne parte. Inizialmente si pone come antagonista di Robert Jordan, ma con il trascorrere della vicenda si fa evidente che il suo ruolo è quello di mostrare il lato oscuro, non solo della milizia, ma della natura umana. È un personaggio ambiguo che incarna tutte le debolezze dell'uomo: alcolismo, disperazione, violenza, tradimento, paura e depressione. Il passato glorioso di grande *guerrillero* all'inizio del conflitto è ora un timido ricordo utile a conferirgli un minimo di credibilità, e sua personale assicurazione di fronte ai dubbi del protagonista che teme un tradimento.

Le crisi depressive del personaggio, il suo tentativo d'isolarsi per poi rientrare nel gruppo, rappresentano una costante morsa di tensione all'interno della banda. Pablo e Robert arrivano a scontri anche duri, duelli verbali che rischiano di trascinare in risse dalle conseguenze nefaste. La rivalità tra i due uomini mette a dura prova la tenuta del gruppo che non sceglie con chi stare: è importante mantenere l'impegno con l'americano, ma è anche importante non tradire Pablo che fino a quel punto li aveva ben guidati. Tuttavia, il lettore sbaglierebbe a pensare che la competizione tra i due uomini sia per una questione di *leadership*: Robert Jordan non ambisce a prendere il posto di Pablo. Questi è molto più banalmente geloso della relazione dell'eroe con María. La giovane gitana rappresenta per tutto il romanzo l'oggetto del desiderio di Pablo, un desiderio che, però, è impossibile da realizzare. Attraverso questo personaggio la tenuta del gruppo è messa a dura prova e il fatto che riesca a mantenersi unito costituisce una dimostrazione del valore dell'unione e della solidarietà. Neanche Robert Jordan arriva ad odiare veramente il suo antagonista, nonostante la sua condotta metta a repentaglio la sicurezza di tutti. Pablo, da parte sua, nei momenti in cui sembra toccare il fondo riesce a risalire la china del dolore e della depressione e a riconquistarsi un posto di privilegio nella banda. Ciò risulta particolarmente evidente verso la fine del romanzo, quando il personaggio si porta via gli esplosivi e i detonatori di Robert Jordan. Questi ha un eccesso di rabbia per il tradimento subito e dà ormai per fallita la missione. Se non che la mattina seguente, quella del terzo giorno, Pablo si presenta d'improvviso alla caverna:

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

-Robert Jordan looked toward her and as he did he saw her mouth open and the unbelieving look come on her face and he swung toward the cave mouth reaching for his pistol. There, holding the blanket aside with one hand, the short automatic rifle muzzle with its flash-cone jutting up above his shoulder, was Pablo standing short, wide, bristly-faced, his small red-rimmed eyes looked toward no one in particular.

-Thou-, Pilar said to him unbelieving. -Thou.

-Me,- said Pablo evenly. He came into the cave.

-*Hola, Inglés*,- he said. -I have five from the bands of Elias and Alejandro above with their horses.

-And the exploder and the detonators?-, Robert Jordan said. -And other material?

-I threw them down the gorge into the river,- Pablo said still looking at no one. -But I have thought of a way to detonate using granade.

-So have I-, Robert Jordan said.

-Have you a drink of anything?-, Pablo asked.

Robert Jordan handed him the flask and he swallowed fast, then wiped his mouth on the back of his hand.

-What passes with you?-, Pilar asked.

-*Nada*-, Pablo said, wiping his mouth again. -Nothing. I have come back.

-But what?

-Nothing. I had a moment of weakness. I went away but I am come back.

He turned to Robert Jordan. -*En el fondo no soy cobarde*,- he said. -At bottom I'm not a coward.

But you are very many other things, Robert Jordan thought. Damned if you're not. But I'm glad to see you, you son of a bitch. (405-406)

Non solo Pablo è tornato, ma ha anche portato con sé cinque uomini e altrettanti cavalli.<sup>196</sup> Ad un gesto egoistico frutto di un momento di debolezza segue, quindi, un'azione rivolta a fortificare la banda. Queste oscillazioni dimostrano che il gruppo ha bisogno di ogni suo componente e ogni componente ha bisogno del gruppo. Si crea quindi un equilibrio tra individualismo e collettivismo che costituisce l'elemento grazie al quale la banda riesce a rimanere unita. Ogni personaggio del romanzo rappresenta una sfumatura ed è costruito come individuo, ma tutti insieme compongono un ritratto collettivo, quasi una realtà familiare. Questa idea è alla base dell'organizzazione della banda: Pablo è a tutti gli effetti un capo famiglia in crisi, che ha costruito la sua credibilità sulla gloria passata. Ad unire i membri del gruppo, però, non è un vincolo di sangue, ma la guerra.

Nonostante tutti gli altri personaggi minori occupino uno spazio narrativo molto ristretto, la loro caratterizzazione è completa. In alcuni casi sono protagonisti di trame secondarie rispetto a quella principale, con una loro indipendenza narrativa. A

---

<sup>196</sup> Una delle preoccupazioni di Robert Jordan per tutto il romanzo è la mancanza di uomini e mezzi.

livello di queste “trame” Hemingway costruisce il nucleo ideologico del romanzo, per quanto sia piuttosto limitato. La più articolata e significativa è quella che ha come protagonista Andrés, il quale riceve da Robert Jordan l'incarico di recapitare un messaggio a Golz. Messaggio che informa il generale del fatto che la missione non può andare a buon fine e quindi sarebbe opportuno rinunciare all'attacco. Per arrivare da Golz, Andrés deve passare attraverso le linee fasciste:

Until he had reached the Republican lines he had travelled across country and through the fascist lines as fast as a countryman in good physical condition who knew the country well could travel in the dark. But once inside the Republican lines it went very slowly. [...] But first he had encountered the company commander in the front line who had regarded the whole mission with owlshly grave suspicion. (413)

Paradossalmente i problemi per Andrés iniziano quando entra in territorio amico. Una cortina di diffidenza avvolge il personaggio, il suo messaggio e il tenente che si è offerto di accompagnarlo nell'ultimo tratto. La situazione si sblocca solo grazie all'intervento di Karkov che dimostra quindi tutta la sua influenza nell'esercito repubblicano, che viene raffigurato in opposizione alle bande di *guerrilleros* come quella di Pablo. In questa scena, abilmente divisa in due spezzoni a distanza di qualche capitolo l'uno dall'altro, Hemingway mette in mostra la mancanza di coesione tra l'esercito regolare e le milizie. Andrés incontra degli ostacoli che ne rallentano il percorso in un momento in cui avrebbe dovuto muoversi con la massima rapidità. Alla fine non riesce a consegnare in tempo il messaggio a Golz e tutto quello che succede dopo, tra cui la morte di Robert Jordan, il lettore lo intende come diretta conseguenza della comunicazione non avvenuta, frutto della mancanza di disciplina e organizzazione nell'esercito repubblicano. Dal punto di vista politico questo è forse il momento in cui il romanzo entra maggiormente nelle dinamiche della guerra civile e lo fa attraverso una serie di figure secondarie, prima fra tutte quella di Andrés, che si contraddistinguono per due comportamenti contrastanti: il coraggio e l'inefficienza.

Il destino dell'eroe, la cui morte coincide con il finale del romanzo, è quasi per intero affidato al risultato della missione di Andrés. Non è l'azione di Robert Jordan a determinarne la morte, ma l'insieme delle sfortune e inefficienze in cui incappa un

contadino gitano. Sono personaggi minori (dallo spazio narrativo limitato) a dare l'ultima svolta alla narrazione. Fino a quel punto la trama si era sviluppata in maniera lineare; gli unici imprevisti erano derivati dalle crisi di Pablo che, però, erano sotto il controllo di Robert o di Pilar. Perfino l'altra svolta del romanzo, l'amore tra María e il protagonista era in qualche modo prevedibile da parte del lettore. I personaggi che si succedono nella scena della missione di Andrés sono tutte comparse che, però, si delineano perfettamente nonostante non abbiano passato né futuro. Di alcuni il lettore ha una vaga conoscenza, come Karkov o Golz, altri non li ha mai visti prima, come Gómez.<sup>197</sup> Vivono nel presente dell'azione e la loro (in)azione è determinante per altri personaggi a decine di chilometri di distanza. Robert Jordan rappresenta il cuore del romanzo, l'eroe unico e centrale attorno al quale ruota tutto il resto. Ma non è completamente padrone del suo destino: vi è una dimensione incontrollabile che Pilar è solo in grado di percepire; una dimensione regolata dal caso e dal caos che mette in collegamento tutti gli esseri umani. In questo modo Hemingway coglie uno degli aspetti centrali della guerra civile spagnola: facciamo tutti parte di qualcosa e le nostre azioni hanno ripercussioni sugli altri. In ultima analisi, lo scrittore statunitense sta ribadendo che nessun uomo è un'isola.

Per farlo Hemingway ha bisogno di un gruppo sociale coeso, ma allo stesso tempo costantemente minacciato non tanto dall'esterno (Robert) quanto dall'interno (Pablo). Un gruppo che sia anti-moderno e che abbia un legame molto stretto con la natura; un gruppo in grado di interpretare i segni che una visione non razionale dell'universo gli può dare (Pilar); un gruppo che mantenga una certa purezza anche di fronte alla violenza più terribile (María); un gruppo che rappresenti al meglio la natura più intima dell'uomo, la cui esistenza era minacciata dall'avanzare del fascismo in Europa. La Penisola iberica è idealizzata da Hemingway come punto di contatto tra Africa ed Europa, tra Oriente ed Occidente. Una parte di mondo in cui è ancora

---

<sup>197</sup> Gómez rappresenta un buon esempio di personaggio minore che in poche pagine viene perfettamente caratterizzato da Hemingway. Si tratta di un tenente che si offre di aiutare Andrés e di accompagnarlo da Golz con la motocicletta. È l'unico tra i soldati del primo punto di controllo che dia credito al membro della banda di Pablo e che, quindi, capisce la gravità della situazione. Il lettore, in poche righe, è in grado di dare sul personaggio un giudizio positivo. Tutto il contrario dell'ufficiale di guardia che non appena vede Andrés si rivolge a lui con queste parole: «What sort of a bandit is that with thee?» (414).



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

possibile assaporare il gusto primitivo della vita e dove l'uomo non ha ancora corrotto in maniera irrimediabile la sua natura e il mondo che lo circonda. Non è un caso che siano proprio i gitani, tra tutti gli spagnoli, i prescelti da Hemingway a portatori di questo messaggio: il loro stile di vita, la loro lingua e il loro sistema cosmico-religioso rimandano a una umanità arcaica. Naturalmente tutto ciò ha ben poco a che vedere con la guerra civile spagnola, a meno che non si consideri l'ipotesi che solo uno Stato democratico avrebbe potuto garantire la conservazione di questo modello di vita. *FWTBT* più che un romanzo sulla guerra civile si configura come un romanzo, uno dei tanti, di Hemingway sulla Spagna ambientato durante la Guerra Civile. Un Hemingway che vede nell'ascesa del fascismo una minaccia per quegli aspetti della Penisola che l'avevano tanto affascinato e che ritroverà in Africa e a Cuba.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

## **6. L'Espoir di André Malraux**

*Un homenaje del pueblo español a tantos venidos  
de cien partes del mundo a defenderlo, y, espejo de  
lo mismo, un homenaje de éstos al pueblo español,  
defensor entonces de su honra y libertad*  
Max Aub

André Malraux (1901-1976) fu uno dei primi intellettuali a muoversi in favore della Repubblica. Inizialmente cercò di sensibilizzare il governo francese affinché appoggiasse con armi e uomini il governo di Madrid. Il 25 di luglio, appena sette giorni dopo il *pronunciamiento*, si recò nella capitale spagnola per verificare di persona l'effettivo andamento del colpo di Stato. In quel momento le tre principali città della Spagna (Madrid, Valencia e Barcelona), e buona parte del resto del Paese, erano sotto il controllo governativo.

Rientrato a Parigi apprese che Leon Blum, nonostante fosse dalla parte del Frente Popular spagnolo, era stato costretto a dichiararsi neutrale a causa delle pressioni del Regno Unito, il cui appoggio era fondamentale per contrastare la Germania nazista (Marín, 2011: 185).

L'unico modo per fornire un aiuto concreto alla Repubblica era quello di dare armi, soldati e aerei per via clandestina; Malraux mise a disposizione il suo appartamento di Rue du Bac per organizzare le operazioni. Vennero reclutati mercenari e volontari e, dal giorno alla notte, lo scrittore si ritrovò a capo di una

squadra d'aviazione, l'*Escadrille Espagne*, la cui attività militare sarà una delle principali fonti storiche e biografiche per la scrittura de *L'Espoir*.<sup>198</sup>

L'ultima operazione della squadriglia ebbe luogo nel mese di febbraio 1937, quando tentò inutilmente di difendere Málaga, che cadde in mani franchiste. Da questo momento Malraux non avrebbe più combattuto in prima linea, ma si sarebbe limitato ad un appoggio nell'ambito della propaganda, lontano dall'azione.

Una serie di conferenze negli Stati Uniti furono il primo atto di questo appoggio. Il loro obiettivo era quello di sensibilizzare l'opinione pubblica e la politica locale nei confronti della causa repubblicana. In questo frangente lo scrittore iniziò ad allontanarsi dalle posizioni di Trotsky per avvicinarsi a quelle di Stalin, intuendo che l'organizzazione e la disciplina del Partito Comunista rappresentavano una risorsa fondamentale per fermare l'avanzata fascista.<sup>199</sup>

Di ritorno in Francia iniziò a scrivere *LE* la cui stesura fu interrotta per partecipare al II Convegno degli Scrittori in difesa della Cultura, che si tenne a Valencia nel 1937. A causa delle divergenze ideologiche tra i partecipanti, il congresso stava assumendo via via connotati grotteschi: gli scrittori apparivano come completamente distaccati dalla realtà che li circondava.<sup>200</sup> Più che al conflitto in sé erano interessati a difendere le politiche del Partito Comunista o degli anarchici, senza capire che il loro compito doveva essere principalmente quello di sensibilizzare l'opinione pubblica internazionale alla causa repubblicana con l'obiettivo di sbloccare il non intervento anglo-francese. Quindi Malraux, che aveva capito bene che la Repubblica aveva bisogno di un aiuto concreto e attivo, decise di rientrare a Parigi per riprendere a

---

<sup>198</sup> Per quanto riguarda le operazioni militari, i successi e le sconfitte dell'*Escadrille Espagne*, si vedano le biografie sull'autore francese, in particolare Lacouture (1991: 281-330), Todd (2002) e l'introduzione all'edizione spagnola di *Cátedra* del romanzo, (Malraux, 1995: 39-61). Di particolare interesse è l'operazione che avrebbe dovuto fermare la colonna *nacional* dell'esercito di Franco diretta a Toledo e quella che doveva proteggere l'esodo dei civili nelle campagne di Almería. Quest'ultimo, in particolare, viene narrato anche da Aub nel racconto *El Cojo*. A questo proposito, Luis Llorens (2005: 86) scrive che: «Precisamente, sabemos que la última misión de Malraux al mando de su escuadrilla aérea fue proteger dicho éxodo. [...] Por otra parte, la presencia del autógrafo del final del relato aubiano junto a testimonios de su trabajo con Malraux confirma que el drama presenciado por el escritor francés debió ser tema de conversación entre ambos».

<sup>199</sup> Si veda Todd (2002: 263-265) e si noti una certa ambiguità ideologica da parte di Malraux, evidenziata anche da Marín (2011: 189).

<sup>200</sup> Si vedano Marín (2011); Garosci (1959) e Schneider (1987).

lavorare sul romanzo. Nonostante fosse convinto che ormai tutto fosse perduto, decise di dargli il titolo de *L'Espoir*: non aveva importanza che la speranza di sconfiggere il franchismo si fosse definitivamente infranta, dato che per lui non contava tanto la vittoria politica quanto la vittoria morale dell'uomo su se stesso e il suo destino (Marín, 2011: 190). *L'Espoir* venne pubblicato negli ultimi mesi del 1937 dall'editore Gallimard e nella primavera del 1938 iniziarono le riprese del film che ne fu tratto, *Sierra de Teruel*. La pellicola ricevette importanti finanziamenti da parte del governo repubblicano, come segnala Thornberry (1977: 165):

le gouvernement espagnol, de plus en plus alarmé par les résultats de la politique de non-intervention, qui ne faisait que livrer l'Espagne au fascisme international, décida de sbventionner un film qui révélerait aux démocraties, aux Etats-Unis surtout, la vraie nature de la lutte qui déchirait l'Europe.

La produzione spagnola e governativa della pellicola ha lasciato un'impronta molto forte sul film, che presenta alcune differenze notevoli rispetto al romanzo. Forse anche per questo, leggendo *L'Espoir* si ha la netta sensazione di avere tra le mani un'opera francese, mentre guardando *Sierra de Teruel* l'impressione è quella di essere di fronte a un film spagnolo.<sup>201</sup>

### **6.1 Struttura e strategie narrative di un romanzo-reportage**

*L'Espoir* si suddivide in tre parti: «L'illusion lyrique», a sua volta divisa nei capitoli «L'illusion lyrique» e «Exercice de l'apocalypse»; «Le Manzanares», che si scinde nei capitoli «Être et faire» e «Sang de gauche»; e «L'espoir».

Ne «L'illusion lyrique» Malraux narra i primi giorni di conflitto e, in qualche modo, pone le basi dell'intero romanzo. La narrazione si apre con una serie di telefonate da Madrid ad altre città del Paese per verificare quali di queste fossero rimaste fedeli al governo repubblicano e quali si fossero unite al *golpe*. L'atmosfera

---

<sup>201</sup> A questo proposito José María Fernández Calvo (Malraux, 1995: 76) afferma che questa è: «la gran diferencia con relación a la novela: mientras que ésta es una obra narrativa de la literatura francesa, la película es española, los personajes hablan en español, la obra acabada se presenta como versión subtitulada en francés». L'autore aggiunge che il film potrebbe tranquillamente essere considerato come la prima versione spagnola de *L'Espoir*, «a través de la pluma traductora de Max Aub» (*ivi*).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

dominante è caotica, resa ancora più evidente dalla rapidità del dialogo e dei movimenti dei personaggi sulla scena:

-Allô, Huesca?

-Qui parle?

-Le Comité ouvrier de Madrid.

-Plus longtemps, tas d'ordures! Arriba España!

Au mur, fixée par de punaises, l'édition spéciale (7 heures du soir) de *Claridad*: sur six colonnes «Aux armes, camarades».

-Allô, Avila? Comment ça va chez vous? Ici la gare.

-Va te faire voir, salaud. Vive le Christ-Roi!

-A bientôt! Salud!

On avait appelé Ramos d'urgence.

Les lignes du Nord convergeaient vers Saragosse, Burgos et Valladolid.

-Allô, Saragosse? Le Comité ouvrier de la gare?

-Fusillé. Et autant pour vous avant longtemps. Arriba, España!<sup>202</sup>

Com'è possibile notare sia Huesca che Saragozza non sono rimaste fedeli al governo repubblicano. La stessa sorte toccherà ad altre città spagnole, soprattutto sul fronte nord e atlantico. Il vero risultato, per la Repubblica, fu quello di conservare il controllo sulla capitale, su Barcellona e su Valenza, vale a dire le tre città più importanti del Paese.

Il titolo del capitolo si deve alla volontà di Malraux di evidenziare la falsa convinzione (illusione) di poter soffocare il *pronunciamento* fascista con la sola forza dei propri ideali (lirica). Lo scrittore da parte sua cerca di dimostrare tutta la debolezza di questa convinzione attraverso la morte del personaggio Puig:

Les miliciens passés par la brèche dépassaient déjà le camion empêtré dans les meubles. Les fascistes fuyaient vers la caserne proche. Le Négus, sans cesser de tirer, regardait Puig, caché par son tuban, effondré sur le volant, tué. (45)

Secondo Marín (2011: 219) Puig rappresenterebbe una visione stereotipata dello spagnolo anarchico: individualista, disorganizzato e più interessato ad una morte degna, carica d'ideali, che non a una vittoria finale. Questa visione rientra in un più generico discorso politico che Malraux affida al dialogo: l'oscillazione tra una rivoluzione condotta con ordine e disciplina (comunisti) o lasciata all'impeto spontaneo delle classi popolari (anarchici). Lo scrittore francese vedeva con favore la

---

<sup>202</sup> Malraux (2012: 11-12). Tutte le citazioni da *L'Espoir* sono tratte da questa edizione. In seguito verrà indicato il numero di pagina tra parentesi.

prima soluzione in quanto l'avversario contro cui combattevano esige una risposta seria, organizzata e disciplinata. Il timore di Malraux era che la guerra civile avesse risvegliato l'anima anarchico dell'idealismo spagnolo, cosa che avrebbe potuto far correre il rischio serio della sconfitta.

Ne *LE*, l'anarchismo, oltre ad essere un ideale politico, si configura come una delle sfumature della personalità spagnola: disorganizzata, indisciplinata e individualista.<sup>203</sup>

Poco prima della morte del personaggio assistiamo al primo dei dialoghi a carattere ideologico del romanzo che verte sul clero e la religione. A parlare sono Puig, anarchico, e Jiménez, un ufficiale dell'esercito repubblicano:

-Le clergé, écoutez: d'abord je n'aime pas les gens qui parlent et qui ne font rien. Je suis de l'autre race. Mais je suis aussi de la même, et c'est avec ça que je les déteste. On n'enseigne pas aux pauvres, on n'enseigne pas aux ouvriers à accepter la répression des Asturies. Et qu'ils le fassent au nom... au nom de l'amour, quoi! C'est le plus dégoûtant. Des copains disent: tas d'idiots, vous feriez mieux de brûler les banques! Moi, je dis: Non. Qu'un bourgeois fasse ce qu'ils font, c'est régulier. Eux, les prêtres, non. Des égalise où on a approuvé les trente mille arrestations, les tortures et le reste, qu'elles brûlent, c'est bien. Sauf pour les œuvres d'art, faut les garder pour le peuple: la cathédrale ne brûle pas.

-Et le Christ?

-C'est un anarchiste qui a réussi. C'est le seul. (43)

Il frammento pone l'accento sull'importanza dell'azione, motivo principale per cui Puig non vede di buon occhio i sacerdoti. Al contrario, considera Gesù Cristo l'unico anarchico che abbia mai trionfato nella storia e finisce per tracciare una contrapposizione tra la sua figura e il cattolicesimo.

Il dialogo tra Puig e Jiménez è interrotto dall'altoparlante della radio che annuncia:

*Les troupes de Madrid ne se sont pas encore prononcées.  
L'ordre règne en Espagne.  
Le Gouvernement est maître de la situation.  
Le général Franco vient d'être arrêté à Séville.  
La victoire du peuple de Barcelone sur les fascistes et les troupes révoltées est désormais complète. (43)*

---

<sup>203</sup> Secondo Marín (2011: 129) l'obiettivo di Malraux, nell'inserire questa visione romantica, è proprio quello di evidenziare la futilità degli ideali romantici all'interno di un conflitto moderno, che richiedeva armamenti e un'organizzazione molto disciplinata e fredda.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

Malraux inserisce nel bel mezzo della narrazione un pezzo di realtà che opera uno stacco dalla finzione letteraria, evidenziato anche graficamente dal corsivo. Uno degli aspetti più interessanti de *L'Espoir* è la relazione con il *reportage*. Thornberry (1977: 79) sottolinea che *LE* rappresenta un caso singolare nell'opera di Malraux, in quanto è il testo che maggiormente risente dell'influenza degli eventi storici che fanno da sfondo alle vicende dei personaggi. La Storia, scrive l'autore, «affleure de toutes parts, elle en forme la trame, et il se trouve qu'elle est bien connue». Secondo Malraux, il romanziere ha il compito di creare un universo coerente e particolare, esattamente come qualsiasi altro artista. Questo mondo deve essere in concorrenza, quindi opporsi, alla realtà che è allo stesso tempo materia prima e mezzo della creazione, ma è materia soggetta ad una trasformazione che dunque dà vita a un movimento continuo tra la materia (l'esperienza vissuta) e lo spirito. Quindi si potrebbe affermare che il mondo di Malraux si iscrive tra due poli: il bisogno di realtà e la trasfigurazione della realtà, entrambi ugualmente indispensabili e non possono esistere l'uno senza l'altro. Thornberry sottolinea anche che molto spesso *LE* venne accostato dai suoi detrattori ad una forma di giornalismo.<sup>204</sup> Nonostante lo scrittore francese inserisca nel romanzo alcuni stralci di cronaca dell'epoca, il suo interesse sembra più che altro orientato a trasformare la realtà in finzione. È interessante notare che un paio di anni prima della pubblicazione de *LE*, Malraux si chiedeva se il *reportage* non potesse essere un mezzo attraverso il quale rinnovare la forma del romanzo realista tradizionale:

La force *virtuelle* du reportage tient à ce qu'il refuse nécessairement l'évasion, à ce qu'il trouverait sa forme la plus élevée (tout comme le roman de Tolstoï) dans la possession du réel par l'intelligence et la sensibilité, et non dans la création d'un univers imaginaire (univers destiné parfois, lui aussi, à la possession du réel). (in Thornberry, 1977: 81)

La relazione tra *reportage* e romanzo diventa centrale ne *LE* tanto che lo stesso scrittore lo definisce come un *roman-reportage*. L'oscillazione tra queste due modalità di scrittura -l'una più aderente alla realtà, l'altra portata alla trasfigurazione

---

<sup>204</sup> L'altra accusa che viene mossa al romanzo è quella di essere un testo propagandistico.



della realtà- è la cifra che definisce *LE*: l'esperienza vissuta da Malraux durante la guerra civile spagnola è fondamentale in quanto si tratta del materiale soggetto alla trasfigurazione letteraria. L'elaborazione della realtà in chiave romanzesca permette di vedere il conflitto spagnolo da una prospettiva diversa da quella di un *reporter*, dandone una visione d'insieme più ricca di quella che può dare una cronaca giornalistica.

*LE* non è un vero e proprio *reportage*, posto che il suo significato si basa, in primo luogo, non tanto sugli avvenimenti quanto sul comportamento di alcuni uomini, ora personaggi fittizi, di fronte ad essi e, dunque, sulle strategie che il romanziere intende mettere in opera per appropriarsi della realtà, ovvero per trasfigurare l'esperienza vissuta in opera d'arte.

Una delle prime manifestazioni di questa ibridazione fra cronaca e narrazione è contenuta proprio ne «L'illusion lyrique»:

A peine dix minutes. Les soldats affolés se retournèrent, les artilleurs essayèrent de tourner leurs pièces: l'auto de Puig, le petit poste de garde enfoncé, dégringolait sur les canons avec le fusil-mitrailleur entre deux lames du pare-brise, l'arrière secoué de gauche à droite comme un balancier frénétique. Puig voyait les canoniers que leurs pare-balles ne protégeaient plus, grossir comme au cinéma. Une mitrailleuse fasciste tirait et grossissait. Quatre trous ronds dans le triplex. Penché en avant, exaspéré par ses jambes courtes, Puig écrasa l'accélérateur comme s'il eût voulu enfoncer le plancher de l'auto pour atteindre ses copains de l'autre côte des canons. Deux trous de plus dans le triplex givré. Une crampe au pied gauche, les mains crispées sur le volant, des canons de mousquetons qui se jettent sur le pare-brise, le fracas du fusil-mitrailleur dans les oreilles, les maisons et les arbres qui basculent, - le vol des pigeons juste en train de changer de couleur en même temps que de direction, - la voix du Négus qui crie... (35)

La descrizione dell'azione è minuziosa e spoglia di ogni orpello. Rimane l'essenziale, non vi è spazio per la divagazione lirica o il commento ragionato. Il ritmo incalzante sembra riprodurre la freneticità di quei momenti in cui non vi era letteralmente il tempo per fermarsi a pensare. Anche il tempo verbale del passato remoto cambia il suo tradizionale ruolo di marcatore di una distanza temporale e fisica tra il narratore e il testo. In questo caso il passato remoto conferisce pienezza all'azione, dandola per completamente compiuta. In generale per l'intero romanzo questo tempo verbale, proprio del narratore onnisciente, acquisisce un significato di

maggior immediatezza. Così facendo, il lettore è catapultato nell'azione: il focus è concentrato sulla scena, ciononostante, i combattimenti e le barricate nei dintorni di piazza Catalunya –cui fa riferimento Malraux –possono essere considerati uno specchio che rifrange l'atmosfera generale della città. In generale, ne *L'Espoir*, la scrittura è telegrafica e il punto di vista è interno all'azione, nonostante raramente siamo in presenza di un "io" narrativo. Questa immediatezza, questo focus così ristretto non dà una misura precisa del tempo che scorre, la temporalità è distorta, tutto sembra andare a gran velocità.<sup>205</sup>

Le figure che si alternano sulla scena del romanzo, infatti, vivono un presente che condividono con il loro autore. Non hanno una preistoria, né un futuro. Il lettore non sa nulla di loro, eppure risultano perfettamente caratterizzate anche se restano sulla scena poche decine di pagine. Ciononostante, nel caso di Puig, per esempio, riusciamo a capire che si tratta di un tipografo anarchico impegnato nella lotta antifascista e, in generale, contro lo strapotere della borghesia di Barcellona e che è stato in carcere in seguito a scioperi e manifestazioni. Secondo Vinals (2006: 746-747) Malraux costruisce il suo romanzo con atomi temporali che plasmano la vita di alcuni personaggi effimeri e liberi che non hanno un futuro certo. Questa successione d'istanti comporta una tragica sensazione di vuoto. Il tempo della guerra è il tempo massimo che contiene tutti gli istanti: passato e futuro sono fuori dai giochi, dato che non hanno relazioni con l'essenza dell'essere né con quella del tempo. Si tratta del dominio del presente: il passato è per Malraux superfluo in questo momento; il futuro, al contrario, si profila come successione del presente di lotta. La sensazione del tempo ne *L'Espoir* è quella di vivere in un enorme istante, in un presente rapidissimo, ma allo stesso tempo circondato dal vuoto. A differenza del narratore realista, Malraux scrive sull'onda degli eventi e delle emozioni che da essi scaturiscono, senza il tempo di potersi soffermare troppo sui dettagli che vengono solo accennati. Il tempo reale, il tempo della scrittura e il tempo narrativo ne *LE* in

---

<sup>205</sup> A questo proposito, Vinals (2006: 746) afferma che: «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».

parte coincidono.<sup>206</sup> L'unità del romanzo, volutamente disorganizzato per dare un'impressione d'autenticità umana, si deve, non tanto ad una traiettoria storica, quanto ad un antagonismo dialettico tra la realtà e la finzione.

La caratteristica di romanzo *reportage* propria de *L'Espoir* è data anche dal fatto che gran parte della materia trasfigurata fa riferimento a fatti ed eventi storici che Malraux presenciò in prima persona, come il caso dell'attacco aereo su Toledo, che è al centro del secondo capitolo della prima parte, «Exercice de l'Apocalypse».

L'Apocalisse è in questo caso la Rivoluzione che, per come si sta svolgendo nelle strade di Barcellona, rischia di far precipitare la situazione. Alla fine del capitolo sull'illusione lirica, García sostiene che:

L'Apocalypse veut tout, tout de suite; la résolution obtient peu – lentement et durement. Le danger est que tout homme porte en soi-même le désir d'une apocalypse. Et que, dans la lutte, ce désir, passé un temps assez court, est une défaite certaine, pour une raison très simple: par sa nature même, l'Apocalypse *n'a pas de futur*. [...] Notre modeste fonction, monsieur Magnin, c'est d'organiser l'Apocalypse... (140)

Dalla citazione è desumibile il principale nodo ideologico de *LE* e le motivazioni alla base dell'appoggio di Malraux al Partito Comunista. Questo, infatti, era l'unica organizzazione politica di sinistra che potesse fornire alle milizie repubblicane una organizzazione e una disciplina tale da poter far fronte all'avanzata franchista. A questo punto del romanzo, l'illusione di poter sconfiggere Franco con la sola forza degli ideali è evidente, anche perché il futuro dittatore poteva contare, durante la guerra civile, sull'appoggio degli eserciti tedesco e italiano.

È opportuno soffermarsi brevemente sull'aspetto ideologico del romanzo, che ne influenzerà anche la ricezione, visto che rimarrà vincolato all'etichetta di “romanzo di propaganda”. Secondo Thornberry (2002: 722-723) *LE*:

pretende elucidar, defender y justificar una posición política específica. [...] / *L'Espoir*, como era de esperar, ofrece una defensa tenaz de la España republicana y una crítica agresiva del fascismo europeo. Al mismo tiempo, supone una rectificación a la cobertura de la guerra en la prensa de las potencias demócratas.

---

<sup>206</sup> Si veda Jouanny (1988: 113): «rappelons que certains chapitre de la 2ème partie ont pu être datés de septembre 1937 et que le livre paraît en décembre».

Questa posizione nettamente pro-repubblicana non impedisce a Malraux di tracciare un quadro tutt'altro che idilliaco della resistenza antifascista spagnola. Lo scrittore francese non nasconde affatto i numerosi ostacoli che si interponevano tra il governo repubblicano e la vittoria finale. La ricetta per lui era molto semplice: l'iniziale "illusione lirica" doveva in qualche modo trasformarsi in strategia militare, "organizzando", quindi, "l'Apocalisse". Tra i gruppi schierati con il Frente Popular l'unico che in quel momento era dotato di una tale organizzazione era il Partito Comunista. Malraux lo sapeva, e non lo nascose, tanto che fu in parte accusato di aver scritto un romanzo stalinista (Thornberry, 2002: 723n). Del resto lo scrittore non fa alcun riferimento alle tensioni tra comunisti e anarchici, ai fatti del '37 a Barcellona e alla scomparsa di Andreu Nin. È pur vero che sono tutti fatti avvenuti dopo il mese di marzo 1937, momento in cui termina la narrazione. Di contro, sono anche presenti numerose critiche, anche feroci, al Partito.

Malraux opera una distinzione tra l'ideologia comunista, criticandola, e le idee propugnate dai combattenti comunisti, elogiandole. Non si tratta quindi di un romanzo unilaterale, ma come afferma Thornberry (2002: 724): «constituye una requisitoria contra su ideología [de los comunistas] y, al mismo tiempo, una defensa de los valores democráticos y universales».

Tutte le questioni relative all'ideologia sono affidate ai dialoghi, che quindi acquisiscono una funzione precisa nel romanzo. Ben Stoltzfus (1999: 184) ha individuato almeno quindici dialoghi intervallati da altrettante scene di guerra. Ogni conversazione mescola più personaggi in modo da concentrare la loro attenzione su temi diversi. Ogni personaggio, poi, è rappresentativo di una certa idea di mondo (comunista, cattolico, borghese, militare artistico,...): in questo modo il tema di ciascuna conversazione viene sezionato e osservato da una prospettiva multipla. I dialoghi sono riportati in maniera diretta (non vi è praticamente traccia del discorso indiretto), senza la mediazione del narratore: viene quindi ridotta la distanza tra la narrazione e il lettore. Allo stesso tempo, in questi frangenti, la quantità di informazione aumenta, diminuendo così la velocità narrativa: l'azione nei dialoghi si ferma.

Per quanto riguarda lo scarto tra l'ideologia di partito e quella dei combattenti comunisti è interessante guardare al seguente scambio di battute tra Magnin, che rappresenta il punto di vista di Malraux, ed Enrique, che dà voce al Partito:

-Le parti a réfléchi à la question, et pense qu'il faut les garder, dit Enrique.  
Magnin retrouvait ses griefs des temps de lutte entre socialistes et communistes.

-Permettez. La révolution passe pour moi avant le parti communiste.

-Je ne suis pas un maniaque, camarade Magnin. Et j'ai été autrefois dans le trotskisme. Aujourd'hui, le fascisme est devenu un article d'exportation. Il exporte des produits finis: armée, aviation. Dans ces conditions, je dis que la défense concrète de ce que nous voulons défendre ne repose plus en premier lieu sur le prolétariat mondial, mais bien sur l'Union soviétique et le parti communiste. Cent avions russes feraient plus pour nous que cinquante mille miliciens qui ne connaissent pas la guerre. Or, agir avec le parti est agir avec lui sans réserve: le parti est un bloc.

[...]

Magnin se souvint d'une phrase d'Enrique qu'on avait citée devant lui et qu'il avait oubliée: «Pour moi, un camarade du parti a plus d'importance que tous les Magnin et tous les Garcia du monde.»

-Voyez-vous, reprit Magnin, je sais ce que c'est qu'un parti; j'appartiens à un parti faible: la gauche révolutionnaire socialiste. (185-186)

Dal dialogo emerge una delle problematiche più spinose della guerra civile spagnola: il ruolo che vi giocò l'Unione Sovietica. Enrique, infatti, sottolinea un fondamentale passaggio di testimone. La Rivoluzione non è più un obiettivo della classe operaia nel mondo, ma è lo strumento di consenso di uno stato, l'Unione Sovietica, e di una organizzazione politica, il Partito Comunista. Quindi l'obiettivo della Rivoluzione non è più l'uguaglianza e la giustizia sociale, ma diviene un modo attraverso cui difendere uno Stato nazionale.<sup>207</sup> Questo è un concetto fondamentale perché cambia le finalità dell'intervento sovietico in Spagna, ovvero la difesa della Repubblica. Il predominio del Partito è evidente dalla gerarchia delle priorità fornita da Enrique: un compagno ha molto più valore di un qualsiasi altro essere umano, che sia un Magnin o un García, che pure combattevano dalla stessa parte. Ciononostante, Magnin/Malraux è consapevole che l'intervento dell'Unione Sovietica è di vitale importanza.

*LE*, scrive Duchet (1986: 112), è a tal punto immerso nella Storia che non si capisce se questa sia semplice sfondo o vero e proprio testo della narrazione stessa.

---

<sup>207</sup> Sia Thomas (1976) che Preston (1999) sottolineano che l'obiettivo di Stalin era quello di tenere occupato Hitler in Spagna il più a lungo possibile.

Questo in parte spiegherebbe l'assenza di una vera e propria trama narrativa, il cui compito viene svolto dalla Storia, mentre la coerenza interna al romanzo viene garantita dalla presenza di alcuni personaggi che rappresentano, come vedremo, il nucleo ideologico del testo. Questa strategia, afferma Fernández Calvo (Malraux, 1995: 62), non rappresenta affatto l'idea comune e condivisa di coerenza narrativa. Ciononostante, sostiene Thornberry (2002: 729), Malraux non si piegò del tutto né alla storia né all'attualità in quella che è una commovente difesa della causa repubblicana. E questo è lo spiraglio attraverso il quale la finzione letteraria invade letteralmente *LE*.

Gli eventi storici dei primi otto mesi di guerra forniscono i luoghi in cui si svolgono le vicende, determinando i vari cambi di scenario che avvengono improvvisamente, senza preavviso (o fasi intermedie che rendano il cambiamento meno brusco). La prima parte del romanzo si chiude sulla battaglia di Toledo, mentre la seconda si apre sulla difesa di Madrid, per poi fornire nella terza una vera e propria panoramica su tutti i fronti del conflitto, con particolare interesse per quelli che vedono in vantaggio la Repubblica (Teruel, Barcellona, Madrid), pur non nascondendo la pesante sconfitta patita a Málaga. Questa tecnica narrativa è molto più vicina al montaggio cinematografico che non alla narrazione letteraria. Inoltre, si tratterebbe di un cinema documentale più che narrativo. L'intento di Malraux è quello di fornire una visione d'insieme della guerra civile spagnola senza focalizzarsi su un evento o un aspetto particolare. Questa caratteristica segna una differenza sostanziale rispetto a testi molto più specifici, come ad esempio *Homage to Catalonia*, dove Orwell concentra la sua attenzione su quanto successo a Barcellona e sul fronte di Teruel nella primavera del 1937.

La seconda parte de *LE*, intitolata «Le Manzanares», si apre con il capitolo «Être et faire». L'opposizione generata dal titolo, essere e fare, traduce la distanza che intercorre, dopo pochi mesi di guerra, tra anarchici e comunisti. Questa opposizione è anticipata nell'ultima parte dell'«Exercice de l'Apocalypse» ed è affidata al dialogo tra García e Hernández dove il primo è portavoce del pensiero di Malraux:<sup>208</sup>

<sup>208</sup> Si noti che una tecnica simile Malraux l'aveva utilizzata alla fine della prima parte quando aveva anticipato il *tema* dei capitoli successivi.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

-Les Communiste veulent *faire* quelque chose. Vous et les anarchistes, pour des raisons différentes, vous voulez *être* quelque chose... C'est le drame de toute révolution comme celle-ci. Les mythes sur lesquels nous vivons sont contradictoires: pacifisme et nécessité de défense, organisation et mythes chrétiens, efficacité et justice, et ainsi de suite. Nous devons les ordonner, transformer notre Apocalypse en armée, ou crever. C'est tout. (249)

Secondo García, quindi, è più efficace l'azione organizzata del Partito Comunista che non l'inazione disorganizzata degli anarchici, i quali sembrano più interessati ad un senso di appartenenza che non alla lotta vera e propria.

Il secondo capitolo di questa parte, «Sangue de la guache», è particolarmente significativo per la sua violenza e la sua capacità di mostrare, senza filtri, la guerra che giunge nella città di Madrid con tutto il suo potenziale devastante. La capitale spagnola diviene in questo capitolo il centro nevralgico della narrazione. Il movimento dalla città alla periferia avviene attraverso *zoom* narrativi. Si crea quindi un'oscillazione tra i luoghi dove avvengono i combattimenti veri e propri e la retroguardia. In questo modo prende corpo la strategia militare dell'aviazione fascista: mettere in ginocchio la popolazione civile come arma di dissuasione nei confronti dei comandi militari avversari. In città, di fatto, i maggiori pericoli provengono dal cielo.

Il lettore è guidato al fronte e tra le rovine di Madrid da un personaggio, Shade, giornalista americano, attraverso i cui occhi si esprime il narratore:

Shade descendit sous la porte de l'hôpital, passa la longue pipe, le nez. Larges, semblables aux avions de transport allemands qu'il avait si souvent pris en Europe, les Junkers sortirent de découpeure d'un toit, leur proue allongée en avant noirs et très bas sous les nuages de pluie, traversèrent lentement la rue, disparurent derrière le toit opposé, suivis de leurs avions de chasse. Le destin guidait les bombes incendiaires. Elles éclatèrent à droite et à gauche, en chapelets. [...] Cette mort qui descendait *au hasard* faisait horreur à Shade. [...] Il avait souvent visité le front, jamais il n'avait éprouvé le sentiment qu'il éprouvait là. La guerre était la guerre; ceci n'était moins les torpilles que l'abattoir. Les bombes continuaient à tomber, imprévisibles. (416-417)

Il bombardamento sulla popolazione civile comporta un carico di morte enorme. La morte, da parte sua, è protagonista indiscussa della guerra. Che diventi un tema su cui uno scrittore insista non deve sorprendere più di tanto. La novità, se di novità si può parlare, è che questa morte non è più confinata alla trincea, al luogo della guerra,

ma entra in città, colpendo *au hasard*. Questa casualità, che non ha una spiegazione logica, genera rifiuto e orrore.

Malraux non descrive dall'alto i bombardamenti su Madrid, non utilizza un'ampia prospettiva, abdicando alle sue funzioni di narratore onnisciente. Lo scrittore francese utilizza Shade come punto di vista, è il personaggio che legge la situazione e la rimanda al narratore, il quale fa da filtro tra la finzione e il lettore. Ma si tratta di finzione? Una domanda retorica, cui è quasi superfluo dare una risposta. Shade ha visitato il fronte, conosce la guerra da vicino e non la riconosce nella rovina che lo circonda. Cosa sia il fronte, Malraux ce lo dice poco dopo con un cambio di scenario repentino e senza preavviso:

Sous un grand voile de pluie oblique, la brigade de Manuel avançait de la Sierra de Guadarrama dans un paysage de 1917 aux clochers démentelés. Les silhouettes se détachaient pesamment de la boue, descendaient peu à peu. Un horizon de soir en plein matin, de longues lignes d'anciens labours orientées vers une vallée basse qui remontait jusqu'au ciel en charpie et derrière laquelle la plaine de Ségovie dévalait sans doute à l'infini, comme la mer derrière une falaise. La terre semblait s'arrêter à cet horizon: au-delà, un monde invisible de sommeil et de pluie grondait de tous ses canons. Derrière, Madrid. Les hommes avançaient toujours, cahotant de plus en plus dans la boue de plus en plus lourde. De temps à autre, parmi les explosions, un obus n'éclatait pas, s'enfonçait: bjjii... (418)

Il primo elemento da sottolineare è il tempo che, sul fronte, sembra essersi fermato al 1917.<sup>209</sup> Ciò si pone in contrasto con l'immagine della capitale distrutta che, al contrario, è una novità nella geografia del conflitto. La descrizione del paesaggio dal fronte assume una tonalità lirica allontanandosi dalla cronaca stringente dei passi del romanzo riguardanti le azioni di guerra. Questo elemento aumenta la sensazione di sospensione del tempo (Malraux richiama l'infinito attraverso la metafora dell'orizzonte marino). Madrid è semplicemente *derrière*, né vicina né lontana, così da conferire alla scena un geografia precisa –siamo chiaramente tra la capitale e Segovia- ma allo stesso tempo vaga.

Il lirismo del paesaggio si interrompe bruscamente quando il narratore si focalizza sulla trincea:

La poste de commandement de Manuel était tout près de lignes. D'autres régiments

---

<sup>209</sup> La Spagna non partecipò alla I Guerra Mondiale. Quindi quello evocato è un altro fronte. Si tratta di un'ulteriore conferma del carattere universale di alcune situazioni.



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

avaient été adjoints au sien, et il commandait une brigade. Sa droite allait bien; son centre, de même; sa gauche flottait un peu. Au dernier combat, soixante pour cent des officiers et des commissaires politiques de sa brigade avaient été blessés. «Vous me ferez le plaisir de rester à votre place, et de ne pas chanter l'*Internationale* à la tête de vos troupes», avait-il dit une heure plus tôt. La contre-attaque se développait bien, mais la gauche flottait. (418-419)

Le due citazioni si trovano all'inizio di un sottocapitolo, specificarlo aiuta a capire meglio la tecnica narrativa di Malraux, simile a quella cinematografica. Nella prima citazione l'orizzonte è ampio, lo sguardo è fisso sul paesaggio tra Madrid e Segovia, mentre la brigata di Manuel si dirige verso il fronte per combattere. Nella seconda citazione, il narratore restringe il campo a quello che sarà il luogo dell'azione delle scene successive. Oltre alle immagini evocate dalle parole, anche la prosa cambia e passa da un andamento lirico a uno più incalzante, allo stesso modo in cui in un film il cambio di campo è segnato da una panoramica sul nuovo teatro della narrazione e un restringimento successivo sui personaggi. *L'Espoir* è ricco di questi passi che giustificano l'andamento non lineare della trama.

Dal fronte, luogo di morte dei soldati, la narrazione torna a Madrid, luogo di morte della popolazione civile, dove il narratore onnisciente cede il passo alla cronaca con dei veri e propri inserimenti di articoli, o stralci, giornalistici:

García se faisait communiquer chaque jour les doubles articles envoyés de Madrid. Ils lui étaient apportés en deux dossiers: «politique» et «faits». En attendant les correspondants, il feuilletait le second, las d'être homme: l'atroce était tel que tous les articles en regorgeaient.

POUR PARIS-SOIR: «*Avant de venir au Central,- lisait-il - je viens d'assister à une scène d'une atroce beauté.*

«*On a trouvé cette nuit près de la Puerta del Sol un enfant de trois ans qui pleurait perdu, dans les ténèbres. Une des femmes réfugiées dans les sous-sols de la Gran Via ignorait ce qu'était devenu son enfant, un petit garçon du même âge, blond comme l'enfant trouvé dans la Puerta del Sol. On lui donne la nouvelle. Elle court à la maison où l'on garde l'enfant, calle Montera. Dans la demi-obscurité d'une boutique aux rideaux baissés, l'enfant suce un morceau de chocolat. La mère s'avance vers lui, les bras tendus, mais ses yeux s'agrandissent, prennent une fixité terrible, démente.*

«*Ce n'est pas son enfant.*

«*Elle reste immobile de longues minutes. L'enfant perdu lui sourit. Alors elle se précipite sur lui, le serre contre elle, l'emporte en pensant à l'enfant qu'on n'a pas retrouvé.*» (442)

Alla cronaca è affidato il compito di narrare quello che il romanziere non ha

ancora avuto il tempo di elaborare in una forma narrativa coerente. L'articolo viene direttamente letto dal personaggio di García. In questo modo la percezione della scena descritta è più diretta e riproduce la sensazione della prima lettura che ne ebbe a sua volta l'autore quando si trovava a Madrid in quei giorni.

Diverso, ma con una funzione narrativa analoga, il caso della dettatura che Shade fa delle sue cronache:

Bientôt Shade put commencer à dicter. Pendant que se succédaient ses notes de la matinée, les obus se rapprochaient, les pointes de crayons sautant toutes ensemble sur les blocs de sténos à chaque explosion.

[...]

«Ce matin, virgule, j'ai vu les bombes encadrant un hôpital où se trouvaient plus de mille blessés, point. Le sang que laissent derrière eux, à la chasse, virgule, les animaux blessés, virgule, s'appelle des traces, point. Sur le trottoir, virgule, sur le mur, virgule, était un filet de traces...»

L'obus tomba à moins de vingt mètres. [...]

«Cette après-midi, je suis arrivé, quelques minutes après une explosion, devant une boucherie: là où les femmes avaient fait la queue étaient de taches; le sang du boucher tué coulait de l'étau, entre les bœufs ouverts et les moutons, pendus aux crochets de fer, sur le sol où l'entraînait l'eau d'une conduite crevée. (451-452)

Il lettore assiste in tempo reale alla scrittura dell'articolo. La cronaca si sostituisce momentaneamente alla narrazione, il processo di creazione del testo e quello di lettura sono ora simultanei. Il piano della cronaca e quello della narrazione si mantengono distinti solo in queste prime righe. Nelle pagine successive confluiscono e Shade diviene il vero e proprio narratore momentaneo del romanzo:<sup>210</sup>

Pendant que j'écris ceci, des obus éclatent de minute en minute sur les quartiers pauvres, dans l'heure indécise du soir, la lueur des incendies est si forte qu'en ce instant, devant moi, le jour tombe sur une nuit couleur du vin. (453)

Si noti come, nel dettare il suo resoconto, il giornalista americano si soffermi su un particolare (il colore della notte) che non aggiunge alcuna nuova informazione. Si tratta di un effetto di realtà che Malraux ricerca continuamente ne *LE*: la notte non è semplicemente buia, o scura, è dello stesso colore del vino, che ha una consistenza particolare e va oltre la sensazione puramente visiva (è una notte densa, pastosa, ferma). L'effetto di realtà è arricchito da una metafora attraverso cui indirettamente il

---

<sup>210</sup> Vengono eliminati i riferimenti che indicavano la scrittura, come la dettatura della punteggiatura.

narratore trasmette la sua emozione.<sup>211</sup>

Shade è testimone oculare e riferisce in diretta ciò che sta avvenendo a Madrid, anticipando di qualche pagina la terribile narrazione dell'incendio della capitale spagnola che rompe la notte illuminando la città a giorno.<sup>212</sup> Cronaca e narrazione confluiscono nelle parole di Shade che si tingono di una nota lirica con le parole: «le jour tombe sur une nuit couleur du vin». La notte rappresenta un elemento che ha un carico simbolico molto forte in tutto il romanzo. Si pensi alle prime pagine del testo quando essa è il luogo della fraternità («La nuit n'était que fraternité» (19)) o il momento della giornata in cui la narrazione comincia («Un chahut de camions chargés de fusils couvrait Madrid tendue dans la nuit d'été» (11)). Duchet (1986: 114) la definisce una notte “diegetica”, «point d'origine et topos d'ouverture, est à la fois de l'ordre du réel e du dire fictionnel». È un luogo, continua l'autore, che si riscrive come simbolo, ovvero come valore. In esso la speranza è vista come notte della fraternità e, in questo modo, conclude, il testo diventa figura e lettura della Storia.

La voce del personaggio continua a sostituirsi a quella del narratore onnisciente:

Les fascistes ont aidé les fascistes, les communistes ont aidé les communistes, et même la démocratie espagnole; les démocraties n'aident pas les démocraties.

Nous, démocrates, nous croyons à tout, sauf à nous-mêmes.

[...]

L'Europe que je regarde de cette fenêtre n'a plus à nous enseigner ni sa force, qu'elle a perdue, ni sa foi de Maures qui bringuebalent leurs Sacrés-Cœurs. [...]» (453-454)

La cronaca si chiude con alcune considerazioni politiche che Malraux esprime attraverso Shade. In questo caso non si tratta della rivalità tra comunisti e anarchici o delle atrocità portate avanti dai due schieramenti. Qui, Malraux/Shade apre al

---

<sup>211</sup> Duchet (1986: 117-118) mette a confronto un passo del terzo capitolo de *L'Espoir* e una cronaca che ricordava lo stesso evento pubblicata su *Le Monde* nel 1976. La differenza tra i due testi, oltre che nella lunghezza (quello narrativo è molto più esteso di quello giornalistico), risiede proprio nell'utilizzo di metafore –in quel caso l'ariete– che conferiscono alla narrazione di Malraux un grado di realtà superiore in virtù di un maggiore coinvolgimento che il linguaggio letterario può suscitare nel lettore.

<sup>212</sup> Vinals (2006: 750) sostiene che la luce dell'incendio abbia una sua funzione precisa nel romanzo: «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».

problema dell'isolamento cui fu costretto il governo repubblicano spagnolo. Il personaggio narratore (un giornalista nordamericano) mette in evidenza la contraddizione e la cecità delle democrazie europee e degli Stati Uniti, il suo Paese. Tuttavia, se gli Stati Uniti, anche per ragioni geografiche, sono naturalmente distanti, così non dovrebbe essere per l'Europa. E un'Europa così frammentata e vincolata ad interessi di parte non è un'Europa forte. «L'Europe que je regarde de cette fenêtre»: Madrid si trasforma nello specchio da cui guardare la rovina di un continente sfaldato. La città bombardata, distrutta e invasa dalle fiamme è l'immagine del fallimento di qualsiasi alleanza su scala europea. La guerra di Spagna è, senza ombra di dubbio, qualcosa di più che una questione interna alla Penisola Iberica.

Nell'ultima parte de *LE*, che dà il titolo a tutto il romanzo, Malraux continua con la narrazione degli eventi chiave del conflitto, con particolare attenzione a quelli favorevoli alla Repubblica pur non nascondendo alcune sconfitte di una certa importanza, come quella riportata a Málaga. Questa fu anche l'ultima missione della squadriglia di Malraux che alla fine di febbraio del 1937 cessò le sue operazioni.

«L'Espoir» si apre l'otto febbraio del 1937 e si chiude alla fine del mese successivo. I fronti aperti dalla guerra, e quindi gli scenari della narrazione, sono Madrid (Guadalajara), Teruel e Málaga. Il primo rappresenta il centro, mentre gli altri due sono le periferie. Come già detto Málaga viene persa e il lettore assiste al primo esodo di contadini in fuga dai bombardamenti. Il compito della squadriglia di Malraux era esattamente quello di coprire questa fuga. Teruel è il cuore del fronte aragonese, di fondamentale importanza per la Repubblica in quanto è l'ultima difesa prima di Barcellona. La narrazione continua con la stessa cadenza dei capitoli precedenti, ponendo particolare attenzione alla battaglia aerea e segnalando i cambi di fronte, che il più delle volte corrispondono a dei balzi in avanti del tempo.

In questa ultima parte Malraux sembra voler dare al lettore un'immagine ancor più panoramica del conflitto, mostrando che in due fronti su tre la Repubblica è in vantaggio perché ha ritrovato, rispetto all'inizio, unità e compattezza grazie alla capacità di organizzazione e alla disciplina del Partito Comunista, che si è posto decisamente al comando delle milizie.

## **6.2 Personae in guerra**

La guerra civile spagnola fu un evento collettivo di enorme portata. È stato sottolineato più e più volte in questo lavoro e da commentatori, storici, scrittori e critici. Chiunque decida di confrontarsi con questo evento storico deve fare i conti con una partecipazione umana straordinaria. Questa umanità non è affatto un tutto omogeneo, ma si divide e lotta per la propria idea di mondo. La centralità dell'idea come motivo del contendere è l'elemento che mi ha fatto parlare di conflitto ideologico, in quanto non è l'interesse particolare (la patria, l'economia, ecc.) a muovere le coscienze di migliaia di volontari (da una parte e dall'altra), ma è un ideale.

Come si è visto, oltre alla canonica opposizione tra fascisti e antifascisti, è possibile frammentare lo schieramento repubblicano in almeno tre ulteriori sotto schieramenti: comunisti, anarchici e democratici.

Ne *LE*, André Malraux ricostruisce il frammentato universo umano del fronte repubblicano, creando un gran numero di personaggi (circa sessanta) di nazionalità e con idee politiche diverse gli uni dagli altri. Nessuno tra questi riesce a emergere e ad assumere il ruolo di un protagonista e anche il punto di vista dell'autore non ha un referente unico, ma varia a seconda della scena. Questa strategia riflette la volontà di dare del conflitto una visione complessiva. Quindi la costruzione dei personaggi nel romanzo di Malraux va ben oltre la semplice caratterizzazione e la sua analisi oltrepassa i confini di un loro studio individuale.<sup>213</sup>

La mancanza di un protagonista, di un eroe attorno al quale ruota l'intera narrazione, e una galleria piuttosto ampia di figure letterarie, fanno sì che sia possibile parlare di personaggio collettivo, in termini molto simili a quelli delineati per il *Laberinto mágico*. Questo personaggio rappresenta simbolicamente il popolo – che sia spagnolo o francese, non importa, è una categoria universale – in un romanzo che, come afferma Vinals (2006: 752), traccia una vera e propria epica del popolo,

---

<sup>213</sup> Moatti (1981: 190) fa notare che: «Examiner les personnages de *L'Espoir* conduit à aborder toutes les interrogations de l'œuvre».

che in tal modo verrebbe a configurarsi come eroe.<sup>214</sup>

La parte di narrazione relativa all'ideologia è affidata al dialogo. In questo modo il nucleo intellettuale del romanzo è interamente a carico dei personaggi che si fanno portavoce delle idee di Malraux, ma non solo. Anche per questo motivo l'analisi dei caratteri de *LE* permette di approfondire i suoi aspetti politici.

I personaggi del romanzo di Malraux si possono inizialmente suddividere in spagnoli e stranieri. Questi ultimi sono per la maggioranza membri della squadriglia di aviazione comandata da Magnin, principale *alter ego* dell'autore. I personaggi non spagnoli (ben ventisette) rappresentano quasi il cinquanta per cento dell'intero gruppo, ciò a dimostrazione della portata sovranazionale del conflitto. Tuttavia, i ruoli chiave –con l'eccezione di Magnin –sono tutti occupati da personaggi spagnoli: fra i più importanti, senza ombra di dubbio, García, Hernández e Manuel.

I primi due rappresentano la contrapposizione tra il moderno pragmatismo comunista in grado di avere una visione molto limpida del Partito (García) e un antiquato anarchismo romantico carico di ideali (Hernández). Questa opposizione emerge chiaramente durante l'assedio di Toledo, una delle prime cocenti sconfitte riportate dall'esercito repubblicano:

Écoutez, Garcia. Ne jouons pas à qui aura raison. Il n'y a plus qu'à vous que je puisse parler. Manuel est un homme honnête, mais il ne voit plus qu'à travers son parti. Les... autres seront ici avant huit jours, vous le savez mieux que moi. Alors n'est-ce pas, avoir raison...

-Non.

-Si...

Hernandez regarda l'Alcazar: rien de nouveau.

-Seulement si je dois mourir ici, j'aurais voulu que ce ne fût pas comme ça...

[...]

-Le nôtre, *ou Franco* -une organisation ou une autre organisation -par une organisation contre un désir, un rêve ou une apocalypse.

-Les hommes ne meurent que pour ce qui n'existe pas.

-Hernandez, penser à ce qui devrait être, au lieu de penser à ce qu'on peut faire, même si ce qu'on peut faire est moche, c'est un poison. Sans remède, comme dit Goya. Cette partie-là perdue d'avance pour chaque homme. C'est une partie désespérée, mon bon ami. Le perfectionnement moral, la noblesse sont des problèmes individuels, où la révolution est loin d'être engagée directement. Le seul pont entre les deux, pour vous, hélas –c'est l'idée de votre sacrifice. (248-251)

---

<sup>214</sup> Un eroe che, però, è al servizio dell'individuo: «El pueblo en Malraux sirve de telón de fondo a los protagonistas: la masa sirve a poner de realce a los héroes» (Vinals, 2006: 752).

Le parole di García sono rivelatrici della differenza di approccio alla guerra –e alla vita –dei personaggi anarchici e di quelli comunisti. Questi ultimi si contraddistinguono per il loro pragmatismo che si basa sulle cose che si possono e devono fare: vengono posti degli obiettivi e si fa di tutto per raggiungerli. Al contrario gli anarchici sono più attenti all’ “essere”. Si tratta di un “essere” relazionato a degli ideali utopici, a dei modelli etici individuali di cui la rivoluzione non ha tempo d’interessarsi. All’organizzazione degli eserciti fascisti è inutile opporre un’idea o un sogno d’Apocalisse, ma è necessario disciplinarsi in qualcosa di più strutturato e ordinato, compatto. Non è tempo di illusioni liriche.

L’unico legame che García intravede tra l’ “essere” anarchico e il “fare” comunista è la morte, intesa come sacrificio e dedizione totale alla causa. Ciononostante, i personaggi come García prima di arrivare ad essa organizzano l’Apocalisse, si danno ordine e disciplina perché l’obiettivo finale non è morire, ma vincere. La differenza tra comunisti e anarchici, tra i García e gli Hernández, è tutta qui.

I due personaggi citati sono portatori di un’ideologia politica intermedia: non si possono definire comunisti ortodossi, ma neanche anarchici. Lo stesso Hernández sostiene che García è rimasto uno dei pochi con cui può parlare. Al contrario, con Manuel ciò risulta impossibile in quanto è completamente succube del Partito, eseguendo qualsiasi ordine e rimanendo sulle posizioni ufficiali in maniera inflessibile, anche se Fernández Cardo (Malraux, 1995: 69) afferma che in alcune occasioni mostra una certa volontà conciliante e tollerante.

Manuel è una figura chiave de *L’Espoir*: apre e chiude il romanzo, su di lui ricade buona parte della speranza in una vittoria finale, rappresenta una tipologia di comunista molto vicino a quella dello stesso Malraux. Ha una evoluzione parallela a quella di un altro personaggio centrale, Magnin, ma soprattutto parallela all’evoluzione del conflitto. Inizialmente, Manuel è un giovane intellettuale gioviale, idealista e piccolo borghese. Il *pronunciamento* è la scintilla che lo consegna interamente ad un impegno concreto nella lotta al fascismo. Da questo momento inizierà una lenta metamorfosi che lo porterà a diventare un ufficiale e un navigato

*leader* militare in pochissimo tempo.

L'evoluzione del personaggio, come ho detto, è parallela a quella della guerra. Con l'avanzare della disillusione lirica che il protrarsi del conflitto comporta, la guerra di Spagna si trasforma sempre più rapidamente in uno scontro armato moderno e tecnologico, dove sono più importanti la disciplina e l'organizzazione, che non l'ideale per il quale si sta combattendo. Manuel arriva a rappresentare un compromesso tra lo spirito collettivo e libertario dell'anarchismo e la disciplina comunista. Sa che l'individualismo borghese non lo porterà da nessuna parte, ma è sempre più consapevole che senza il Partito Comunista che infonde disciplina e organizzazione sarebbe impossibile vincere la guerra. L'evoluzione che lo contraddistingue rappresenta un paradigma di graduale disumanizzazione dovuta al fatto che segue in maniera del tutto acritica e meccanica ogni direttiva del Partito, dando per scontato che, in quanto proveniente da esso, sia la cosa giusta da fare.

*La squadriglia Magnin.* Contrariamente a quello di Manuel, il personaggio di Magnin, quello che gode del maggior spazio nel romanzo, si contraddistingue per la sua umanità. Le tre figure che ho visto finora (Manuel, García ed Hernández) sono tutte impegnate a organizzare la Rivoluzione. I dialoghi si concentrano sulla necessità di dare disciplina e ordine alle milizie repubblicane, conferendo all'Apocalisse un senso logico. Su questo punto cruciale si è detto che si gioca la differenza tra comunisti e anarchici. Tuttavia, alcuni personaggi, come sottolinea Thornberry (1977: 87) «sont chargés d'insister à leur tour sur le dangers inhérents à ne voir dans la guerre qu'une question d'organisation technique à outrance». Magnin è certamente uno di essi e, continua l'autore, se da un lato riconosce la necessità di una organizzazione disciplinata, dall'altro rimprovera al Partito di non tenere conto di altri aspetti, soprattutto morali (l'umiliazione, il bisogno di libertà, la fratellanza, ecc.) che hanno spinto una buona parte del popolo spagnolo ad opporsi al *golpe* franchista.

Magnin è un aviatore francese che si mette alla testa della squadriglia d'aviazione internazionale, trasposizione di quella capitanata da Malraux. Quindi non è difficile



individuare nel personaggio il principale *alter ego* dell'autore.

Attraverso la figura di Magnin, Malraux affronta due aspetti fondamentali della guerra civile che, insieme all'organizzazione della Rivoluzione, rappresentano i tre nuclei tematici de *LE*: la fraternità e la morte.<sup>215</sup>

La fraternità, declinata anche in una più generica solidarietà fra gli uomini, è in antitesi alla fredda disciplina di Partito, finendo per configurarsi come l'altro lato della medaglia. La scena del romanzo che meglio di altre dà un'idea dell'importanza di questo sentimento è quella del recupero del «Canard Déchainé» su cui volava Attignies nella *sierra* di Teruel. L'aiuto offerto dai contadini di Valdeliners, fa notare Marín (2011: 221), «es vista en ese momento por Magnin como un valor que, siempre que sea encauzado a través del orden y la disciplina, no debe subestimarse en el transcurso de la contienda». Inoltre, questo è l'episodio che viene narrato nella versione cinematografica del romanzo, *Sierra de Teruel*.

La solidarietà è una modalità della condizione umana che permette all'uomo di conservare la propria dignità anche durante una guerra devastante. Ne *LE* è costantemente presente un'oscillazione tra *umano* e *disumano*: la fraternità equivale ad un frammento di umanità nella barbarie. Barbarie che si manifesta con tutta la sua forza, da un lato, nelle scene del bombardamento di Madrid, e dall'altro nella morte: presenza costante in ogni guerra.

La morte di Marcelino, aviatore italiano che meglio di altri incarna il destino di chi combatté volontario durante la guerra civile spagnola, innesca in Magnin una serie di riflessioni:

Pendant que les extincteurs tapaient dans la flamme, on écartait de l'appareil blessés et morts, leurs camarades autour d'eux dans des fouillis d'ombres; sous cette lumière cadavérique, les morts immobiles semblaient protégés par des morts agités.

[...] Magnin avait vu assez mourir pour connaître l'apaisement qu'apporte la mort sur beaucoup de faces. Plis et petites rides étaient partis avec l'inquiétude et la pensée; et devant ce visage lavé de la vie, mai où les yeux ouverts et le serre-tête de cuir maintenaient la volonté. Magnin pensait à la phrase qu'il venait d'entendre, qu'il avait entendue sous tant de formes en Espagne; c'est seulement une heure après leur mort, que, du masque des hommes, commence à sourdre leur vrai visage. (191)

---

<sup>215</sup> Thornberry (1977: 137-140) affronta le due tematiche parallelamente, come se fossero frutto della stessa cosa.

La morte mostra il vero volto dell'uomo. Volto che fino a quel momento si è celato dietro la maschera di un *personaggio* che ci siamo costruiti per tutta la vita. Questo volto rappresenta l'anima più profonda di Marcelino, come evidenziano le parole pronunciate da una cameriera guardando il suo cadavere: «Il faut au moins une heure pour qu'on commence à voir l'âme, dit-elle» (*ivi*).

L'incidente di Marcelino rappresenta solo una delle tante sfumature che può assumere la morte in un romanzo sulla guerra. Un'altra è quella che abbiamo visto parlando di Puig, che si profila più come un gesto eroico, come un sacrificio per gli altri, ma che in realtà nasconde una volontà d'affermazione personale: un eroe verrà ricordato per sempre. Accanto ad esse è necessario tenere presente un aspetto della morte che risulta difficile da accettare perfino in una guerra e che colpisce la popolazione civile a seguito dei bombardamenti nella retroguardia.

Infine, un'ulteriore sfumatura che assume la morte ne *LE* è riscontrabile in quella del personaggio di Vallado, uno dei tre aviatori spagnoli della squadriglia di Magnin. La sua figura si ispira all'ufficiale repubblicano Joaquín Mellado (Thornberry, 1977: 83). Membro del PSOE, era più interessato a realizzare la Rivoluzione che non a instaurare un sistema che avesse come pilastro la giustizia sociale. La sua morte è atroce ed è, al tempo stesso, il risultato finale di uno scontro così intenso da rappresentare la negazione simbolica degli ideali in cui il personaggio credeva.<sup>216</sup>

Gli altri due aviatori spagnoli della squadriglia di Magnin sono Sembrano e Jaime Alvear. Rappresentano due tipologie di spagnolo *comprometido* molto differenti. Il primo è un pacifista che, però, il 18 luglio del 1936 capì che era necessario schierarsi dalla parte della Repubblica. La gravità della situazione obbliga Sembrano ad accantonare la speranza di un mondo pacifico e a prendere le difese, attivamente, del governo legittimo. Questo comportamento riflette un'opinione diffusa durante la guerra e che vedeva nel pacifismo una soluzione di comodo, un paravento dietro al quale nascondere la volontà di non schierarsi o una prova della mancanza di coraggio

---

<sup>216</sup> L'aereo di Vallado/Mellado viene colpito da fuoco amico e, nel tentativo di effettuare un atterraggio di emergenza, si conficca al suolo verticalmente spezzandosi in due. Parte dell'equipaggio, tra cui Mellado, sopravvive. Tuttavia, convinti del fatto che ad abatterli fossero i franchisti, preferirono suicidarsi piuttosto che cadere prigionieri del nemico. Per approfondire il tema della morte in Malraux si vedano Gaulupeau (1969) e Hébert (1978).

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

nel difendere le proprie idee. Questo personaggio incarna, quindi, la consapevolezza dell'impossibilità della pace e l'inevitabilità della guerra che costringe a prendere una posizione netta e chiara.

La differenza, seppur sottile, tra le idee politiche di questi personaggi è come sempre affidata al dialogo. Nella conversazione che segue a parlare sono Magnin, Sembrano e Vallado:

Magnin admire les justifications que l'intelligence des hommes apporte à leurs passions.

-Et puis quoi, dit-il, j'étais à gauche parce que j'étais à gauche... et ensuite, il s'est noué entre la gauche et moi toutes sortes de liens, de fidélités; j'ai compris ce qu'ils voulaient, je les ai aidés à le faire, et j'ai été de plus en plus près d'eux chaque fois qu'on a voulu davantage les en empêcher...

-Tant qu'on est seulement marié avec une politique, ça n'a pas d'importance, dit Sembrano; mais quand'on a des enfants avec elle...

-Au fait, qu'est-ce que tu étais? Communiste?

-Non: socialiste de droite. Toi, communiste?

-Non, dit Magnin, tirant sa moustache à petits coups: socialiste aussi. Mais gauche révolutionnaire.

-Moi, répond Sembrano, avec un triste sourire qui s'accorde à la nuit qui vient, j'étais surtout pacifiste...

-Les idées changent... dit Vallado.

-Les gens que je défends, eux n'ont pas changé. Et il n'y a que ça qui compte. (97-98)

Nessuno dei tre personaggi è comunista. Due socialisti e un pacifista deluso dall'impossibilità di dare una risposta concreta attraverso le sue idee a ciò che sta succedendo. Idee che, sì, cambiano, ma non cambia la gente che Sembrano difende e per la quale combatte. Il dialogo ancora una volta annulla la distanza tra lettore e personaggi, che si rivelano direttamente attraverso le proprie parole.

Jaime Alvear è il contraltare perfetto di Vallado: rappresenta il socialismo di sinistra e per lui la guerra civile non è altro che il proseguimento della lotta di classe. Perde temporaneamente la vista dopo che il suo aereo viene colpito dalla contraerea, trasformandosi in una sorta di avvertimento vivente di quello che può essere il destino di ciascun aviatore; il recupero della vista viene vissuto come una specie di miracolo.

Tra i gli aviatori di Magnin/Malraux uno dei più esemplari è Gardet. Tra le figure secondarie del romanzo è sicuramente quello che ha il maggiore spazio. Anche in

questo caso si tratta della trasposizione di una figura reale, ed esattamente di Raymond Maréchal (Thornberry, 1977: 83-84). Non avendo un ruolo preminente, Gardet acquisisce un valore romanzesco nel momento in cui tenta di suicidarsi (come realmente successe a Maréchal).<sup>217</sup>

Il tentato suicidio, evitato grazie all'intervento degli altri aviatori, trasforma Gardet nel simbolo del coraggio e del legame fraterno che unisce i membri della squadriglia di Magnin/Malraux. Tra di essi vi sono anche tre italiani. Di uno abbiamo già detto, ed è Marcelino, la cui morte diventa esemplare come alternativa alla morte eroica di Puig. Gli altri due sono Camuccini e Scali. Il primo non è un granché rilevante, mentre il secondo rappresenta una figura particolare cui Malraux teneva molto, quella dell'intellettuale impegnato attivamente nella guerra civile spagnola.

Scali è un personaggio centrale de *LE*. Intellettuale e storico dell'arte, non è chiaro se Malraux l'abbia inventato di sana pianta o si ispiri, anche in questo caso, a una figura reale. Meno implicato politicamente di Marcelino (che vantava una militanza antifascista già in Italia, dove aveva scontato un periodo di detenzione per la sua opposizione al regime), attraverso la sua figura Malraux solleva la spinosa questione del rapporto tra l'intellettuale e l'azione.<sup>218</sup>

Scali è spesso assalito dal dubbio e dalla mancanza di certezze; l'unica convinzione è quella di essere dalla parte della ragione, ma questo non gli basta. I primi mesi del conflitto posero le basi di ciò che venne dopo. Le atrocità e le ingiustizie che si commisero nel periodo storico narrato ne *LE* ebbero ripercussioni fino alla fine della guerra. Come sottolinea Thornberry (1977: 86), Scali si sente allo stesso tempo giustiziere, in quanto combatte per una causa ritenuta giusta, e assassino, perché spesso il bombardamento lo porta ad uccidere degli innocenti. Un intellettuale impegnato e consapevole del suo ruolo, ma incapace di comandare perché poco autorevole, divide gli uomini che lo circondano in tre gruppi: i

---

<sup>217</sup> Su Gardet, Thornberry (1977: 83-84) scrive le seguenti parole: «Le cas de Gardet-Maréchal illustre comment un personnage secondaire peut en raison des circonstances acquérir une valeur représentative, et comment le réel, alors qu'il semble simplement transcrit, s'oriente déjà vers une certaine transposition».

<sup>218</sup> «Il est en effet déchiré entre sa décision de combattre le fascisme et les moyens qu'il faut employer pour le supprimer, et écœuré par le recours aux atrocités qui avait caractérisé les premières semaines de la guerre» (Thornberry, 1977: 86).

combattenti che ama, i militari di cui non si fida e i guerrieri, che detesta. Il momento cruciale in cui la sua fede nel comunismo inizia a crollare è la battaglia di Teruel, dopo la quale diventa sempre più anarchico e anticomunista.

Scali, ovviamente, non è l'unico personaggio intellettuale presente nel romanzo. In certa misura, tutti i personaggi che si succedono sulla scena de *LE* sono intellettuali. Non potrebbe essere altrimenti visto come lo stesso Malraux interpretava il suo ruolo, il suo impegno come scrittore, un impegno che nella prima fase del conflitto è interamente dedicato all'azione diretta (le prime cose che Malraux scrive sulla guerra civile sono datate dopo la sua esperienza di aviatore della Repubblica spagnola). Scali è un insegnante, un docente di storia dell'arte, che esce dalle aule universitarie e dalle biblioteche, imbraccia un fucile e combatte. La stessa cosa che fece Malraux, il quale considerava limitante l'impiego degli scrittori unicamente per la propaganda. Tuttavia, come segnala Marín (2011: 188), lo stesso autore de *La condition humaine* fu "costretto" ad abbandonare l'azione attiva per dedicarsi alla propaganda. Ecco che secondo Stoltzfus (1999: 182) *LE* fu scritto per giustificare la posizione politica di Malraux, che nel frangente del conflitto confidava nella capacità organizzativa del Partito Comunista. Non so se questa interpretazione possa essere realmente fondata. Credo che lo scopo de *LE* fosse quello di scrivere, attraverso il romanzo, un resoconto dei primi mesi di guerra. In un certo senso si tratta a tutti gli effetti di una *docu-fiction* letteraria dove gli strumenti della cronaca, quelli del romanzo, del cinema e di altre forme d'arte –come la pittura- confluiscono in un unico risultato. Gli stessi personaggi, molti dei quali forgiati sulla base di *personae* reali e poi *romanzzati*, sono una prova della compartecipazione di diverse modalità discorsive alla creazione de *LE*, quasi a testimoniare la necessità di unire le forze a tutti i livelli, compreso quello artistico. Per questo motivo *LE* non è un romanzo a intreccio, come neppure un diario o una cronaca. Il suo stesso titolo lo configura come una dichiarazione di speranza. Una speranza suggerita dall'alto profilo della causa che si stava difendendo in Spagna e che Max Aub avrebbe commentato con in versi di Cervantes in epigrafe a *Enero sin nombre*: «Con ser vencidos, llevan la victoria».

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

## **7. Uscire dal labirinto: una comparazione a modo di conclusione**

*Siendo, pues, así, que las armas  
requieren espíritu como las letras, veamos  
ahora cuál de los dos espíritus, el del letrado  
o el del guerrero, trabaja más.  
Don Quijote (I, XXXVII)*

Max Aub faceva parte di una generazione di autori che si formò e iniziò a scrivere tra le due guerre mondiali. Periodo storico cruciale e giro di boa per un'Europa che non riusciva a trovare un equilibrio interno; battesimo, se vogliamo, del Vecchio Continente con il volto oscuro della modernità. In meno di vent'anni, dal 1918 al 1936, si è passati dal mito del progresso, della velocità, della macchina, dall'esigenza di rompere con il passato ottocentesco, da una proiezione ostentatamente rivolta verso il futuro, a due atroci guerre, inevitabilmente interconnesse e devastanti. In questa temperie storica l'arte, la letteratura, che è quello che qui ci riguarda, ha conosciuto momenti altamente estetizzanti uniti ad altri di forte impegno: il poeta che entra nelle fabbriche e recita i suoi versi. Il romanziere che imbraccia il fucile e combatte l'esercito avversario, comunista o fascista che sia.

Max Aub è figlio di questa temperie storica in cui i contatti tra scrittori provenienti da nazioni diverse si intensificano e in Spagna divengono quotidiani. Per la prima volta il mondo della letteratura internazionale si trova in uno stesso luogo a

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

combattere per una guerra ideologica, nel senso del predominio delle idee e degli ideali su concetti come patria, nazione o interessi economici. Aub non si tira indietro e lavora nella retroguardia con altri scrittori e artisti provenienti dall'Europa e dall'America. Sente in quel momento di far parte di una generazione che ha la possibilità di cambiare il mondo. Ma è anche uno scrittore spagnolo, e non lo dimenticherà mai. Per quanto i suoi contatti con altri paesi siano molteplici, favoriti tra l'altro dal suo plurilinguismo, la sua visione della guerra civile è interna alla Spagna. Ma la proiezione e l'orizzonte dei suoi romanzi, racconti, drammi e versi va ben oltre i confini della Penisola. A questa oscillazione fra dentro e fuori fa riferimento il titolo di questo lavoro e le due parti in cui si è andato dividendo: il *Laberinto mágico* e la tradizione letteraria/artistica spagnola; il *Laberinto mágico* e due grandi opere di finzione sulla guerra civile come *FWTBT* e *LE*.

Durante il primo decennio di questo millennio, Albrecht Buschmann (2005) scriveva che molte, troppe volte, Max Aub è stato definito entro confini di tipo nazionale («Max Aub, escritor español, nacido en París, de madre francesa y padre alemán...») o in base alla propria cittadinanza. Questo concetto fa riferimento a un criterio geografico di categorizzazione e giustamente Buschmann (2005: 202) sottolinea che molto raramente Aub è stato definito come scrittore messicano. Spagnolo, e dentro i confini spagnoli è stato studiato per molti anni. Non per disattenzione, ma perché il lavoro da fare sui testi aubiani era, ed è tuttora, corposo. Se l'uomo Max Aub sfugge ad una collocazione geografica, figuriamoci la sua opera che si nutre di molte influenze e di vari stimoli. Da qui nasce il tentativo di studiare lo scrittore da due punti di vista: nei confronti della letteratura e dell'arte spagnola e nei confronti della generazione internazionale di scrittori alla quale apparteneva.

Max Aub nacque nel 1903, André Malraux nel 1901 ed Ernest Hemingway nel 1899. Questo dato anagrafico marca una differenza fondamentale tra i tre scrittori: Hemingway partecipò alla Prima Guerra Mondiale come autista volontario delle ambulanze della Croce Rossa, mentre Aub e Malraux no. Tuttavia se per lo scrittore valenzano la guerra del 14-18 significò comunque un primo trauma e l'arrivo in quella che sarebbe stata la sua patria adottiva, Malraux sembra aver vissuto il



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

conflitto come qualsiasi altro adolescente francese di buona famiglia. Dalla sua esperienza della Grande Guerra, Hemingway trasse *A Farewell to Arms*, che lo qualifica a pieno titolo come uno dei principali scrittori di questo evento. E fondamentalmente l'americano è uno scrittore della Prima Guerra Mondiale. Arriva alla guerra di Spagna con un bagaglio di esperienza bellica e di relativa esperienza letteraria che gli altri due non potevano avere. Risulta quindi naturale che il suo ruolo sia stato quello di un osservatore: privilegiato, di prestigio, altamente qualificato, ma pur sempre osservatore. Non partecipa mai direttamente all'azione, ma dà il suo contributo nella propaganda con lo scopo di sensibilizzare l'opinione pubblica del suo Paese. Era convinto che fosse una leva sufficiente a sbloccare gli aiuti statunitensi. Malraux, da parte sua, si mise letteralmente al comando di una squadriglia d'aviazione e combatté in prima linea per sette mesi. Partecipò alla prima battaglia di Teruel, alla “conquista” dell'Alcázar di Toledo e coprì l'esodo andaluso di Almería del '37. Sceso dall'aereo, fece la cosa che sapeva fare meglio: scrisse per la Repubblica un romanzo, *LE*, manifesto politico e ideologico della sua esperienza in prima linea. Max Aub, come Hemingway, non imbracciò il fucile, ma partecipò attivamente alla propaganda repubblicana. Non solo, dall'ambasciata spagnola a Parigi lavorò assiduamente per il padiglione della Spagna all'Esposizione universale del 1937. Il suo impegno con la II Repubblica continuò durante tutto l'esilio, quando rimase uno scrittore spagnolo, un intellettuale spagnolo impegnato a fare opposizione al regime franchista dall'esterno.

Tre esperienze diverse, da tre punti di vista differenti. Hemingway incarna il punto di vista dello scrittore nordamericano che è sicuro del fatto che il suo Paese è lontano molte migliaia di chilometri dalla barbarie e soprattutto sembra aver sviluppato gli anticorpi contro qualsiasi virus dittatoriale. Malraux vive e osserva la guerra civile spagnola sapendo che potrebbe essere il preludio a una catastrofe in grado di travolgere la Francia e l'Europa intera. È fuori dal labirinto spagnolo, ma è dentro a quello europeo. Max Aub, invece, è completamente immerso nella realtà spagnola, sta percorrendo quel labirinto da diversi anni ed è cosciente che, in caso di vittoria franchista, non sarà facile uscirne. Ecco che “dentro” e “fuori” non sono due

categorie assolute, ma esistono sfumature intermedie che ci obbligano a problematizzare la questione guerra civile e la comparazione tra il *Laberinto mágico* da un lato e *FWTBT* e *LE*, dall'altro.<sup>219</sup>

### **7.1 Precedenti**

Non esiste a tutt'oggi uno studio che prenda in considerazione, contemporaneamente, i tre autori qui esaminati. L'amicizia tra André Malraux e Max Aub è stata più volte indagata, a essa è stato dedicato un convegno a Friburgo (Ette *et al*, 2005) e Malgat (2010) ha riunito in un unico volume una serie di documenti, tra cui le lettere che si scambiarono i due scrittori. La loro relazione è quasi sempre stata letta all'interno di un più ampio rapporto tra Aub e la Francia (Malgat, 2007) e che oscilla tra inclusione ed esclusione, vivendo il suo momento più drammatico tra il 1939 e il 1942 quando lo scrittore valenzano viene rinchiuso nei campi di concentramento. Vinals (2006), invece, conduce una comparazione testuale tra *LE* e il *Laberinto mágico* allargando il discorso anche a *Sierra de Teruel*, il film di Malraux a cui partecipò Max Aub come aiuto regista e traduttore del copione dal francese allo spagnolo. Un ampio lavoro di critica genetica condotto da Llorens sul ciclo aubiano ha portato a individuare importanti parallelismi tra il *Laberinto mágico* e *LE*. Si tratta della conferma del ruolo fondamentale che ebbe lo scrittore francese nella scrittura del racconto *El Cojo* e delle prime pagine dei *Campos*.

L'altro filone di ricerca che ha avuto una certa fortuna è quello della comparazione tra Ernest Hemingway e André Malraux, in particolare tra *FWTBT* e *LE*, narrazioni della guerra civile spagnola. Uno dei lavori più sistematici in questo senso è quello di Marín (2011) che, agli autori qui considerati, aggiunge George Orwell e il suo *Homage to Catalonia*. Il lavoro di Marín ha il vantaggio di una comparazione ad ampio respiro di tipo tematico. Le basi della sua ricerca sono infatti l'argomento

---

<sup>219</sup> Llorens (2005: 91) ricorda che Aub e Malraux risposero in maniera diversa alla seguente domanda: «¿es suficiente la acción ideológica en un contexto donde impera la acción directa?». Malraux, fino a quando gli fu permesso, antepose alla propaganda la partecipazione armata al conflitto. Aub al contrario, continua Llorens (92): «nunca combatió o pudo combatir en la Guerra Civil, y la respuesta que da (y se da) ante la pregunta a la que aludíamos difiere radicalmente de la de Malraux, pues supone un afianzamiento y una defensa a ultranza del papel del intelectual en tiempo de guerra».

guerra civile spagnola e la condizione di non-spagnoli dei tre scrittori. Tuttavia, credo che questo studio abbia almeno due limiti: il primo riguarda il fatto che *Homage to Catalonia* non è un romanzo, mentre *LE* e *FWTBT* lo sono. Va da sé, quindi, che la visione della Spagna che ne emerge è radicalmente diversa. Il secondo limite è diretta conseguenza del primo in quanto il focus di Marín è l'immagine del paese iberico che emerge dai testi. Essendo *FWTBT* l'opera più letteraria tra le tre è naturale che restituisca un'immagine più mediata della Spagna in guerra. Inoltre, più che sulla letterarietà dei testi, Marín si concentra su aspetti più inerenti ad altre discipline come l'antropologia o la storia.<sup>220</sup> Il punto infatti non è tanto l'immagine della Spagna, ma come questa immagine viene costruita: con quali strategie e con quali strumenti. Mancando poi un “gruppo di controllo”, la comparazione risulta troncata. Quali differenze intercorrono, infatti, tra la rappresentazione di Hemingway e quella di uno scrittore spagnolo? Una visione interna del conflitto non può ugualmente dare un'immagine stereotipata?<sup>221</sup> Questi interrogativi rimangono per ora senza risposta.

Molto più incisiva è, invece, la comparazione di Stoltzfus (1999) che realizza un'efficace *close-reading* di *FWTBT* e *LE*. Le conclusioni dell'autore sono pienamente condivisibili:

Their differences are manifest in the way each author develops action in battle and in the way each one portrays the characters involved. Both Hemingway and Malraux have a tragic view of the world—men and women die and only works of art survive the corrosive effects of time. (191)

Le parole di Stoltzfus evidenziano un aspetto che il più delle volte sfugge e che

---

<sup>220</sup> Forse ciò che manca al lavoro di Marín è una *close-reading* dei testi. L'autore non dà molto peso alle differenze che intercorrono tra un genere come il romanzo e un genere come il diario.

<sup>221</sup> Più che arrivare ad una tesi partendo da alcune ipotesi, Marín sembra voler dimostrare una tesi stabilita come tale in precedenza. In particolare il suo giudizio su *FWTBT* sembra essere più il risultato di un pregiudizio negativo. Basti guardare a come chiude il testo l'autore: «Por último, también es sintomático, en este sentido, el error que comete Hemingway cuando representa a los campesinos castellanos empleando un habla que, lejos de conservar su austeridad característica, resulta pomposa y artificial» (Marín, 2011: 370). Naturale sia artificiale, trattandosi di finzione. Non credo che ad Hemingway sia mai venuto in mente di riprodurre fedelmente la parlata dei contadini gitani. Al contrario, essi sono la rappresentazione di un universo mitico e senza tempo. Come tale il loro linguaggio si mantiene su questi binari. È artificiale nella misura in cui lo sono Pilar, María, Pablo e gli altri membri del gruppo. Hemingway è di madrelingua inglese e, com'è naturale, manipola la propria lingua per questo scopo.

costituisce un elemento importante nel momento in cui si vuole comparare i due romanzi: sia Hemingway che Malraux ambientano le loro narrazioni al fronte. Partendo da questa considerazione, ed includendo il *Laberinto mágico*, non è difficile evidenziare che, al contrario, Aub dedica all'azione di guerra vera e propria, e al fronte extra urbano, pochissime pagine.

## **7.2 Campi di battaglia**

Il fatto che *FWTBT* si svolga molto vicino al fronte non significa che l'azione di guerra sia una presenza costante. Più che altro il romanzo è una narrazione di attesa, in cui la tensione cresce con l'avvicinarsi dell'ora in cui Robert Jordan deve far saltare il ponte. Tuttavia, vi sono alcuni momenti particolarmente cruenti, come l'attacco (e il relativo massacro) che subisce la banda di *El Sordo* da parte di una colonna fascista. L'aspetto più interessante di questa scena è che il lettore vi assiste con gli occhi dell'eroe e degli altri membri del gruppo di Pablo, che sono appostati sulla collina di fronte a quella del massacro. La prospettiva è quindi molto ravvicinata ed è possibile percepire la tensione che genera una simile intrusione delle forze nemiche nel proprio territorio. Il culmine del romanzo, con la morte dell'eroe, viene raggiunto nell'ultima scena, anch'essa d'azione militare. Si tratta, com'è facile immaginare, dell'esplosione del ponte e della relativa controffensiva fascista. In questo caso la prospettiva è quella di un narratore onnisciente e a prevalere è l'aspetto tragico della scena, che vede l'eroe morire per coprire i propri compagni in fuga.

La guerra civile spagnola è, inoltre, uno dei primi conflitti in cui viene usata sistematicamente l'aviazione, come già ampiamente ripetuto nel capitolo su Malraux. Alla guerra classica di terra si aggiunge quindi la guerra aerea. In *FWTBT* questo aspetto è solo appena percepito: i personaggi sentono dalla loro caverna sulla montagna gli aerei FIAT italiani che si dirigono a Madrid, o nel nord della Spagna. La figura della squadriglia aerea, che appare sempre possente, ingombrante e rumorosa, si contrappone alla rudimentalità delle armi e dei metodi di combattimento dei guerriglieri di Pablo, i quali a malapena dispongono di una mitragliatrice

automatica.

Se nel romanzo di Hemingway la guerra aerea è appena accennata, ne *LE* è una presenza costante, dovuta in gran parte alla stessa esperienza di Malraux. Sono diverse le battaglie aeree che lo scrittore francese tratta nel suo romanzo. Forse per la prima volta nella storia della letteratura il lettore può assistere a un combattimento di questo genere narrato da un punto di vista interno allo stesso. Non solo, il dramma della caduta e del successivo salvamento -la scena in cui l'aereo di Attignies viene colpito e precipita- vengono vissuti dal lettore con la stessa immediatezza di una presa diretta.

Malraux rielabora nel romanzo la battaglia di Almería, dove la sua squadriglia copre l'esodo di civili inermi sotto il fuoco fascista. Di questo esodo, come abbiamo visto, parla Max Aub ne *El Cojo*, racconto che risente dell'amicizia tra i due scrittori (Llorens, 2005: 86). Ciononostante, nel *Laberinto mágico*, la narrazione si sofferma raramente sul campo di battaglia,<sup>222</sup> aereo o terrestre che sia, e *El Cojo* costituisce un'eccezione.<sup>223</sup> L'attenzione di Aub è più rivolta alle conseguenze della battaglia, a ciò che lascia, in termini di devastazione e orrore. Sono numerose le pagine che lo scrittore dedica agli effetti dei bombardamenti a Barcellona, soprattutto in *CS*, creando un ulteriore parallelismo con *LE* di Malraux. Lo scrittore francese, attraverso il personaggio di Shade, si addentra nella Madrid bombardata e incendiata. Si viene a costituire, quindi, una sorta di geografia urbana della guerra dove a fare la parte del protagonista è la città stessa. La novità in questa strategia è rappresentata anche dal fatto che la guerra civile spagnola è uno dei primi conflitti in cui lo spazio urbano si trasforma in campo di battaglia sistematico. Ad Aub e Malraux questo aspetto non è sfuggito, anche perché le conseguenze in termini di vittime civili e di distruzione furono devastanti. Hemingway, da parte sua, aveva già evidenziato questo aspetto nei suoi articoli giornalistici, nei racconti e nel dramma *The Fifth Column*.

---

<sup>222</sup> Aub si concentra sulla retroguardia, di cui aveva esperienza diretta.

<sup>223</sup> Uno dei momenti più intensi del ciclo è quello della morte di Herrera in *CS* che, come abbiamo visto, avviene in battaglia sul fronte di Teruel.

### **7.3 Tra innovazione e tradizione**

Delle tre opere quella che, dal punto di vista delle strategie narrative e discorsive, è meno innovativa è sicuramente *FWTBT*. *LE* e il *Laberinto mágico* invece presentano numerosi parallelismi: Malraux e Aub ricorrono spesso alle stesse strategie per dare senso alle loro finzioni.

#### *7.3.1 Trame e artifici*

La trama di *FWTBT* è estremamente lineare e si svolge in tre giorni. Questa struttura conferisce al romanzo una regolarità che permette al narratore di ricorrere a diverse analepsi senza provocare nel lettore particolari sforzi. I *flashback* si configurano tutti seguendo due modelli precisi: il monologo interiore e il racconto nel racconto. Nel primo caso è sempre il protagonista ad aprire lo scrigno dei ricordi narrando eventi del suo passato recente e quindi completando la sua caratterizzazione. I monologhi di Robert Jordan conferiscono al personaggio una certa profondità psicologica. Nel secondo caso, ad assumere la funzione di narratore del racconto nel romanzo è il personaggio di Pilar. Anche in questa circostanza le narrazioni della donna danno ad alcuni personaggi (Pablo, María, Anselmo) profondità e, soprattutto, un passato.

Molto diverso è il caso de *LE*, dove non esiste una trama vera e propria se non quella fornita dalla Storia della guerra civile. Non è quindi possibile parlare di linearità o non linearità. L'azione si svolge in un'atmosfera di caos e continui cambi di scenario. In questo modo Malraux fornisce una visione panoramica del conflitto e, soprattutto, rende perfettamente l'idea della sua labirinticità.

Nel *Laberinto mágico*, invece, è presente una struttura narrativa a doppia trama: la prima inerente la coppia Asunción/Vicente e la seconda relativa al duo di amici Paulino/Julián. A queste due trame, che costituiscono i due fili narrativi paralleli del *Laberinto*, corrispondono una serie di sotto-trame che narrano le storie dei molti personaggi minori. In questo modo ciascuna figura è dotata di una sua propria autonomia. La sensazione labirintica, e di caos, che si percepisce nel ciclo aubiano è data dall'alternarsi continuo di trame e sotto-trame che procedono in maniera lineare,

seppur con lunghe e frequenti pause. Lo svolgimento di questi fili narrativi, però, è pienamente apprezzabile solo a livello dell'intero ciclo, ovvero quando si ha un quadro completo delle storie. Accanto ad esse vi è la Storia della Spagna del primo Novecento che sembra avere la funzione di avvolgerle come una cornice. Di fatto è la Storia a dare il ritmo alla narrazione, a rallentarla quando scava nel passato dei personaggi, e ad accelerarla quando irrompe nelle loro vite la guerra civile. In questo modo realtà e finzione si intrecciano in un'unica indissolubile trama. Per quanto riguarda i racconti del ciclo il discorso è più complesso. Con l'eccezione di quelli che sono costole dei *Campos*, si tratta di narrazioni indipendenti diverse tra loro. Nel caso de *El Cojo*, per esempio, la trama è lineare, il protagonista ha una sua profondità, un passato che evolve nel corso della storia. Si possono distinguere le tre fasi del racconto: premessa, svolgimento, conclusione. In racconti come *Librada*, invece, prevale la sensazione del *flash* su un momento particolare da cui poi si diramano diverse storie minori, ma solo accennate. La mancanza sostanziale di una trama è indice della volontà dello scrittore di fornire un quadro completo, aprire degli spazi narrativi alternativi e minori, ma non per questo meno importanti. Diversi sono *Enero sin nombre* e *Manuscrito cuervo*, dove l'assenza di trama lascia spazio al resoconto apocrifo. Anche questa definizione è da usare con cautela: Aub non mente, inventa un punto di vista diverso, ma i contenuti della narrazione rispondono al vero.

Se dal punto di vista della trama Malraux e Aub presentano alcune differenze, gli artifici ai quali ricorrono nel tentativo di dare una visione totalizzante della guerra civile sono gli stessi. In particolare risaltano l'utilizzo di altre forme di scrittura, come la cronaca e il *reportage*, e il ricorso ad una tecnica di narrazione che risente dell'influenza del montaggio cinematografico. Ne *LE* sono particolarmente significativi i passi in cui il personaggio di Shade detta i propri dispacci sulla guerra o la sua descrizione di una Madrid in fiamme dopo i bombardamenti. Nel *Laberinto mágico*, invece, la tecnica cinematografica raggiunge il suo momento più alto in *CF*, che è a tutti gli effetti un copione in cui convergono istanze narrative differenti. Ma non è da sottovalutare quello che scrive Francisco Caudet introducendo *CAL*:

Que las escenas en los *Campos* son más cinematográficas que propiamente

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

novelescas lo evidenzia che apenas haya descripciones de los personajes porque éstos hablan y actúan como si estuvieran físicamente presentes en el celuloide. Esta presencia hace superflua su descripción. (Aub, 2000d: 87)

Parole molto simili possono essere utilizzate per *LE*, dove la descrizione, non solo dei personaggi, ma anche degli spazi, è ridotta ai minimi termini. Nonostante venga naturale ipotizzare un'influenza diretta del romanzo di Malraux nel ciclo aubiano, influenza che sicuramente esiste e che nel corso di questo lavoro non ho nascosto, il punto dell'utilizzo di una tecnica cinematografica nel *Laberinto mágico* risiede, a mio avviso, in queste parole di Max Aub:

Encontramos en Joyce, en Kafka, en Faulkner, una sucesión de primeros planos mezclados con una serie de *flash-backs*; en Dos Passos un montaje continuo de escenas muy cortas. Los planos medios y los primeros planos han dado, en la novela moderna, una importancia creciente al silencio. Los silencios y las pausas son mucho más frecuentes en las narraciones actuales que en el siglo XIX. Su resonancia trágica es mayor gracias al cine. (Aub, 1968b: 25)

Le strategie, che Aub indica come peculiari negli scrittori più significativi della sua giovinezza e appartenenti a una generazione immediatamente precedente la sua, sono le stesse che egli utilizza e sviluppa nei suoi romanzi. Si tratta di una ulteriore dimostrazione dell'orizzonte internazionale della sua letteratura, che nonostante si occupi di tematiche specificatamente spagnole, presenta problematiche formali e stilistiche universali.

Sia nel *Laberinto* che ne *LE* l'utilizzo della cronaca è funzionale all'andamento della trama, nel senso che non costituisce una pausa narrativa, ma aggiunge dettagli di contesto o di azione. La disposizione cinematografica degli eventi (frequenti e repentini cambi di scenario, panoramiche e *zoom*, ecc.), invece, permette ai testi un maggiore impatto e aumenta le possibilità dello scrittore di raggiungere il suo obiettivo. Nel *Laberinto mágico*, la gamma di strumenti, diversi da quelli strettamente letterari, cui ricorre Aub è ancora più ampia. Lo scrittore infatti fa uso del teatro, dell'epistola, del diario, del saggio, mescolando modalità discorsive e di scrittura diverse. Questa gran varietà, oltre a costituire una prova evidente del carattere innovativo del ciclo, è anche da leggersi come una messa in discussione



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

degli strumenti a disposizione dello scrittore nel momento in cui deve dare una forma narrativa ad esperienze caratterizzate dall'eccesso: di dolore, di morte, di disumanizzazione. Se Malraux e Aub, quindi, cercano nuove strade narrative per dare un senso alle loro narrazioni, Hemingway riesce a sfruttare a pieno i mezzi tradizionali della finzione letteraria. Tuttavia, nel caso de *LE* e del *Laberinto mágico*, siamo di fronte a romanzi e racconti che riescono a dare una visione generale, e totalizzante, della guerra civile. Nel caso di *FWTBT*, invece, il lettore ha di fronte a sé uno spaccato di un conflitto che riesce a ricondurre alla guerra di Spagna grazie alle informazioni di contesto storico. Hemingway non sembra molto interessato ai risvolti politici e ideologici del conflitto, probabilmente per il fatto di averli pienamente sviluppati ed esauriti nelle *short stories* e in *The Fifth Column*. Quindi lo scrittore nordamericano si concentra unicamente sulle conseguenze umane che un evento così devastante come la guerra civile spagnola ha avuto. Alla sostanziale neutralità politica -si percepisce solo un antifascismo di fondo- si deve una certa obiettività con cui Hemingway narra i 'peccati' della Seconda Repubblica (esecuzione sommarie e massacri nei villaggi fedeli a Franco), che sono quasi del tutto assenti da *LE* e il *Laberinto mágico*.

*7.3.2 Tra individuo e gruppo: personaggi*

Nelle tre opere che abbiamo analizzato è possibile riscontrare un'oscillazione tra due concetti, quello di individuo e quello di gruppo. *FWTBT*, *LE* e il *Laberinto mágico* creano una tensione tra una visione del mondo individualista e una collettiva. Non è necessariamente vero che alla prima corrisponda il fascismo e alla seconda l'antifascismo. Spesso questa tensione rimane tutta interna all'antifascismo stesso, come dimostrano sia *LE* che romanzi del *Laberinto* come *CM*.

Ernest Hemingway mette al centro del suo romanzo un individuo, un eroe medio. Robert Jordan è nordamericano, quindi figlio di un modello culturale fortemente individualista. E di fatto è abituato a lavorare da solo. Per questo all'inizio del romanzo è scettico all'idea di doversi fare aiutare da una banda di gitani che, contrariamente a lui, vive secondo un modello sociale che vede al centro della scena

il gruppo. Ben presto, però, Robert Jordan si rende conto che non può fare a meno della banda, non solo per la riuscita della missione, ma per la sua stessa sopravvivenza. Con l'avanzare della narrazione, l'eroe diventa sempre più dipendente dal gruppo fino ad entrarne nei meccanismi cambiando completamente il punto di vista dal quale osservare il mondo. Il culmine di questa evoluzione si avrà nel finale, quando Robert Jordan sacrifica la sua vita e la sua storia d'amore per la salvezza dei suoi compagni. Questa oscillazione tra individuo e gruppo in *FWTBT* può cogliersi nei versi di John Donne che fanno da epigrafe al testo e danno il titolo al romanzo:

No man is an Iland, intire of it selfe; every man is a peece of the Continent, a part of the maine; if a Clod bee washed away by the Sea, Europe is the lesse, as well as if a Promontorie were, as well as if a Mannor of thy friends or of thineowne were; any mans death diminishes me, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to know *for whom the bell tolls*; It tolls for thee.

La *Meditation XVII* del poeta inglese infatti rappresenta pienamente il messaggio principale del romanzo di Hemingway, e che spesso non è stato percepito. L'uomo, come singolo, ha senso solo all'interno di un gruppo, di un contesto di altri uomini. Mettendo al centro del suo romanzo un individuo, un perfetto rappresentante della cultura *yankee* lo scrittore decreta il fallimento di una visione egoistica della società. Da questo punto di vista si può percepire il senso politico del romanzo: pensare di risolvere un conflitto collettivo con una strategia militare individualista ha contribuito a determinare la sconfitta della II Repubblica.<sup>224</sup>

Diversamente da Hemingway, che costruisce il suo romanzo attorno a un eroe medio, Malraux e Aub danno il ruolo da protagonista al personaggio collettivo. Si tratta tuttavia di due protagonismi collettivi diversi. Malraux mette insieme una serie di individualità, nessuna delle quali, pur rivestendo un ruolo di spicco, arriva mai a essere un vero e proprio protagonista, ma tutte rappresentano le varie sfumature ideologiche dello schieramento repubblicano. Aub, al contrario, nel costruire il suo personaggio collettivo cerca di dare profondità a tutte le figure che si alternano nel ciclo, dando ad alcune di esse un spazio narrativo maggiore. In questo modo, oltre a

---

<sup>224</sup> La critica di Hemingway va intesa anche nei confronti della politica isolazionista degli Stati Uniti d'America, i quali per aver ignorato la minaccia nazifascista del 1936 si sarebbero ritrovati coinvolti nella II Guerra Mondiale.

mettere in luce le diverse anime politiche dello schieramento repubblicano, Aub evidenzia anche le sue ripercussioni umane ed emozionali. Per questo motivo si è spesso identificato il personaggio collettivo del *Laberinto mágico* con il popolo spagnolo.<sup>225</sup>

La tensione tra gruppo e individuo si risolve diversamente nelle tre opere. *FWTBT* rappresenta forse il caso più complicato. Il gruppo prevale in quanto riesce dapprima ad annullare l'individualismo di Robert Jordan, ma poi arriva al sacrificio dell'individuo, della sua stessa vita. Ne *LE*, del resto, l'individuo in quanto singolo non è minimamente contemplato, quindi la tensione che si genera è puramente ipotetica e risponde alla minaccia di un futuro in cui non esistano valori come quello della solidarietà e dello spirito collettivo. Nel *Laberinto mágico*, Aub invece riesce a ottenere un certo equilibrio tra individuo e gruppo. Ogni singolarità apporta qualcosa all'insieme di persone, ma nessuna è indispensabile. Per questo motivo ognuna di esse merita attenzione e cura, ma non può prevalere sulle altre. Esattamente come al gruppo non è permesso annullare l'individuo. Questo equilibrio è anche la chiave dell'ideale politico di Aub: una società in cui ci sia sufficiente uguaglianza sociale per garantire a tutti una vita dignitosa e libera.

È interessante vedere come, nonostante siano nati a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, i tre autori riflettano una progressiva tendenza ad allontanarsi dalla forma romanzo. Alla narrazione che ruota attorno ad un eroe medio di Hemingway, succedono gli affreschi collettivi di Malraux e Aub, dove elementi discorsivi propri della narrativa si intrecciano con altri propri del *reportage*, del cinema (Malraux) e del teatro (Aub). Anche se, come ho già avuto modo di sottolineare, nelle prime narrazioni del *Laberinto mágico* fu fondamentale l'influenza di Malraux. Lo scrittore francese, insomma, occupa una posizione intermedia fra *FWTBT* e il *Laberinto mágico*, che sicuramente è il progetto più complesso e ardito tra quelli considerati in questo lavoro.

---

<sup>225</sup> Nel caso di Malraux abbiamo evidenziato in precedenza anche l'internazionalità del suo personaggio collettivo: per metà è composto da aviatori non spagnoli. Nel caso di Aub, poi, si potrebbe parlare anche di democratizzazione, specie ripensando alla scena dei barbieri contenuta in *CA*.

La posizione intermedia a livello narrativo di Malraux riflette anche il suo grado di coinvolgimento nel conflitto che, per forza di cose, dovette essere superiore a quello di Hemingway e inferiore a quello di Aub. Esiste quindi un parallelismo tra le forme di scrittura di questi tre autori e la loro esperienza vissuta a livello politico, ideologico e umano nel conflitto.

#### **7.4 Fuori dal labirinto**

La figura del labirinto accostata alla guerra civile spagnola non è un'invenzione di Max Aub. Nemmeno descrivere, in genere, il periodo repubblicano come tale è un'idea originale dello scrittore valenzano. Ricordiamo a titolo di esempio il famoso libro di Gerald Brenan del 1943, *The Spanish Labyrinth: an account of the social and political background of the Civil War*, che pone l'accento proprio sulle tensioni sociali e politiche che precedettero la guerra civile. È lecito, quindi, chiedersi se e come i tre autori abbiano trovato una via d'uscita al labirinto spagnolo.

Più o meno coinvolti, più o meno attivi militarmente, sia Hemingway che Malraux vissero la guerra civile spagnola come “osservatori” esterni. Delle due componenti del conflitto, quella interna e quella internazionale, erano in grado di cogliere a pieno solo la seconda. Erano entrambi consapevoli che le loro vite sarebbero ritornate a riprendere il loro corso una volta varcata la frontiera. Successe così anche ad altri scrittori stranieri che viaggiarono in Spagna in quegli anni, primo fra tutti George Orwell. Tuttalpiù, come nel caso di quest'ultimo, la guerra si trasformò nel decisivo passaggio all'età adulta, a una consapevolezza politica più matura.

Hemingway e Malraux vissero il labirinto spagnolo unicamente nei tre anni che durò la guerra. È possibile affermarlo con tutta certezza anche per lo scrittore statunitense che, eppure, la Spagna la conosceva bene da molti anni. Entrarono nel labirinto e ne uscirono sia per quanto riguarda le loro esperienze future, sia per quanto riguarda i testi, che è ciò che qui mi interessa.

Ernest Hemingway, a dire il vero, non aveva bisogno di trovare un'uscita al labirinto spagnolo, in quanto, da un certo punto di vista, ne è sempre stato fuori. La sua prospettiva sul conflitto e sulla Spagna gli permise di capire i meccanismi che

portarono Franco al potere. Anche la II Guerra Mondiale, che si può a ragione considerare come un'estensione di quel labirinto -almeno una sua parte- al resto del continente europeo, lo riguardò indirettamente. Il suo Paese, gli Stati Uniti, furono coinvolti solo come forza militare: il loro assetto economico, politico e sociale era solido e non c'erano dubbi sul fatto che si sarebbe conservato e rafforzato. Questa premessa per dire che Hemingway partecipò alla guerra civile spagnola e, successivamente, alla II Guerra Mondiale, unicamente sul piano degli ideali. Ed è in questa dimensione che va ricercata una soluzione al labirinto spagnolo. Soluzione che arriva nelle ultime pagine di *FWTBT* con la morte di Robert Jordan, che nell'esalare l'ultimo respiro si consegna alla terra spagnola e diventa un tutt'uno con essa. L'uomo non è un'isola, ma una parte del continente. L'eroe hemingwayano alimenterà la terra su cui si è sacrificato morendo per la libertà di un popolo, che in queste ultime pagine del romanzo ha le sembianze di un gruppo di contadini spagnoli e gitani, anch'essi strettamente legati alla loro terra. La morte dell'eroe, oltre a conferire alla narrazione un finale chiuso, va intesa come l'estremo sacrificio che sancisce il passaggio da una visione del mondo individualista a una diversa, collettiva e solidale.

Per quanto riguarda Malraux il discorso è più complesso. Dal punto di vista personale "esce" dal labirinto europeo impegnandosi nella resistenza francese e dando un senso politico attivo a questo impegno al fianco di Charles de Gaulle. Dal punto di vista narrativo, invece, *LE* è un romanzo a finale aperto perché aperto era ancora l'esito della guerra. L'uscita dal labirinto, la soluzione all'ingarbugliata situazione spagnola, è tutta racchiusa nel titolo del romanzo. La speranza di cui parla Malraux è ancora viva nel 1937, quando l'esercito repubblicano sembra trovare un minimo di coesione e organizzazione. Lo scrittore francese cerca, quindi, di indicare un cammino, un percorso, che potrebbe portare alla vittoria della democrazia e alla sconfitta del franchismo, magari solo preludio di quella del nazifascismo.<sup>226</sup> Se la

---

<sup>226</sup> Morot-Sir (1990:24) legge il romanzo contrapponendo Speranza e Apocalisse, i due poli attorno a cui ruota il contesto mitico della narrazione. A questo proposito, lo studioso afferma che: «Hope is Humanity itself in the deepest expression of its nature. [...] Apocalypse is not only the Book of Revelation, it is the Book of Hope. Apocalypse and Hope express the sides of the same experience of life as a creation», arrivando ad identificare la Spagna stessa con la Speranza. *LE* assume quindi

Seconda Repubblica riesce a trovare e mantenere organizzazione e disciplina può vincere, altrimenti è condannata alla sconfitta. Per capire a fondo questa tesi è necessario guardare alla situazione storica durante la quale viene scritto il romanzo, che è quella della tarda primavera/estate del 1937, quando cioè l'esercito repubblicano subisce il trauma dei fatti di Barcellona del maggio dello stesso anno. Malraux non ne fa cenno ne *LE* -la narrazione si ferma prima, ad aprile del '37. Ma è inevitabile sentirne la presenza nell'aria: troppo ottimistica, troppo piena di speranza è la conclusione del romanzo. Si crea un contrasto, a mio avviso voluto, tra la realtà e la finzione che dovrebbe aprire gli occhi ai repubblicani e a tutti gli antifascisti che assistono al conflitto dall'esterno.<sup>227</sup>

### **7.5 Dentro al labirinto**

Max Aub era pienamente coinvolto nel labirinto spagnolo. Visse sulla propria pelle ciò che venne prima e, soprattutto, ciò che venne dopo. I tre anni di guerra si inseriscono in un *continuum* temporale che è anche la sua storia personale. Il conflitto è, si eleva a, evento chiave che segna un prima e un dopo.<sup>228</sup>

La guerra si trasforma negli anni nel tema centrale della sua narrativa. Anche quella che non riguarda direttamente il conflitto fa comunque riferimento al triennio dal '36 al '39, detonatore di una serie di eventi che, a cascata, lo investirono e lo trascinarono per i campi di concentramento francesi prima (l'umiliazione) e l'esilio messicano poi (l'esclusione e l'oblio).

La figura del labirinto diviene ben presto metafora di un intero Paese e della sua

---

un carattere universale, è un romanzo che parla anzitutto della natura umana.

<sup>227</sup> Lo scopo di *Sierra de Teruel*, il film che Malraux trasse da *LE*, andava esattamente in questa direzione. Se nel romanzo lo scrittore mantiene una certa obiettività nei confronti della Repubblica -in alcuni passi è critico-, nella pellicola si schiera apertamente e con un solo obiettivo: sensibilizzare in favore dello schieramento repubblicano l'opinione pubblica francese.

<sup>228</sup> Buschmann (2005: 209) fa notare che raramente Max Aub è stato studiato tenendo in conto la classe sociale in cui nacque, la borghesia medio-alta. Se il cambiamento che comportò il trasferimento dalla Francia alla Spagna e causa della I Guerra Mondiale non ebbe grandi ripercussioni, diverse furono le conseguenze del conflitto del '36-'39: «Y a finales de los años veinte, con su propia familia, Max Aub, hombre de negocios independiente, tiene, quizás a escala moderada, más o menos el mismo estilo de vida [que tenía en París], viviendo en una casa acomodada y dotada de una rica biblioteca, adornada con numerosas obras de arte. Pero ese mundo cultural -como todos sus mundos culturales-se quiebra, se derrumba a consecuencia -una vez más- de la guerra civil».

Storia, dalla caduta di Numancia fino al regime franchista. Per questo motivo Aub non esce dal labirinto: la sua ricerca di una soluzione è una ricerca nel vuoto, che punta al vuoto. Nell'esclusione temporale e spaziale dell'esilio, il fatto di essere dentro il labirinto gli permette di non abbandonare mai la Spagna. Idealmente non se ne è andato. Quindi si tratta anche di un labirinto esistenziale: la vita dello stesso autore è un dedalo senza uscite. E per questo motivo è incantato, circolare, un continuo girare su stesso.<sup>229</sup> Il tempo non ha un andamento lineare, ma si ritorce in una spirale infinita dove gli eventi e i traumi ritornano con nuove sembianze. L'ultimo romanzo del *Laberinto*, *CAL*, in cui si dovrebbero chiudere tutte le trame presenti nel ciclo, rimane sospeso in un finale doppio, triplo, in cui Asunción inizia l'infinita attesa di suo marito Vicente che non si sa bene dove sia finito. Questo è un indizio più che sufficiente a provare che per Aub, il primo aprile del 1939, non era affatto calato il sipario sulla grande tragedia spagnola del XX secolo. Tutto resta sospeso, fermo, in un limbo temporale che ricorda la condizione di esiliato dello stesso autore.

Ma non è solo il finale aperto di *CAL*, i numerosi elementi circolari o l'incompiutezza di un progetto narrativo ambizioso e monumentale a provare questa tesi. Lo sono anche i frequenti e ricercati riferimenti alla tradizione letteraria e artistica spagnola. Aub cita e riprende quegli autori spagnoli che nel corso dei secoli hanno vissuto esclusioni, fallimenti, traumi e hanno raccontato la loro frustrazione e la loro indignazione attraverso la letteratura e l'arte. Numancia, la Spagna dei secoli d'oro, le invasioni napoleoniche, l'Ottocento, il primo Novecento, la guerra civile: fallimenti, cadute e splendori di un Paese e di un popolo di cui lo scrittore sente di essere parte, di cui vuole fare parte e a cui non può rinunciare. Come Cervantes, Quevedo, Lope, Calderón, Goya, Galdós, Valle-Inclán e Picasso, l'autore del *Laberinto* riversa nell'arte -in questo caso letteraria- la sua esperienza personale, che non può non essere influenzata da ciò che stava accadendo intorno a lui. Il culmine di questo sentimento è racchiuso ne *GC* che forse rappresenta, più che una denuncia o

---

<sup>229</sup> Come visto nel secondo capitolo, Aub mette in relazione il titolo del *Laberinto mágico* con Sant'Agostino. Per l'autore delle *Confessioni*, infatti, la vita stessa era un labirinto, un percorso che doveva portare alla conversione.

un'amara testimonianza, la resa di Max Aub di fronte all'evidenza di un'impossibile soluzione.

Da ciascuno dei suoi predecessori lo scrittore eredita qualcosa. Ma non si limita a riproporlo, lo rielabora modificandolo, trasformandolo. Nella trasformazione avviene la rottura che dà continuità alla tradizione e legittima Max Aub nella storia letteraria spagnola. La deformazione esperpentica, a tratti grottesca, si mescola con una scomposizione della realtà -anch'essa deformante- più propriamente cubista. Lo scrittore ricostruisce la guerra civile spagnola con una tecnica simile al *collage*: oltre ai distinti punti di vista, inserisce nella narrazione modalità discorsive e di scrittura diverse da quelle del romanzo. Queste sono presenti simultaneamente e in alcuni casi vengono sovrapposte. Così facendo Aub riesce a scomporre il conflitto alla maniera cubista; ne restituisce una ricostruzione completa, panoramica e realista. Anche per questo, lo scrittore ha bisogno di una struttura solida e sicura, riconoscibile e familiare, che è quella degli *Episodios* e delle *Novelas contemporáneas* galdosiane; ma anche di strumenti diversi, nuovi, che gli permettano di dare una forma alla sua narrazione, una forma che possa raccontare ciò che ha visto facendo ampio uso dell'immaginazione. Quindi cita e usa il teatro aureo come specchio in cui si riflette la realtà spagnola narrata in *CA*; o ricorre a modalità e forme di narrazione e scrittura diverse, come il cinema in *CF* o il saggio apocrifio in *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*. Questa confluenza tra tradizione e rottura si traduce in una serie di romanzi e racconti fortemente innovatori, ma allo stesso tempo riconoscibili come spagnoli.

Tuttavia, Aub è anche parte di un contesto più ampio di quello strettamente spagnolo. La sua biografia, come si è visto, è un susseguirsi di spostamenti, di lingue, di esili senza ritorni. Mantiene contatti con i suoi colleghi coetanei di diversi paesi: la cultura, l'arte, la letteratura non devono conoscere frontiere. Quindi si lascia influenzare dall'espressionismo tedesco, dal naturalismo francese e, soprattutto, nei suoi romanzi entrano conversazioni e testimonianze dei suoi amici stranieri. Il *Laberinto mágico* riflette in questo modo il carattere internazionale della guerra civile, la sua portata oltre i confini peninsulari.

La ricchezza, la complessità e le difficoltà con cui venne scritto e pubblicato il



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Laberinto mágico*, lo rendono a sua volta labirintico. C'è una corrispondenza tra forma e contenuto molto forte. Il lettore e lo studioso che si avvicina al ciclo è costretto a sbrogliare una matassa ordinata di fili intrecciati che lo dovrebbero condurre all'uscita del labirinto di romanzi e racconti che è il ciclo aubiano. Si tratta quindi di un dedalo non solo storico, geografico e biografico, ma anche letterario. Un dedalo in cui si caccia Max Aub e in cui trascina lettori e critici. Un dedalo dal quale può risultare difficile, se non impossibile, uscire.

### **7.6 Dopo il labirinto: ipotesi di lavoro futuro**

Quando si cerca di sondare un nuovo territorio spesso ci si imbatte in tracce e indizi che porterebbero a delle deviazioni dal percorso che inizialmente si era deciso di seguire. In maniera simile funziona la ricerca: la lettura e il confronto con altri ricercatori portano inevitabilmente a scoprire direzioni diverse che avrebbe potuto prendere il lavoro che si sta portando a termine. Non è per pigrizia che si decide, alla fine, di restare sulla strada maestra. Si tratta di mantenere la rotta, di proseguire sui binari che ci si era prefissati inizialmente. Nel corso di questa ricerca sono almeno tre le volte in cui la tentazione di sviare dalla via principale è stata particolarmente forte: queste tre deviazioni costituiscono anche i principali sviluppi futuri del presente lavoro.

#### *7.6.1 La guerra al cinema*

Aub, Hemingway e Malraux dedicarono una buona parte delle loro energie alla rappresentazione filmica della guerra civile. Lo scrittore spagnolo e quello francese lavorarono insieme alla versione cinematografica de *LE*, mentre Hemingway partecipò alla realizzazione di due pellicole di propaganda, *Spain in Flames* e *The Spanish Earth*. In particolare la seconda riscosse un certo successo e venne utilizzata per raccogliere fondi destinati allo schieramento repubblicano. Alla luce di quanto emerso dalla comparazione dei romanzi, sarebbe interessante uno studio parallelo di questi tre film, ponendo al centro, come termine di paragone, la rappresentazione della guerra attraverso le immagini. Si tratterebbe di una ricerca particolarmente

significativa in quanto nel 1936 la tecnologia a disposizione dei cineasti iniziava a permettere mediometraggi o lungometraggi di una certa complessità.

Questo tipo di lavoro dovrebbe tenere in considerazione almeno due aspetti. Il primo riguarda il fatto che anche la fotografia ebbe un ruolo decisivo nel racconto della guerra civile spagnola e, soprattutto, operare una distinzione tra il genere del documentario -più giornalistico e aderente ai fatti- e quello del film di finzione -più libero da esigenze di verità.<sup>230</sup> Da qui nascerebbe l'interrogativo sul ruolo che ebbe la propaganda nel realizzare questi film e come influì nelle scelte narrative, considerando, da un lato, la narrazione filmica (quindi aspetti tecnici cinematografici) e dall'altro lato la narrazione dei testi, ovvero i copioni, che, nel caso di Hemingway, era l'unico terreno in cui lo scrittore interveniva direttamente.

Il secondo aspetto riguarda la trasposizione cinematografica de *LE* nel film *Sierra de Teruel*. Dallo studio eseguito in questo lavoro è emerso che si tratta di un romanzo totalizzante, senza una trama vera e propria e con una serie di scelte narrative innovative. Cosa è rimasto del romanzo nel film? Su quale parte della narrazione ha deciso di concentrarsi Malraux? E perché? Queste ed altre domande potrebbero poi estendersi alla versione cinematografica di *FWTBT*, con Gregory Peck e Ingrid Bergman, che si rivelerebbe abbastanza emblematica del modo in cui l'industria cinematografica hollywoodiana sia in grado di modificare il significato di un testo. Il confronto con *Sierra de Teruel*, film visibilmente propagandistico, potrebbe risultare molto interessante.

Infine, vi è un ulteriore aspetto che è bene non dimenticare a proposito della

---

<sup>230</sup> Si potrebbe affermare che il fotogiornalismo di guerra come lo intendiamo noi oggi nasce precisamente con il conflitto spagnolo. Per la prima volta il fotografo dispone di un'apparecchiatura non troppo ingombrante e trasportabile sul campo di battaglia. La prima macchina compatta, la Leica I, viene messa in commercio negli anni '20 e nel 1936 era già disponibile la Leica III. Sono noti al riguardo, anche per la loro dubbia autenticità, i lavori di Robert Capa. Meno conosciute, ma di grande impatto, sono le fotografie di Agustín Centelles (1909-1985) che documentò la devastazione provocata dai bombardamenti italiani a Barcellona e sul fronte aragonese. A questo proposito si potrebbe anche intraprendere uno studio comparato tra queste immagini e quelle letterarie, degli stessi luoghi negli stessi momenti, contenute nel *Laberinto mágico*. I risultati potrebbero essere molto interessanti sia per il campo della letteratura che per quello della fotografia (esiste una componente narrativa nel fotogiornalismo?). Ciò non fa altro che confermare come questo tipo di ricerche sia, metaforicamente, una matrisca e che il lavoro che resta ancora da fare sia cospicuo.

pellicola di Malraux e che riguarda la traduzione del copione dal francese allo spagnolo operata da Max Aub. Questa versione rappresenterebbe inoltre la prima traduzione in castigliano di alcuni stralci dei dialoghi del romanzo e mantenuti nel film.

### 7.6.2 *Questione di pubblico*

Le tre opere che ho considerato ebbero una diffusione molto diversa tra loro e in una relazione inversamente proporzionale rispetto al grado di adesione alla realtà dei fatti. La più letta e tradotta è *FWTBT*, mentre la meno conosciuta è il *Laberinto mágico*.<sup>231</sup> Per questo motivo uno studio della loro ricezione potrebbe risultare particolarmente interessante.

Il punto di partenza potrebbe essere la stessa Spagna perché, curiosamente, fino al 1968 il *Laberinto mágico*, *FWTBT* e *LE* godettero dello stesso trattamento: censura totale. Nel 1966, quando cambiò la legge sulla libertà di espressione, si crearono le condizioni per la pubblicazione del romanzo di Hemingway. Ciò induce a due immediate considerazioni. La prima conferma una delle tesi del presente lavoro, ovvero che *FWTBT* sia, più che un romanzo sulla guerra civile spagnola, una storia d'amore che avrebbe potuto svilupparsi in un qualsiasi altro contesto bellico. Si tratta di una trama che il lettore di Hemingway già conosceva da *A Farewell to Arms*, dove lo scenario era l'Italia della Grande Guerra.<sup>232</sup> Entrambi i romanzi si concludono con la fine della storia d'amore e la separazione dei due protagonisti. Tuttavia, in *FWTBT* interviene la morte dell'eroe innamorato, mentre in *A Farewell to Arms* è il protagonista femminile, Catherine, a morire di parto in Svizzera.

La seconda considerazione, invece, ha a che vedere con la politica estera del regime franchista: aprire definitivamente ad Hemingway -la maggior parte della sua opera era stata pubblicata a partire dagli anni '50- era un modo per mantenere buoni rapporti con gli Stati Uniti.<sup>233</sup> Al contrario, sia *LE* che il *Laberinto* dovettero

---

<sup>231</sup> Quello della mancanza di pubblico è una delle caratteristiche più evidenti dell'opera di Max Aub.

<sup>232</sup> Curiosamente, *A Farewell to Arms* (1929), venne censurato dal regime fascista di Mussolini. Venne tradotto in italiano, per la prima volta, nel 1948 da Fernanda Pivano.

<sup>233</sup> Come afferma La Prade (1991: 8): «fue el dinero norteamericano [...] lo que apareció haber convencido a los censores de Franco a poner fin al aislamiento del público lector español. Cuando

attendere la democrazia e la prima legge sulla censura del nuovo regime, quella del 1977, che finalmente stabiliva la piena libertà d'espressione.<sup>234</sup>

Accanto a queste riflessioni, e considerando che il mercato editoriale spagnolo era fortemente viziato dalla presenza di un regime dittatoriale, è interessante vedere quanto succedeva in un Paese come l'Italia che, con la fine della II Guerra Mondiale, aveva ritrovato, oltre alla pace, la democrazia e la nascita di una Repubblica. Si tratta di un *case-study* abbastanza emblematico di come il destino di certe opere non sia molto diverso se a vigilare sulle scelte editoriali è una censura fascista o il libero mercato.

Basandomi semplicemente su fonti come i cataloghi degli editori italiani, le basi di uno studio di questo genere potrebbero essere le seguenti. *FWTBT* ebbe una grande fortuna in Italia: la prima edizione del 1945, tradotta da Maria Martone Napoletano, venne poi ristampata con continuità per tutto il dopoguerra fino al nuovo millennio. Il romanzo segue la scia di popolarità del suo autore favorita in Italia dall'amicizia dell'influente traduttrice e intellettuale Fernanda Pivano. Si può tranquillamente affermare che è uno dei romanzi più letti sulla guerra civile spagnola, il che significa che per molti lettori italiani ha rappresentato uno dei canali attraverso cui conoscere il conflitto.

Nonostante Malraux fosse uno scrittore abbastanza conosciuto in Italia fino a tutti gli anni '70-'80, *LE* venne tradotto solo nel 1956 e poi ristampato a distanza di molti anni nel 1981 e nel 1992. Oggi è esaurito nel mercato del nuovo e piuttosto raro in

---

España resurgió del aislamiento de la postguerra civil en los años cincuenta, Estados Unidos insistió en que España se volviese más democrática como condición para recibir beneficios económicos del gobierno de Estados Unidos y de las empresas norteamericanas». Non è un caso quindi che una regolare traduzione delle opere di Hemingway iniziò nel 1955, all'indomani del trattato tra i due Stati del 1953 e del Nobel dello scrittore del 1954. La necessità di liquidità della Spagna costrinse Franco ad attirare capitale straniero, sia sotto forma di investimenti industriali sia sotto forma di turismo. Queste necessità indussero la censura ad essere più indulgente avviando quel lento processo che portò alla Legge sulla stampa del 1966, che ebbe il solo merito di eliminare la censura preventiva. Nel caso specifico di Hemingway, continua La Prade (9): «el gobierno español se dio cuenta de que su receptividad con respecto a las obras de Hemingway indicaría a Estados Unidos que España estaba permitiendo una mayor libertad de información». La Prade ha aggiornato il suo studio di ricezione a metà circa del primo decennio del nuovo millennio. Si veda La Prade (2005).

<sup>234</sup> La prima edizione spagnola de *LE* è datata 1978, come la prima del *Laberinto mágico*. Queste opere e il romanzo di Hemingway circolavano senza censure nel mercato editoriale americano di lingua spagnola.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

quello dell'usato. La ricezione del romanzo è stata influenzata dall'etichetta di propaganda che gli venne affibbiata,<sup>235</sup> complice probabilmente la versione cinematografica che rientrava in un progetto di questo genere. Inoltre, nonostante Malraux avesse militato nell'area culturale della sinistra, nel dopoguerra era stato ministro con De Gaulle, il che non lo favoriva nell'efficiente meccanismo divulgativo del PCI, che mantenne per tutta la Prima Repubblica (1948-1994) una forte influenza sul mercato editoriale.

Per quanto riguarda Max Aub il panorama è ancora più desolante. Del *Laberinto mágico* è stato tradotto solo *CC*, nel 1996, con il titolo *Barcellona brucia*. Ciononostante, Biagini e Scaramozzino (2006) dimostrano che i contatti tra lo scrittore e il mondo editoriale italiano sono stati numerosi. Determinante fu la posizione politica che adottò lo scrittore nei confronti dell'URSS. Da sempre socialista, ma non comunista, Aub non godeva di sufficiente popolarità nell'universo intellettuale del PCI. Al contrario di altri scrittori dell'esilio, come Rafael Alberti, non poté contare sulla rete di relazioni e contatti che metteva a disposizione il più importante partito comunista europeo al di qua della cortina di ferro. A questo punto si aprirebbero le porte per un'ulteriore ricerca sulla ricezione degli scrittori esiliati in Italia, che, con tutta probabilità, evidenzerebbe come a contare non era tanto la qualità letteraria, ma le loro idee politiche. Coloro che non erano né apertamente filoamericani né apertamente filosovietici erano destinati a rimanere ignoti.<sup>236</sup>

### 7.6.3 *Dentro e fuori l'inferno*

Uno degli aspetti che accomuna il *Laberinto mágico*, *FWTBT* e *LE* è che tutte e tre le opere sono state scritte in paesi in cui i rispettivi autori non subivano pressioni politiche. Anche Aub, che scriveva dal Messico, era libero di dire sulla Spagna quello che voleva senza dover temere per la propria vita. Ben diversa sarebbe stata la situazione se avesse redatto e pubblicato il suo ciclo dall'interno. Come sarebbe stato

---

<sup>235</sup> Si veda Lewis (1988).

<sup>236</sup> Buschmann (2005) fa un breve, ma interessante studio sulla ricezione del *Laberinto mágico* in Germania giungendo a conclusioni simili. Ciononostante, al contrario che in Italia, una volta caduto il muro si avviò una nuova fase che favorì la pubblicazione dell'intera serie dei *Campos* in lingua tedesca.

il *Laberinto mágico* se fosse stato scritto nella Spagna franchista? Questa domanda non ha ovviamente una risposta, ma costituisce un importante stimolo per mettere a confronto il ciclo aubiano con le narrazioni sulla guerra civile scritte in Spagna da scrittori spagnoli. Inoltre, rappresenterebbe un'importante occasione per far luce sugli scrittori dell'*insilio* e sul loro lavoro di opposizione dall'interno. Un primo esempio potrebbe essere quello di Ángel María de Lera che, dalla Spagna, nel romanzo *Las últimas banderas*, narra le vicende di un gruppo di repubblicani durante l'auto-golpe del generale Casado. Questo stesso episodio storico è stato narrato da Aub in *CM*. Ciò renderebbe la comparazione tra i due autori ancora più interessante evidenziando, per esempio, che il conflitto nel romanzo aubiano ha un ruolo di primo piano, mentre de Lera dà molta più importanza alle vicende umane e alle emozioni dei suoi personaggi.<sup>237</sup>

Questa ricerca implicherebbe una conoscenza delle leggi sulla libertà di espressione vigenti in Spagna durante la dittatura. Si addentrerebbe quindi nei meccanismi manipolatori della censura franchista che dava vita al fenomeno dell'autocensura, dettata in primo luogo dalla paura e dalla necessità di trovare una via che garantisse la possibilità di raggiungere un certo numero di lettori. Quello che emergerebbe da uno studio di questo genere completerebbe il quadro delle differenti visioni della guerra civile che si sono date in questo lavoro. A quella esterna di Hemingway e Malraux e a quella interna, ma dall'esilio, di Aub si aggiungerebbe quella interna alla Spagna franchista; che può articolarsi in due modi: la visione di scrittori allineati con il regime e quella di autori appartenenti all'*insilio*. I risultati di questo studio farebbero emergere l'omologazione o l'indipendenza di alcuni, l'autocensura di altri o il silenzio, tombale, della maggioranza.

---

<sup>237</sup> Grazie alla Legge sulla stampa del 1966, il libro venne pubblicato nel 1967 in un clima di maggiore tolleranza rispetto agli anni '40 e '50. Ciononostante, esistevano una serie di sanzioni amministrative che venivano imposte a editori e autori nel qual caso violassero le norme vigenti. In questo modo si incentivò il ricorso all'autocensura.

## **Bibliografia**

### **i. Opere di Max Aub, Ernest Hemingway e André Malraux**

- AUB, MAX. *Campo cerrado*. México: Tezontle, 1943.
- . *No son cuentos*. México: Tezontle, 1944.
- . *Campo de sangre*. México: Tezontle, 1945.
- . *Campo abierto*. México: Tezontle, 1951.
- . *Las buenas intenciones*. México: Tezontle, 1954.
- . *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. México: Libro Mex., 1960.
- . *La calle de Valverde*. Xalapa: Veracruzana UP, 1961.
- . *Campo del moro*. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- . *Geografía*. México: Era, 1964.
- . *Campo francés*. París: Ruedo Ibérico, 1965.
- . *Pruebas*. México: Ciencia Nueva, 1967.
- . *Campo de los almendros*. México: Joaquín Mortiz, 1968a.
- . “André Malraux et le cinéma”. *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*. Valencia: IVAEEM, 1968b. 24-29.
- . *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1968c.
- . *Diario de Djelfa*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- . *La gallina ciega. Diario español*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- . *Storia della letteratura spagnola dalle origini ai giorni nostri*. Trad. it. di Dario Puccini. Bari: La Terza, 1972.
- . *Manual de historia de literatura española*. Madrid: Akal, 1974.
- . *Enero sin nombre. Los relatos completos del «Laberinto mágico»*. A cura di Javier Quiñones. Barcelona: Alba, 1994.
- . *La gallina ciega. Diario español*. A cura di Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba, 1995.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

- . *Diarios (1939-1972)*. A cura di Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba, 1998.
- . *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*. A cura di José Antonio Pérez Bowie. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999a.
- . *De Max Aub a Cervantes*. A cura di Manuel Aznar Soler. Segorbe: Fundación Max Aub, 1999b.
- . *Sala de espera*. A cura di Manuel Aznar Soler. Segorbe: Fundación Max Aub, 2000a.
- . *Heine*. A cura di Mercedes Figueras. Segorbe: Fundación Max Aub, 2000b.
- . *De Max Aub a Benito Pérez Galdós*. A cura di Francisco Caudet. Segorbe: Fundación Max Aub, 2000c.
- . *Campo de los almendros*. A cura di Francisco Caudet. Madrid: Castalia, 2000d.
- . *Obras completas Vol. I* [include: *Obra poética completa*]. A cura di Arcadio López-Casanova, et al.. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001a.
- . *Obras completas Vol. II* [include: *Campo cerrado e Campo abierto*]. A cura di Ignacio Soldevila Durante e José Antonio Pérez Bowie. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001b.
- . *Ciertos cuentos*. A cura di Jesús S. Carrera Lacleta, et al. Segorbe, Fundación Max Aub, 2001c.
- . *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2001d.
- . *Cuerpos presentes*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2001e.
- . *Obras completas Vol. III-A* [include: *Campo de sangre e Campo del moro*]. A cura di Luis Llorens Marzo e Javier Lluch-Prats. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002a.
- . *Obras completas Vol. III-B* [include: *Campo de los almendros*]. A cura di Francisco Caudet e Luis Llorens Marzo. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002b.
- . *Obras completas Vol. VII-A* [include: *Primer teatro*]. A cura di Josep Lluís Sirera (coord.). Valencia: Generalitat Valenciana, 2002c.
- . *Obras completas Vol. VII-B* [include: *Teatro breve*]. A cura di Silvia Monti.



Valencia: Generalitat Valenciana, 2002d.

———. *Hablo como hombre*. A cura di Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002e.

———. *Imposible Sináí*. A cura di Eleanor Londero. Segorbe, Fundación Max Aub, 2002f.

———. *Yo vivo*. A cura di Manuel Tarrancón Fandos. Segorbe: Fundación Max Aub, 2003a.

———. *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. A cura di Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2003b.

———. *Discurso sobre la novela española contemporánea*. A cura di Francisco Caudet. Segorbe: Fundación Max Aub, 2004a.

———. *Destierro y destiempo. Dos discursos de ingreso en la Academia*. A cura di Antonio Muñoz Molina. Segorbe: Fundación Max Aub, 2004b.

———. *De Max Aub a Valle-Inclán*. A cura di Manuel Aznar-Soler. Segorbe: Fundación Max Aub, 2005.

———. *Obras completas Vol. IV-A* [include: *Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*]. A cura di Franklin García Sánchez. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006a.

———. *Obras completas Vol. IV-B* [include: *Relatos II. Los relatos del «Laberinto Mágico»*]. A cura di Luis Llorens Marzo e Javier Lluch-Prats. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006b.

———. *Obras completas Vol. VIII* [include: *Teatro mayor*]. A cura di Josep Lluís Sirera. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006c.

———. *Obras completas Vol. V-A* [include: *Campo francés*]. A cura di José María Naharro Calderón. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007a.

———. *Morir por cerrar los ojos*. Sevilla: Renacimiento, 2007b.

———. *Obras completas Vol. VI* [include: *Las buenas intenciones e La calle de Valverde*]. A cura di Luis Fernández Cifuentes. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008a.

———. *Campo francés*. A cura di Valeria de Marco. Madrid: Castalia, 2008b.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

———. *Luis Buñuel, novela*. A cura di Carmen Peire. Granada: Cuadernos de Vigía, 2013.

HEMINGWAY, ERNEST. *A Farewell to Arms*. Harmondsworth: Penguin Books, 1935.

———. *For Whom the Bell Tolls*. New York: Scribner's son, 1940.

———. *The Fifth Column and four stories of the Spanish Civil War*. New York: Scribner's son, 1969.

———. *Storie della guerra di Spagna. La quinta colonna*. A cura di Vincenzo Mantovani. Milano: Mondadori, 1972.

———. *La guerra de España*. Caracas: Cid, 1977.

———. *The Dangerous Summer*. New York: Scribner's son, 1985.

———. *Ernest Hemingway's Complete Short Stories*. New York: Scribner's son, 1987.

———. *By-line: Ernest Hemingway. Selected Articles and Dispatches of Four Decades*. A cura di William White. New York: Touchstone, 1998.

MALRAUX, ANDRÉ. *L'Espoir*. Paris: Gallimard, 1937 [altre edizioni consultate: Paris: Gallimard, 2012].

———. *Saturne: essai sur Goya*. Paris: Gallimard, 1950.

———. *Antimémoires*. Paris: Gallimard, 1967.

———. *L'Espoir. Sierra de Teruel*. A cura di Max Aub. México: Era, 1968.

———. *L'espoir. Oevres completes Vol. 2*. Paris: Gallimard, 1996.

## **ii. Testi critici su Max Aub, Ernest Hemingway e André Malraux**

ALONSO, CECILIO. “Max Aub y Ortega: punto de ruptura”. *INSULA* 569 (maggio 1994): 10-12.

——— (a cura di). *Max Aub y el laberinto español*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.

AMELL, SAMUEL. “Cine y novela, una relación conflictiva: el caso de Max Aub”. *Max Aub y el laberinto español Vol. II*. A cura di Cecilio Alonso. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. 725-733.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

AZNAR SOLER, MANUEL. "Historia y memoria en «El Remate» de Max Aub". *Encuentros en la diáspora. Homenaje a Carlos Blanco Aguinaga*. A cura di Mari Paz Balibrea. Barcelona: Gexel, 2002a. 111-113.

———. *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, 2003a.

———. "Max Aub". *Revista de la Fundación Juan March* 326 (2003b): 3-12.

BAKER, CARLOS (a cura di). *Ernest Hemingway: Critiques of Four Major Novels*. New York: Scribner's son, 1962.

———. *Ernest Hemingway: a Life Story*. New York: Scribner's son, 1969.

BARONI, MAURO. *La penna e il fucile*. Firenze: Firenze Libri, 1988.

BIAGINI, VITTORIA, e VALENTINA SCARAMOZZINO. *Il delitto di scrivere. Due studi su Max Aub*. A cura di Silvia Monti. Verona: Fiorini, 2006.

BUSCHMANN, ALBRECHT. "Max Aub entre sus culturas". *Max Aub-André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*. A cura di Ottmar Ette, et al.. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 201-212.

———. *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.

CANAL, JORDI. "Max Aub, el árbol de Figueras y el éxodo de 1939. Una lectura de «Enero sin nombre»". *Revista de Occidente* 355 (dic. 2010): 112-132.

CANDEL VILA, XELO. *La poética realista de Max Aub en el ámbito de la Modernidad literaria*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2008.

CAUDET, FRANCISCO. "El realismo histórico de Max Aub". *INSULA* 569 (maggio 1994): 13-15.

———. "Max Aub: «Enero sin nombre»". *Max Aub veinticinco años después*. A cura di Ignacio Soldevila Durante e Dolores Fernández. Madrid: Complutense UP, 1999. 185-208.

———. *Galdós y Max Aub: poéticas del realismo*. Alicante: Alicante UP, 2011.

CHAPUT, MARIE CLAUDE, e BERNARD SICOT (a cura di). *Max Aub: enraciments et déraciments*. Nanterre: Université de Paris X UP, 2003.

CHIRBES, RAFAEL. "El Yo culpable". *Max Aub veinticinco años después*. A cura di

Ignacio Soldevila Durante e Dolores Fernández. Madrid: Complutense UP, 1999. 55-76.

CORBIN, JOHN. "Truth and Myth in History: an Example from the Spanish Civil War". *The Journal of Interdisciplinary History* 25.4 (1995): 609-625.

DE MARCO, VALERIA. "«Historia de Jacobo»: la imposibilidad de narrar". *Max Aub y el laberinto español*. A cura di Cecilio Alonso. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. 559-565.

———. "La memoria histórica en el territorio epistolar del exilio republicano español: las cartas en los relatos de Max Aub". *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. 2008.

ETTE, OTTMAR. "Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y vacunación vanguardista". *Revista de Indias* 67.226 (2002): 675-708.

———, et al. (a cura di). *Max Aub-André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005.

———. "Entre *homo sacer* y *homo ludens*: El *Manuscrito Cuervo* de Max Aub". *Max Aub-André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*. A cura di Ottmar Ette, et al.. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 177-200.

FABER, SEBASTIAAN. "The truth behind «Jusep Torres Campalans»: Max Aub's Committed Postmodernism". *Hispania* 87.2 (2004a): 237-246.

GAILLARD, POL. *L'Espoir. Malraux*. Paris: Hatier, 1970.

GARCÍA SÁNCHEZ, FRANKLIN. "Entre barroco y vanguardia: a propósito de la obra narrativa de Max Aub". *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles* 14 (2012): 180-198.

GAULUPEAU, SERGE. «André Malraux et la mort». *Archives de lettres modernes* 98 (1969): 3-65.

GOLSAN, RICHARD J.. "Countering *L'Espoir*: Two French Fascists Novels of the Spanish Civil War". *The Spanish Civil War and Literature*. A cura di Janet Pérez e Aycock Wendell. Lubbock: Texas Tech UP. 43-54.

GRILLO, ROSA MARIA. "Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela".

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*Max Aub y el laberinto español*. A cura di Cecilio Alonso. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. 161-171.

———. “Entre la farsa y la tragedia, en compañía de un cuervo y un árbol”. *Max Aub: de la farsa a la tragedia*. A cura di Silvia Monti. Verona: Fiorini, 2004. 227-238.

GUILL, STACEY. “Pilar and Maria: Hemingway's Feminist Homage to «New Woman of Spain» in *For Whom the Bell Tolls*”. *The Hemingway Review* 30.2 (2011): 7-20.

HÉBERT, FRANÇOIS. *Triptyque de la mort*. Montréal: Les presses de l'Université de Montréal, 1978.

JOSEPHS, ALLEN. “Hemingway's Spanish Civil War Stories, or the Spanish Civil War as a Reality”. *Hemingway's neglected short fiction: new perspectives*. A cura di Susan F. Beegel. Ann Arbor: UMI, 1989. 312-327.

———. “Hemingway's Spanish Sensibility”. *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway*. A cura di Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 221-242.

JOUANNY, ROBERT. “De Berlín a Teruel, Malraux à la recherche de lui-même”. *Literatura y guerra civil*. A cura di Angeles Santa. Barcelona: PPU, 1988. 109-116.

LACOUTRE, JEAN. *André Malraux. Una vida en el siglo. 1901-1976*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1991.

LAMARCA MARGALEF, JORDI. “Ernest Hemingway's *For Whom the Bell Tolls*. The quest for a New Society”. *Patio de Lletres/La rosa als llavis. Revista de filologia i literatura* 4 (1983): 13-17.

LA PRADE, DOUGLAS. *La censura de Hemingway en España*. Salamanca: Salamanca UP, 1991.

———. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Valencia UP, 2005.

LEE DICKEY, ERIC. *Los campo de la memoria: The concentration Camp as a Site of Memory ni the Narrative of Max Aub*. Tesi di dottorato discussa presso l'Università del Minnesota a luglio 2009.

LESTER, JENNIFER. “Reading *For Whom the Bell Tolls* with Barthes, Bakhtin, and

Shapiro”. *The Hemingway Review* 26.2 (2007): 114-124.

LEWIS, TIM. “*L’Espoir*: André Malraux and the Art of Propaganda”. *¡No pasarán! Art, Literature and the Spanish Civil War*. A cura di Stephen M. Hart. Londo: Tamesis, 1988. 83-105.

LONDERO, ELEANOR. “La mimesis incierta del cuervo escritor”. *INSULA* 678 [Numero monografico: «Max Aub en el siglo XXI»] (2003): 14-17.

LÓPEZ GARCÍA, JOSÉ RAMÓN. “Un tiempo de muros, los *Diarios* israelíes de Max Aub”. *INSULA* 678 [Numero monografico: «Max Aub en el siglo XXI»] (2003): 17-20.

———. “Max Aub y la tragedia moderna: *San Juan* y *La Numancia* de Cervantes”. *El correo de Euclides: anuario científico de la fundación Max Aub* 2 (2008): 61-75.

LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA, HELENA. “El exilio como experiencia parahistórica. A propósito de *La gallina ciega* de Max Aub”. *Max Aub: enraciments et déracinements*. A cura di Marie-Claude Chaput, Bernard Sicot. Natterre: Université de Paris X UP, 2003. 143-154.

LLORENS MARZO, LUIS. “*Tierra de campos*: avatares en la escritura de Max Aub”. *Voz y letra: Revista de Literatura* 13.2 (2002): 103-114.

———. “Génesis de *El laberinto mágico*: los autógrafos de Max Aub entre 1938 y 1942”. *Bulletin of Spanish Studies* 80.4 (2003): 449-475.

———. “Un realismo en movimiento: convergencias estéticas en los inicios del *Laberinto mágico*”. *Diablotexto* 7 (2004): 83-102.

———. “La relación entre Max Aub y André Malraux en el marco de la génesis del *Laberinto mágico*”. *Max Aub-André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*. A cura di Ottmar Ette, *et al.*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2005. 81-95.

LLUCH-PRATS, JAVIER. “Un manuscrito de taller de Max Aub”. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 3.3 (2002): 117-144.

———. “Escritura en estado provisional: planes para una novela sobre el exilio”. *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006a): 293-303.

———. “The critical genetic edition of a novel: *Campo del moro* by Max Aub”. *Variants* 5 (2006b): 73-90.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

———. *Galería de personajes en el «Laberinto mágico» de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2010.

MAINER, JOSÉ CARLOS. “La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub”. *Max Aub y el laberinto español*. A cura di Cecilio Alonso. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. 69-91.

MALGAT ROYES, GÉRARD. *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento, 2007.

———. *André Malraux y Max Aub. La República española, crisol de una amistad: cartas, notas y testimonios (1939-1972)*. Lleida: Pagès, 2010.

MARÍN RUIZ, RICARDO. *Tres visiones de España durante la guerra civil. «L'Espoir», «Homage to Catalonia» y «For Whom the Bell Tolls»*. Murcia: Nausicaa, 2011.

MEYERS, JEFFREY. “For Whom the Bell Tolls as Contemporary History”. *The Spanish Civil War and Literature*. A cura di Janet Pérez e Aycock Wendell. Lubbock: Texas Tech UP. 85-108.

MOATTI CHRISTIANE. “Les personnages de *L'Espoir* ou les hommes «matière des incendies» de l'histoire”. *Revue d'histoire littéraire de la France* 81.2 [Numero speciale: «André Malraux»] (1981): 190-212.

MONTI, SILVIA. *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*. Roma: Bulzoni, 1992.

———. “Las vueltas de Max Aub”. *El exilio literario español del 1939 Vol. II*. A cura di Manuel Aznar Soler. Barcelona: Gexel, 1998. 513-520.

———. a cura di. *Max Aub: de la farsa a la tragedia*. Verona: Fiorini, 2003.

———. “Dal paradiso perduto all'inferno: la Francia nel teatro di Max Aub”. *Variis linguis. Studi offerti a Elio Molese*. A cura di Stefano Aloe, et al. Verona: Fiorini, 2004. 387-396.

———. “Il campo di concentramento come zoo umano: *Storia di Jacobo* di Max Aub”. *«Le loro prigionie»; scritture dal carcere*. A cura di Anna Maria Babbi e Tobia Zanon. Verona: Fiorini, 2007. 347-363.

———. “El personaje colectivo en el teatro de Max Aub”. *El correo de Euclides*:

*anuario científico de la Fundación Max Aub* 3 (2008): 64-75.

MOROT-SIR, EDUARD. “Dialogues between Painting and Narrative: from Goya to Malraux”. *The Spanish Civil War and Literature*. A cura di Janet Pérez e Aycock Wendell. Lubbock: Texas Tech UP. 23-42.

NAHARRO-CALDERÓN, JOSÉ MARÍA. “Los papeles mojados de Max Aub”. *INSULA* 678 [Numero monografico: «Max Aub en el siglo XXI»] (2003): 21-22.

———. “Des-lindes de exilio”. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. A cura di José María Naharro-Calderón. Barcelona: Anthropos, 1991.11-39

NOS, ELOÍSA. “El universo concentracionario en Francia: Max Aub y Arthur Koestler”. *Las literaturas del exilio republicano de 1939 Vol. II*. A cura di Manuel Aznar Soler. Barcelona: Gexel, 2000. 413-420.

———. “El testimonio del exilio en Francia en 1939 en Max Aub y Josep Bartolí: letra e imagen”. *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després*. A cura di María Fernanda Mancebo, et al.. Valencia: Valencia UP, 2001a. 258-269.

———. *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. Tesi di dottorato discussa all'Università Jaume I di Castellón, 9 gennaio 2001b.

OLEZA, JOAN. “Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres”. *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006): 188-205.

———. “Un mapa de lecturas. La biblioteca de Max Aub en Valencia”. *Libros en el infierno. La biblioteca de la Universidad de Valencia (1939)*. AA. VV.. Valencia: Valencia UP, 2008. 63-112.

PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO. “Desficcionalización versus desrealización en la narrativa de Max Aub”. *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*. A cura di Maria Rosa Grillo. Salerno: Università di Salerno UP, 1994. 81-96.

———. “La memoria como supervivencia. (Una lectura de «El Remate»)”. *Turia* 43-44 (1998): 169-181.

———. “Max Aub: la escritura en subversión”. *Max Aub: veinticinco años después*. A cura di Ignacio Soldevila Durante, Dolores Fernández. Madrid: Complutense,



1999. 209-223.

———. “Sobre el compromiso de Max Aub: la literatura como rebelión y como revelación”. *Revista de Occidente* 265 (2003): 39-52.

———. “Presupuestos de la teoría teatral de Max Aub. Una aproximación”. *Max Aub: de la farsa a la tragedia*. A cura di Silvia Monti. Verona: Fiorini, 2004. 195-219.

———. “En torno al concepto aubiano de realismo”. *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub* 1 (2006): 486-496.

PERUGINI, CARLA. “Falsi generali. Franco e il suo doppio in Max Aub e Manuel Vázquez Montalbán”. *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*. A cura di Maria Rosa Grillo. Salerno: Università di Salerno UP, 1994. 195-202.

PIRAS, ALESSIO. “De Cervantes a Max Aub: un juego intertextual como clave de lectura del laberinto español”. *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. A cura di Miguel Soler Gallo, María Teresa Navarrete Navarrete. Roma: Aracne, 2013. 123-133.

———. “El cuervo de Vernet d'Ariège. Nota sobre *Manuscrito cuervo* de Max Aub”. *Ficciones animales/Animales de ficción en la literatura española e hispanoamericana*. Berlin: LIT-Verlag. *In press*.

RAERBURB, JOHN. “Hemingway on Stage: *The Fifth Column*, Politics, and Biography”. *The Hemingway Review* 18.1 (1998): 5-16.

REYNOLDS, MICHAEL. *Hemingway's Reading 1910-1940. An Inventory*. Princeton: Princeton UP, 1981.

———. *Hemingway: the 1930's*. New York: Norton & Company, 1997.

RODRÍGUEZ, JUAN. “El realismo trascendente de *Las buenas intenciones*”. *Max Aub y el laberinto español*. A cura di Cecilio Alonso. Valencia: Ayuntamiento di Valencia, 1996. 533-543.

ROWLAND, MICHAEL, e SONJA G. STARY. “Mask and Vision in Malraux's *L'Espoir*”. *The Frenche Review* 6 [Numero speciale: «Studies on the French Novel»] (1974): 189-196.

SAINZ, JOSÉ ÁNGEL. “Max Aub: operación sal(ida)-operación...¿retorno?”. *La*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*cultura del exilio español de 1939 Vol. I.* A cura di Alicia Alted e Manuel Lluisa. Madrid: Uned, 2003. 75-84.

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER. *Memoria y compromiso: Max Aub en el contexto europeo de la literatura del exilio y de los campos de concentración.* Tesi di dottorato discussa all'Università di Salamanca, 18 marzo 2009a.

———. “Max Aub o el poder testimonial de la ficción”. *Estudios Humanísticos* 32 (2010): 197-211.

SANDERS, DAVID. “Ernest Hemingway's Spanish Civil War Experience”. *American Quarterly* 12.2 (1960): 133-143.

SANDERSON, RENA. “Hemingway and Gender History”. *The Cambridge Companion to Ernest Hemingway.* A cura di Scott Donaldson. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 170-196.

SANZ ÁLVAREZ, MARÍA PAZ. “Vivir en España desde la distancia: el transterrado Max Aub”. *Max Aub: veinticinco años después.* A cura di Ignacio Soldevila Durante, e Dolores Fernández. Madrid: Complutens, 1999. 159-177.

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

———. “Max Aub. Cara y cruz de una creación literaria”. *Max Aub y el laberinto español.* A cura di Cecilio Alonso. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. 41-54.

———. *El compromiso de la imaginación.* Segorbe: Fundación Max Aub, 1999.

———. “Maxaubiana. Addenda enero 1998-marzo 2003”. *INSULA* 678 [Numero monografico: «Max Aub en el siglo XXI] (2003a): 31-36.

———. “Max Aub y la tradición literaria española”. *Max Aub, testigo del siglo XX.* <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/ignacio%20soldevilla.pdf>. 2003b.

SOLDEVILA, IGNACIO, e DOLORES FERNÁNDEZ (a cura di). *Max Aub: veinticinco años después.* Madrid: Complutense, 1999.

SOLER SASERA, EVA. “El Quijote en el pensamiento literario de Max Aub”. *Cervantes y su tiempo Vol. II.* A cura di Desirée Pérez Fernández, et al.. León: Universidad de León UP, 2008. 39-48.

SOLER SOLA, MARÍA. *La literatura testimonial sobre los campos de concentración*

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

en Max Aub y Primo Levi. Tesi di dottorato discussa all'Università degli Studi di Firenze, 2 maggio 2011.

———. “Lo grottesco: disidencia en la literatura testimonial concentracionaria de Max Aub”. *El viento espira desincanto. Estudios de literatura española contemporánea*. A cura di Miguel Soler Gallo, e María Teresa Navarrete Navarrete. Roma: Aracne, 2013. 133-140.

STANTON, EDWARD. *Hemingway en España*. Madrid: Castalia, 1989.

STOLTZFUS, BEN. “Hemingway, Malraux and Spain: *For Whom the Bell Tolls* and *L'Espoir*”. *Comparative Literature Studies* 36.3 (1999): 179-194.

THORNBERRY, ROBERT. *André Malraux et l'Espagne*. Genève: Librairie Droz, 1977.

———. “España en *L'Espoir* de Malraux”. *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación...* Madrid: Castalia, 2002. 721-732.

TODD, OLIVER. *André Malraux. Una vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.

TUÑÓN DE LARA, MANUEL. “lectura histórica de Max Aub”. *Primer Acto* 202 (1984): 67-73.

———. *De Tuñón de Lara a Max Aub. Introducción al «Laberinto mágico»*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2001.

TWONEY, LISA ANN. *La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española*. Tesi di dottorato discussa all'Università Complutense di Madrid, 2003.

UGARTE, MICHAEL. “Max Aub's Magical Labyrinth of Exile”. *Historia* 68.4 (1985): 733-739.

VARELA TEMBRA, JUAN JOSÉ. “La visión de Hemingway de la Guerra Civil española en *Por quién doblan las campanas*”. *Garoza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 5 (2005): 209-235.

VÍLCHEZ RUIZ, CARMEN. “Literatura y pintura. *Jusep Torres Campalans*, una novela cubista”. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura* 183.726 (2007): 503-510.

VINALS, CAROLE. “André Malraux y Max Aub: dos visiones de la guerra civil española”. *La cultura del otro. Español en Francia y Francés en España*. A cura di

Manuel Bruña Cuevas, *et al.*. Sevilla: Universidad de Sevilla UP, 2006. 745-754.

### **iii. Bibliografia sulla Guerra Civile Spagnola e sull'esilio repubblicano**

ABELLÁN, JOSÉ. *De la guerra civil al exilio republicano: 1936-1977*. Madrid: Mezquita, 1983.

———. “El exilio como categoría cultural. Implicaciones filosóficas”. *Cuadernos americanos* 1.1 (1987): 42-57.

———. *Historia crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

———. *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

ALTED, ALICIA, e MANUEL LLUISA (a cura di). *La cultura del exilio republicano español de 1939 Vol. I-II*. Madrid: Uned, 2003.

ANDÚJAR, MANUEL. *Vísperas. I: Llanura. II: El Vencido. III: El destino de Lázaro*. Madrid: Alianza, 1975.

———. *Saint Cyprien, plage...: campo de concentración*. Huelva: Diputación provincial de Huelva, 1990.

AYALA, FRANCISCO. “Para quién escribimos nosotros”. *El ensayo español Vol. 5. Los contemporáneos*. A cura di Jordi Gracia. Barcelona: Crítica, 1996. 77-92.

AZAÑA, MANUEL. “Discurso en la Universidad de Valencia”. *Obras Completas Vol. III*. A cura di Juan Marichal. México: Oasis, 1967.

AZNAR SOLER, MANUEL (a cura di). *El exilio español de 1939 Vol. I-II*. Barcelona: Gexel, 1998.

———. *Las literaturas del exilio republicano de 1939*. Barcelona: Gexel, 2000.

——— (a cura di). *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Barcelona: Renacimiento, 2006.

BALIBREA, MARI PAZ. “El paradigma exilio”. *Nuevo texto crítico* 15-16.29-32 (2003): 17-39.

———. *Tiempo de exilio. Una mirada crítica a la modernidad española desde el pensamiento republicano del exilio*. Barcelona: Montesinos, 2007.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

- BAREA, ARTURO. *La forja de un rebelde*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985-1986.
- BENET, JUAN. *La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra Civil española*. Madrid: Taurus, 1999.
- BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE. “La Guerra Civil española de 1936-1939: su recepción y percepción durante el conflicto”. *La Historia de España en la Literatura Francesa. Una fascinación*. A cura di Mercé Boixareu e Robin Lefere. Madrid: Castalia, 649-667.
- BINNS, NIALL. *La llamada a España. Escritores extranjeros en la guerra civil española*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- (a cura di). *Voluntarios con gafas. Escritores extranjeros en la guerra civil española*. Madrid: Mare Nostrum, 2009.
- BORRÁS LLOP, JOSÉ MARÍA. *Francia ante la guerra civil española: burguesía, interés nacional e interés de clase*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1981.
- BRENAN, GERALD. *The Spanish Labyrinth: an account of the social and political background of the Civil War*. Cambridge: Cambridge UP, 1960.
- . *Storia della Spagna 1874-1936: le origini politiche e sociali della guerra civile*. Torino: Einaudi, 1970.
- BRUNNER KATHLEEN. “Guernica: the Apocalypse of Representation”. *The Burlington Magazine* 13.1175 (2001): 80-85.
- CABALLERO BONALD, JOSÉ MANUEL. “La voz tras la mordaza”. *El cultural* 17 Gen. 2002:[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ESPECIAL/21963/La\\_voz\\_tras\\_la\\_mordaza](http://www.elcultural.es/version_papel/ESPECIAL/21963/La_voz_tras_la_mordaza).
- CAUDET, FRANCISCO. *El exilio español de 1939*. Madrid: Cátedra, 2005.
- . *El exilio republicano en México: las revistas literarias (1939-1971)*. Alicante: Alicante UP, 2007.
- CENARRO, ÁNGELA. “Movilización femenina para la guerra total”. *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales* 16 (2006): 159-182.
- CERCAS, JAVIER. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- CHACÓN, DULCE. *La voz dormida*. Madrid: Alfaguara, 2002.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

DEACON, DAVID. *British News Media and the Spanish Civil War. Tomorrow May Be Too Late*. Edimburgh: Edimburgh UP, 2008.

DE URIOSTE, CARMEN. "Memoria de la Guerra Civil y la modernidad: el caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes". *Revista Hispánica Moderna* 63.1 (2010): 69-84.

EHRENBURG, IL'IA. *No pasarán!: vom Freiheitskampf der Spanier*. London: Malik, 1937.

———. *Corresponsal en la guerra civil española*. Madrid: Júcar, 1979.

FABER, SEBASTIAAN. "En defensa de España". *Revista de estudios hispánicos* 35.3 (2001): 531-551.

———. *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico (1939-1975)*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002

———. "Entre el respeto y la crítica". *Migraciones y exilio* 5 (2004b): 37-50.

———. "The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain, A Review Article". *Revista Hispánica Moderna* 58.1 (2005a): 204-219.

———. "Silencios y tabúes del exilio español en México: Historia oficial vs. historia oral". *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea* 17 (2005b): 373-389.

———. "Revis(it)ing the Past: Truth, Justice, and Reconciliation in Post-Franco Spain, A Review Article (second part)". *Revista Hispánica Moderna* 59.1 (2006): 141-154.

———. "The Novel of the Spanish Civil War". *A Companion to the Twentieth-century Spanish Novel*. A cura di Marta E. Altisent. Woodbridge: Tamesis, 2008. 77-90.

FABER, SEBASTIAAN, e CRISTINA MARTÍNEZ CARAZO (a cura di). *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá UP, 2009.

GALLEGO, FERRÁN. *Barcellona, mayo de 1937: la crisis del antifascismo en Catalunya*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.

GAROSCI, ALDO. *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*. Torino: Einaudi, 1959.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

- GAOS, JOSÉ. “Los transterrados españoles de la filosofía en México”. *Filosofía y Letras* 18.36 (1949): 207-231.
- GIRONELLA, JOSÉ MARÍA. *Los cipreses creen en Dios*. Barcelona: Planeta, 1973a.
- . *Un millón de muertos*. Barcelona: Planeta, 1973b.
- . *Ha estallado la paz*. Barcelona: Planeta, 1973c.
- GONÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, MARÍA TERESA, e JUAN AGUILERA SASTRE (a cura di). *El exilio literario de 1939*. Logroño: Universidad de la Rioja/GEXEL, 2001.
- GONZÁLEZ NEIRA, ANA. *Prensa del exilio republicano. 1936-1977*. Santiago de Compostela: Andavira, 2010.
- GRACIA, JORDI. *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- GRANDES, ALMUDENAS. *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- GRANELL, EUGENIO. “El exilio partido en dos”. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde va la canción?»*. A cura di José María Naharro Calderón. Barcelona: Anthropos, 1991. 133-143.
- HERMENEGILDO, ALFREDO. “El parapeto intertextual albertiano y el compromiso de la guerra civil”. *Anthropos* 148 (1993): 61-64.
- HERZBERGER, DAVID. “Post-War Historical Fiction”. *A Companion to the Twentieth-century Spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 2008. 101-113.
- HUGH, THOMAS. *La guerra civil española*. Barcelona: Grijalbo, 1976.
- IBÁÑEZ FERRADAS, MARÍA LUISA. “Un inconexo retablo de luz y sombra”. *Catálogo general del cine de la guerra civil*. A cura di María Luisa Ibáñez Ferradas e Alfonso del Amo. Madrid: Cátedra, 1999. 29-31.
- ILIE, PAUL. *Literatura y exilio interior*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- IÑIGUEZ, DAVID. “Memoria y desmemoria histórica. Contra el desafío oficial del olvido: el caso de los bombardeos”. *Ebre* 38.3 (2008): 209-222.
- KOESTLER, ARTHUR. *La scrittura invisibile: autobiografia: 1932-1940*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- KOLTSOV, MIJAIL. *Diario della guerra di Spagna*. Milano: Schwarz, 1961.
- . *Diario de la guerra de España*. París: Ruedo Ibérico, 1963.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

LARRAZ ELORRIAGA, FERNANDO. *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

LERA DE, ÁNGEL MARÍA. *Las últimas banderas*. Barcelona: Planeta, 1967.

LIDA, CLARA E.. “Del destierro a la morada”. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. A cura di José María Naharro-Calderón. Barcelona: Anthropos, 1991. 63-84.

MACEBO, MARÍA FERNANDA, et al.. *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després Vol. I-II*. Valencia: Universitat de Valencia UP, 2001.

MARRA LÓPEZ, JOSÉ RAMÓN. *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama, 1963.

MARTÍN, FRANCISCO JOSÉ. “Acontecimiento y categoría de la guerra civil”. *Revista de Occidente* 302-303 (2006): 21-34.

MONTEATH, PETER. *Writeing the good fight: Political Commitment in the International Literature of the Spanish Civil War*. Westport: Greenwood Press, 1994.

MORADIELLO GARCÍA, ENRIQUE. *La perfidia de Albión: el gobierno británico y la guerra civil española*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

NAHARRO-CALDERÓN, JOSÉ MARÍA (a cura di). *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿A dónde fue la canción?»*. Barcelona: Anthropos, 1991.

NASH, MARY. *Rojas: las mujeres republicanas en la guerra civil*. Madrid: Taurus, 2006.

NOGALES, CHAVES. *A sangre y fuego*. Madrid: Espasa, 2010.

NOVARINO, MARCO. “«¡Más hombre!»: El papel de la guerra civil española en la toma de conciencia antifascista de Elio Vittorini y de los jóvenes intelectuales italianos”. *Cuadernos republicanos* 61 (2006): 13-38.

ORWELL, GEORGE. *Homage to Catalonia*. London: Penguin, 1989.

———. *Orwell en España: Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*. A cura di Peter Davison. Prologo di Miquel Berga. Barcelona: Tusquets, 2009.

PÉREZ ALCALÁ, EUGENIO, e CARMELO MEDINA CASADO (a cura di). *Cultura, Historia y Literatura del exilio republicano español de 1939*. Jaén: Universidad de



Jaén UP, 2002.

PÉREZ, JANET, e AYCOCK WENDELL (a cura di). *The Spanish Civil War in Literature*. Lubbock: Texas Tech UP, 1990.

PRESTON, PAUL. *La guerra civile spagnola. 1936-1939*. Milano: Mondadori, 1999.

———. *Le tre Spagne del '36. La guerra civile spagnola attraverso i suoi protagonisti*. Milano: Corbaccio, 2002.

———. *La guerra civil española*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

———. *Idealistes sota les bales. Histories de la guerra civil*. Barcelona: Proa, 2007.

———. *El Holocausto Español*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

RANZATO, GABRIELE. *La grande paura del 1936. Come la Spagna precipitò nella guerra civile*. Bari: Laterza, 2011.

SÁNCHEZ CUERVO, ANTOLÍN (a cura di). *Las huellas del exilio. Expresiones culturales de la España peregrina*. Madrid: Tébar, 2008.

SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER. “Memoria y literatura: escribir desde el exilio”. *Lectura y signo* 3 (2008): 437-453.

———. “La predisposición al testimonio en la literatura del exilio”. *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos* 18 (2010) [<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/359>].

SANTA, ÁNGELES (a cura di). *Literatura y guerra civil*. Barcelona: PPU, 1988.

SCHNEIDER, LUIS MARIO (a cura di). *II Congreso de escritores para la defensa de la cultura (1937). Inteligencia y guerra civil española*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1987.

SCHWARTZ, FERNANDO. *La internacionalización de la Guerra Civil Española*. Barcelona: Planeta, 1999.

SEMPRÚN, JORGE. *El largo viaje*. Barcelona: Tusquets, 2014.

SENDER, RAMÓN J.. *Los cinco libros de Ariadna*. Barcelona: Destino, 1977.

SINCLAIR, UPTON. *No Pasarán! (They Shall not Pass): a story of the siege of Madrid*. Pasadena: U. Sinclair, 1937.

SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO. “La novela del exilio”. *La novela en España (siglos XIX y XX)*. A cura di Paul Albert. Madrid: Casa de Velázquez, 2001. 193-205.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

- SOUTHWORTH, HERBERT. *El mito de la cruzada de Franco*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- STRONG, ANNA LOUISE. *Spain in Arms, 1937*. New York: Henry Holt, 1937.
- SUÁREZ, EUGENIO. “El Cela celado”. *El País* 21 gen. 2002: [http://elpais.com/diario/2002/01/21/madrid/1011615855\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/21/madrid/1011615855_850215.html).
- THOMAS, GARRETH. *The Novel of the Spanish Civil War (1936-1975)*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- TRAPIELLO, ANDRÉS. *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil*. Barcelona: Planeta, 1994.
- . *Otra vez el ayer*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.
- UGARTE, MICHAEL. “Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América”. *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: «¿Adónde fue la canción?»*. Barcelona: Anthropos, 1991. 43-62.
- . *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Madrid: Siglo XXI, 1999.
- VALLEJO, CÉSAR. *Poemas en prosa. Poemas humanos. España aparta de mí este cáliz*. A cura di Julio Vélez. Madrid: Cátedra, 1988.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Planeta, 1993.
- VITTORINI, ELIO. “Una cultura nuova”. *Il Politecnico* 1 (1945): 11.
- . *Opere Narrative Vol. I*. A cura di Maria Corti. Milano: Mondadori [Edizione «I Meridiani»], 1974.
- ZAMBRANO, MARÍA. “Carta sobre el exilio”. *Cuadernos* (1961).
- . *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*. Madrid: Hispamerca, 1977.
- . *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990.
- . *Las palabras del regreso*. Salamanca: Amaru, 1995.

#### **iv. Teoria e critica letteraria**

AGAMBEN, GIORGIO. *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 2005.

ALLEN, GRAHAM. *Intertextuality*. London-New York: Routledge, 2000.

ANDREU, ALICIA G.. "Historia y literatura en un texto de Benito Pérez Galdós". *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Vol. IV*. Birmingham: Dept. of Hispanic Studies-Birmingham UP-Doelphin, 1998. 50-56.

APARICIO MAYDEU, JAVIER. *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza, 2013.

BACHTIN, MIHAIL. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi, 1979.

BARLETTA, NORA. "La estética del *Buscón* y su proyección en *La rosa de papel* de Valle-Inclán". *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. 2010.

BENJAMIN, WALTER. *Il narratore. Considerazione sull'opera di Nikolaj Leskov*. Torino: Einaudi, 2011.

BERMAN, JESSICA. *Modernist Commitments: ethics, politics and transnational modernism*. New York: Columbia UP, 2011.

BOSH, RAFAEL. "Galdós y la teoría de la novela de Luckács". *Anuales galdosianos* 2 (1967): 169-183.

BOURNEUF, ROLAND, e OULLET RÉAL. *L'universo del romanzo*. Torino: Einaudi, 1976.

BRUGNOLO, STEFANO. *La tradizione dell'umorismo nero*. Roma: Bulzoni, 1994.

CANAVAGGIO, JEAN. "Numance de Jean-Luis Barrault: el París de 1937 antes un Cervantes insólito". *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. A cura di José María Diez Borque e José Alcalá-Zamora. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004. 173-183.

CARA, GIOVANNI. "Il romanzo a pezzi. Benito Pérez Galdós: *Tristana* (1892) e l'urgenza del Modernismo". *Orillas* 1 (2012): 1-18.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

CARRILLA, EMILIO. “El *Buscón*, esperpento esencial”. «*El Buscón*», *esperpento esencial y otros estudios quevedescos*. A cura di Emilio Carrilla. México: UNAM, 1986. 21-51.

COMPAGNON, ANTOINE. *Le seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

DE ARMAS, FREDERICK. *Cervantes, Raphael, and Classics*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

DE BENEDETTI, GIACOMO. *Il personaggio-uomo*. Milano: Garzanti, 1988.

ECO, UMBERTO. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.

———. “L'uso pratico del personaggio”. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1973.

FERRERAS, JUAN IGNACIO. *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*. Madrid: Endymion, 1997.

FICARA, GIORGIO. “Homo Fictus”. *Il Romanzo Vol. IV*. A cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2003. 641-658.

FORSTER, EDWARD MORGAN. *Aspetti del romanzo*. Milano: Garzanti, 1991.

GENETTE, GÉRARD. *Figure III*. Torino: Einaudi, 2006.

GUILLÉN, CLAUDIO. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.

———. *Múltiples miradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 2007.

GULLÓN, RICARDO. “Los *Episodios*: la primera serie”. *Benito Pérez Galdós*. A cura di Douglas Rogers. Madrid: Taurus, 1973. 379-402.

HARTMAN, GEOFFREY. *Cicatrici dello spirito. La lotta contro l'inutenticità*. Verona: Ombre Corte, 2006.

HEGEL, G.W.F.. *Lezioni di estetica*. A cura di Paolo D'Angelo. Roma: La Terza, 2000.

HERMENEGILDO, ALFREDO. *La Numancia de Cervantes*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

———. “Alberti and the Spectatir of *Numancia*”. *The Malahat Review* 47 (1978):

148-153.

———. “El proceso creador de la *Numancia* de Alberti”. *Imprevúe* (1979): 147-162.

HINTERÄUSER, HANS. *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Gredos, 1963.

IFFLAND, JAMES. *Quevedo and the Grotesque Vol. I-II*. London: Tamesis, 1978.

JAMES, HENRY. *Le ali della colomba*. Milano: Rizzoli, 1995.

JEREZ-FERRÁN, CARLOS. “El caracter expresionista de la obra esperpéntica de Valle-Inclán”. *Hispania* 73.3 (1990): 568-576.

JOHNSON, CARROL B.. “*La Numancia* y la estructura de la ambigüedad cervantina”. *Cervantes y su mundo*. A cura di Manuel Criado de Vale. Madrid: Edi-6, 1981. 309-316.

KING, WILLARD F.. “Cervantes' *Numancia* and Imperial Spain”. *MLN* 94.2 [Hispanic Issue] (1979): 200-221.

LUCKÁCS, GYORGY. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1965.

———. *La novela histórica*. México: Era, 1966.

MAESTRO, JESÚS C.. “La idea de libertad en *La Numancia* de Cervantes”. *Revista sobre teatro áureo* 1 (2007): 79-99.

MAGLIONE, SABATINO G.. “Aminity and Enmity in Cervantes's *La Numancia*”. *Hispania* 83.2 (2000): 179-188.

MAINER, JOSÉ CARLOS. *La edad de plata, 1902-1939: ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.

MANZONI, ALESSANDRO. *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*. Milano: Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000.

MATA INDURAIN, CARLOS. “Los dos sonetos a la pérdida de la Goleta («Quijote» I, 40) en el contexto de la historia del capitán cautivo”. *RILCE: Revista de filología hispánica* 23.1 (2007): 169-183.

MAZZONI, GUIDO. *Teoria del romanzo*. Bologna: Il Mulino, 2011.

MORETTI, FRANCO (a cura di). *Il Romanzo Vol. I-V*. Torino: Einaudi, 1999-2003.

———. “Il secolo serio”. *Il romanzo Vol. I*. A cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 1999. 689-725.

*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza, 1993.
- . *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente/Alianza, 2008a.
- . “Ideas sobre la novela”. *Obras Completas Vol. III (1917-1925)*. Madrid: Taurus, 2008b. 879-908.
- PIRANDELLO, LUIGI. *L'Umoreismo*. Milano: Mondadori, 2009.
- RYJIK, VERÓNICA. “Mujer, alegoría e imperio en el drama de Miguel de Cervantes *El cerco de Numancia*”. *Anales Cervantinos* 38 (2006): 203-219.
- SCHOLES, ROBERT, e ROBERT KELLOG. *La natura della narrativa*. Bologna: Il Mulino, 2000.
- SEGRE, CESARE. *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi, 1984.
- SIMERKA, BARBARA. “That the Rulers Should Sleep without Bad Dreams: Anti-Epic Discourse in *La Numancia* and *Arauco Domado*”. *Cervantes: Bulletin of Cervantes Society of America* 18.1 (1998): 46-70.
- STARA, ARRIGO. *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università, 2004.
- STIERLE, KARL. “Qué significa *recepción* en los textos de ficción”. *Estética de la recepción*. A cura di J.A. Mayoral. Madrid: Arco, 1987. 87-143.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- VELA BUENA, JOSÉ CARLOS. “Historia y distorsión formal en *El Buscón*”. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica* 14 (1996): 297-312.
- WHITBY, WILLIAM M.. “The Sacrifice Theme in Cervantes' *Numancia*”. *Hispania* 45.2 (1962): 205-210.
- WHITE, HAYDEN. *Retorica e storia*. Napoli: Guida, 1978.
- . *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de cultura económica, 1992.
- . *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*. A cura di Edoardo Tortarolo. Roma: Carocci, 2006.
- WOLOCH, ALEX. *The One vs the Many: Minor Characters and the Space of the*

*Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton UP, 2000.

———. “Per una teoria del personaggio minore”. *Il Romanzo Vol. IV*. A cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, 2003. 659-681.

ZAMORA VICENTE, ALONSO. *La realidad esperpéntica. Aproximación a «Luces de Bohemia»*. Madrid: Gredos, 1969.

#### **v. Altri testi**

ALBERTI, RAFAEL. *Numancia*. Madrid: Turner, 1975.

ARTAL, SUSANA G. "Nuevas notas acerca de la deshumanización del cuerpo humano en la prosa satírica de Quevedo." *Studia 2* (1989): 133-144.

BARDELLA, VIGILIO. *L'assedio: copione di un lavoro di Teatro Nuovo*. Milano: IPL, 1969.

BOZAL, VALERIANO. *Goya. Vida y obra Vol. I-II*. Madrid: Tf., 2005a-b.

CALVINO, ITALO. *Perché leggere i classici?*. Milano: Mondadori, 1995.

CERVANTES SAAVEDRA DE, MIGUEL. *La destrucción de Numancia*. A cura di Alfredo Herminegildo. Madrid: Castalia, 1994.

———. *Don Quijote de la Mancha*. A cura di Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura, 2009.

DE LA TORRE DEL RÍO, ROSARIO. “El falso tratado de Verona de 1822”. *Cuadernos de Historia Contemporánea 33* (2011): 277-293.

GARCÍA LORCA, FEDERICO. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1968.

GOYA, FRANCISCO DE. *Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates. Reproducción completa de las cuatro series*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Segunda antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1959.

LOPE DE VEGA, FÉLIX. *Fuenteovejuna*. A cura di Juan María Marín. Madrid: Cátedra, 1991.

ORWELL, GEORGE. *Collected Essays*. London-Liverpool: Charles Birchall & Sons, 1961

PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Fortunata y Jacinta Vol. I-II*. A cura di Francisco Caudet.

Madrid: Cátedra, 1985a-b.

———. *Cádiz*, a cura di Pilar Esterán. Madrid: Cátedra, 2003.

QUEVEDO, FRANCISCO DE. *Obras completas. Tomo II. Obra en verso*. A cura di Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1991.

———. *Los sueños*. A cura di Ignacio Arellano e M. Carmen Pinillos. Madrid: Espasa Calpe, 1998

———. *Historia de la vida del Buscón. Llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*. A cura di Victoriano Roncero López. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

THOMPSON, EDWARD PALMER (a cura di). *Out of Apathy*. London: Stevenson, 1960.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN. *Luces de bohemia. Esperpento*. A cura di Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

VARGAS LLOSA, MARIO. *Contra viento y marea Vol. I*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *Galíndez*. Barcelona: Random House Mondadori, 2002.

## **vi. Manuali e testi da consultazione**

AA.VV.. *Enciclopedia cervantina Vol. II*. Diretta da Carlos Alvar. Madrid: Castalia, 2006.

BERTRAND DE MUÑOZ, MARYSE (a cura di). *Bibliografía de la Guerra Civil española de 1936 a 1939*. Madrid: Uned DL, 2007.

———. *Guerra y novela: la guerra civil española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar, 2001.

IBÁÑEZ FERRADAS, MARIA LUISA, e ALFONSO DEL AMO (acura di). *Catálogo general del cine de la guerra civil*. Madrid: Cátedra, 1999.

PEDRAZA JIMÉNEZ ,FELIPE, e MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES. *Manual de literatura española vol. V, Siglo XVIII*. Tafalla: Cénlit, 1981.

TORRENTE-BALLESTER, GONZALO. *Panorama de la literatura española*



*Dentro e fuori il labirinto:  
la guerra civile spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*

*contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1961.

## **vii. Sitografia**

[www.cialc.unam.mx](http://www.cialc.unam.mx)

[www.dialnet.es](http://www.dialnet.es)

[www.elcultural.es](http://www.elcultural.es)

[www.elpais.es](http://www.elpais.es)

[www.uv.es/entresiglos/max/index.htm](http://www.uv.es/entresiglos/max/index.htm)

[www.hemingwaysociety.org](http://www.hemingwaysociety.org)

[www.jstor.org](http://www.jstor.org)

[www.maxaub.org](http://www.maxaub.org)

[www.ruedoiberico.org](http://www.ruedoiberico.org)

[www.tonosdigital.es](http://www.tonosdigital.es)