

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

TRES TESTIGOS
ESPAÑOLES
DE LA GUERRA CIVIL



MONTE AVILA EDITORES C. A.

I. INTRODUCCION

© 1971 by Monte Avila Editores, C. A.
Caracas / Venezuela

Portada / Víctor Viano
Impreso en Venezuela por Editorial Arte

ALGUNOS de los mejores libros que inspiró la guerra civil española —poemas como *España en el Corazón*, de Pablo Neruda, o *España, Aparta de Mí Este Cáliz*, de César Vallejo; novelas como *Por Quién Doblan las Campanas*, de Hemingway, o *La Esperanza*, de Malraux; narraciones autobiográficas como *El Testamento Español*, de Koestler, o el *Homenaje a Cataluña*, de Orwell— fueron por lo general escritos por extranjeros que llegan a España hacia 1936 y desde todas las partes del mundo. Las reacciones literarias que provoca en España la guerra civil fueron muchas, pero muy pocas de ellas pueden compararse con los libros arriba mencionados. Es fácil comprender por qué. Los españoles estaban entonces comprometidos en una lucha mortal que concluyó para muchos en el largo exilio (al que no todos sobrevivieron) y que para la gran mayoría sólo aportó la ominosa victoria de Franco.

Buena parte de la literatura producida en España durante la guerra fue, como de costumbre, mera propaganda. La posguerra produjo en este campo, por otra parte, muy pocas obras de verdadero interés, e incluso los mejores libros no sólo están estropeados por una severa censura oficial, sino también por la autocensura de escritores que vivían bajo un poder vengativo. Sólo los exiliados tenían posibilidad de contar abiertamente su cuento. Pero aun ellos fueron por lo general incapaces de hacerlo, presionados íntimamente por oscuras lealtades a causas del pasado, causas casi siempre perdidas, deformada su visión de los hechos por la alienación del exilio, reducido su poder creador por el desgaste provocado por la vida en tierras extranjeras, a veces hostiles, por tener que sobrevivir a campos de concentración, a la permanente lucha íntima contra la nostalgia de España.

No resulta, por eso, sorprendente que del vasto conjunto de libros que inspiró la guerra civil española, dentro o fuera de España, sólo un puñado justifiquen la relectura, y que de ese puñado sólo aquellos que dan testimonio, con pasión y con justicia, de la catástrofe nacional, sean dignos de estudio. Existe la opinión más o menos generalizada de que sólo

tres de los testigos españoles son realmente notables: Sender, Barea, Max Aub. Tampoco es sorprendente que los tres hayan escrito su obra en el exilio. Antes de terminar la guerra, Ramón J. Sender fue a Francia, a Guatemala y a México, radicándose más tarde en los Estados Unidos. Por su parte, Arturo Barea pasó un año en Francia y luego se instaló como residente en Inglaterra, hasta su muerte en 1937. Max Aub buscó refugio en Francia; de allí fue enviado a un campo de concentración y al fin encontró una nueva patria en México. La obra que han producido por separado y sin mayor contacto entre ellos estos tres escritores —por más despareja y hasta caótica que parezca en conjunto— constituye la expresión más importante del conflicto tal como lo vieron los ojos de los derrotados. Otros escritores del exilio (como Francisco Ayala o Segundo Serrano Poncela) han producido también una obra literaria importante, pero aunque la calidad de la misma no se discute aquí, su alcance es más limitado. Aparentemente, no ha aparecido todavía en la España de Franco ningún testimonio que pueda competir con los de Sender, Barea y Max Aub. Las extensas y tediosas novelas de José María Gironella lo único

que realmente testimonian es la pasividad y sometimiento del lector español. Si hay algún testimonio valioso del lado de Franco, no ha sido publicado aún. La versión española de la guerra civil descansa principalmente en la obra de estos tres sobresalientes exiliados.

Cuando ellos empiezan a escribir tienen muy poco en común. Vienen de distintas partes de España y hasta del mundo. Sender nació en Aragón (1902) y allí fue criado. Barea era castellano y había nacido en 1897. Max Aub nació en París (1903), de padre alemán y madre francesa; ya tenía once años cuando sus padres finalmente se radicaron en Valencia; como escritor, ha sido siempre español. Sender, Barea y Max Aub nunca integraron el mismo grupo literario, o siquiera político. No fueron siquiera amigos y sus respectivas experiencias de la guerra civil fueron muy distintas: de los tres, Sender fue el único que participó brevemente en la lucha armada; Barea vivió la guerra como censor de prensa extranjera, en Madrid; Max Aub que en 1924 había sido declarado inapto para el servicio militar (su vista es muy escasa), participó en la guerra desde la retaguardia en Madrid, Valencia y Barcelona; en compensación y qué compen-

sación, fue el único que estuvo preso en el exilio, en un campo de concentración francés en el Norte de Africa.

Pero lo poco que los tres tienen en común es, sin embargo, esencial a su tarea de testigos de la guerra civil española. En primer lugar, ninguno de los tres perteneció a esa literatura española, culta y refinada, que había creado un renacimiento poético tan poderoso en el largo período que corre desde el fin del siglo XIX hasta el estallido de la guerra civil: un período que ahora puede contemplarse como la larga y dramática *Belle Epoque* de las letras y las artes de España. Marginada por propia voluntad durante la guerra de 1914, España permaneció aparentemente intocada por la nueva era de revoluciones proletarias. La proclamación de la República en 1931 y el estallido de la guerra civil en 1936 sirvieron para enterrar de golpe el romanticismo político y social del siglo XIX e introdujeron, abruptamente, el lenguaje del siglo XX en España. Casi sin intervalo, España saltó de los *Desastres de la Guerra*, de Goya, al *Guernica*, de Picasso. Atrapada en este cambio violento, la cultura de la *élite* española, lo que en Inglaterra llaman el *Literary Establishment*, fue aplastada brutalmente. Cau-

dillos como Ortega y Gasset, el creador de la *Revista de Occidente* (fundada en 1923), habían estado advirtiéndolo a la *intelligentia* española sobre los peligros de la nueva era de las masas. Ortega y su grupo lucharon incansablemente por acercar España a Europa, pero la Europa con la que ellos soñaban en una prosa tan lúcida, estaba extinta. La guerra de 1914, Lenin, Mussolini, Stalin y Hitler ya la habían enterrado. El bombardeo de Guernica fue el primer horrible anticipo de la nueva Europa. Algunos de los mejores y más escuchados maestros de la generación del 98 (Valle Inclán, Unamuno, Antonio Machado) murieron antes o durante o poco después de terminada la guerra. El más brillante poeta de la nueva generación (Lorca) fue asesinado por los falangistas al comienzo mismo de la contienda. Algunos de los que sobrevivieron en el exilio no sólo tuvieron que luchar por su arte sino por la misma vida. La lenta evolución literaria que arranca a España de la decadencia del siglo XVIII y la acerca a la promesa de una nueva Edad de Oro fue mortalmente detenida en 1936.

No es por eso mismo accidental que los que mejor sobrevivieron a la helada atmósfera del Nuevo Mundo Feliz de

dictadores y totalitarismos de toda forma y color, fueron aquellos que representaban una concepción totalmente distinta del escritor y del arte literario. En vez del signo poético que había señalado tan precisamente Pedro Salinas en la literatura española de la primera parte del siglo XX, los nuevos escritores de estos años duros de la guerra escribieron bajo un signo prosaico. En vez de elogiar a Góngora e imitar a los novelistas de la experimentación, que entonces proliferaban en Inglaterra y en Francia, ellos leyeron con avidez las nuevas novelas que llegaban de la Unión Soviética o de los Estados Unidos: novelas proletarias y políticas, novelas de denuncia del capitalismo y del imperialismo, de exaltación del trabajo manual y del mundo socialista del mañana. Antes de estallar la guerra civil, Sender era prácticamente el único representante de la novela social en España. Barea era entonces sólo un autodidacta que no se atrevía a escribir. Pertenecía a la clase trabajadora y fue enviado por la monarquía a luchar, como Sender, en la guerra colonial en Marruecos. Sus experiencias vitales no eran comparables a las de los escritores de clase media que pertenecían a la literatura más visible entonces. De todos ellos, sólo Pío Baroja

les era cercano. En cuanto a Max Aub, si bien es el único de los tres que por algún tiempo siguió la línea internacional impuesta por Ortega y su grupo, más tarde habría de reaccionar contra ella, y en forma bastante amarga, hasta injusta. Pero aun en sus comienzos, Max Aub era distinto. Sus orígenes europeos, su primera educación en Francia, sus incesantes viajes por España, le dieron una experiencia que tenía poco que ver con el punto de vista de burguesía más o menos iluminada de los escritores más conocidos. En tanto que casi todos los escritores de España eran entonces *señoritos*, estos tres estaban enfáticamente opuestos a ese *señoritismo* que, para bien y para mal, impregnaba sutilmente la literatura de la época y del que escapaban sólo los más originales. Tanto Sender como Barea como Max Aub habían vivido cerca de los desposeídos, habían visto con ojos despojados de todo pintoresquismo paisajístico la pobreza del campesino español y habían dado testimonio de la sórdida explotación del proletariado. Estaban muy al tanto de lo que era la vida de los pobres en la España de 1936. Para ellos la guerra civil no tenía sólo causas políticas, sino que enmascaraba un conflicto social. Ellos comprendieron claramente desde el co-

mienzo que la rebelión de Franco contra el poder legal de la República no era sólo un golpe militar sino que traducía especialmente una reacción de las derechas para detener y aplastar la demorada revolución social que los grupos de izquierda estaban tratando de llevar a cabo en España. Debido a su situación privilegiada en el centro de la sociedad española, de estos tres escritores, y sólo de ellos, surgió un testimonio invalorable sobre un conflicto que fue esencialmente una guerra popular y social.

Los tres tenían otra cosa en común. Siendo escritores de izquierda, eran al mismo tiempo grandes individualistas: demasiado españoles (estaría uno tentado a escribir) para aceptar sin crítica alguna el papel de la Unión Soviética y del Partido Comunista español en la guerra civil. Pero difirieron ampliamente en sus críticas. En tanto que Barea estaba emocionalmente vinculado a los trotzkistas y socialistas, y tuvo que combatir duramente toda su vida con los comunistas, Max Aub y Sender manifestaron a lo largo de su obra una actitud menos militante. Durante algún tiempo, Sender fue casi partidario de los comunistas. Visitó la Unión Soviética en los años treinta, y durante la guerra civil

escribió un libro de propaganda, *Contraataque* (1938), que exaltaba el papel del partido. Pero en conjunto, su lealtad se inclinaba más bien hacia los anarquistas: antes del estallido de la guerra trabajó en un periódico anarquista, *Solidaridad Obrera*, y después de la guerra se convirtió en uno de los críticos más severos del comunismo internacional. La posición de Max Aub es más equidistante. Durante la guerra fue director de un periódico socialista, *Verdad*. En sus novelas los diferentes credos políticos son presentados en una forma muy dialéctica y a través de largas discusiones entre los numerosos personajes. Casi nunca el autor toma partido excepto contra Franco y sus aliados.

Lo que ahora me interesa subrayar no es, sin embargo, la variedad del pensamiento político o de las actividades personales de estos tres escritores antes y durante la guerra, sino el hecho de que en sentido estricto ninguno de los tres fue realmente un hombre de partido. En tanto que los mejores poetas españoles de su tiempo aceptaron con más o menos docilidad la versión comunista de la guerra, y hasta fueron ardientes seguidores de su oscilante línea, los novelistas más importantes de España tuvieron una ac-

titud más crítica, una actitud que está también reflejada en la obra de testigos extranjeros como Koestler y Orwell. Desde este punto de vista, su obra confirma desde dentro lo que habían escrito desde fuera aquellos dos. Aunque lo que Sender, Barea o Max Aub tenían que decir en sus libros adquiere, naturalmente, un tono trágico, profunda, idiosincrásicamente español.

II. RAMON J. SENDER:
el culpable y el inocente

DE LOS MUCHOS libros que escribió Sender sobre, o a propósito, de la guerra civil española, el más ambicioso y el más inexplicable para la crítica hasta la fecha es, sin duda, *Los Cinco Libros de Ariadna* (publicado en español por primera vez en Nueva York, 1957). Desde muchos puntos de vista, esta novela puede ser considerada como el testamento de Sender sobre un tema que había explorado ya sea en la forma más directamente autobiográfica, como es el caso del citado *Contraataque*, o en una escueta alegoría como es *El Rey y la Reina* (Buenos Aires, 1947), o en un cuento, simple y conmovedor, como el *Requiem por un Campesino Español* (Buenos Aires, 1960). Ninguno de estos tres libros, ni siquiera si son más exitosos y coherentes como obras literarias, tiene la importancia o el alcance de *Ariadna*. En cierto sentido, Sender ha concentrado en esta vasta y desperdigada novela, la esencia de todo lo

que tiene que decir sobre la guerra civil española. En ella ha dado testimonio. Pero lo ha hecho en forma tal que la obra resulta muy personal y hasta extraña.

La acción principal de Ariadna ocurre durante los años de la guerra civil, pero el "presente" del libro está ubicado en nuestro futuro. Sender no se toma el trabajo de explicar si este "presente" está cerca o no. Sólo postula una cosa: la novela ocurre en una época en que ya los hombres de ciencia han inventado cómo alimentar a los seres humanos por medio de sustancias suspendidas en el aire. Esta pequeña contribución al ya vasto cuerpo de la ciencia-ficción (si es que Sender ha inventado el recurso) es necesaria para justificar uno de los símbolos más obvios del libro: en el "presente" de la novela, Franco ha sido confinado a una cámara hermética, debajo del Monumento en el Valle de los Caídos, y allí, nutrido sólo de aire, está dedicado a la tarea de sobrevivirse. La imagen podría interpretarse como un ataque privado de un escritor que figura entre los vencidos, una pesadilla amonedada por el resentimiento, pero a mí me parece algo más: me parece un símbolo que permite interpretar la visión más íntima de Sender y des-

codificar todo el sistema poético de su novela.

Franco no es el principal personaje de *Ariadna*. Por el contrario, es sólo un emblema. Reducido al papel de una araña monstruosa, un monstruo grotesco y patético, encerrado vivo en su propio mausoleo, Franco representa en un nivel muy literal de la novela, la España que surgió de la guerra civil, pero al mismo tiempo es un punto focal, el punto absolutamente inmóvil en que encuentra su centro el laberinto al que alude la novela en su título. Como el Minotauro, Franco espera a sus víctimas, pero al mismo tiempo ignora que está próxima la llegada de Teseo (que en la novela se llama Javier), el que alcanzará el centro del laberinto, matará al monstruo y emergerá victorioso de allí, ayudado por el hilo de Ariadna. Esto, en la superficie. Pero el autor sabe más que el mito.

La novela comienza en el futuro. Hay una reunión en España de una institución internacional que es identificada sólo por sus iniciales, OMECC. A esa reunión llega una mujer, Ariadna, para dar testimonio sobre su vida y la de su esposo, Javier. El también está presente y cuenta su parte de la historia. Hacia el final es el único narrador. Lo que surge de sus

relatos separados es un cuento de amor y guerra. Se habían casado antes del estallido de la guerra civil y estaban pasando sus vacaciones en un pueblito de la sierra de Guadarrama, cerca de Madrid, cuando Franco se rebela. Javier tenía contactos con un grupo de izquierda que solía reunirse clandestinamente en los bosques cercanos. Uno de sus camaradas es un ruso-norteamericano llamado Michael (o Mikhail), que tiene propensión a contar cuentos de su vida en la Unión Soviética, cuentos en los que aparece el Vodz, nombre que utiliza para designar a Stalin. También tiene amigos Javier en la clase media alta, gente que odia la nueva República y añora un régimen estable y autoritario.

Aparte de sus intereses políticos, Javier tiene otros más extraños. Es un poeta que está dedicado a la casi imposible tarea de registrar en cintas magnetofónicas las inaudibles palabras que pronuncian en código los árboles y el sistema de señales de las abejas. Cree estar enamorado de Ariadna, pero su amor está lleno de silencio y reticencias.

Cuando estalla la guerra, Javier deja a Ariadna en el pueblo que cae dentro de la zona rebelde. No hay ninguna explicación para el hecho de que ella no

lo acompañe a Madrid, excepto la necesidad de cuidar la casa y las extrañas notas en que trabaja Javier. Cuando se separan, en uno de esos horribles (y tan comunes) hiatos de la vida diaria, ella se queda esperando que él diga algo mientras él finge tener algo que decir aunque en realidad no tenga nada. Al cabo de unos meses, se volverán a encontrar, cuando el pueblo es reconquistado por las fuerzas leales. Pero en el intervalo, Ariadna ha estado presa, casi ha sido ejecutada y ha debido aceptar las no desinteresadas solicitaciones de un oficial rebelde. Javier se encuentra con una Ariadna distinta. La vida conyugal ha terminado realmente. Entre ellos hay ahora aquellas palabras que no se dijeron cuando él partió a Madrid, las nuevas experiencias que ha tenido Ariadna. Además, hay otra mujer: una muchacha rusa llamada (tal vez inevitablemente) Sonia. Por su parte, Ariadna tiene una suerte de *liaison* con otro hombre. La narración se vuelve vaga y caótica, porque la vida privada ha sido totalmente destruida por la guerra y ahora sólo la guerra importa. La novela se vuelve política.

Ahora Javier está al frente de un grupo de soldados leales al Gobierno y que opera en aquella zona. Todos esperan an-

siosamente las nuevas armas que debe enviar la Unión Soviética, y los comunistas de la localidad se aprovechan de esta circunstancia para controlar la situación política. Poco a poco, Javier comienza a darse cuenta de que toda la lucha sólo tiene un propósito: permitir a los comunistas apoderarse de la dirección de la guerra y, eventualmente, del país entero. Paso a paso llega a la conclusión de que la Unión Soviética no está interesada en ayudar a España sino exclusivamente en utilizarla en un peligrosísimo juego internacional que concluirá con el pacto de Munich y el nazi-soviético. La desilusión de Javier es evidente en muchas de sus observaciones. Una vez señala que los comunistas se han apoderado de los rifles modernos que tenían los españoles y los han suplantado por rifles rusos de la guerra de Crimea. Concluye entonces: "Moscú hacía *su* guerra. No la nuestra" (página 386). Más tarde insiste: "Comenzaba a comprender que la guerra no interesaba realmente a los paramoscovitas, quienes estaban dispuestos a sacrificarnos" (p. 421). Y se explica: "Lo que querían era mantener indecisa la balanza española para jugar a la guerra o a la paz, según sus intereses con Alemania" (p. 431). Llega incluso a decir: "La

verdad es que el triunfo de los paramoscovitas en España, si llegaba por haberse convencido el Vodz de que nos convenía, tampoco nos resolvería problema alguno. Estaríamos peor que con los moruecos" (p. 429).

En la versión que ofrece Javier de la guerra, los soviéticos son discípulos de Maquiavelo que obedecen a un plan estudiado: "la destrucción paulatina y lenta pero segura, de los más aptos" (p. 406). Por eso, en la última página del libro, al resumir él su testimonio, ocurre el siguiente diálogo:

— "¿Y el Vodz les vendió a ustedes?

— "Sí, a buen precio. Pero no nos vendió a todos, claro. Sólo vendió a los culpables de inocencia".

Es obvio que Javier cree pertenecer a esta última categoría.

Hay una vieja discusión entre críticos y autores sobre la legitimidad de atribuir al autor las opiniones expresadas por uno de sus personajes, aunque se trate del protagonista de un libro. En este caso, parece prudente pensar dos veces antes de declarar que las opiniones de Javier son simplemente las de Sender y viceversa. Pero hay algunas semejanzas entre la situación y las experiencias de Javier y las de Sender durante la guerra

civil; también hay algunas notables semejanzas en sus respectivas psicologías. En un prólogo a *Ariadna* (p.vii), el autor declara abiertamente: "No he sido un héroe aunque he sufrido a veces las desventajas del heroísmo. Durante la guerra de Africa, las sublevaciones contra Primo de Rivera, las conspiraciones contra la monarquía, los lamentables hechos de Casas Viejas, el alzamiento de Asturias y la guerra civil, he estado siempre en medio de la refriega aunque en lo que se refiere a la guerra civil cada español estuvo, creo yo, en cada instante en el centro de cada acontecimiento. Sin embargo, como no pertencí a ninguna congregación secreta ni pública, no me beneficié con ninguna de las victorias parciales que tuvimos y menos con las derrotas. Todo esto no quiere decir que no haya actuado en 1934-36 cerca de los de Moscú, y por cierto con una lealtad a toda prueba, porque desde el primer día hasta el último de nuestra corta relación les expuse todas mis discrepancias. No conseguimos resolverlas y me alejé lo mismo que me había acercado. Eso de que estuve en el partido y me echaron son cuentos de vieja *ad majorem Vozzi gloriam*. Si fuera verdad lo diría porque hace muchos años que eso no constituye

para nadie un motivo de vergüenza, sino todo lo contrario".

Estas palabras de Sender autorizan al crítico a buscar el mensaje político, el compromiso que el autor directamente ofrece al lector de *Ariadna*. En esta búsqueda puede ayudarlo la relectura de *Contraataque*, que fue escrito en Francia y publicado en plena guerra. Antes de aparecer en Barcelona, 1938, el original español, una versión inglesa, obra de Sir Peter Chalmers Mitchell, se había publicado en Inglaterra y en los Estados Unidos en 1937. Para entender a *Ariadna* hay que confrontarla muy cuidadosamente con este libro inicial. Veinte años cambian a cualquier hombre. Por eso, me parece inútil pedir al Sender de *Ariadna* que sea coherente con el de *Contraataque*. Sin embargo, una confrontación de los dos libros revela algo importante: la amargura con que Javier denuncia en 1957 las actividades de los comunistas en España no habría sido posible si, entre 1936 y 1938, Sender no hubiese creído en ellos. Ahora Javier los llama *moscularis*, palabra grotesca que él acuña a partir de Moscú y *molusco*, pero que también sugiere la expresión, poco usual y hasta cursi, para designar el beso (*ósculo*), y quizá, contiene una alusión a la forma

más cruda de designar el trasero. Esta pequeña excursión en la forma de una palabra muestra, me parece, la intensa calidad emocional del testimonio de Javier. La de Sender en *Contraataque* es de otra naturaleza.

Este libro consiste en un relato lineal de los primeros meses de la guerra civil tal como los vivió un testigo: Ramón J. Sender. Como Javier, él estaba pasando las vacaciones en un pueblo de la sierra de Guadarrama. Al estallar la guerra, Sender deja allí a su mujer y a sus dos hijos y se traslada a Madrid a participar directamente en la lucha. Ingresa al ejército y escribe artículos de propaganda. Entre tanto, su mujer es hecha prisionera de los rebeldes y es fusilada sin más trámites. Las últimas páginas del libro están dedicadas a contar este episodio trágico, del que hablaré más adelante. Como libro, *Contraataque* es una obra de propaganda muy directa, escrita con el propósito muy explícito de levantar la moral de los republicanos. Pero en este libro (a diferencia de *Ariadna*) la mejor parte le toca a los comunistas. Sería ocioso recapitular los pasajes en que se elogia a algún líder comunista. Las páginas 66, 73, 114, 148, 149, 164, 167, 182, 226, 227, 284 y 286 de la edición de Barcelona son par-

ticulamente explícitas. Hasta las maquinarias soviéticas funcionan en este libro, en oposición a lo que Sender dirá veinte años más tarde en la novela. No hay ni la menor mención a los rifles de la guerra de Crimea. El autor llega a escribir, en tono elevado: "Cuando un anarquista veía a los cazas soviéticos descender sobre las trincheras contrarias y ponerse casi verticales —cabeza abajo— para ametrallar a nuestros enemigos, unía a su alborozo la idea de que dentro de aquel pequeño avión (corto, gordo y veloz, como un abejorro) había un comunista. Y nadie dudaba ya de que allí donde un comunista actuaba se encontraba lo útil y lo eficaz" (pp. 286-87). En las páginas de *Contraataque* es posible, incluso, encontrar la conocida visión de la Unión Soviética como el paraíso proletario. Una vez levanta el espíritu de los milicianos con estas palabras: "...pero hay un país en el mundo, un gran país, cuyos ingenieros no piensan sólo en ganarse la vida; cuyo proletariado, cuando trabaja, sabe que está ayudando a liberarse al mundo, no por el ensueño, sino por la tenacidad en el esfuerzo y por la inteligencia". Esta visión de la página 224 es compartida no sólo por los comunistas sino por los anarquistas —en el li-

bro, por lo menos—. Hoy no es un secreto para nadie que comunistas y anarquistas se entremataron durante los horribles años de la guerra civil. En el libro de Sender no hay la menor huella de esta mortal batalla que también ayudó a Franco a triunfar. Las únicas discrepancias que se mencionan se refieren a problemas de disciplina y de organización, no a problemas de poder, y en esa competencia por lucir sus habilidades los comunistas llevan siempre la mejor parte, como lo demuestra el libro infatigablemente en casi cada página.

La paradoja que disimula *Contraataque* es que, si bien el libro fue escrito para la mayor gloria del Partido (si no del *Vodz*), es posible detectar en él, aquí y allí muchas reticencias, muchas declaraciones ambiguas. Por ejemplo, si Sender asegura inequívocamente en la página 22 que es comunista y en la página 76 declara que solía llevar consigo una vieja tarjeta del Socorro Rojo, en general prefiere declararse “sin partido” (p. 129) o deja que sean otros personajes los que lo clasifiquen de comunista, como pasa en las páginas 132 y 160. Veinte años más tarde, en el prólogo de *Ariadna*, declara que nunca fue comunista aunque admite al mismo tiempo que en una épo-

ca estuvo cerca de ellos. El problema es biográficamente discutible, pero lo que ahora quiero subrayar no es el verdadero compromiso político de Sender durante la guerra civil española (tema que escapa a la órbita de este trabajo), sino el compromiso exacto de su libro. *Contraataque* no es, tal vez la obra de un comunista, pero fue evidentemente escrito para elogiar el sentido de organización de los comunistas, su disciplina, su espíritu de sacrificio y su coraje, su desinterés, y eso en momentos en que tales elogios podían favorecer enormemente a la causa. Esas cualidades, por otra parte, les serían negadas por Javier; veinte años más tarde, en cambio, él señalaría su apetito brutal de poder. Confrontando ambas versiones de sus actividades en la guerra civil, es difícil no pensar que en *Ariadna* no sólo Javier sino el propio Sender asume la parte de los “culpables de inocencia”.

El hecho de que *Contraataque* también cuente la historia de la trágica muerte de la mujer de Sender permite establecer otras relaciones entre la situación de Javier y la del autor. Resulta claro que Sender estaba usando algunas de sus experiencias autobiográficas para dar a su personaje una cierta realidad.

Ambos, se ha visto, se encontraban en un pueblito del Guadarrama al estallar el conflicto: ambos parten a Madrid, dejando a sus respectivas mujeres allí y a merced de los rebeldes. La mayor diferencia consiste en que en la vida real la mujer de Sender fue fusilada en tanto que en la ficción Ariadna sobrevive. Pero esto tampoco impide la destrucción del vínculo conyugal. A través de argumentos sofisticados, Javier trata de despejar sus sentimientos de culpabilidad. Cierta vez declara que Ariadna se entregó a los rebeldes. Reconoce que las extrañas notas que él estaba tomando sobre el lenguaje de los árboles y el código secreto de las abejas fueron la causa de la prisión de Ariadna, pero alega que dejó esas notas al irse a Madrid, "sin mala fe. Sólo con una especie de mala fe diferida", como trata de explicar leguleyamente. También asegura que ella era culpable por no haber seguido sus instrucciones. Al final del libro el lector es informado que Ariadna vive "desgraciada y amorosa a la manera de nuestras abuelas, pero siempre joven como el día en que nos separamos en Pinarel". En una palabra: ella vive pero fuera del tiempo. Las explicaciones de Javier son del tipo de las que inmortalizó Byron con su sá-

tira, en el ataque a Coleridge (*Don Juan*, prólogo):

I wish he would explain his Explanations.

Pero no se debe desdeñar su importancia en sacar a luz los sentimientos culpables de Javier. Ellos confirman que el personaje es "culpable de inocencia" en más de un sentido, y no sólo con respecto a los comunistas. Desde este punto de vista todo el libro asume ahora su verdadero significado: es simultáneamente una defensa de la inocencia política y sus consecuencias, y una defensa de la inocencia emocional. La culpa de Javier lo encierra en un laberinto: es el suyo un laberinto hecho de tiempo y de las memorias del tiempo pasado y del tiempo presente. El nombre de su mujer es realmente simbólico en más de un sentido, porque para poder salir de su laberinto personal, este nuevo Teseo no sólo usa el hilo de su Ariadna sino, como el rey griego, también deja a la muchacha tras suyo. En realidad, Javier estaba escapando de un doble laberinto: el creado por la guerra civil y el creado por su matrimonio. En este contexto, el Minotauro también alcanza doble significado: en un nivel superficial representa a Franco, la araña monstruosa que ha petrificado a España

y la ha encerrado en una tumba, su propia tumba. Pero en un nivel más profundo, el Minotauro es también un emblema de los sentimientos culpables de Javier. Para escapar del laberinto español él tiene que matar (simbólicamente, es natural y con el arma que usan los escritores) al Minotauro, pero también tiene que "matar" al mismo tiempo sus propios lazos con el pasado. Por eso, mientras Franco es encerrado vivo, Ariadna vive fuera del tiempo, en una perpetua juventud, "a la manera de nuestras abuelas", atrapada en una cápsula de eternidad.

Los lazos que es posible establecer entre Javier y su creador no son sólo anecdóticos. Si se comparan sus respectivas carreras durante la guerra civil, resulta obvio que desde un punto de vista psicológico tienen mucho en común. En el prólogo de *Ariadna* Sender se presenta como "un hombre ordinario en la acepción discreta de la palabra. Mi vida ha sido siempre y sigue siendo la de un pequeño burgués con una tendencia mixta a la pereza a la aventura. Al ensueño y al más crudo realismo. He tratado de ser un burgués sin conseguirlo. Más a menudo he tratado de identificarme con los llamados proletarios sin lograrlo tampoco. Por un azar que a veces me sorprende a

mí mismo todavía, a pesar del panfilismo del que hablaba, he estado como casi burgués o casi proletario en el centro de casi todos los acontecimientos importantes de la vida de mi país y en ellos he tomado naturalmente el lado del pueblo por una cierta inclinación a lo noble. Allí donde se alzaba la protesta, allí estaba yo. La vida era fea y alguien tenía la culpa" (p. VII). Unas páginas más adelante completa esta definición: "Creo que no puedo ver ni sentir políticamente. No soy capaz de formar en la fila de los perros de circo ladrando a compás y llevando en la boca el bastón del amo, ni por otra parte tengo el menor deseo de actuar de jefe de pista. (...) Tampoco mis experiencias de juventud fueron políticas. Ignoro lo que es una asamblea de partido o una reunión de célula. Pero sé que el poeta y el político son especímenes opuestos e inconciliables y que las cualidades del uno y del otro se repelen. Cuando me he acercado a la política me he conducido como poeta (resultaba así un animal indefinible) y entre los escritores me consideraban a menudo un político. Pero un escritor no puede evitar la circunstancia social. Para mantenerse insensible a los problemas sociales

en nuestro tiempo hay que ser un pillo o un imbécil" (p. VIII).

Es fácil descubrir en Javier las mismas actitudes psicológicas, aunque el personaje sea menos enfático en su formulación. Sin embargo, su individualismo es tan fuerte que se siente no sólo aislado de sus camaradas sino también de la mujer que ama. Hay algo en él que siempre le impide un compromiso total, ya sea con una causa o un ser. Cuando Ariadna está enferma (ha sido herida en la lucha por reconquistar el pueblo de manos de los rebeldes) y su vida parece peligrar, Javier tiene miedo de que le vengan a pedir que dé su sangre porque (dice en la página 226) "en el caso de que mi sangre corriera por sus venas tenía la impresión de que estaríamos *demasiado juntos*. Me parecía mal estar demasiado cerca de la persona amada". En una conversación que se transcribe en la página 427 reconoce que es un individuo aislado y esas palabras, obviamente, le ayudan a definir su completa inhabilidad para comprometerse del todo con algo o alguien.

En un nivel distinto el libro aclara también la paradoja de que Sender, el mejor y más consciente novelista social de la España de 1936 no haya podido escribir *el* gran libro sobre la guerra civil.

Aparentemente contaba con todo. Su obra anterior a la guerra lo colocaba en la posición del único novelista maduro que tenía la necesaria experiencia y entrenamiento para enfrentarse con las oscuras furezas desatadas por la guerra. Había escrito entonces varios reportajes sociales y algunos libros de ficción de indudable calidad. En *Imán* (Madrid, 1930) se había ocupado de la guerra de Marruecos: en *Siete Domingos Rojos* (Barcelona, 1932), de las nuevas fuerzas sociales; en *Viaje a la Aldea del Crimen* (Madrid, 1934), del aplastamiento por parte del gobierno republicano del levantamiento de Casas Viejas. También había escrito una novela histórica, *Mr. Witt en el Cantón* (Madrid, 1935), que había mostrado su madurez de narrador y le había conseguido el más importante premio literario de la España de entonces. Pero la guerra y su tragedia personal no ayudaron a Sender a salir de su laberinto. Al contrario, lo que escribió en aquel momento fue mera propaganda. Apenas terminada la guerra y en el exilio, escribió y publicó varias novelas en que se advierte un deseo de no rozar una herida demasiado reciente. Esos libros tratan de violencias y culpas pero en tierras exóticas o en forma alegórica. Sus mejores

obras a partir de entonces son las que están dedicadas a recrear el mundo perdido de su infancia y adolescencia en la España, aún intocada, de las primeras décadas de este siglo.

Bajo el título colectivo de *La Jornada*, Sender ha publicado desde 1939 en que aparece el primero, *Crónica del Alba* (México), cuatro volúmenes de lo que va a ser sin duda una obra extensa. Incluso cuando toca el tema de la guerra civil, en algunos de sus libros posteriores como pasa en dos de los relatos ya mencionados al comienzo de este trabajo (*El Rey y la Reina*, *Réquiem para un campesino español*), Sender evita comprometerse directamente. Sólo en *Ariadna* ha enfrentado el problema y proyectado en Javier sus sentimientos de culpabilidad e inocencia. Por eso, si bien como novela *Ariadna* puede ser considerada un fracaso debido a la naturaleza casi privada de su alegoría, como documento contribuye a demostrar lo que las investigaciones históricas sobre la guerra civil española ya han probado: que la Unión Soviética, como los demás países extranjeros que participaron directa o indirectamente en la guerra, jugó en España su propio juego. Sólo como un intento del autor para aliviar sus sentimientos

de culpa e inocencia por la parte que le tocó desempeñar durante la guerra, el libro resulta importante. Estas circunstancias personales explican por qué el más dotado de los novelistas de la España de 1936 tuvo que evitar siempre una declaración muy directa sobre la guerra y no logró presentarla en su conjunto. Le tocó a otros intentarlo.

III. ARTURO BAREA:
la máscara del realismo

ANTES DE SER publicada en Buenos Aires, 1951, en su lengua original española, *La forja de un rebelde*, había sido traducida y editada en nueve lenguas europeas distintas. La primera edición del libro, a cargo de Faber and Faber, de Londres (1943-1946), contribuyó a fomentar la leyenda de que había sido escrita originariamente en inglés con la colaboración de la Sra. de Barea, que era responsable por la traducción de la obra entera. (Esta teoría olvidaba el hecho de que ya en 1941 Sir Peter Chalmers Mitchell había publicado *otra* traducción de la primera parte del libro.) Desde la edición argentina ha sido cada vez más difícil sostener la leyenda de una primera versión en inglés. La obra de Arturo Barea ocupa ahora el lugar que le corresponde dentro de la rica tradición de la narrativa realista española contemporánea que comienza con las novelas de Pérez Galdós, en pleno siglo XIX, continúa a través del

vasto y monótono mundo de Pío Baroja, el barroco de Valle-Inclán, el periodístico y a la vez alegórico de Ramón J. Sender, para concluir en los cuentos y novelas inspirados por la guerra civil a escritores como Max Aub o Francisco Ayala. Dentro de este conjunto, la trilogía de Arturo Barea sobresale por el ardor del testimonio, por el carácter brutal y directo de su narración y por la sostenida objetividad de su punto de vista, así como por ciertas cualidades estilísticas que predominan sobre todo en el primer volumen, de los tres el más inspirado.

Hay muy pocas autobiografías en la literatura española. El hombre español parece, en general, más celoso de su vida interior y privada, más orgulloso de sus debilidades, que los demás europeos. Por eso, sólo excepcionalmente aparece en su vasta y variada literatura una obra confesional o de testimonio personal. Esta escasez hace aún más rara la calidad de La forja de un rebelde, que se sitúa entre la autobiografía y la ficción. Centrada en la experiencia de un hombre, la obra no se propone contarle todo. No se trata de una "confesión" a la manera clásica. La narración se concentra en aquellos episodios, y sólo en aquellos, que ilumina

nan la forja del rebelde. Pero si la obra evita el juicio moral, o teológico, no evita, sin embargo la presentación de episodios que pueden resultar desfavorables al narrador. Por eso, La forja de un rebelde escapa asimismo al carácter por lo general apoloético que tienen los libros de "memorias". Entre las confesiones y las memorias se ubica, pues, este testimonio autobiográfico.

El relato no es continuo. Entre la primera y la segunda parte (que se titulan "La forja" y "La ruta") hay un lapso como de unos seis años: 1914-1920. Entre la segunda y la tercera (que se titula "La llama"), el intervalo cubre otros diez años: 1925-1935. De vez en cuando una mirada hacia atrás, un *racconto* permite echar un puente sobre esos hiatos, reuniendo en un solo haz los años en que no pasa nada, las experiencias que no se ha querido tal vez registrar. Sin duda alguna, el criterio de selección del autor no ha sido determinado por el propósito de embellecer su propia vida. Cuando Barea se salta algo es porque, a juicio de él, no contribuye nada a la calidad de su testimonio. Su método consiste en seleccionar y concentrar. Por eso, los acontecimientos de su vida parecen estar organizados en torno de tres cen-

tros de interés: su niñez en el Manzanares, el riacho que atraviesa Madrid; su servicio militar en Marruecos; su experiencia de la guerra civil en Madrid. Los otros episodios aparecen subordinados a estos tres focos.

Cada una de esas experiencias básicas tiene un valor doble. Por un lado, es una experiencia colectiva. Por el otro, es una experiencia muy personal que va formando al futuro rebelde. A través de su historia se ve asimismo a una generación entera que la guerra civil habrá de dispersar, un mundo que es destruido de raíz y que será irrecuperable. Para todo un grupo humano en España, la guerra colonial en Marruecos, primero, y la guerra civil luego, fueron experiencias decisivas.

La característica dominante del libro es su objetividad. Barea no trata de aparecer mejor de lo que es. Tampoco se complace, como suelen hacer los confesionales, en multiplicar las acusaciones contra sí mismo. El se acepta y a partir de esta aceptación (que no implica por cierto una aprobación indiscriminada), relata sus experiencias. De ahí la inmediatez de su historia de la que no se omite nada esencial. Pero en su sinceridad y objetividad, Barea apunta más lejos aún.

No deja, por ejemplo, de registrar su egoísmo ante las mujeres, ni el tratamiento (a veces muy duro) de que las hace objeto. Con despego, discute las relaciones que se llaman sentimentales y que otros, más moderados o cobardes, suelen dejar en la más discreta oscuridad. El suyo no es un retrato con retoques.

Cuando Barea describe la guerra civil se somete con todo rigor al doble principio de contar sólo lo que ha visto y de contarlos sin asumir actitudes de juez. De las páginas de "La llama" emerge una inolvidable estampa del pueblo de Madrid, rodeado por el ejército rebelde, improvisando sus defensas de la misma nada. Allí se puede oír todavía al pueblo que corre en la noche, gritando: "Armas, armas", como si fuera una larga letanía; ese pueblo que encolerizado se destruye a sí mismo por la posesión de un arsenal; ese pueblo que cede a los más brutales instintos, al dictado del miedo, y empieza la caza a los fascistas, castigando al mismo tiempo a mucho inocente. Ningún escritor español ha contado, antes o después de él, con tanta simplicidad, con menor dosis de propaganda, la imposible y patética resistencia del pueblo de Madrid, una resistencia que cubre dos años, cuatro meses y tres semanas, como

él mismo recuerda precisamente. La misma objetividad impulsa a Barea, a denunciar el caos administrativo, las rivalidades de los distintos grupos, la lucha suicida por el poder, que oscurecen las últimas horas de la República española. Su testimonio no es sólo del heroísmo del pueblo español sino también de su ceguera política, de su monstruosa locura. Desde este punto de vista, resulta único e irremplazable.

“Para bien o para mal —y yo creo que para bien— ya no podemos contemplar la realidad a través de una novela si no nos deja ver el intercambio de las fuerzas, la vida interior de la gente; es decir, la tercera dimensión”. Estas palabras que escribe Barea en un artículo sobre “Realism in the Modern Spanish Novel” (publicado en inglés, 1946) definen muy bien su posición como escritor realista, pero de un realismo que no tiene nada de literal. A primera vista se puede creer que su obra es simplemente documental. Pero aunque su autobiografía es un testimonio de primer orden, no es únicamente eso. La misma realidad aparece tratada por el autor por medio de una sensibilidad que selecciona y reacciona. Esto está mejor mostrado en el primer volumen que en los otros. Al contar

su infancia y su adolescencia, Barea usa el presente del indicativo. Para reconstruir el mundo de su infancia, lo hace como si usara los mismos ojos de su infancia. Nada está más lejos del realismo fotográfico (o fonográfico). Gracias a este recurso estilístico el libro da la impresión de un mundo que se descubre, en toda su frescura, a los ojos del que mira, el mundo de la niñez.

De tanto en tanto, como para acentuar los distintos planos narrativos, se interpolan en “La forja” ciertas reflexiones sobre la madurez, algunas páginas escritas desde el presente del autor (y no desde el presente fuera del tiempo de su personaje de niño): estas páginas de otro tiempo enriquecen la narración con un doble significado, ya que transportan al lector fuera del mundo evocado por la memoria y dentro del mundo de hoy.

Nadie negará que Barea logra una suerte de realismo mágico en el primer volumen de la trilogía, pero el tratamiento es menos obvio en los otros dos. En ellos, el mundo ya está creado, el hombre circula dentro de una realidad que conoce, o cree conocer. Tiene respuestas preparadas para todos los problemas. Aquí hay, también, una apariencia superficial, la más cara que encubre otra realidad. Porque

la visión de Barea en su crónica es siempre doble: por un lado está la realidad cotidiana, en su confusión, su resistencia a la expresividad, su invasora mediocridad; por otro lado, y como si se tratara sólo de un vacío, un hambre, un dolor sordo que nunca llega del todo a la superficie, que no se localiza jamás, está el propio Barea, que busca un significado más profundo, que no se resigna solamente a vivir, que hace preguntas y lucha en medio de una agonía interior: el rebelde contra su clase y su circunstancia.

Este hombre está solo desde el principio, aún antes de saber que lo está. No puede adaptarse a su medio, no acepta lo que el destino le ha dado: la pobreza, los mezquinos empleos de la adolescencia, un matrimonio sin amor, la destrucción de su España. Ya desde niño, su posición social algo ambigua —hijo de una lavandera, criado por sus parientes ricos; un niño pobre que va a una escuela religiosa para niños ricos— le hace sentirse distinto. Un día su hermana que ha seguido siendo pobre, luchando contra la infinita tarea de sobrevivir, le increpa con dureza. El se defiende:

—“¡Eso es envidia! —exclamo yo.

—“¿Envidia? ¿De quién? ¿De ti? Si vas a ser más desgraciado que ninguno.

Nosotros somos pobres y no nos da vergüenza. ¡Los hijos de la señora Leonor, la lavandera! Pero tú eres el señorito que te da vergüenza decir que tu madre lava en el río y que vives en una buhardilla. ¿A que sí? Yo he traído aquí, a casa, a mis compañeras y a mis amigos, porque a mí no me da vergüenza que vengan a casa. Pero tú, ¿cuándo has traído a un amigo? ¿Un señorito del Banco, a que sepan que vives en una buhardilla y que tu madre lava ropa?”

Esta diferencia entre sus humildes orígenes y su educación como señorito lo perseguirá durante toda su vida, en todos los ambientes en que se encuentre. Por su inteligencia, su sensibilidad, la fuerza de su carácter, Barea se siente apartado de los demás reclutas en Marruecos. También se siente separado de sus compañeros de viaje en el ómnibus que lo lleva a Noves, el pueblito en que vive anónimamente junto a los que poseen más y a los que nada poseen. Hasta se siente aislado de sus conciudadanos cuando se inicia brutalmente el sitio de Madrid. Por eso escribe: “Aquella tarde me sentía agobiado. La lucha estaba entablada, era mi propia lucha, y sin embargo me sentía repelido y frío hasta el tuétano”.

Este mismo sentimiento lo mantuvo apartado de los otros exiliados en Francia, hasta el punto de comprender allí que ni siquiera en su elegida profesión de escritor sentía vínculos con los demás: "Las concepciones del arte de los escritores profesionales (escribe hacia el final de la obra) no me ayudaban; apenas me interesaban. Un escritor francés me había llevado dos veces a una peña literaria, pero las manifestaciones de los reunidos, girando exclusivamente alrededor de un *maître* aquí y otro allí, me llenaban de un aburrimiento asombrado y un disgusto vergonzoso. Ahora me deprimía pensar que no pertenecía a grupo alguno. . ."

Barea habría de seguir sintiéndose solo hasta el momento en que descubriera —ya maduro y aparentemente liquidado por el desastre de su patria— no sólo a la mujer que dio sentido a su vida personal sino la que le ayudó a encontrar su propia profunda vocación literaria. Este último descubrimiento es gradual: "Yo había creído, y aún creía, en una España libre, con un pueblo libre. Había querido que esto llegara sin derramamientos de sangre, a fuerza de trabajo y de buena voluntad. ¿Qué podía hacer si esta esperanza, este futuro se estaba destruyendo? Tenía que luchar por ello. Y así, ¿tenía

que matar a otros? Sabía que la mayoría de los que estaban luchando con las armas en la mano, matando o muriendo, no pensaban en ello, sino estaban animados por las fuerzas desatadas de su propia fe. Pero yo estaba obligado a pensar. . ."

Más tarde, su vocación esencial de pensar y dar testimonio empieza a tomar forma: "Trataba de saber dónde podía encajar en aquella maquinaria y no conseguía más que torturarme al ver que nada de lo que yo podía dar se utilizaba en la guerra. Lo único que encontraba que podía hacer, era escribir el libro de Madrid que había planeado. Yo no era más que un recipiente que debía vaciarse de lo que tenía dentro". Pero no era un recipiente indiferente, como lo demuestra más tarde, al escribir: "Si otros no tenían la urgencia de buscar la causa y el encadenamiento de causas, yo la sentía. Si ellos se contentaban con hablar de la culpabilidad del fascismo y del capital y de la victoria final del pueblo, yo no. No era bastante; estábamos todos remachados a la misma cadena y teníamos que luchar todos para librarnos de ella. Me parecía que podía entender mejor lo que estaba pasando en mi pueblo y a nuestro mundo, si descubría las fuerzas que me

habían formado a mí, el hombre solo, a sentir, actuar, errar y luchar como lo había hecho". Hasta que al fin se impone Barea de su verdadero destino y afirma: "... escribir era para mí parte de la lucha, parte de nuestra guerra contra la vida y la muerte, y no sólo una expresión de mí mismo".

El realismo crudo y superficial del testimonio aparece, pues, trascendido por esta visión profunda del hombre y de su destino. El lector acaba por ingresar a un mundo infinitamente más complejo y rico; allí donde están "las fuentes escondidas de las cosas", para citar las mismas palabras del autor.

Hay una tercera forma de creación en la trilogía: la creación de un habla. La formación casi autodidacta de Arturo Barea explica su posición heterodoxa en el conjunto de la literatura española contemporánea. El se planta frente a los grupos literarios, a las capillas intelectuales, con una actitud a la vez iconoclasta e inconformista; se levanta, incluso, contra la noción misma de intelectual. Desde allí crea su propia obra, desde el centro mismo del pueblo. En este sentido, es iluminadora su desilusión ante Valle-Inclán, irascible dictador de café literario y genio de las letras españolas, o su

actitud ante ciertos escritores franceses (tal como la expresa en el pasaje arriba citado).

Es claro que al afirmar que Barea crea su obra desde el centro mismo del pueblo, no es posible olvidar el equívoco que encierra esta palabra, la pluralidad de mundos a que alude. El "pueblo" desde cuyo centro escribe Barea es el Madrid del Avapiés, el Brunete de sus vacaciones, el Marruecos de la guerra colonial, la oficina de patentes de Madrid, la Telefónica en la que trabaja y lucha como censor. Allí recogerá el autor ese lenguaje hablado que tanto habría de impresionar durante la guerra civil a quienes escuchaban sus charlas radiales: "ese estilo crudo y desprovisto de florilegios de lenguaje", según él mismo lo califica. Frente a la estilización literaria de un Valle-Inclán (que exhuma y amplía Max Aub), frente a una escritura como la de Francisco Ayala en que se escuchan ecos y reminiscencias de los creadores del Siglo de Oro, el habla de Arturo Barea tiene la inmediatez y la eficacia, la incorrección y la fuerza, del habla popular.

No quiere esto decir que no se puedan reconocer a esta obra antecedentes literarios muy precisos. No parece difícil señalar en la prosa de Barea la huella de

un Baroja (aunque no de la flaccidez en que cayó últimamente el gran novelista); tampoco es invisible la presencia de otro modelo, éste llegado de otras tierras: Ernest Hemingway, de cuya concisión y hasta brutalidad se hace eco muchas veces Barea. Hay voces que se escuchan también en la suya y que son quizá más inesperadas, como la de Ramón Gómez de la Serna. Aunque Barea no degenera jamás en juegos barrocos (la naturaleza inmediata y angustiada de su testimonio no se lo permitiría) su prosa aparece ligada a la manera literaria de Ramón por un vínculo común: una avidez infinita por lo material, una sensibilidad que se deja herir por la presencia física de las cosas: "las cosas que he oído, visto, tocado, sentido", como llega a decir en algún lado.

Por medio de estas asociaciones literarias, la obra de Arturo Barea aparece inscripta en una tradición novelesca española, a la que ya estaba vinculada por la naturaleza de su testimonio, por el realismo profundo de su visión de estos tiempos terribles. Esta tradición resulta enriquecida en sus manos por el testimonio objetivo de un mundo que se destruye a sí mismo por el furor cainita, por la creación de una tercera dimensión del realis-

mo, por la invención de un habla para el testimonio vivo. Como testigo de la guerra civil española, es su obra un documento a la vez personal y único. Pero a la vez es un testimonio generacional. Como Montaigne, en sus *Ensayos*, Barea consigue hablar de sí mismo y hablar también en nombre de todos.

IV. MAX AUB:
el laberinto mágico

SI BAREA Y SENDER escribieron exclusivamente a partir de su experiencia privada, y por lo tanto, reducida, Max Aub escogió el privilegio de ubicuidad que se arroga todo novelista clásico para describir en un vasto y ancho fresco el confuso panorama de la guerra civil española. Se trata de un ciclo de novelas, libretos y cuentos que cubre el título general de *El laberinto mágico*. Iniciado en París en 1939, cuando el autor ya se encontraba en exilio, la obra ha asumido varias formas hasta alcanzar la que parece definitiva. Fue primero anunciada como una trilogía de novelas, luego se amplió hasta ser una pentalogía que se ha incorporado, también, relatos cortos y hasta un libreto cinematográfico. De las cinco novelas —*Campo cerrado* (México, 1943), *Campo de sangre* (1945), *Campo abierto* (1951), *Campo del moro* (1963) y *Campo de los almendros* (1968)— así como de los volúmenes de cuentos que enlazan

dichas novelas o se solapan con ellas (*No son cuentos*, 1944, *Cuentos ciertos*, 1955) y hasta de un volumen de versos escritos en un campo de concentración en el Norte de Africa (*Diario de Djelfa*, 1944), se puede extraer una visión del tamaño de la obra entera y de su naturaleza central. Es el documento literario más vasto e impresionante sobre la guerra civil española que se haya publicado hasta ahora, y al mismo tiempo es el *romanfleuve* más logrado de la literatura española contemporánea.

Hay una gran diferencia de calidad y punto de vista entre las novelas y los cuentos que completan el ciclo. Los últimos fueron escritos y publicados durante la guerra, o inmediatamente después. Su propósito central es el de persuadir, levantar la moral de los combatientes o liberar los sentimientos de frustración de los derrotados. Aun en el caso de estar artísticamente logrados (como pasa con "El cojo", de *No son cuentos*), su propósito más obvio de propaganda limita mucho el alcance estético. Por el contrario, las novelas fueron escritas con mayor perspectiva a cierta distancia. En ellas se logra una objetividad que es muy saludable. Por eso creo que es posible llegar a un juicio válido sobre *El laberinto*

mágico que concentre exclusivamente la atención en las novelas.

Hay que advertir que las primeras no salieron en el orden que corresponde a la cronología de los acontecimientos que narran. Aunque Max Aub publicó *Campo de sangre* antes que *Campo abierto*, ésta es anterior a aquella. La crítica ha especulado inútilmente sobre los oscuros o sutiles motivos de esta alteración en el orden; la verdad, contada por el autor en reciente entrevista para *Mundo Nuevo*, es más inesperada pero no menos concreta: cuando tuvo que dejar París con cierta precipitación, *Campo abierto* quedó en la insondable *cave* del inmueble en que él vivía, y a merced de una *concierge*, hasta el día de la Liberación de la capital francesa. Pero como al publicar las novelas, el autor no hace ninguna indicación a su lector, la consecuencia inmediata de su silencio fue la mistificación de críticos y lectores. Al leer el ciclo en un orden distinto del verdadero, se extrajo la impresión de que se trataba de una estructura desordenada, hasta caótica. Lo cual no es cierto.

Las cinco novelas llevan la acción desde la víspera de la guerra civil hasta la derrota final y la frustrada evacuación en el puerto de Alicante. En *Campo ce-*

rrado, el autor concentra el punto de vista en Rafael López Serrador, un joven valenciano, y en torno de él crea el paisaje de la España de comienzos de la guerra. Presenta a Rafael desde sus humildes orígenes en un pueblo, su huida a Barcelona cuando es todavía adolescente, sus vínculos con algunos obreros al comienzo de la guerra, el brutal asesinato de una prostituta con el que venga la traición de que ha sido objeto uno de sus amigos, su contacto con un grupo de intelectuales falangistas, y su último y definitivo compromiso con la causa del pueblo español. La biografía de Rafael permite al autor presentar el comienzo de la guerra a través de los ojos de un hombre corriente; un ser inocente desde el punto de vista político, susceptible de ser convertido por argumentos y presiones contrarias de ambos bandos en pugna; un ser que en muchos aspectos representa a la mayoría de sus compatriotas, hasta en sus súbitos estallidos de violencia y crimen. Aunque en el libro aparecen muchos otros personajes, no hay un propósito deliberado en esta primera parte del ciclo de transformar la narración en un fresco general. Desde muchos puntos de vista, *Campo cerrado* se ciñe a la línea biográfica, tan corriente en la no-

vela de tipo tradicional. Sólo en los últimos capítulos, la acción deja de concentrarse en los individuos y presenta movimientos colectivos. La guerra explica este cambio de perspectiva.

Campo abierto se concentra en Madrid, y en sus alrededores, entre los meses de julio a noviembre de 1936. La perspectiva del autor aquí es menos biográfica y más épica. La gente y los acontecimientos están presentados como a cierta distancia: en forma clara pero con algún despegue. La guerra civil recién ha comenzado y todos empiezan a aprender rápidamente las brutales reglas del juego. Ambos bandos cometen horribles violencias. Bajo el manto del gran crimen colectivo, los crímenes menores pasan inadvertidos. Hay venganzas y traiciones. Cada ser vive en peligro constante. Cada vida es una aventura. La gente muere o mata sin un motivo demasiado aparente. Por ejemplo, Gabriel Rojas: es un tipógrafo y a comienzos del libro se le ve correr por las calles para ir a buscar ayuda porque su mujer va a dar a luz. De nada le sirve correr. Un francotirador lo mata de un tiro en la espalda. Otro ejemplo: el Uruguayo, que no es realmente uruguayo, pero lo llaman así porque estuvo "trabajando" en la Amé-

rica del Sur. Es un rufián y un matón al que la guerra ha hecho rico hasta que un buen día es descubierto y ejecutado. Lo matan, como a un perro, en el momento en que un grupo de aficionados al teatro pasan por la carretera cantando canciones revolucionarias.

El desordenado argumento de *Campo abierto* (si puede hablarse de argumento en una novela de este tipo) se centra precisamente en una pareja que pertenece a este grupo, y a la que se verá en otras novelas del ciclo: Vicente Dalmases y su novia, Asunción Meliá. La primera vez que aparecen es en Valencia. Son jóvenes e ingenuos, se aman locamente pero no tienen el coraje de confesárselo. La guerra los separa, en la mejor tradición de la novela bizantina que era tan popular en la época de Cervantes y que ahora Max Aub exhuma con todo placer. Por razones que ni ella misma comprende, Asunción se entrega a otro hombre y al fin el Destino (quizás el autor), la reúne con Vicente. La última imagen de la novela está llena de esperanza: en las afueras de Madrid, Vicente espera la llegada de los rebeldes mientras Asunción duerme a sus pies. Desde cierto punto de vista el episodio es reminiscente del final de *Por quién doblan las campanas*, pero la

visión de Max Aub y su estilo son obviamente menos dramáticos y más irónicos que los de Hemingway.

Sería erróneo creer que el autor español sólo quiso contar una historia de amor. Vicente y Asunción son apenas el hilo que recorre la fábrica compleja de la novela. Lo que Max Aub está tratando realmente de hacer es algo que ya antes habían hecho, en Francia, Jules Romains y Roger Martin du Gard (sobre todo en *Les Thibault*), y en los Estados Unidos, John Dos Passos, con su *Manhattan Transfer* y su trilogía, *U.S.A.*; algo que por su parte imitaría también Jean-Paul Sartre en el segundo volumen (*Le sur-sis*) de su aún inconclusa tetralogía, *Les chemins de la liberté*. Para lograr su vasto fresco, Max Aub ha elegido ciertos personajes, ha contado sus vidas, o parte de ellas, ha intercalado de golpe una visión general de la guerra, ha vuelto a detallar la peripecia de un personaje aislado, vinculando así episodios dispersos. El efecto total es el de un mundo que prolifera en gente, de una acción que no es individual sino colectiva, de un paisaje dinámico, cubierto de figuras. Vicente y Asunción, como el Uruguayo o Manuel Rivelles, o Julián Templado y Paulino Cuartero (que tienen papeles más im-

portantes en el volumen siguiente), son apenas figuras en un cuadro inmenso de la guerra civil. Saltando de un episodio individual a uno colectivo, de lo que es el equivalente literario de un primer plano a una vista panorámica (para emplear términos cinematográficos), Max Aub logra el efecto que busca. Cada figura está cuidadosamente dibujada y al mismo tiempo el efecto general no se debilita. En uno de los muchos diálogos que llenan este volumen, así como otros de este ciclo (y en los que el autor reconoce una influencia dominante: la del *Jean Barois*, de Martin du Gard), uno de los personajes discute la famosa frase hecha sobre los árboles que no dejan ver el bosque, y sostiene que ya no es verdad: desde la invención del avión es posible ver simultáneamente los árboles y el bosque. Desde muchos puntos de vista, Max Aub está tratando de presentar a la vez y con la precisión de un pintor holandés de interiores, cada árbol y el bosque entero. Paso a paso, las distintas y múltiples historias individuales se van coagulando hasta formar una enorme historia colectiva. El sitio de Madrid por las fuerzas de Franco es el punto focal de sus destinos separados. Estos personajes han venido de distintas partes de España pero están

ahora concentrados en una: la capital. Cuando los sigue en su, a veces, ineficaz agitación en defensa de la gran ciudad, que es el corazón de España, el lector ya se ha familiarizado con sus historias individuales. De esta manera, tan simple, Max Aub sugiere que el pueblo de España es algo más que la mera suma de sus individuos, que la guerra y la defensa de Madrid les ha dado un único corazón colectivo.

Campo de sangre es una novela más sombría y estática. Presenta los últimos meses de la guerra desde el punto de vista de la gente que vive en Barcelona y va sintiendo crecer la presión de las fuerzas de Franco. La batalla de Teruel atravesada, como un *leit-motiv*, todo el libro. Al comienzo es sólo un tema para incontables menciones en el diálogo de los principales personajes, pero más tarde, hacia el centro de la novela la batalla aparece vista de modo oblicuo. Como Stendhal en *La chartreuse de Parme*, Max Aub evita una presentación demasiado explícita de la acción épica. Siempre elige una acción secundaria, una distracción que le permite colocar el punto de vista cerca de algún personaje claramente individualizado. En este caso, elige a un cobarde erudito que trata de encontrar

refugio en una bodega, donde ha trasladado sus ficheros, sus valiosísimos libros, sus manuscritos, y casi queda enterrado con ellos allí. En el largo, histérico e incoherente monólogo del moribundo, el autor logra presentar en forma a la vez remota y vívida la experiencia de la lucha armada y al mismo tiempo consigue vincular (con un curioso efecto de perspectiva) esta guerra de ahora con las que antes se libraron sobre el mismo suelo de España. La cruzada de Franco se enlaza así con las que en la Edad Media libraron los cristianos contra los moros. Este punto de vista es sumamente irónico porque Franco estaba usando ahora, precisamente, a los moros para matar cristianos, y todo en nombre de Dios. Pero esta crítica no se hace jamás explícita en la novela. Se deja al sentido común del lector el descubrirla.

Siguiendo un recurso que ya ha sido aprovechado por Balzac y Galdós, entre muchos otros autores posteriores, algunos de los personajes secundarios de *Campo abierto* pasan a primer plano en *Campo de sangre* y alcanzan allí su madurez. Sus biografías se completan y, en más de un sentido, encuentran al fin significación. Como grupo son más bien un conjunto extraño, y proceden de muy distintas

persuaciones ideológicas: Herrera y Fajardo son comunistas; Rivadavia es masón; Cuartero, católico; Templado, un izquierdista que no se deja clasificar fácilmente. Discuten entre ellos, o con otros personajes, en forma interminable en medio de los bombardeos y de las muertes. "Todo es hablar", dice en fórmula algo goyesca el título de uno de los capítulos y ese lema podría ser utilizado como general para todo el libro. Los personajes de esta novela revelan la pasión española por la palabra y la discusión. Cada uno de ellos encarna una ideología pero de modo tan dramático y entrañable que ésta se transustancia como la carne y la sangre de Cristo en la misa. Son en realidad más unos sacerdotes que cumplen un servicio religioso que civiles enzarzados en una discusión. El conflicto básicamente religioso que subyace en esta guerra civil no resulta presentado en forma más clara y dramática que en esas largas y, a veces, erráticas discusiones. El autor tiene un verdadero don para el diálogo, y, si bien a veces se deja arrastrar por la delicia que a él también le producen las palabras y los retruécanos, el efecto de conjunto es el de un panorama humano poderosamente vivo.

Campo del moro es, en más de un sentido, una novela completamente distinta. Más breve y concentrada en su narración, menos recargada de diálogo político y más atenta a la acción con un interés mayor por el destino general de España que por el de cada uno de sus individuos, tiene como motivo central el colapso de la resistencia de Madrid después de varios años de un sitio que parecía insostenible. La acción está presentada desde el punto de vista de algunos personajes nuevos (como el muy galdosiano Don Manuel, el Espiritista, o El Comandante Rafael, un pianista de concierto que se ha convertido en oficial del Ejército); pero la novela tiene como personajes centrales a dos que el lector de las anteriores ya conoce bien: Vicente Dalmases, el joven comunista de *Campo abierto*, y Julián Templado, el médico de *Campo de sangre*. La guerra civil ha concentrado finalmente en Madrid —el penúltimo bastión— a gente que al principio había luchado en Valencia (como Vicente) o en Barcelona (como Julián). La ironía que subyace en este entrecruzamiento de destino es que si bien estos dos han estado luchando todos estos años contra Franco, la primera y última vez que Vicente y Julián aparecen juntos es

cuando ambos han sido hechos presos por las fuerzas del Gobierno legítimo de la República española. En víspera del colapso total, el antagonismo entre los distintos partidos que sostenían el régimen republicano surge a la vista de todos. Madrid es destruida por sus propios defensores en tanto que las fuerzas de Franco acechan y esperan.

Un nuevo tipo de traición aparece dramáticamente presentada aquí. Si en las primeras novelas Franco encarnaba la traición de las fuerzas de la derecha contra el Gobierno español, lo que ahora se ve es la traición que prolifera entre los aliados del régimen legal. Aunque la crítica política de Max Aub se concentra sobre todo en la decisión tomada por Julián Besteiro de eliminar a los comunistas de la coalición republicana (el autor no invierte demasiada simpatía en este desdichado caudillo), lo que el libro realmente se propone es ofrecer una visión más general. Toda España está loca de traición. La traición corre como un hilo conductor a través de toda la novela. La actitud de Vicente Dalmases hacia Lola, una muchacha con la que se enreda mientras su mujer Asunción está en Valencia, dramatiza esta locura colectiva. Las últimas páginas de este libro

triste y severo muestran la imagen grotesca, casi guiñolesca, de Lola, ahorcada por propia mano, y colgando del techo, mientras Vicente sucumbe al peso de su culpa, como Madrid entera sucumbe bajo el peso de la suya. La última imagen del libro es la de una loca, Soledad, que huye entre cadáveres que cubren las afueras de Madrid. Ella es como un personaje de Goya o de Valle-Inclán, el símbolo de la locura de España entera.

La nota dominante en la última novela, *Campo de los almendros*, es el patetismo. Como un inmenso río humano llegan al puerto de Alicante los últimos hombres y mujeres de la República Española: los derrotados. Allí esperarán, con engañosa esperanza renovada, los barcos que habrán de evacuarlos y que (según sus aliados) están ya fuera del puerto. A medida que pasan las horas, y los días, la esperanza se va deshaciendo, se multiplican los suicidios, entra la horrible certidumbre de la derrota total. En capítulos breves e intensos, con el tono más frío, casi telegráfico en su concisión, Max Aub detalla la transformación del hermoso puerto mediterráneo en inmensa ratonera; la llegada de las tropas italianas y la ocupación de los puestos claves por los falangistas; la llegada de las tropas de

Franco y el primer sabor de la nueva España: ese Campo de los almendros que se convertirá en campo de concentración.

Por la novela asoman tumultuosamente muchos de los miles de personajes que han sobrevivido a los libros anteriores. La pareja romántica que componen Vicente y Asunción habrá de reunirse una vez más antes del colapso total. Pero ya los individuos se han borrado en una tragedia que lo iguala todo. El río subterráneo que corre por debajo de todo *El laberinto mágico* —río cuyo rumor se escucha aquí y allá a lo largo de las cinco novelas— ha llegado a su destino final:

la mar que es el morir

como ha dicho el poeta. En este punto deja Max Aub la historia, sin ocuparse del destino de los que quedaron en manos de Franco o de los que escaparon para conocer (en otras tierras) la diáspora, el triunfo o la muerte. Esa es otra historia que el autor ha contado en otros libros. Pero esta historia concluye exacta, patéticamente, aquí.

Lo que distingue el ciclo de Max Aub de los libros escritos por Sender y Barea, y lo coloca en una misma categoría con

la obra, también brillante, de Francisco Ayala es precisamente la calidad de su escritura. Utilizando una técnica casi cinematográfica de montaje en que se ponen en evidencia varios recursos (la narración directa; el diálogo abrupto, sin mayores acotaciones, las biografías introducidas en el texto o agregadas en largas notas al pie, como en alguna novela de Marcel Aymé); mezclando al mismo tiempo personas verdaderas como Benavente o Enrique Díez-Canedo, con personajes imaginarios, la ficción con la historia, la épica con el drama, Max Aub acaba por crear una forma propia. En muchos aspectos la suya deriva de experimentos realizados en Europa y en los Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo, pero lo que ahora me interesa no es el problema de los orígenes sino del uso que hace Max Aub de estas técnicas comunes. Las adopta para enfatizar el laberinto que fue España en 1936, las caóticas cualidades de una tierra escindida trágicamente por la guerra. Todo el ciclo es titulado *El laberinto mágico* por esta razón y ambas palabras centrales indican esa cualidad extra-real que, por más elusiva que sea, una obra de arte debe poseer para que trascienda el nivel meramente documental.

El único peligro que corre Max Aub, desde un punto de vista estrictamente poético, es ser dominado por esta realidad caótica hasta el punto de no ser capaz de organizarla. El peligro no es vencido siempre y a veces las novelas se convierten realmente en caóticas. La tendencia del autor a jugar con las palabras, su amor del arabesco (en el sentido en que hablaba Poe), las potencialidades cómicas de su estilo paródico, le fuerzan muchas veces a sobrecribir algunos pasajes. A veces hasta destruye la naturaleza trágica de un determinado episodio por irresistible jugueteo verbal. Pero hasta en eso está muy entroncado con una larga tradición de las letras españolas, que tiene sus raíces más remotas en la Edad Media y que a través de la Novela Picaresca y Quevedo y Valle-Inclán y Ramón Gómez de la Serna llega hasta él: es una tradición de pasión por las palabras. No sólo con el sentido de éstas, o con sus significados, sino con el sonido y la sensualidad de su forma oral. Es la tradición de caer rendido ante la aparición física de las palabras. Como si los españoles hubieran creído, *avant la lettre* en muchos casos, y con toda seriedad, en la exactitud de aquel consejo de Flaubert de hacer pasar cada palabra por la garganta antes

de depositarla definitivamente en el papel; como si las palabras fueran objetos sensuales para ser saboreados con toda la boca.

Si ocasionalmente Max Aub deja que este amor por las palabras se apodere de la narración, por lo general conserva un dominio bien firme sobre ellas. Algunos críticos han enfatizado, demasiado a mi parecer, el aspecto desordenado de esta larga narración. Así lo parece, acaso, cuando se la mira por primera vez. Pero una lectura más detenida muestra que las líneas principales están firmemente dibujadas, que toda la estructura se sostiene y aguanta la prueba del tiempo, que la riqueza y cualidad de la escritura la hace sobresalir. En *El laberinto mágico*, de Max Aub, la guerra civil española ha encontrado tal vez su más verdadero y creador testigo.

V. UNA CONCLUSION

SENDER Y BAREA estuvieron tal vez más en el centro de la acción que Max Aub. En tanto que Sender participó brevemente en la lucha y Barea realizó preligrosas tareas de censor en la Telefónica (edificio que las fuerzas de Franco usaban como punto de mira para bombardear la capital), Max Aub no pudo participar por su cortedad de vista en las actividades bélicas y sólo logró registrar lo que otros estaban haciendo. Visitó muchas ciudades, escuchó muchos cuentos y relatos, vio la guerra desde la retaguardia, hasta colaboró con André Malraux en una película basada en *L'espoir*. En comparación con Sender y Barea, su experiencia fue algo remota pero, paradójicamente, fue más amplia, ya que encarnó la experiencia de una nación entera. Esto quizá explique el hecho de por qué, en tanto que Sender escribió sólo desde su punto de vista personal, limitado por hondo sentimiento de culpa, y Barea se

concentró en la narración romántica de su vida y su época, la forja de un rebelde, Max Aub escribió con la impersonalidad y omnisciencia de un Dios. Es decir: de un creador.

Su formación literaria lo ayudó mucho en esto. Habla varios idiomas a la perfección, ha sido influido no sólo por la literatura española y francesa (ambas eran accesibles a Sender y Barea) sino también por otras literaturas europeas. Buena parte de su objetividad política y de su habilidad para ver las cosas a cierta distancia, tienen muy poco que ver con ese impulso casi neurótico de los españoles, y sus descendientes, de tomar partido en forma irrevocable, de querer comprometer al escritor y al hombre en cada palabra que escribe. Muchos críticos españoles se han quejado de que hay menos pasión en el testimonio de Max Aub que en los de Sender o Barea. Es claro. Max Aub es ante todo un novelista y su compromiso es con la realidad más amplia y no sólo con una causa determinada, o siquiera consigo mismo como ciudadano. Es un observador, es literalmente un *voyeur*, y también es un hombre que escucha a otros hombres hablar. Es el que utiliza las palabras para lidiar con la realidad, palabras y lenguaje

que él aprendió a usar y hasta dominar sólo a partir de los once años, y cuyas posibilidades, mágicas o corrientes, nunca cesan de sorprenderlo. Como Joseph Conrad en las letras inglesas, Max Aub es un escritor que ha conquistado su lengua propia. Con respecto a Conrad tiene la ventaja de un comercio más temprano y fácil con el idioma y el país de su elección. Pero su actitud hacia España y el lenguaje español es la de un hombre que ha debido conquistarlos trozo a trozo, paso a paso. La amplitud de su conquista queda demostrada por el conjunto de la vasta y original obra que ha producido al margen del ciclo que ahora estudio, pero la mejor prueba es este *Laberinto mágico*, la mayor y más ambiciosa obra que ha salido de España desde los épicos días de Galdós, Baroja y Valle-Inclán. A esos grandes maestros que lo han precedido, él ha sumado ahora esta ambigüedad de su posición central como creador, este doble sentimiento simultáneo de pertenecer y no pertenecer totalmente a una tradición, este amor y crítica de España, que convierte el ciclo entero, a pesar de algunas debilidades muy visibles, en una obra única. Ya es hora de que un público más internacional descubra esta

obra maestra algo desconocida. En sus nutridas páginas la España trágica y grotesca de la guerra civil ha quedado capturada para siempre.

NOTA. Este trabajo se basa principalmente en tres ensayos anteriores que escribí hace tiempo y que he refundido ahora. El estudio sobre Sender apareció por primera vez en *Marcha* (Montevideo, abril 30, 1959), en una versión a la vez más larga y dispersa; el de Barea tiene su origen en una crónica más extensa para el *Times Literary Supplement* (Londres, mayo 2, 1952); el de Max Aub apareció en una versión mucho más breve y superficial en *Marcha* (Montevideo, diciembre 19, 1952). Al refundirlos, los he corregido a fondo y desarrollado para integrar una unidad nueva. Para un estudio más general del tema se recomiendan los libros de Juan Luis Alborg: *Hora actual de la novela española* (Madrid, Taurus, 1962, segundo tomo); José R. Marra-López: *Narrativa española fuera de España, 1939-1961* (Madrid, Guadarrama, 1963) y Eugenio

G. de Nora: *La novela española contemporánea 1927-1960* (Madrid, Gredos, 1962, tomo dos, segunda parte). Este último es sin duda alguna el mejor de los tres.

INDICE

I.	INTRODUCCION	7
II.	RAMON J. SENDER: <i>el culpable y el inocente</i>	21
III.	ARTURO BAREA: <i>la máscara del realismo</i>	45
IV.	MAX AUB: <i>el laberinto mágico</i>	63
V.	UNA CONCLUSION	83