

“El cojo” de Max Aub y la Guerra Civil española: escritura para el combate, lectura para la memoria

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Salamanca
Plaza de Anaya s/n. 37008 Salamanca
zapa@usal.es

RECIBIDO: ABRIL DE 2009
ACEPTADO: JUNIO DE 2009

Concebida como un fenómeno universal capaz de afectar a toda la ciudadanía, la guerra altera siempre el estado de las cosas, convirtiéndose en un trauma de dimensiones individuales y colectivas para las personas y las sociedades que han de sufrirla. Los conflictos construyen un paréntesis dentro del que razonamientos, valores y emociones se configuran bajo parámetros de urgencia. La actualidad y la necesidad de concreción que impone el fenómeno bélico, ante el que el pasado y el horizonte de futuro parecen desvanecerse en beneficio de una única imposición del “aquí” y del “ahora”, afectan a todos los ámbitos de la sociedad.

Del mismo modo que se puede hablar de “economía de guerra” o de “estado de excepción” en el ámbito político, no es extraño que las disciplinas artísticas también se vean afectadas por la contienda. Además de por los lógicos condicionamientos que todo creador sufre al verse inmerso en un panorama destructor y dramático como el de la guerra, lo extraordinario de la situación lleva a los autores a hacer un arte “de urgencia” repleto de referencias a lo acontecido. La inmensidad del conflicto, y sus múltiples ramificaciones sobre las sociedades civiles, y, sobre todo, el deseo de los artistas de influir con sus trabajos y posicionamientos en su desarrollo explican esta concepción del proceso creador. Resulta prioritario establecer un compromiso moral de adhesión

a la causa y de vinculación con la sociedad. Conscientes de su papel de guías de la opinión pública, los escritores utilizan sus obras para exponer sus opiniones sobre el fenómeno y las impresiones que, como testigos y supervivientes, tienen de él.

En diversos conflictos del siglo XX los escritores –así como otros artistas– tomaron abierto partido por uno de los bandos en lid y emplearon sus creaciones para apoyarlo. Convertida en arma al servicio de la lucha, la literatura se convirtió en esos casos en un medio propagandístico destinado a explicar las causas de la lucha, animar al alistamiento, arengar a las tropas y desacreditar los razonamientos del enemigo. Quizá sea la Guerra Civil Española la contienda en la que de forma más clara se pueda observar la conversión de la palabra del intelectual en un instrumento más al servicio del combate.

Dos formas tan diferentes como opuestas de entender el mundo se enfrentaron entre 1936 y 1939 en España. Si el bando golpista planteaba la disolución del gobierno del Frente Popular y su sustitución por uno de valores opuestos,¹ en diversos sectores defensores del poder legítimo se produjo “una poderosa corriente de transformación” (Aróstegui 1989, 58) deseosa de modificar las bases económicas y sociales del país. Su oposición fue tan radical y la división que conllevaron tan tajante que resultó imposible mantenerse al margen de el conflicto. Además de la división social instaurada durante el gobierno de la II República y el clima de tensión que antecedió a la contienda –azuzado por fortísimos enfrentamientos políticos y por un ambiente de violencia subyacente a las relaciones sociales–, para explicar esta radicalización se ha de tener en cuenta el modo en que los dos bandos interpretaron el conflicto. Así, mientras que el bando sublevado “realizaba una verdadera operación ideológica de deshumanizar al rojo: (...) un verdadero subhumano con apariencia humana, un ser incapaz de reconocer a su Dios, a su nación –como antiespañol, o a su familia” (Márquez 86-87), entre los defensores de la República era frecuente presentar la guerra, más que como un conflicto civil, como una “guerra nacional revolucionaria” o una “guerra de liberación” (Márquez 109) y, con ello, negar la nacionalidad común del enemigo. Todo ello contribuyó a hacer de la contienda española una de las más violentas en la zona de la retaguardia, hasta el punto de que el historiador Julio Aróstegui (2006, 74-76) se ha referido a ella como una “guerra de exterminio sin forma alguna de conciliación” y una “guerra de ciudadanos, (...) no sólo de ejércitos, sino de clases, de religión, de retaguardias, a la que nadie pudo escapar”.

Los escritores no fueron ajenos al clima de violencia cainita instalado en el país, y, conforme a su situación personal y su ideología, hubieron de implicarse en el conflicto de diversas formas. Algunos de ellos llegaron a luchar en el frente, como Miguel Hernández, Ramón J. Sender o los voluntarios extranjeros.² Otros, como José María Pemán, Ernesto Giménez Caballero o Rafael Alberti, desarrollaron una intensa labor al servicio de uno de los dos bandos en lid sin necesidad de empuñar las armas: visitaban el frente para arengar y subir la moral de la tropa, escribían artículos periodísticos y textos literarios “teñidos de ideología exasperada y combatiente” (Martínez Cachero 18) y, en general, intentaban transformar su rol de intelectual y su actividad en elementos al servicio de la lucha:

La guerra obligará a algunos escritores a combinar la pluma y el fusil. Cuando en esta situación se emprende una labor literaria ya no puede ser igual que antes, pues el tronar de la artillería y de los bombardeos de la aviación retumbarán continuamente en su ser. Si alguno hace novela ya no serán las circunstancias sociales las que predominen, sino abiertamente las políticas a través de asuntos bélicos. (Castañar 11)

Gran parte de la creación literaria de la época, y de décadas posteriores –en cierto modo, puede considerarse que la división social continuó vigente hasta la muerte de Franco y el consiguiente final de la dictadura en 1975–, ha de ser interpretada teniendo en cuenta la instrumentalización ideológica a la que fueron sometidos todos los ámbitos sociales y culturales del país. Es por eso necesario resaltar que las obras compuestas a partir de los recuerdos personales de la guerra se tienen que leer tomando en consideración la interpretación del conflicto, y con ello de entender el país y la sociedad, que sostienen. Quienes testimonian sobre su participación en la contienda bélica acaecida entre 1936 y 1939 lo hacen con el convencimiento de que sus textos van a servir para que uno de los bandos enfrentados logre sus objetivos. Como ha señalado Ignacio Martínez de Pisón (10), “en el fragor de la contienda fueron muchos los escritores que se adaptaron a la situación de emergencia y alteraron su sistema de propiedades: contribuir a la victoria bélica, aunque fuera con algo tan modesto como una narración o un poema, estaría siempre por encima de otra consideración”.

En ocasiones la obra de los testigos de la guerra se ha tildado de propagandística, pues se ajusta a la definición de “uso más o menos deliberado, pla-

neado y sistemático de símbolos, principalmente mediante la sugestión y otras técnicas psicológicas conexas, con el propósito, en primer lugar, de alterar y controlar las opiniones, ideas y valores, y en último término, de modificar la acción manifiesta según ciertas líneas predeterminadas" (Young 31). Sin embargo, en algunos casos el apelativo de comprometida parece ser el que más acertadamente se adecua para este tipo de obras. Según Vitor Aguiar e Silva, mientras que la literatura propagandística está formada por los textos que defienden y exaltan "valores y objetivos impuestos coercitivamente por un poder ajeno al escritor (...) con el consiguientemente cercenamiento, o incluso aniquilación, de la libertad del artista" (Aguiar e Silva 91), en la comprometida "la defensa de determinados valores políticos y sociales nacen de una decisión libre del escritor" (Aguiar e Silva 91). Es cierto que la radicalización del panorama social durante la contienda española obligó a los escritores a tomar partido –de forma análoga a lo que le ocurrió al resto de ciudadanos–, pero resultaría exagerado afirmar que todos los autores estuvieron restringidos a la hora de expresarse literariamente por algo más que por los propios condicionamientos de vivir en guerra.

Tal y como ha señalado Ignacio Soldevila Durante (2001, 237), "en la España republicana (...), la situación de los escritores no implica más que una radicalización y exacerbación de (...) tendencias ya manifiestas y vigentes".³ No obstante, a pesar de que legalmente las libertades de expresión y publicación jamás fueron derogadas durante la guerra, la incautación del papel y de las imprentas por parte de las instituciones republicanas provocó que los escritores pudieran estar controlados y que escribir sin el amparo de algún organismo estatal se convirtiera en toda una quimera. La creación, en agosto de 1936, de la revista *El mono azul* es buen ejemplo de ello. En su primer número se exponía claramente su intención de alinearse con una postura ideológica y política determinada y de "llevar a los frentes y traer de ellos el sentido claro, vivaz y fuerte de la lucha antifascista" (Trapiello 64). Dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León, tuvo entre su nómina de colaboradores a autores como Arturo Serrano Plaja, Ramón J. Sender, César M. Arconada, Juan Chabás o María Zambrano. Casi todos los colaboradores de *El mono azul* presenciaron los combates desde primera línea del frente, lo que les hacía testigos privilegiados del horror de la guerra.

En los territorios dominados por el banco nacional sí existían un férreo sistema censor –regido por criterios políticos y religiosos– y un organismo dedicado a la propaganda y al control activo de la prensa. Además de menosca-

bar la libertad de expresión, este panorama provocó que los escritores no tuvieran “más opción que someterse a las directivas y orientación de la jerarquía política” (Soldevila 2001, 236-37).

Las novelas o relatos compuestos durante el conflicto –denominadas “obras de guerra vivida”, por Maryse Bertrand de Muñoz (59)– combinan, por lo tanto, la defensa de uno de los bandos y su forma de interpretar el país y la sociedad con el impacto de vivir una experiencia tan monstruosa como la bélica. No en vano, “las guerras han sido desde siempre material apropiado para el relato por la cantidad de acontecimientos y peripecias que traen consigo juntamente con la presentación de personajes en situaciones límite” (Mañá, García, Monferrer y Esteve 27). Gonzalo Sobejano (142-46) ha dividido la narrativa de los testigos –activos o pasivos–, y, por tanto, víctimas de la guerra, en tres grandes grupos diferenciados por su actitud ante el conflicto: observadores, militantes e intérpretes. Según el crítico, los primeros se identificaban generacionalmente con los escritores que en el momento en que estalló la guerra tenían ya una edad avanzada que les impidió participar activamente en el conflicto y, en consecuencia, les permitió observar –y, en muchas ocasiones, sufrir– lo acontecido en la retaguardia. Concha Espina, Wenceslao Fernández Flórez, Fernando de Cossío o Agustín de Foxá pertenecerían a este grupo. Los segundos, por otra parte, estarían representados por escritores como Rafael García Serrano, José Herrera Petere o José Vicente Torrente, autores que lucharon y participaron activamente en el conflicto. Por último, los intérpretes serían aquellos que –independientemente de su experiencia bélica– intentan en sus libros, además de plasmar la situación de la España de la época, reflexionar sobre el conflicto, convertido casi en *leit-motiv* de su producción. Max Aub, Ramón J. Sender, José María Gironella o Arturo Barea serían algunos de los miembros de este grupo. Mañá, García, Monferrer y Esteve (27-29), por su parte, clasificaron la narrativa escrita durante el conflicto en cuatro grupos –cronística, testimonial, simbólica e ideológica-propagandística–, coincidentes en ser ejemplos de literatura “simultánea a los hechos, que se refiere a la realidad inmediata”. Mientras, Bernd Dietz (12) afirmó que el conflicto bélico desarrollado entre 1936 y 1939 incidió de tres modos diferentes en la literatura de la época. Por un lado, supuso un incentivo para elaborar una literatura propagandística dedicada a difundir alguno de los valores ideológicos y políticos puestos en lid en la batalla. Por otro, condicionó las creaciones literarias al ser interpretado como un acontecimiento crítico de dimensiones universales capaz de marcar decisivamente el paso a la madurez de toda una generación y, por

tanto, de actuar como elemento crucial en la existencia y en la obra de diversos creadores. Por último, para aquellos que participaron activamente en el desarrollo de la guerra, fue “una intensa experiencia a través de la que vertebrar una literatura testimonial”.

MAX AUB Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

“En la guerra yo fui mil cosas, menos héroe” (FMA-AMA, caja 11, 31, 8b),⁴ afirmaba Max Aub en 1968 al evocar su intensa actividad durante el conflicto que asoló España entre 1936 y 1939. Sus ideales socialistas y su compromiso con el gobierno de la República –ejemplificado en frases como “toda la razón de nuestra parte, (...) no empuñamos las armas para derrocar a un gobierno sino para sostenerlo” (Aub 2002, 164)–, así como la posición de referencia de la que gozaba en el campo literario gracias a su labor creativa durante los años que antecedieron a la contienda bélica, llevaron al autor a desarrollar diversas actividades desde prácticamente el inicio de la Guerra Civil. Así lo demuestra el hecho de que ya el 31 de julio de 1936 aparezca documentada su presencia en la redacción del periódico levantino *Verdad*, cuya dirección compaginó con la colaboración, anónima, en *El Socialista*. A finales ese año fue nombrado agregado cultural en la Embajada Española en París, donde trabajaría, junto al embajador Luis Araquistáin, en el montaje del pabellón español de la Exposición Internacional de 1937. Aub fue quien encargó a Pablo Picasso la composición del *Guernica*, lienzo que decoraría las paredes del pabellón y sobre el que el autor disertó en el acto inaugural de la Exposición, en un texto originalmente compuesto en francés y recogido en su colección de ensayos *Hablo como hombre*.⁵ En la capital gala, además, desarrolló una importante labor de acogida de los intelectuales españoles refugiados. En su regreso a Valencia, convertida ya en lugar totémico para los republicanos españoles al convertirse en sede de las instituciones gubernamentales, ocupó la Secretaría del Consejo Central de Teatro, trabajando a las órdenes de Antonio Machado, director del organismo. Los últimos meses de la contienda los ocupó con su trabajo como guionista en la película *Sierra de Teruel*, basada en varios pasajes de la novela *L'Espoir*, de André Malraux.⁶ Su integración en el equipo de rodaje le permitió salir de España, rumbo a París, después de la caída de Barcelona, pocos meses antes del final de la guerra.

Durante los tres años que duró el conflicto, Aub compaginó esta ingente actividad con la creación literaria. Composiciones poéticas como “A un fascista” o piezas dramáticas como *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*, *Por*

Teruel, *Dos hermanas*, *Fábula del bosque*, *Juan ríe*, *Juan llora* y *Pedro López García*, escritas en tiempos de conflicto, pueden ser catalogadas como ejemplos de literatura “de combate” o “de circunstancias”. De hecho, así han sido tradicionalmente calificadas como por la crítica y por el propio autor, que no dudó en calificar su obra creada entre 1936 y 1939 como “literatura de propaganda” (FMA, caja 12, 31, 8) en una carta fechada en 1968 y dirigida a Emir Rodríguez Monegal. Las críticas a la actuación del bando sublevado, el deseo de que los republicanos no se disgregasen en luchas internas y, sobre todo, la apelación al compromiso son constantes en las obras, en las que se quiere convencer a la ciudadanía de la necesidad de implicarse en el conflicto. Semejante intención –expresada con claridad en el sintomático título de una de las obras, *¿Qué has hecho hoy para ganar la guerra?*, y en una de las frases de uno de sus personajes: “la guerra es cosa de todos, y a todos nos toca ganarla” (Aub 2007, 306)– parece relacionada con el carácter popular de toda la literatura “de combate” republicana, en la que, como ha detectado Javier García Sánchez (19), “lo esencial (...) era la colaboración de cada uno, con habilidades y sus virtudes, en la empresa colectiva: ni las epopeyas ni las leyendas protagonizadas por los héroes han dependido nunca del esfuerzo individual”.

Para entender la actitud de Max Aub durante la contienda resulta de suma importancia consultar dos artículos publicados en *La Vanguardia* en 1938 –“Héroes: de Byron a Malraux” y “Las cosas como son: los escritores y la guerra”–. Exponía en ellos el autor una “concepción visionaria de [la labor del] escritor” (Aznar Soler 2003, 30), a quien otorgaba la función de guía y referente de la sociedad. Lejos de adoptar posturas afines al heroísmo egocéntrico de los románticos, cuya relación con la guerra iba siempre encaminada a reforzar su propia personalidad, Aub aboga por un modelo de intelectual al servicio de la sociedad circundante, lo que le lleva a adoptar el realismo testimonial como postura estética:

El escritor se enfrenta a la realidad (...): no “Yo y el mundo”, sino “El mundo y yo”. Ya no puede acomodar o intentar servirse de la Historia como pedestal; al contrario, es él el que entra a servir a la Historia. No organiza un mundo fantástico, intenta reflejarlo. No se deja llevar por la inspiración, toma notas. Manda la vida sobre ellos y no son hijos de su literatura. El novelista de hoy comenta, no inventa.

“EL COJO”, UN RELATO PARA LA GUERRA

El único texto narrativo que Max Aub compuso durante la Guerra Civil fue “El cojo”. Publicado en el mes de mayo de 1938 en la revista *Hora de España*,⁷ el relato se diferencia notablemente de las novelas y relatos que componen *El laberinto mágico*, a pesar de que el autor siempre lo incluyó dentro de ese ciclo narrativo. Mientras que el resto de obras que el autor dedicó a reconstruir lo sucedido durante la contienda fueron escritas con el objetivo de evitar el olvido y de mantener presente una interpretación de la historia diferente a la deformación franquista, “El cojo” nació con vocación de incidir en el comportamiento de la población de las zonas republicanas a través de la denuncia de los excesos de las tropas franquistas, de la legitimación de la defensa republicana y del halo de esperanza con que termina el relato, que parece indicar a los lectores que la victoria en la contienda era, en 1938, todavía posible. “A mí se me ocurrió escribir la historia de la guerra –declaró Aub en una entrevista en 1968– en el momento en que me di cuenta de que la habíamos perdido, [pero] cuando escribí ‘El cojo’ pensé que íbamos a ganar” (FMA-ADV, caja 13, 19, 14).

Semejante carácter –que vincula al relato con títulos como *Acero de Madrid* y *Puentes de sangre*, de Herrera Petere, *Contraataque*, de Sender y, desde otro prisma ideológico, *Manolo*, de Cossío o *Madrid, de corte a checa*, de Foxá– ha tenerse en cuenta a la hora de valorar su excepcionalidad frente al resto de títulos de Aub destinados a reconstruir lo sucedido en España entre 1936 y 1939. No obstante, y como acertadamente han observado Lluís Llorens y Javier Lluich (15), “son más los lazos de unión que de diferenciación” existentes entre el relato y el resto de narraciones de *El laberinto mágico*. En “El cojo” –que, *grosso modo*, relata la historia del personaje que le da nombre, un agricultor andaluz que, tras décadas de sumisión y servidumbre, obtiene en propiedad unas tierras gracias a los procesos de colectivización y lucha por defenderlos ante la ofensiva de las tropas del ejército nacional– aparecen elementos recurrentes en la obra aubiana como la defensa de la legitimidad y de los logros alcanzados por el gobierno republicano, la demanda de una actitud comprometida ante la intolerancia, la integración de la intrahistoria individual ficcional en el devenir de los acontecimientos reales o la voluntad de dejar constancia de los habitualmente olvidados. El personaje principal del relato, el Cojo de Vera, es buen representante de esa masa anónima que acostumbra a pasar por el mundo sin dejar rastro. Resulta sintomático, en ese sentido, que al esbozar

cómo ha sido su vida hasta el inicio de la guerra –siguiendo la tendencia del autor de presentar la “prehistoria” de prácticamente todos los personajes que pululan por su obra– el narrador omnisciente informe al lector de que el protagonista fue cantaor de flamenco hasta que “la voz se le fue muriendo” (Aub 2006, 61). También es significativo que en ningún momento el narrador se refiera al personaje por su nombre, y que incluso se diga que ni su mujer se acuerda de cómo se llama. Es, simplemente, el Cojo de Vera, un ser sin voz y sin nombre condenado a ser engullido por el olvido. De hecho, se dice de él y de su familia que “vivían y no le importaban a nadie, posiblemente ni a ellos mismos” (Aub 2006, 61). El relato se convierte así en una forma de hacer memoria, ya que ayuda a “entender cómo pudieron ser quienes no dejaron apenas rastro” (López de la Vieja 15) y a incorporar el relato de sus vidas como nuevo punto de vista a la hora de reconstruir la historia.

No hay que olvidar que la literatura puede llegar a considerarse un tipo de conocimiento, acentuado por el hecho de que “el predominio de las historias particulares y de los elementos emotivos facilita la identificación de los lectores con lo que sucede en los relatos” (López de la Vieja 67), que se dirigen al lector “como si” le hablaran de la realidad y, con ello, pueden convertirse en un elemento cognoscitivo en el que no se cumplen las condiciones de verdad o referencialidad. No en vano, la ficción supera a la realidad porque es capaz de añadirle la dimensión de lo potencial, pues abarca la realidad como fue y además como pudiera haber sido. Karlheinz Stierle (104) ha estudiado cómo los textos de ficción pueden producir una “lectura cuasipragmática” que intenta provocar en el receptor una ilusión de realidad. Esta modalidad lectora se situaría entre las dos tipologías clásicas, la pragmática y la no pragmática o ficcional, diferenciadas por la posibilidad de someterse al criterio de veracidad. A través de la lectura cuasipragmática, un texto de ficción puede ser interpretado como si fuera real. En el caso del relato de Aub, la ficcionalidad de los personajes no impide establecer tal lectura, pues, si el Cojo y sus familiares no existieron, sí lo hicieron miles de personas con trayectorias vitales análogas.⁸

Además de convertirse en un alegato que reivindica la figura de los olvidados de la historia, “El cojo” denuncia algunos de los problemas estructurales que llevaron a España a la guerra. La desigualdad entre las diversas esferas sociales del país, la concentración de la propiedad agraria y la explotación económica de las clases más elevadas y pudientes a las más bajas y pobres están presentes en el relato a través de la peripecia vital de su protagonista principal.

Es paradigmático, en ese sentido, que el Cojo obtenga su trabajo como agricultor simplemente porque a un terrateniente al que le gustaba escuchar su voz en sus tiempos de cantao "con el calor del alcohol en el estómago y un vago optimismo en la cabeza, le hacía gracia convertir[le] (...) en trabajador de sus tierras" (Aub 2006, 62), siendo relegado al papel de víctima de un proceso de degradación por el que su valor como ser humano queda desplazado a un segundo plano. A ojos de quien le contrata –de quien se dice que "nunca consideró como hombres a los seres que le rodeaban" (62)–, no era más que "un capricho que se pagaba" (62). Junto a la cosificación, se insiste en el relato en el carácter sumiso y alienado del personaje, fruto de su incapacidad para cuestionar la realidad –"las cosas como eran. Si las habían hecho, bien hechas estaban" (Aub 2006, 63)– y en la miseria de la que vive rodeado –se dice que "vivían en una casucha de mal vivir" y que sus hijos nacen teniendo "por tordo las copas (...) de los olivos" (Aub 2006, 60)–. Así se observa en el pasaje en el que se describe el contexto en el que se desarrolla la vida rutinaria del personaje, en cuya descripción puede detectarse un funcionamiento metonímico del espacio, al presentar un escenario homogéneo y degradado similar a la vida del Cojo, para quien, absorbido por el trabajo y la miseria, todos los días son iguales:

El trabajo era duro (...). El sueldo, de tres reales al día. No se quejó nunca, pero amaneció mudo y se le fue ensombreciendo el rostro (...). Vida pequeña, miseria bajo un cielo unicolor. Monotonía terrible, falta de agua, sólo los geranios rompían lo uniforme y crecían a lo buena de Dios (...) Las berzas, el gazpacho y demasiado pan. Así un día y un año y otro (...). La vida cae como el sol, entontece. Trabajar, sudar, sentarse en las piedras cuando no hacen sombra, a esperar, bajo el olivo más cercano o en el jorfe más propicio, que le traigan a uno el almuerzo, idéntico al de ayer. Ni ella se acuerda del nombre del Cojo de Vera ni él de ella. Ya no se hablan casi nunca, los ojos se les han vuelto pequeños porque ya no tienen qué mirar. Viven en su noche. (Aub 2006, 63)

La inmovilidad de la parte inicial del relato, en la que se describe al personaje principal y se detallan sus circunstancias vitales, torna en dinamismo y capacidad de cambio.⁹ Y es que el Cojo de Vera sufre una evolución personal análoga a la de otros seres aubianos. Como los protagonistas de *Pedro López García*, *Campo cerrado* o *Campo francés*, pasa de una actitud abúlica a un intenso

compromiso con la causa republicana. El hecho de que el relato fuera compuesto y publicado durante el desarrollo de la contienda pone de manifiesto su voluntad de influir en los potenciales lectores, a los que se instaba a colaborar activamente en la defensa del régimen vigente frente a la amenaza golpista. El inicial conformismo del personaje –“que cada uno coma su pan y que no se meta donde no le llamen. Los señoritos son los señoritos” (Aub 2006, 62)– va cambiando a medida que va comprendiendo que el triunfo de la sublevación militar puede terminar con los efectos de algunas de las medidas colectivizadoras de las que se ha beneficiado durante los primeros meses de guerra. Según Mañá, García, Monferrer y Esteve (29), la peripecia puede ser calificada de “iniciática”, ya que demostraría como “la guerra es el inicio de un camino al final del cual se debía hallar un nuevo tipo de hombre”. Después de una vida de servidumbre, trabajando en las propiedades de los demás, el Cojo parece encontrar sentido a su vida defendiendo los campos que –cumplimentando el lema revolucionario de “la tierra es para quien la trabaja”– le ha asignado el comité que controla la comarca andaluza en la que vive.

La progresiva toma de conciencia es expuesta en el relato a través de la comunión que parece establecerse entre el personaje y su recién adquirida tierra: “Baja después la mano a la tierra, la tienta: es una tierra dura, difícil de desmoronar, seca (...) La soba como si fuese el anca de una caballería lustrosa. Nota cómo el olivo le cubre la espalda, le resguarda” (Aub 2006, 69).

Esa especial relación provoca una identificación entre los destinos individual y terrenal, lo que explica que el Cojo se niegue a evacuar la zona ante los avances de las tropas franquistas y la huida generalizada de la población –y, dentro de ella, de su propia familia–. En concreto, el relato se refiere al ataque efectuado sobre la multitud de refugiados que, en febrero de 1937, escapaban de Málaga –tomada por el ejército nacional– en dirección a Almería –aún dominada por las fuerzas republicanas–. La referencia a tal episodio, en el que miles de republicanos que huían de la represión franquista fueron bombardeados en lo que se dio a conocer como la “masacre de la carretera Málaga-Almería”, permite identificar las coordenadas espaciales y temporales que reconstruye el relato. Evidentemente, Max Aub, que no llegó a pisar Andalucía durante el tiempo que duró la Guerra Civil, no vivió los sucesos de los que se ocupó en “El cojo”. No obstante, reconoció en una carta que fue escrito “bajo la influencia de relatos de personas que tomaron parte en los sucesos” (FMA-AMA, caja 8, 14, 5), poniendo con ello de manifiesto su voluntad de ceñirse a lo acaecido y, en la medida que admite haberse basado en más de una

evocación de los hechos, su nula disposición a fiarse de las interpretaciones únicas. Teniendo en cuenta que la redacción del relato coincide con la época en la que el autor trabajaba junto a André Malraux en el rodaje de *Sierra de Teruel*, y que éste participó con su escuadrilla aérea en la defensa de los refugiados, no parece descabellado afirmar que la versión de los hechos del autor francés fue una de las fuentes de Aub para crear el relato. Las investigaciones de Lluís Llorens (86) sobre sus cuadernos manuscritos confirman “que el drama presenciado por el escritor francés debió ser tema de conversación entre ambos”. De hecho, son evidentes las concomitancias entre el pasaje de *La esperanza* en el que Malraux se refiere al suceso y la parte final de “El cojo”, en la que Aub relata los enfrentamientos entre los aviones que bombardeaban a los refugiados y los que intentaban defenderlos:¹⁰

Su mirada pasó por su motor derecho: llameaba (...). Ninguna de sus ametralladoras tiraba ya. El avión bajaba, segundo por segundo (...) Sobre el avión pasó una nueva ráfaga enemiga, tocando sólo el plano derecho (...) El avión bajaba siempre. Detrás, Málaga. Debajo, el mar. (Malraux 433)

Se oyó el motor de un avión, debía de volar muy bajo, pero no se le veía (...) De pronto se le vio ir hacia el mar. El motor de la derecha ardía. El trasto planeó un tanto y cayó hacia el agua. Al mismo tiempo dos escuadrillas de ocho aparatos picaron hacia el lugar de la caída ametrallando al vencido. Luego cruzaron hacia Málaga. (Aub 2006, 73)

El episodio de la “masacre de la carretera de Málaga-Almería” fue –como los del sitio de Madrid, el bombardeo de Gernika o la matanza de la plaza de toros de Badajoz– profusamente difundido en la España republicana durante la guerra. Durante la contienda, Emilio Prados, Pablo Neruda y Fernando Fernández dedicaron poemas al acontecimiento –titulados, respectivamente, “Soledad de Málaga”, “Almería” y “Carretera de Málaga”–, haciendo hincapié en ellos en la intensidad de los bombardeos, en el carácter indiscriminado del ataque y en el sufrimiento de la población civil que huía de la ciudad andaluza. Del mismo modo, y demostrando el valor icónico del acontecimiento, Arthur Koestler –que estaba en Málaga cuando la ciudad fue tomada por los franquistas– y George Orwell se refirieron a él en sus libros testimoniales sobre la guerra. El autor inglés se encontraba en el frente de Aragón cuando tuvo cons-

tancia de los hechos, y en *Homenaje a Cataluña* recordó cómo "se fueron filtrando los detalles de la desdichada historia: cómo (...) se había dado rienda suelta a la furia (...) contra los pobres civiles, perseguidos con fuego de ametralladoras durante ciento cincuenta kilómetros" (Orwell 103), evidenciando así la publicidad de que gozó el suceso durante la contienda.

La decisión del protagonista del relato de permanecer impasible ante la evacuación masiva –identificada con la actitud de "quien se queda cuando los demás huyen" y análoga a la de otros personajes creados por el autor, como la de Fidel Muñoz en *Campo del Moro* (Soldevila 1973, 89)– viene justificada por su deseo de quedarse a defender lo que es suyo. No hay épica ni heroísmo en la actitud del Cojo, sino que, más bien, en él "se va abriendo la idea de que lo imposible deje de serlo" (Soldevila 1973, 90) y de que para conseguir cambiar el estado de cosas es necesario luchar. De hecho, después una vida de obediencia y sumisión, el protagonista parece encontrar sentido a su vida defendiendo la parcela que se le ha entregado –"era feliz" (Aub 2006, 77), se dice del Cojo mientras dispara contra los enemigos–:

La madre se afana:

–Dicen que vienen.

La hija:

–Sí, moros e italianos.

(...)

El padre:

–Aún falta. No llegarán aquí.

La madre:

–No sé por qué.

El padre lo mira y se calla, casi dice: Porque la tierra es mía.

(Aub 2006, 71)

La vinculación entre el hombre y los campos en la que habita y trabaja se hace evidente en los últimos párrafos del relato, en los que el protagonista, en plena lucha, parece fundirse con la tierra que le acoge:

El Cojo se enriscaba en la tierra, sentía su cintura y su vientre y sus muslos descansar en el suelo y su codo izquierdo hundido en la tierra roja. A la altura de su pelo llegaban dos pedruscos pardos sirviéndole de aspillera. Tenía el fusil bien metido en el hombro, apuntaba con cuidado. El

disparo se lo clavaba en el hombro y repercutía en la tierra a través de su cuerpo. Y él notaba cuanto se lo agradecía. (...) Defendía lo suyo, su sudor, los sarmientos que había plantado, y lo defendía directamente: como un hombre. (Aub 2006, 77)

Análoga identificación se muestra en otro de los textos que Aub escribió durante el conflicto, la pieza teatral *Pedro López García*. Su protagonista es un pastor que pasa de una actitud abúlica –“lo único que me importa es que mis animales estén contentos” (Aub 2007, 270), señala al principio de la obra– a un compromiso que le lleva a desertar del ejército nacional, en el que había sido alistado a la fuerza, para unirse a la causa republicana. El proceso de toma de conciencia viene motivado por el diálogo que mantiene con la figura alegórica de la Tierra, que expone en unos de sus parlamentos cómo luchar en contra de la República equivale a hacerlo en su contra:

Ahora tienes en la mano el fusil que te han dado para asesinar me. Porque quienes te lo han dado luchan contra mí. Son unos pobres cobardes, unos tristes, unos mezquinos, unos ilusos, unos tontos, unos desgraciados, unos traidores. (...) Dicen que no existo, que sólo vale una cosa inventada por ellos, a la que unas veces llaman Dios y otras dinero. Para ellos nada valen las cosas que en vosotros críe: hierros, carbón, maderas y aire, hicieron armamentos para defender sus dioses y sus dineros (...). Y todo ese fariseísmo lo edificaron sobre tus hombros, Pedro López García, pastor, hijo de pastor. ¿No sientes pesar sobre tu pecho la opresión de tus hermanos? Nadie te ve, anda, coge tu fusil y ve hasta las trincheras de tus hermanos. (Aub 2007, 285)

La misma unión que se presenta en “El cojo” y en *Pedro López García* puede detectarse en un pasaje de *Contraataque* –novela bélica que Ramón J. Sender publicó también en 1938– en el que se relata la muerte de un soldado republicano:

Había caído boca abajo, y con las manos crispadas había arañado el suelo. En las uñas, entre los dedos, apretaba la tierra frenéticamente. Tenía los ojos abiertos, y la última mirada fue para esa tierra de España que retenía en las manos. La tierra campesina debía mirar, a su vez, las córneas del muerto, tan blancas como las nubes a las que la tierra debía estar acos-

tumbrada. El muerto tenía un gesto de frenesí, un gesto crispado, como si en lugar de la tierra tuviera entre sus manos el pecho joven de su novia. ¡Llévate la tierra de España entre las uñas, camarada! Es tu gloria. Para ti esa tierra. (Sender 194)

La identificación que subyace a los dos textos pone de manifiesto la implícita condena que en ambos se realiza al golpe de Estado. Al hacer coincidir los intereses individuales de personajes relacionados con la defensa de la República con el de la tierra por la que luchan y mueren, se pone en marcha una operación ideológica destinada a vincular el territorio físico de España con un ideario y un proyecto político concretos y, consecuentemente, a equiparar la acción franquista con un robo. En ese sentido, tanto la obra de Aub como la Sender serían paradigmáticos ejemplos del funcionamiento de la literatura compuesta en zona republicana durante la guerra, en la que uno de los temas más frecuentados se refirió "al hombre que sufre y pelea, al que hombre que no quiere ser abatido ni subyugado, que tampoco busca la confrontación" (García Sánchez 30). Es decir, ambos autores interpretarían la acción republicana en la guerra como una legítima defensa ante un intento de usurpación ilegal del poder para, entre otras cosas, modificar algunos de los cambios que, en pos de la igualdad, había hecho la gestión de los gobiernos republicanos. "El cojo", de hecho, ha llegado a ser interpretado por el hispanista sueco Kjell A. Johansson como "lo mejor que se ha escrito sobre las fuerzas motrices de la lucha española por la libertad" (FMA-AMA, caja 7, 55, 1a).

En su intento de desacreditar la acción de las tropas franquistas e instar a los lectores del relato a luchar contra ella, el narrador identifica la ofensiva del ejército con "una catástrofe, algo antinatural, una mole que (...) iba a aplastar, un terremoto del que había que apartarse a cualquier precio así se fuese la vida en la huida misma" (Aub 2006, 73). El carácter indiscriminado con que la aviación franquista atacó a quienes huían de Málaga fue expuesto por el narrador al afirmar que el bombardeo fue, para quienes manejaban las aeronaves, "un juego" (Aub 2006, 76). Con tal metáfora no sólo se expresaban las acrobacias con las que los aviones volaban por encima de la masa colectiva y anónima, sino también y sobre todo la nihilización de la que fueron objeto los refugiados. Para intensificar la violencia de los ataques que se efectuaban sobre los refugiados que escapaban de Málaga y se desplazaban hacia el este de Andalucía, el narrador describe la evacuación con tintes apocalípticos, de forma que incluso algunos críticos (Llorens y Lluch 71, n. 10) han relacionado la

forma de exponer el pánico de la masa que huía de la ciudad con determinados modelos de la obra de Goya, fundamentalmente, con las series de los "Caprichos", de las "Pinturas negras" y de "Los desastres de la guerra".¹¹ Aub presenta la huida de una multitud que parece asemejarse "a un río" (Aub 2006, 71) en la que "hombres, mujeres y niños (...) dispares en edades y vestimenta (...) llegaban a cobrar un aire uniforme" (Aub 2006, 71). El dantesco panorama de los refugiados incluía familias que llevaban en carromatos todas sus pertenencias, mujeres que cargaban con pesados fardos en un brazo y con niños en el otro, automóviles que se amontonaban en caravana...

La imagen de la huida caótica y masiva, que con el tiempo y la resolución definitiva de la guerra se convertiría en símbolo de la derrota republicana, volvería a ser utilizada por Aub en el relato "Enero sin nombre", en el que describió el multitudinario éxodo de republicanos que siguió a la toma de Cataluña por parte del ejército franquista. Sin embargo, el tono del relato es completamente diferente al de "El cojo". Escrito años después del final de la guerra, "Enero sin nombre" termina describiendo una estampa que intenta dotar de dignidad al patetismo de la derrota y del éxodo: varios milicianos que marchan hacia la frontera levantan el puño fantaseando con una posible vuelta a España gritando "no pasarán", una de las clásicas consignas republicanas durante la guerra. Frente a esa conclusión, cuyo carácter desesperanzador se incrementa si se tiene en cuenta que el relato fue publicado en 1955, cuando la quimera de un rápido regreso había dejado ya de ilusionar al colectivo exiliado, los últimos párrafos de "El cojo" muestran la convicción de su autor de que la victoria republicana en la guerra aún era posible. Así lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que al final del relato se narre la muerte de la hija del protagonista en el bombardeo, justo en el momento de dar a la luz. Que una nueva vida surja en un contexto dominado por el dramatismo, el horror y la muerte es un símbolo de que no todo está perdido y de que, por tanto, aún hay fe en la victoria de las tropas republicanas. De hecho, la imagen de la muerte como generadora de fuerzas para seguir luchando para vengar y honrar a quienes han caído en el combate está presente en toda la tradición bélica –en concreto, en la literatura de la Guerra Civil, puede identificarse en versos como "pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos, /pero de cada crimen nacen balas", incluidos en el poema de Pablo Neruda "Generales traidores"–. El simbolismo del nacimiento de la nieta del Cojo de Vera queda reforzado por el hecho de que quienes encuentran a la recién nacida junto a la madre fallecida deciden bautizarla como Esperanza. El nombre de la niña, así como el convencimiento

en la victoria final que simboliza, vincula de forma irremediable el relato con la novela de Malraux *La esperanza*.

“EL COJO”, UN RELATO PARA EL PRESENTE

Desde un punto de vista pragmático, resulta evidente que “El cojo” fue concebido con la intención de provocar una reacción en los lectores que llevase aparejada un compromiso con la defensa de la II República. En consecuencia, que el relato transmita la necesidad de pelear para defender los logros del proyecto político iniciado en 1931, condene la violencia de los ataques franquistas y muestre su fe en la posibilidad de la victoria final ha de entenderse teniendo en cuenta las particularidades del contexto en el que fue escrito y publicado. Max Aub escribe por y para la causa republicana, intentando convencer a los lectores tanto del carácter necesario de la lucha como de las posibilidades de victoria. Sin embargo, lejos de limitar su valor a su calificación de “escritura de combate”, el relato es capaz de trascender los parámetros contextuales en que fue compuesto para dotarse de un sentido contemporáneo. Al no limitar su mensaje a la realidad histórica que le tocó vivir, sino hacer de él material susceptible de ser leído por generaciones venideras, Aub —que siempre sostuvo que “si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre, ni es escritor” (2002, 46)— demuestra su deseo de que su proyecto literario se convirtiera en memoria ejemplar y activa. De ahí que “El cojo” pueda considerarse como un acto de homenaje a toda la masa ciudadana anónima excluida del proyecto político e ideológico con el que a partir de 1939 se identificó España y como una forma de contrarrestar a los listados de “caídos por Dios y por España” que poblaron el país desde el final de la Guerra Civil. Frente al perenne recordatorio de la victoria franquista de la dictadura y al olvido al que el inevitable paso del tiempo —y la acción de determinados agentes culturales y políticos— quieren condenar a lo sucedido en la guerra, el relato demuestra cómo la literatura puede adquirir una dimensión que vaya más allá de lo meramente estético y convertirse en un modo de “hacer memoria” y mantener vivo en las sociedades el recuerdo de sucesos pasados.

Notas

1. Diversos historiadores, entre ellos Aróstegui (1989, 59-60), han mostrado sus dudas sobre la posibilidad de que el bando nacional tuviera un verdadero proyecto político a la hora de sublevarse: "La insurrección militar carecía, en el momento en que se produjo, de un proyecto político con el que sustituir a la República. De ahí que alguna vez se haya mantenido que el golpe iba contra el gobierno del Frente Popular y no contra el régimen (...). No todos los altos mandos eran decididamente antirrepublicanos. El desarrollo mismo de la conspiración previa muestra que una definición política para el movimiento no era, en realidad, deseada".
2. Binns (31-33) ha dividido a los escritores extranjeros que estuvieron en España durante la guerra en varios grupos: los combatientes, los "voluntarios de las gafas" –cuya vinculación con el conflicto se debió a su participación en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en 1937–, los testigos involuntarios –escritores que se encontraban en el país en julio de 1936 y se vieron así involucrados en la contienda– y los periodistas.
3. Para profundizar en el estudio de la figura del escritor comprometido en España en la década de 1930 resultan de suma utilidad los trabajos de Aznar Soler (1978), Castañar (1992) y Caudet (1993).
4. Para elaborar este artículo se han consultado los fondos de la Fundación Max Aub, institución situada en Segorbe (Castellón) que custodia todo el legado documental del autor, formado por cartas, manuscritos, anotaciones y entrevistas personales. Para referirse a los documentos consultados se ha utilizado un doble modelo de citación basado, por un lado, en la sección del catálogo en la que se encontraban guardados y, por otro, en el sistema numérico empleado por los trabajadores de la fundación para archivarlos. De este modo, las referencias FMA-AMA y FMA-ADV informan de si el documento en cuestión forma parte del Archivo Max Aub o de los fondos del Archivo de la Diputación de Valencia que se custodian en la fundación, mientras que la serie numérica que les acompaña sirve para localizar su exacta ubicación.
5. Fue la suya la primera interpretación crítica de la obra de la que, proféticamente, auguró que "daría mucho que hablar" (Aub 2002, 39-45).
6. Curiosamente, Aub conoció a Malraux sólo dos días más tarde del golpe

de Estado del 18 de julio. Con el paso de los años, el autor francés terminaría por ser una de las personas con mayor influencia en la vida y en la obra aubianas. Según José Antonio Pérez Bowie (19), “Malraux será, sin duda, el modelo de intelectual comprometido por quien Aub se [sentirá] atraído con más fuerza, en cuanto que encarna para él la representación del ‘realismo testimonial’ por el que él abogaba”. El propio Aub (Aub y Soldevila 39) aseguró en 1953 que la influencia del autor francés fue “más personal que literaria”, poniendo así de manifiesto de qué forma quedó marcado por el modelo de intelectual comprometido representado por Malraux, con el que compartía la idea de que “todo libro es un hecho político” (FMA-AMA, caja 45, 6).

7. La publicación *Hora de España* se mantuvo vigente entre enero de 1937 y noviembre de 1938. Se editaron un total de 23 números, en los que se incluyeron trabajos de autores como María Zambrano, Corpus Barga, Antonio Machado, Manuel Altolaguirre o Antonio Sánchez Barbudo, que además ejerció de secretario. En el primer número se incluía una declaración de intenciones que, bajo el título de “Propósito” abogaba por “escritos [que habían] de estar (...) en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspasados por el sentimiento general”.
8. No en vano, seis años después de primera edición, “El cojo” fue incluido en la antología *No son cuentos*, cuyo sintomático título pone de manifiesto de qué forma latía en el autor la voluntad referencial y, en algunos casos, testimonial. El relato también ha sido incluido en *Enero sin nombre. Los relatos del Laberinto mágico*, antología preparada por Javier Quiñones que recoge varios relatos del autor, y en el primero de los tomos de las *Obras Completas* de Aub dedicado a la narrativa breve, editado por Lluís Llorens y Javier Lluch. Asimismo, también ha sido incluido en antologías que recogen cuentos sobre la Guerra Civil firmados por diversos autores, como *Historias del 36* o *Partes de guerra*.
9. Para Soldevila (1973, 89-90), el criterio de la movilidad es básico para dividir las partes del relato, hasta el punto de que permite detectar una estructura en forma de tríptico. Así, el inicio, destinado a presentar el espacio y los personajes se caracterizaría por su absoluta inmovilidad, tanto física como, sobre todo, mental, pues no hay en el Cojo duda alguna sobre la firmeza de la estructura social y sobre el papel –secundario– que en ella le ha tocado ocupar. En la parte central del relato, de forma lenta y gradual, el

campesino va comprendiendo los cambios que se avecinan, acepta la colectivización de la tierra y va forjándose en él "la idea de que lo imposible deje de serlo", por lo que "la inmovilidad se deja llevar poco a poco por la corriente del entusiasmo". Por último, en la parte final del relato vuelve a estar presente la quietud, al negarse el Cojo a unirse a la gran masa de individuos que abandonan la zona, temerosos ante el avance de los nacionales, y decidir quedarse a defender la tierra que le ha sido entregada.

10. Las analogías entre las obras de los dos autores no se limitan a las que pueden detectarse en "El cojo". Así, la misma mezcla entre personajes referenciales y ficticios de "La esperanza" aparece en prácticamente todas las novelas que Aub escribió después de 1939. Además, ambos autores intentaron mostrar en sus narraciones sobre la guerra española el estado de caos e inestabilidad de la sociedad. No en vano, como advirtió Marra López (185), "si las obras que pretende narrar el hecho de la Guerra Civil parecen confusas, es simplemente porque intentan reflejar una realidad: el caos". Por eso en las novelas de *El laberinto mágico* se suceden las conversaciones entre dirigentes y militares preparando sus acciones e intentando obtener más datos sobre lo ocurrido —en ocasiones, a través del teléfono, recurriendo así al mismo método empleado por Malraux en el arranque de *La esperanza* para mostrar el desconcierto existente ante lo sucedido—.
11. En concreto, se alude a la obra *El coloso* como modelo en el que hunde las raíces la escena descrita en "El cojo". El hecho de que las últimas investigaciones otorguen la autoría del cuadro a Asensio Juliá no resta validez a la identificación entre la obra de Goya y la de Aub, puesto que, aunque el aragonés no fuera responsable del cuadro, su impronta e influencia en él es innegable.

Obras citadas

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 2005.
- Aróstegui, Julio. "Los componentes sociales y políticos". *La guerra civil: 50 años después*. Eds. Manuel Tuñón de Lara y otros. Barcelona: Labor, 1989. 45-122.

- . "Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil". *Guerra civil: mito y memoria*. Eds. Julio Aróstegui y François Godicheau. Madrid: Marcial Pons, 2006. 57-92.
- Aub, Max. *Hablo como hombre*. Ed. Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002.
- . "El cojo". *Obras completas, IV-B. Relatos, II*. Eds. Lluís Llorens y Javier Lluch. Valencia: Generalitat Valenciana/Diputació de Valencia, 2006. 59-77.
- . "Pedro López García". "Qué has hecho hoy para ganar la guerra". *Obras completas, VII-A. Primer teatro*. Ed. Josep Lluís Sirera. Valencia: Generalitat Valenciana/Diputació de Valencia, 2007. 267-88 y 305-12.
- Aub, Max, e Ignacio Soldevila. *Epistolario 1954-1972*. Ed. Javier Lluch. Segorbe: Fundación Max Aub, 2006.
- Aznar Soler, Manuel. *Pensamiento literario y compromiso antifascista en la inteligencia española republicana*. Barcelona: Laia, 1978.
- . *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*. Madrid: José Porrúa, 1982.
- Binns, Niall. *La llamada de España: escritores extranjeros en la Guerra Civil*. Barcelona: Montesinos, 2004.
- Castañar, Fulgencio. *El compromiso en la novela de la II República Española*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- Caudet, Francisco. *Las cenizas del Fénix: la cultura española en los años 30*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1993.
- Dietz, Bernard. *Un país donde no se ponía el sol*. Madrid: Hiparión, 1981.
- García Sánchez, Javier. *Capital de la gloria*. Madrid: Visor, 2007.
- Llorens, Lluís. "La relación entre Max Aub y André Malraux en el marco de la génesis de *El laberinto mágico*". *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura/Guerre civile, exil et littérature*. Eds. Omar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Jurt. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 81-96.
- Llorens, Lluís, y Javier Lluch. "Estudio introductorio: los relatos de *El laberinto mágico*". *Obras completas, IV-B. Relatos, II*. Valencia: Generalitat Valenciana/Diputació de Valencia, 2006. 7-55.
- López de la Vieja, María Teresa. *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos, 2003.
- Malraux, André. *La esperanza*. Barcelona: Edhasa, 2002.
- Mañá, Gemma, Rafael García, Luis Monferrer y Luis A. Esteve. *La voz de los*

- náufragos: la narrativa republicana entre 1936 y 1939*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1997.
- Márquez, Carlos José. *Cómo se ha escrito la Guerra Civil Española*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.
- Marra-López, José Ramón. *Narrativa española fuera de España*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Martínez Cachero, José María. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia, 1973.
- Martínez de Pisón, Ignacio. *Partes de guerra*. Barcelona: RBA, 2009.
- Orwell, George. *Orwell en España: homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la Guerra Civil Española*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Pérez Bowie, José Antonio. "Max Aub y la cultura francesa". *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, exilio y literatura/Guerre civile, exilic et littérature*. Ed. Omar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Jurt. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 109-24.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, 1975.
- Soldevila Durante, Ignacio. *La obra narrativa de Max Aub*. Madrid: Gredos, 1973.
- . *Historia de la novela española (1936-2000)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Sender, Ramón J. *Contraataque*. Bibliografía y tablas cronológicas de José Antonio Pérez Bowie. Salamanca: Almar, 1978.
- Stierle, Karlheinz. "¿Qué significa 'recepción' en los textos de ficción?". *Estética de la recepción*. Ed. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, 1987. 87-144.
- Trapiello, Andrés. *Las armas y las letras*. Barcelona: Planeta, 1994.
- Young, Kheter. *La propaganda*. Barcelona: Paidós, 1991.