
*Max Aub: imagen visual y literaria de la mujer vanguardista**

Dolores Fernández Martínez
(AEMIC-UNED, Madrid)

Aunque el tema de las mujeres en la literatura de Max Aub me interesa desde hace tiempo, sólo lo he tratado en una ocasión anterior, precisamente para abordar el personaje de Ana María Merkel, la compañera de *Jusep Torres Campalans*¹, con la que comienzo esta comunicación. Aquella Ana María Merkel, artista *fauve*, alemana, amante de la literatura (de Rilke, de Balzac...) que quedaba a la sombra del pintor, me llamó poderosamente la atención desde el primer momento, como me han llamado siempre la atención las artistas «desconocidas» de todos los tiempos, especialmente aquellas que alumbraban la escena parisina en los años 20 y 30 y que, en la mayoría de los casos, han sido ignoradas o han quedado relegadas a un segundo plano. Todos creíamos que, al contrario que otros personajes de la novela, éste de Ana María era totalmente inventado, que no tenía ningún asomo de realidad, pero, un buen día, me topé con la verdadera Anne Marie Merkel, una escultora alemana que se hizo escritora, que vivió en París en los años 20 y luego se trasladó a Italia. Su

* El artículo aquí publicado procede de una comunicación leída en el Congreso Internacional *Max Aub: testigo del siglo XX*, organizado por la Biblioteca Valenciana y celebrado en Valencia entre el 7 y el 12 de abril de 2002.

¹ Véase D. Fernández Martínez, «Max Aub y Ana María Merkel: ficción y realidad de una artista desconocida», en *Olivar*, año 3, n° 3, Universidad de la Plata, 2002, pp. 95-116.

vida real es tan misteriosa, o más, si cabe, que la vida literaria que Max Aub inventa con su nombre, pues apenas sabemos algo más que lo que se puede deducir de los extraordinarios retratos que de ella hizo el fotógrafo húngaro André Kertész². Esta comunicación me va a permitir la libertad de mostrar las imágenes de Anne Marie que no he podido publicar anteriormente, tratar el personaje en relación con otros, y relacionarlos todos con la evolución de la imagen de la mujer en España en las primeras décadas del siglo XX. Los referentes de esta imagen femenina no son sólo sociológicos y políticos, son también publicitarios, y se dejan sentir incluso en las mujeres que estuvieron en contacto con Max Aub. No he pretendido ser exhaustiva; simplemente trato de formular una reflexión y comparar imágenes, gráficas, fotográficas y literarias.

Comienzo por el personaje de Ana María Merkel porque es el personaje que más tendría que ver con el concepto de vanguardia desde el punto de vista artístico, y porque tiene una referencia real que me permite abrir las puertas a otros mundos.

Las diferencias y similitudes entre Anne Marie Merkel (musa de André Kertész) (véase fig. 1) y Ana María Merkel (compañera de Josep Torres Campalans) (véase fig. 2) ya las he puesto de manifiesto en otra parte, por lo que, aunque comienzo esta comunicación con ellas dos, procuraré hacerlo someramente.

La Anne Marie Merkel real es, como ya he anunciado, una de las musas de André Kertész que fue seducido por su mirada lánguida y su perfil gótico. Era una de las hermosas y misteriosas mujeres que poblaron Montparnasse a finales de los años 20 y 30, y que solía frecuentar la terraza del celebre café Dôme, un centro de reunión de artistas alemanes en París, de gran tradición desde la Primera Guerra mundial, sobre todo para los que concurrían a la Academia de Matisse³. Es curiosa la coincidencia temporal de Anne Marie Merkel, no con Josep Torres Campalans, que reside en París entre 1906 y 1914, los años del cubismo, sino con el propio Max Aub, quien de vez en cuando visitaba París a finales de los años 20 para ver teatro. No podemos precisar cuántas veces, ni en qué fechas concretas, pero sí que Max Aub visitaba París con frecuencia desde 1927 hasta el inicio de la Guerra Civil española. Y después se instaló allí a causa de su trabajo en la Embajada, junto a Luis Araquistain, y de la coordinación del Pabellón español en la

² De Ana María Merkel se pueden encontrar algunos datos en la tesis de Sandra S. Philips sobre André Kertész publicados en parte en *Andre Kertész: of Paris and New York*, London, Thames and Hudson, 1985. André Kertész (1894-1985) es un fotógrafo húngaro que hizo fotos de la bohemia parisina entre 1926 y 1936, publicándolas en revistas como *Arts et métiers graphiques*, *Photographie*, *Vu*, *Art et médecine*, *L'Art vivant*, *Vogue*, *Münchner illustrierte Presse*, *Uhu*, *Variétés*, *The Sphere* o *Weekly Illustrated*. Es muy célebre su libro *Paris vu par Ander Kertész*

³ Acerca de los círculos alemanes en París antes de la Primera Guerra mundial, en torno al Café du Dôme y la Académie Matisse, véase el catálogo de la exposición *Pariser Begegnungen (1904-1914)* del Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 28 de octubre al 28 de noviembre de 1965.





Fig. 1. André Kertész. Anne Marie Merkel de frente. Paris, 1927.

Exposición Universal de 1937. Según Ignacio Soldevila, Max Aub acudía a París para ver teatro de vanguardia a la sombra de Jules Romains y de la gente de la *Nouvelle Revue Française*⁴, y creo que es más que probable que también visitara alguno de aquellos cafés tan populares en los que se sabía que se reunían los artistas de todo el mundo, el Dôme, La Rotonde, el Sélect o La Closerie des Lilas. La vida en París era una fiesta, sobre todo para los extranjeros, llamados despectivamente *metecos*, que gastaban su dinero con alegría, ya que la moneda francesa estaba muy devaluada⁵. Y no es descabellado pensar que fuera entonces —si no es que la conoció personalmente, lo que no parece ninguna fantasía— cuando Max Aub pudo oír hablar de Anne Marie Merkel⁶. Al igual que el fotógrafo Kertész, esta escultora se mantenía al margen de los círculos más llamativos de la escena parisiense, los que protagonizaban los amigos de Kiki de Montparnasse, Breton, Picasso, Duchamp o Man Ray.

La imaginación hace probable este encuentro temporal entre los dos, entre Anne Marie Merkel y Max Aub, y el desencuentro también, a pesar del idioma común. Sólo a partir del desencuentro me explico que la hermosa Anne Marie Merkel de Kertész se transforme en la ficción en la desfavorecida Ana María Merkel de Campalans, de la que conocemos un retrato fechado en 1907, un año en el que un Max Aub niño también se encontraba en París (*véase fig. 2*).

La imagen que de este personaje elabora Max Aub no es demasiado atractiva, como se puede apreciar en su retrato. Podríamos pensar que se debe simplemente a la falta de pericia del escritor como dibujante o pintor, pero es que esa imagen se corresponde con la descripción literaria que de ella hace Max Aub, una Ana María Merkel vista a través de los ojos de Jusep Torres Campalans. No obstante, hay coincidencias entre las dos, la real y la ficticia: las dos son artistas, una escultora y otra pintora, *fauve* para más señas. Las dos son de origen alemán y las dos son amantes de la literatura, y todas estas coincidencias son significativas. Es cierto que Max Aub se sirvió de una intensa y extensa documentación para elaborar la novela, así que es posible que manejara el libro de Kertész sobre París, pero en los libros de fotografía del húngaro no hay más que fotografías, no se incluye información adicional sobre los modelos, por lo que las coincidencias resultan inquietantes.

¿Cómo es el personaje de Ana María Merkel creado por Max Aub? A pesar de las apariencias, es muy interesante. De hecho, cuando el artista la encuentra en París, después de algunos encuentros anteriores menos afortunados, no dejará que se

⁴ Conocerá a los renovadores de la escena francesa como Copeau, los Pitoeff y Dullin (I. Soldevila Durante, *El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max Aub*, Segorbe Fundación Max Aub, 1999).

⁵ Es lo que cuenta Buñuel en «Nosotros, los metecos», en *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza Janés, 1998, pp. 90-95.

⁶ Hay varias fotos de ella datadas en 1926 y 1927 en París.



Fig. 2. Jusep Torres Campalans. Retrato de Ana María. 1907 (Max Aub).

le escape, se ligará a ella hasta que la guerra de 1914 los separe. Y eso a pesar de la misoginia, a pesar del desprecio o la desconfianza que siente, como católico «hasta las cachas», contra los protestantes.

Y es que Ana María Merkel, a pesar de todo, resulta ser un personaje fascinante. Es pintora mucho antes que Campalans, también es mayor que él, pues tiene treinta y tres años cuando el pintor apenas tiene veinte ó veintiuno. Físicamente es poco agraciada, tenía «pocas carnes» porque pasaba hambre, y ojos verdes, pero llamaba la atención por su boca oscura y bien dibujada. De ella dice la historiadora ficticia Berthe Ratibor que era «fea, inteligente y padecía por su edad»⁷. Se comenta en la novela que su conversación es generalmente «insulsa»⁸, pero nos enteramos por medio de las notas de que es muy culta, que hizo, al acabar sus estudios, una tesis acerca de las flores en la obra de Balzac. Pero Campalans no la toma en consideración, ni él ni sus amigos españoles, pues cuando se reúnen en el café comentan despectivamente su pintura.

También es muy amiga de Rilke, quien le presta una novela, *Maria Grubbe* de Jens Peter Jacobsen⁹, en 1913, que llamará la atención del pintor.

Ana María procede de una familia burguesa acomodada, perdió a su madre siendo muy joven y su padre se volvió a casar con una mujer con la que no se entendió. Casó pronto con un hombre al que no quiso y que se volvió loco a los dos años de matrimonio, siendo internado en un manicomio de Hamburgo¹⁰. Tampoco pudo tener hijos por una desviación de la matriz¹¹, de modo que tras esta trágica historia se marchó a París con una pensión paterna. Allí vivía con Louisa Kahn, también alemana, de Berlín, que desde hacía diez años tenía un lugar reservado en el Louvre como miniaturista, frente a *La Virgen, el Niño y Santa Ana*, de Leonardo de Vinci. Cuando Louisa no podía acudir al Museo por sus dolencias reumáticas ocupaba su puesto su compañera de cuarto, Ana María Merkel. El pintor y la miniaturista se conocieron junto a dicho cuadro, porque era uno de los preferidos de Campalans, y comenzaron a salir.

A partir de ese momento, Ana María va cobrando protagonismo en la vida de Campalans, se lo va ganando, por su delicadeza, por su saber estar, su humildad,

⁷ M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, México, 1958, p. 154.

⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁹ Escritor danés (1847-1885) que introdujo la sensibilidad decadente en la literatura nórdica, su estilo literario se emparenta con la pintura de los impresionistas. *Maria Grubbe* (1876) es una novela histórica.

¹⁰ Los cuadros que se conservan de Campalans son generalmente «propiedad de la familia Merkel» porque fue Ana María quien los preservó, pero siendo así es la familia del marido la que finalmente ha heredado.

¹¹ El «historiador» Max Aub al encontrarse con Campalans en Chiapas y escuchar sus alabanzas acerca de las indias, que deseaban tener hijos, piensa que tal vez el pintor estaba veladamente recriminando a Ana María el que temiera quedar preñada [pp. 267 y 295, nota 4], pero ya vemos que el motivo de no quedar embarazada era una imposibilidad física.



su inteligencia y su conocimiento de la vida parisina. Gracias a ella el pintor moderniza sus gustos y conoce a los artistas *fauves*. De ahí que la obra inicial del artista en París siga esa corriente salvaje, que se verá reflejada en su obra pictórica de los años 1906 a 1908.

Ana María Merkel va ganándose el aprecio del artista, pero no el respeto, ni el del pintor ni el de sus amigos, ni siquiera el del escritor, Max Aub. Si no, veamos lo que se dice como comentario al *Retrato de Ana María* en el catálogo de Henry Richard Town:

Ternura —por no decir amor— [...] se da aquí por entero.

[...] abnegada compañera de J.T.C. Como pintora su obra ofrece escaso interés. Propiedad de la familia Merkel¹².

La vida de París tiene sus alicientes, se puede vivir más libremente que en España, por eso el pintor y la miniaturista pronto deciden vivir juntos. Tenían cualidades comunes que facilitaban la convivencia, ella era tan pulcra como Campalans y no se identificaba con la cochambre de la bohemia del Bateau Lavoir. Ella trabajaba por los dos, le dejaba preparado el almuerzo antes de irse a trabajar y no volvía hasta las cinco y media o las seis de la tarde, hora a la que acudían a los cafés.

A pesar de su inteligencia y sensibilidad, o precisamente por eso, la pintora no puede conversar con Campalans, ni de pintura —porque desde el momento en que el artista pasa a ser de la *Banda de Picasso* desprecia a los *fauves*—, ni de religión. La religión evidentemente les separa, e intentará infructuosamente acercarse a las creencias de su joven amante porque no podía admitir los dogmas del catolicismo. Es curioso, pero ella, en realidad, no practicaba el protestantismo, ni siquiera era muy religiosa: Aub la describe como vagamente panteísta, interesada por el budismo y de familia librepensadora.

A pesar de las cualidades de discreción y sensibilidad que adivinamos en esta mujer, el narrador, Max Aub, nos describe en todo momento a una mujer sumamente insegura de su feminidad, de su amor y hasta de sí misma, como si no se creyera digna del amor del pintor, quien, además, raramente le demuestra su cariño. En las pocas ocasiones en que se percibe ese afecto, ella se siente agradecida, lo que es interpretado como servilismo.

El personaje de Ana María Merkel debería ser el prototipo de la mujer no ya moderna, sino vanguardista, pero no me parece que así sea. A pesar de las apariencias, las relaciones que mantienen los dos personajes no tienen nada que ver con las que aparecen en otras novelas del momento que describen la vida de la

¹² *Ibid.*, p. 303.

bohemia, se nota mucho que Max Aub no ha vivido ese ambiente parisino de primera mano. Se podría decir que las relaciones de pareja que se describen son las relaciones entre una pareja de españoles que no se diferencia demasiado de las que capta la novelística del *Laberinto*. La mujer posee los mismos complejos que pudiera tener una mujer española de los años 30, la época más intensa de Max Aub en España, con los prejuicios que lleva consigo acerca de la virginidad, la maternidad, la diferencia de edad, la fidelidad, etc. Se puede decir que, salvo las ocasiones en que Campalans se rebela violentamente ante los comentarios de origen protestante de Ana María, no encontramos muestras de la presumible distancia cultural y social entre ellos. La supuesta rivalidad artística también es falsa, no compiten como artistas. Campalans, como cualquier otro castizo varón, lo que pretende es demostrar a su compañera que realmente es capaz de hacer una obra valedera, que no es un inútil.

Pero en Ana María no existe la rivalidad ni el ansia de triunfo, ni el propio ni el del compañero, no le insta, llevada por la necesidad o la ambición, a producir más y mejor y a vender la obra al mejor postor; no es la compañera-marchante, excelente anfitriona y aguda vendedora que vemos en novelas más recientes; más bien al contrario, es una excelente compañera, que le apoya incluso en los peores momentos. Así, en 1907, a pesar de sus necesidades económicas, es Ana María, no el pintor, quien toma la iniciativa de rechazar el contrato que el pintor no podría cumplir. Es ella, igualmente, quien salva la obra de Campalans, pues de la época que en que vivieron juntos, de 1908 a 1914¹³, proceden la mayoría de los cuadros y dibujos que conocemos. También es capaz de animarle cuando está deprimido y en crisis, como cuando entre 1910 y 1912 el pintor atraviesa una mala racha de tristeza, retraimiento, desconfianza —se está produciendo la evolución hacia la abstracción— y Ana María consigue sacarle de su encierro, llevarle de excursión por el Marne y hacerle afeitarse la barba que se había dejado por puro abandono. Ella es quien vende *La Cabeza de Juan Gris* a Vollard por 500 francos, con los que consigue unas vacaciones para los dos en Collioure, un mes durante el cual, a pesar de su creciente depresión, Jusep pintó bastante.

El ambiente que rodea a la pareja se nota mucho que es un ambiente «documentado», es el ambiente que se puede leer en las biografías sobre Picasso, un ambiente al que Max Aub añade detalles anacrónicamente posteriores y que tienen que ver con su vida, de ahí que se perciba la misma tensión derivada de la Guerra Civil española.

Lo que yo personalmente echo de menos es la atmósfera que realmente se respiraba en París en torno a Montmartre y Montparnasse, y que ha quedado reflejada en multitud de novelas o de relatos biográficos o autobiográficos, todos

¹³ Max Aub anota en esta ocasión estas fechas pero según la narración creemos que comienzan a vivir juntos al menos un año antes.



ellos contados generalmente por los que lo vivieron. De hecho Max Aub debió conocer, entre otras¹⁴, la novela *Les montparnos* de Michel Georges-Michel¹⁵, que se publicó en 1957, un año antes que *Jusep Torres Campalans*, que recreaba el ambiente parisino de Modigliani, Soutine, Léger, Utrillo, Kisling, Picasso y Diaghilev, Zborowski o Foujita, y que dio lugar a la famosa película sobre Modigliani titulada *Montparnasse 19*. De aquella época son numerosos los relatos de los escritores que convivían con los pintores, de los propios pintores y de sus compañeras, y algunas de las historias de amor y de pasión que, protagonizadas por aquellos artistas, han dado lugar a nuevos mitos modernos de amor loco. Un ejemplo de tragedia amorosa es la sufrida por Amadeo Modigliani y Jeanne Hébuterne, quien no pudo soportar la muerte del artista y se arrojó por una ventana, pero también nos encontramos el peculiar drama de Hermine David y Lucy¹⁶ con Jules Pascin, otro célebre suicida. Tanto Jeanne como Hermine son pintoras y hay fotografías y dibujos de Hermine David trabajando como miniaturista.

Algunas características de esta relación podemos verlas reflejadas en la novela *Jusep Torres Campalans*, pues Pascin, casado con Hermine David, se enamoró perdidamente de Lucy, una hermosa modelo de pintores. Los tres convivían amigablemente. Existen fotografías de todos ellos, juntos, con el marido de Lucy, también pintor, y su hijo, el niño de Lucy. Y dibujos de Pascin retratando a las dos mujeres en la intimidad.

Aquellas mujeres eran realmente muy libres, activas, en muchos casos pintoras como sus compañeros, a las que pocas veces se les ha hecho justicia aunque han sido objeto de fascinación. Un caso muy conocido es la figura de Kiki, que fue amante de Maurice Mendjizky, Chaïm Soutine o Man Ray, modelo, animadora, cantante, bailarina, actriz, pintora o escritora, y sobre la que sí se han hecho algunos estudios muy bien documentados que nos enseñan más de la creación artística del siglo XX que muchos manuales académicos¹⁷. En 1928 participó en la película de Pierre Prévert titulada *Paris la belle*, en una secuencia en la que aparece la terraza del Dôme, y muy a menudo protagonizaba las noticias de la revista *Paris*

¹⁴ Son numerosas las novelas que se barajan y que debió conocer Max Aub, entre ellas *L'Oeuvre* de Zola o el famosísimo relato de Balzac *La obra maestra desconocida*, además de relatos autobiográficos como los escritos por Gauguin y películas, como *El loco del pelo rojo*, sobre Vincent van Gogh.

¹⁵ De Michel Georges-Michel cita Max Aub *De Renoir à Picasso*, París, Fayard, 1954 (*Jusep Torres Campalans*, nota 9 del *Cuaderno verde*).

¹⁶ Se llamaba Cécile Vidil, Lucy para los habituales de Montparnasse. Modelo en la Academia Matisse, se decía que era una de las más bellas de París. Pascin se casó con Hermine, pero mantuvo una relación tormentosa con Lucy, quien se había casado con el pintor Per Krogh en 1915. El tormento duraría casi diez años, entre 1921 y 1930, año en que Pascin se suicidó (A. Bay, *Adieu Lucy: le roman de Pascin*, París, Albin Mihel, 1984).

¹⁷ *Kiki et Montparnasse. 1900-1930*, Paris, Flanmarion, 1998.

*Montparnasse*¹⁸. La afición por el cine de Max Aub está bien documentada desde su participación en la película *Sierra de Teruel*, de Malraux, en 1937, y no dudo ni por un momento que su cultura cinematográfica fue muy amplia en todo momento.

Aquellas mujeres son representativas, como he dicho más arriba, más que de la mujer moderna, de la mujer vanguardista, aunque la vanguardia también tiene muchos matices: no es lo mismo Sonia Delaunay que Gala Eluard o Meret Oppenheim, o Kiki de Montparnasse que Leonora Carrington, a quien Max Aub conocerá en México, ni tampoco es lo mismo, ya en el exilio mexicano, Remedios Varo que Frida Kalho quien, aunque murió en 1954, aún hoy impregna el arte y la vida mexicana, y su peculiar existencia ha dado lugar a varias películas¹⁹.

De entre todas estas mujeres vanguardistas, las surrealistas son las más llamativas. La mujer surrealista es más que un objeto bello, aunque no por casualidad aparece después de los objetos en el *Diccionario abreviado del surrealismo*²⁰ como el ser que proyecta mayor luz o mayor sombra. Es fatalmente sugestiva, vive espiritualmente en la imaginación, que obsesiona y fecunda. La mujer surrealista será «musa», «inspiradora», «arpa». Para ella escribirán verdaderas letanías tanto Breton como Aragon, Péret, Eluard o Desnos... El prototipo de mujer surrealista es bella, libre y extravagante, dispuesta al amor loco. Se maquilla como un icono, viste trajes de raso, de terciopelo, pieles, se cubre de joyas vistosas y extrañas, lleva largas uñas pintadas. Es el ídolo del amor-pasión sin límites, la anti-ama de casa, la unión libre. La mujer surrealista solía ser artista, poeta, tenía empleos poco corrientes y era muy independiente²¹.

El tipo de mujer vanguardista del que estoy hablando tiene un pálido reflejo en *Jusep Torres Campalans*, la novela de Max Aub que más se presta. La que sí encontramos en la obra de Max Aub es la mujer que propugnan —hablando en términos literarios— los vanguardistas.

Los vanguardistas —entre los que encontramos a Max Aub en los años 20—, sin precisar exactamente el ideal de mujer que pretendían, parecían propugnar una mujer hermosa y libre de trabas económicas, sociales y morales. Frente a la monotonía burguesa buscaban una mujer misteriosa, cambiante, tornadiza, difícil, quizá imposible de aprehender²². Una mujer que tendría también correspondencia en el universo del surrealismo. Max Aub no se identificaba con el mundo surrealista, lo repite en numerosas ocasiones, pero se deja seducir por sus mitos. En su literatura, el

¹⁸ En 1929 Kiki publicó sus recuerdos en *Souvenirs*.

¹⁹ La más reciente, *Frida*, protagonizada por Salma Hayec, acaba de obtener un Óscar de la Academia de Hollywood.

²⁰ De A. Breton y P. Eluard (Madrid, Siruela, 2003).

²¹ E. Westerdahl, «Panorama vital del surrealismo», en A. Bonet Correa (coord.), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 19.

²² R. Buckley y J. Crispin, *Las vanguardias españolas (1925-1935)*, Madrid, 1973, p. 145.



modelo moderno de mujer empieza a aparecer en *Yo vivo*, con el personaje de Matilde, una mujer que trabaja, que es joven, hermosa, vital y libre. De ella incluso nos da las medidas de su perímetro corporal:

Matilde tiene veintidós años y es vendedora de guantes. Mide un metro sesenta y uno, pesa cincuenta y cinco kilos, tiene sesenta y nueve centímetros de cintura, ochenta de pecho, noventa de cadera. No es golosa; le gusta el cine, las rosas y el perfume de rosas; prefiere ir bien calzada que bien vestida. Cierta predilección por las novelas de Armando Palacio Valdés, que prefiere releer a introducirse en mundos nuevos. Si no duerme nueve horas, no está contenta. Vive con su madre; no conoció a su padre. Es novia de Enrique desde hace dos años y dejó de ocultarle nada ocho meses después. Se casarán cuando él acabe la carrera. Hace año y medio que no se confiesa; piensa rescatarse la víspera de la boda²³.

Matilde parece ser una mujer sencilla, moderna, independiente, pero nada sofisticada, no tiene las connotaciones negativas del personaje de Laura, heroína, o mejor, anti-heroína de *Luis Álvarez Petreña*. Laura es, en cierto modo, la mujer que esclaviza, destruye, anula y causa la perdición. Es la mujer que, con sus artes, inyecta en el hombre un poderoso veneno o lo hechiza con su mirada. Es la imagen de la mujer fatal que tiene una larguísima tradición²⁴ de connotaciones misóginas. Libre y egoísta, por lo mismo es odiada y deseada:

[Laura:] No quiero a nadie, soy absolutamente superficial. Te lo aseguro: a nadie.

[L.A.P.:] Sí, Luis, sí [...] Laura no te hace caso, no te quiere, la diviertes de cuando en cuando y cada vez menos. Bien; ¿y qué? Eres ligera, superficial, te acuestas quizá con otros, y todo esto lo acepto y no cambia un ápice mi amor por ti²⁵.

[L.A.P. de Laura:] Tú eres más inteligente que mi mujer. Lo cual no quiere decir que mi mujer sea tonta, pero ella no tiene influencia sobre mí, me siento extraño a su lado y peso en su vida. En la tuya, no: te siento libre y eso me coarta para muchas cosas²⁶.

No obstante, la imagen de la mujer nueva, la que expresa la liberación, la independencia y la ruptura de los convencionalismos, la que ocupa una nueva posición ante el mundo, venía gestándose desde la Primera Guerra mundial. En

²³ M. Aub, *Yo vivo*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1995, p. 91.

²⁴ Véase B. Dijkstra, *Ídolos de perversidad*, Barcelona, Debate, 1994 y E. Bornay, *Las hijas de Lilith* Madrid, Cátedra, 1990.

²⁵ M. Aub, *Luis Álvarez Petreña*, Madrid, 1999, p. 69.

²⁶ *Ibid.*, p. 41.

nuestro país hay un amplio repertorio de creaciones literarias en los años 20 y treinta que giran en torno a la nueva mujer. Las mujeres con carrera universitaria saltaban a las páginas de las revistas, así como las deportistas, pero la independencia era relativa con respecto a la mayoría: éstas no dejaban de ser una elite y, en el conjunto de la sociedad se asistía a una controversia acerca del papel de la mujer que obsesionó a la imaginación popular. Esta controversia se orquestaba en novelas populares, en caricaturas y dibujos²⁷. Era la Eva moderna, la que vemos en los dibujos de Gosé, Penagos, Ribas, Marín, Manchón, Varela, Hortelano, Ferrer o Saenz de Tejada, una Eva cosmopolita que triunfa en los salones, en las playas, en las pasarelas y que mantiene una estética rupturista secundada por la moda. Veamos unos ejemplos de esa nueva mujer que conduce, que hace deporte (sky, golf, natación, polo, equitación), que acude sola o en compañía de otra mujer a los espectáculos más variados (a las carreras, a los toros, al cine), que visita los salones y los grandes hoteles, que asiste al cabaret, que fuma, que bebe, que sale sola, que se corta el cabello y acorta la falda, que se pinta y maquilla el rostro a la luz pública, en la calle o en el salón de té... Los nuevos hábitos y la ruptura con las tradiciones y prejuicios seculares, concretan una revolución de la vida cotidiana burguesa, una revolución social representada por una mujer que deja de ser la esclava del hogar, la madre de familia²⁸.

Hay, en toda esta parafernalia, una aspiración de cosmopolitismo que se extendió a todos los ambientes, a todos los estratos sociales, aunque también tuviera sus críticos. La liberación sexual está en el fondo de las nuevas costumbres, de hecho esa nueva mujer adquiere en ocasiones costumbres y actitudes propias de las *mantenidas* del siglo XIX.

La mujer vanguardista, la moderna o modernista y la mujer surrealista, tienen elementos comunes, su papel no está claramente delimitado, ni falta que hace. De hecho, hay muchos detalles que las confunden, como se puede ver incluso en la literatura de Max Aub, quien declara en muchas ocasiones que nada tiene que ver con el surrealismo y, sin embargo, algunos de sus personajes tienen aspiraciones similares, como por ejemplo Luis Álvarez Petreña, que busca el amor total como sustituto de Dios y de la fama, lo único que le puede salvar de lo prosaico de su vida de fracasado:

²⁷ L. Litvak, *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936*, Madrid, Taurus, 1993, p. 31.

²⁸ Véase el catálogo de la exposición: *La Eva moderna: ilustración gráfica española 1914-1935*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 21. Después de escribir esta comunicación tuve conocimiento del libro de M. Castillo Martín, *Las convidadas de papel: mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte* (Alcalá de Henares, Ayuntamiento, 2001), que sin duda profundiza en esta imagen de la mujer que yo trato aquí someramente en relación con Max Aub.



Solo, estoy solo contigo. No alcanzo soledad más que tentándote a mi lado. [...] El amor loco ha existido siempre. Todo amor es loco y carnal (de ahí su locura). Si es platónico, nada tiene ni puede tener de insano —de absurdo, sí—. El amor loco es el que siente la necesidad de posesión, del tipo que sea. Amor loco —con tan pocas palabras y gestos— es el que he sentido por ti. El amor de Breton por Nadja o el de Cendrars por Fela tienen más de literatura que de locura. «Quiero beber toda tu sangre», le dice [Cendrars a Fela].

Texto que hubiese hecho la delicia de los surrealistas. Sí; amor loco, pero no loco amor²⁹.

Como vemos, hay una relación evidente con el espíritu surrealista. Esta mujer moderna de Max Aub con connotaciones destructivas aparece en otras ocasiones, es el personaje de la periodista Mireille Ferrari, autora de una de las pocas entrevistas realizadas al ficticio Jusep Torres Campalans y una de las pocas mujeres que pone a prueba la unión del pintor con Ana María Merkel, pues sus infidelidades, hasta ese momento, no tenían ninguna trascendencia. En un momento dado, después de un intenso flirteo, culminan sus deseos de forma inopinada y prosaica; después, Mireille no quiere volver a verle: «Para matarla, se le queda clavada»³⁰.

Como vemos, es la mujer moderna, activa, que tiene su propio trabajo, que es independiente, libre, y que no está dispuesta a someterse a ningún hombre. Por eso mismo es, al tiempo, deseada y aborrecida.

Por contraposición, las mujeres que los vanguardistas repudian son las tradicionalmente consideradas «mujeres de su casa», como la descrita por Julia en *La túnica de Neso* de Juan José Domenchina³¹, y en la obra aubiana, por poner un ejemplo, como la mujer del pintor Miralles en *La calle de Valverde*, una mujer que siempre le recrimina que no se haga valer como pintor, que sus honorarios no sean tan pingües como los de Sorolla, y que es capaz de llevar cuenta del ritmo de sus «tilines» en un almanaque que guarda en el cajón de la cómoda de su alcoba matrimonial, entre la ropa blanca. Este modelo de mujer aparece más veces, incluso en la misma novela, es la esposa de Don Miguel Romeo, quien después de ocho hijos y unas dilatadas carnes cubiertas por vestidos grises y negros no ofrecía ningún atractivo, siempre lamentándose. Los dos varones se consuelan con jóvenes mantenidas que no ven otro modo de progresar en la vida que dedicarse a la prostitución. Ambos modelos de mujer, la esposa convencional y la mantenida, son decimonónicos.

La inspiración para el personaje de Miralles proviene del pintor valenciano Cecilio Pla, no cabe la menor duda, y las relaciones que los jóvenes amigos

²⁹ M. Aub, *Luis Álvarez Petreña*, ed. cit., pp. 170-71.

³⁰ M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, ed. cit., p. 227.

³¹ R. Buckley y J. Crispin, *op. cit.* pp. 147-48.

valencianos del círculo de Max Aub (José y Carlos Gaos, José Medina, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez...) mantienen con el pintor, guardan similitudes con el círculo que acude, en la novela, a las tertulias del pintor Miralles. En los dos casos es un aliciente la presencia de las dos preciosas hijas de los pintores, tanto el real como el de ficción³². En esta búsqueda de la mujer moderna en la literatura y la vida de Max Aub, este dato adquiere suma importancia. Es cierto que tanto *La calle de Valverde* como *Jusep Torres Campalans*, como las novelas del *Laberinto*, como, en general, la mayor parte de la obra de Max Aub, se escribe en México, mucho después de finalizar la Guerra Civil española, pero aquellos años, los de la República y los de la guerra, serán los que van a marcar toda su literatura, y vamos a reconocer en estos libros acontecimientos que tienen que ver no ya con la cultura republicana, sino con la propia vida de Max Aub; por eso tiene un gran interés la imagen visual y literaria de las hijas de Cecilio Pla, que encarnan un estereotipo de mujer moderna y, al mismo tiempo, mediterránea, un modelo que le debe mucho a la pintura plenairista o luminista valenciana.

Según su *Autobiografía* y, sobre todo, según la semblanza que Aub hace de José Gaos a su muerte³³, sabemos que con él y con José Medina formaron un grupo en Valencia que sabía de lo estricto contemporáneo. José Gaos, con apenas dos años más que Max Aub, era su maestro a los quince. Le dio a leer a Windelband, a Taine, a Renan, a Ortega, a Ramón Gómez de la Serna, a Proust... Y el jovencito Aub, aún con pantalón corto, acudía todas las tardes a la casa de los Gaos de la calle del Pintor Sorolla. De Gaos dejó dicho que «sólo sale, de refilón, en alguna de mis novelas». No nos lo aclara, pero por las descripciones, esta novela tiene que ser forzosamente *La calle de Valverde*. Max Aub nos cuenta que antes de 1920 acudían a la playa de las Arenas a discutir, a veces con Cecilio Pla, que era un pintor excelente pero al que ya no tomaban muy en serio porque sabían de la existencia de Picasso, de Braque o de Derain:

Nos atraían mucho más Pepita y Cristina, sus hijas. Pepita era una delicia, que tenía un noviazgo tormentoso con Federico Miñana, que había de morir, mucho más tarde, todavía embajador de la República, en Yugoslavia. Cristina, dulce pulpa, suave de color albaricoqueado, con ojos claros, le voló los sesos a Pepe [Gaos]³⁴.

³² Véase D. Fernández Martínez, «Arte y literatura en Max Aub», en *Turia*, 43-44, Zaragoza, marzo de 1998, pp. 146-59.

³³ M. Aub, «José Gaos», *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, México, 1970, pp. 75-84.

³⁴ M. Aub, «José Gaos», art. cit., p. 79.



Las imágenes que tenemos de las dos hermanas y de la playa de la Malvarrosa se las debemos a Cecilio Pla, todas impregnadas de esa luz valenciana y un tratamiento luminista (*véanse fig. 3 y 4*).

Este célebre pintor valenciano, que fue compañero de Joaquín Sorolla en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, es un académico que llega a un realismo postimpresionista que podría considerarse «lumínico», pero en modo alguno sorollista, pues va por otros derroteros. Su maestro, Sala, que evolucionaba desde el romanticismo al realismo, tiene gran ascendiente en su obra, aunque no hay que descartar tampoco la posible influencia de su compañero Sorolla.

Para comparar, tenemos la imagen que Max Aub guarda en la memoria, la imagen pictórica de las dos hermanas y la descripción que Aub hace de las hijas de Miralles:

Las niñas no se parecían a sus padres, ni entre sí. Paquita, morena; Isabel, rubia. Si la mayor sacó la nariz respingoncilla de su madre, la afinó mucho. Los ojos le comían la cara, la boca perfecta, la barbilla partida. Isabel tenía los ojos azules, la faz redonda —Paquita, ovalada—, hoyuelos en las sonrosadísimas mejillas. Ambas, un cutis fino de valencianas finas. Se educaron bien, en colegios de nombre, lo que no fue difícil porque nada tenían de tontas.

Veinticuatro y veinte años y pretendientes de toda clase y condición. Si seis novios había tenido una, siete la otra. Hacían pinitos pintando con soltura, con cierta gracia, dando claramente a entender que no hacían sino seguir el camino trillado por su padre famoso, para ellas famosísimo. Acudían con irregularidad al estudio; allí se les acercaban —cercándolas— pintores en ciernes, de todas calañas; familiares de las mamás aristocráticas en plan de inmortalizarse, rejuvenecidas en los amables lienzos del maestro (—¿Por qué no pintarlas como fueron? Para el día de mañana, no miento. Firmo, pero no fecho—). Iban a las exposiciones —que nunca faltan—, conocían a medio Madrid, mientras el otro medio las conocía por haber sido retratadas, cada año, por su padre. Poco al teatro, nunca al cine, jamás a los conciertos. Entre otras cosas porque entretenían una tertulia, en su casa, todas las tardes, a la que nunca faltaban, por lo menos, media docena muy variada de muchachos y los novios de turno, estudiantes u opositores casi todos. De todo: arquitectos, médicos, músicos, cuentistas, poetas. Pintores no, como no fuese por excepción³⁵.

Así pues, José Gaos se enamoró de Cristina, la hija de Cecilio Pla, y en relación con su amor protagonizó unas anécdotas pintorescas que aprovechó Max Aub para dotar al personaje de *Jusep Torres Campalans* de unas manías muy divertidas. Así, cuando Campalans se enamora, en su etapa española, de una jovencita llamada Pepita, de dieciséis o diecisiete años, rubia, hermosos ojos azules y *enclenque*, la sigue a distancia y escucha como toca el piano en el interior de su

³⁵ M. Aub, *La calle de Valverde*, Madrid, Cátedra, pp. 163-64.



Fig. 3. Cecilio Pla, Retrato de Pepita Pla (h. 1921).



Fig. 4. Cecilio Pla, *Mar dormido* [Cristina Pla] (1919).

casa³⁶. Era hija de un registrador de la propiedad que, harto de su mujer, mantenía relaciones ilícitas con una joven viuda, lo que le da motivo a Campalans para montar un gran escándalo en el Casino, recriminándole en público sus actos:

Estaba enamorado de Pepita; Pepita le correspondería, con ella se veía casado y no podía permitir que su futuro suegro anduviera en malos pasos. Se sentía orgulloso del resultado de su intromisión. Lo cierto: Pepita Romeu ignoraba en absoluto el sentimiento que había despertado³⁷.

Como ya he indicado, estas excentricidades son propias de José Gaos que llegó a reprochar a su propio padre, en el salón principal del Casino valenciano, sus amoríos extramatrimoniales³⁸.

³⁶ M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, ed. cit., p. 107. Anécdota que coincide con la vida amorosa de Buñuel, quien a los 15 años se enamora de Pilar Bayona, hija del profesor de matemáticas del instituto. Le escuchaba tocar el piano y jamás le confesó su amor (M. Aub, *Conversaciones con Luis Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1985 p. 49). Y, por supuesto, con José Gaos (M. Aub, «José Gaos», art. cit.).

³⁷ M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, ed. cit., p. 106.

³⁸ M. Aub, «José Gaos», art. cit., p. 80.

Hay otra anécdota que nos demuestra hasta qué punto la vida y la literatura están imbricadas. El afán por comportarse correctamente con Pepita Romeu obliga a Campalans a dirigirse al padre y no a la hija, fruto de sus amores, por lo que durante dieciocho meses D. Miguel Romeu fue recibiendo tarjetas postales en blanco todos los lunes, con el regocijo subsiguiente de los amigos del casino. Un suceso que se corresponde con otro real protagonizado por el joven José Gaos, quien estuvo escribiendo postales a Cecilio Pla cada semana durante todo un invierno³⁹.

Y finalmente hago alusión a una tercera historia que fue protagonizada por José Gaos, y que aprovecho para introducir a la mujer más fundamental en la vida de Max Aub, Perpetua Barjau. La anécdota que quiero recordar, también tiene su correspondencia en otra de Jusep Torres Campalans, cuando pide a Doña Prudencia Beltrán y Amigó una toalla limpia, habiendo una colgada para el efecto⁴⁰. El suceso, tal como lo cuenta Max Aub, es el siguiente:

Insoportable para muchos [José Gaos]. Baste un botón de muestra que desvela además su feroz pulcritud: en 1918 ó 19, le llevé, por vez primera, a comer a casa de mi novia. Al entrar, sin más, lo primero que hizo, antes de saludar, fue pedir ir a lavarse las manos exigiendo una toalla limpia para secárselas porque tenía por entonces, y creo que nunca prescindió de ello —sé de qué libro le vino el convencimiento—, un respeto invencible por la higiene⁴¹.

La novia de Max Aub, Perpetua Barjau, amiga de las novias de sus amigos, era también una hermosa valenciana y, cómo no, una mujer moderna, como se puede apreciar en las fotografías de 1926, acompañada por un Max Aub del que se puede decir que también es un «hombre moderno» (*véase fig. 5*).

El aspecto físico, tanto de Cristina y Pepita Pla, como de Perpetua Barjau, no cabe la menor duda, es el de mujeres modernas. Y el peso y la influencia de Peua en la vida y la obra de Max Aub no ha sido suficientemente destacado, a mi modo de ver las cosas. Una valenciana guapísima, culta y elegante, que tiene que cambiar una vida acomodada en Valencia, con lo que eso podía significar en 1939, por las penalidades del exilio, primero parisino y luego mexicano... ella que no se había significado nunca políticamente. Es la discreción personificada, siempre acompañando y apoyando a su marido, y arrastrando con ella a sus pequeñas hijas, sin ningún afán de protagonismo, sin aparentes discrepancias. Es toda una incógnita

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, ed. cit., p. 93.

⁴¹ M. Aub, «José Gaos», art. cit., p. 83.



que comienza a desvelarse parcialmente a raíz de la publicación de los diarios de Max Aub.

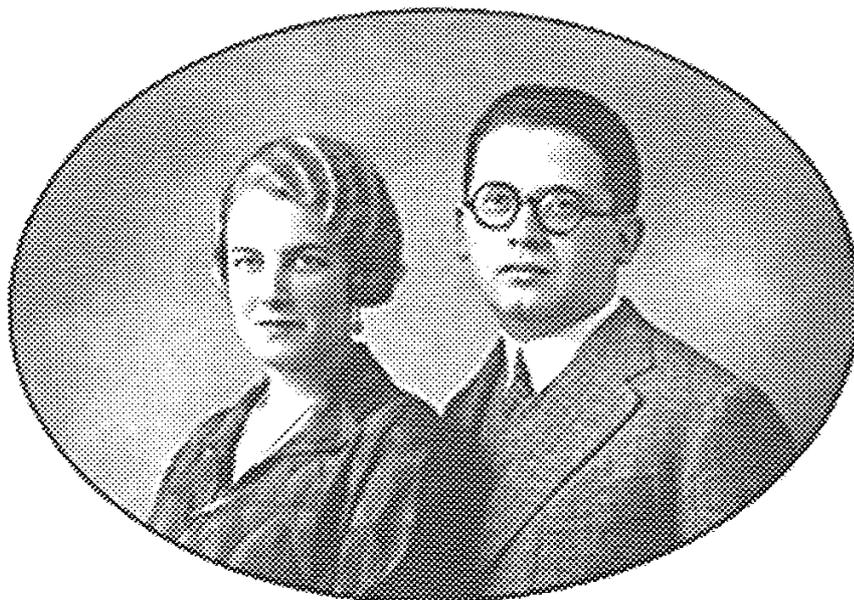


Fig. 5. Perpetua (Peua) Barjau y Max Aub, Santander, 1926.

Hasta aquí, creo yo que podemos vislumbrar la relación de la mujer moderna con la vida y la literatura de Max Aub. Ahora bien, en su literatura tiene un peso fundamental lo vivido durante la Guerra Civil española. Nuevos personajes de mujeres inundan sus páginas, y también modernas, en otro sentido y estilo: son las milicianas que cogen las armas, que participan en la guerra, que toman posiciones políticas y adoptan modos de vivir distintos. La libertad de la mujer ya se adivinaba incluso desde los más frívolos carteles publicitarios, pasa por la libertad sexual, un hecho que se refleja en las numerosas mujeres anarquistas que pueblan las páginas del *Laberinto* y que practican el amor libre. También pasa por la independencia económica, aunque esto parece menos importante en aquellos momentos. Durante los tres intensos años de guerra, la imagen de la mujer en España cambió radicalmente, las revistas femeninas y la propaganda de los partidos políticos difundieron una imagen nueva y positiva de la mujer antifascista y leal a la República, que fue utilizada como símbolo de fortaleza, compensando la imagen de la mujer como víctima de la acción militar y la represión de la retaguardia. Un modelo de feminidad

fue Dolores Ibárruri, la mujer fuerte, madura y activista, pero había otras, Federica Montseny, Margarita Nelken, María Teresa León... La imagen de la mujer cambiaba, pero no sólo la de la mujer, también la del hombre, como podemos ver en las fotografías de 1938 en las que aparece Max Aub junto a Perpetua Barjau, su aspecto es elegantemente descuidado, con boina, pipa, y un foulard a modo de bufanda (véase fig. 6). Peua, en esta fotografía, se mantiene en un segundo plano, no vemos claramente su imagen, oculta por los dos hombres, pero la sencillez que la acompaña es evidente. Muchas mujeres iban a cambiar profundamente su aspecto, nos consta por las imágenes de las fotografías⁴² y por las descripciones de los periodistas, por ejemplo H. E. Kaminski, que ha descrito a las milicianas que luchaban contra el enemigo cara a cara y que llevaban pantalones como los hombres:

La vanidad no tiene ningún sentido y las mujeres no utilizan barra de labios o maquillaje, además llevan el pelo corto. La verdad es que las mujeres cumplen con sus obligaciones con igual empeño⁴³.



Fig. 6. Barcelona 1938. Max Aub con su mujer, Peua y Alfredo, su cuñado.

⁴² Por ejemplo, en el catálogo de la exposición: *Capa, cara a cara: fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*, Madrid, MNCARS, 1999.

⁴³ H. E. Kaminski, *Los de Barcelona*, Barcelona, COTAL, 1976, pp. 209-10. Cfr. en: M. Shirley, *Memories of resistance: women's voices from the Spanish Civil War*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1995.

Al mismo tiempo que la mujer adopta atuendos más libres y masculinos, toma las armas, se corta el pelo o deja de maquillarse, las costumbres están cambiando. La fotografía de Capa hecha en Madrid, en la que vemos a un miliciano lavando su ropa al lado de dos mujeres, entre ellas, era impensable antes de la guerra (véase fig. 7).



Fig. 7. (*Haciendo la colada*). Madrid, 1936. Robert Capa.

En la literatura de Max Aub, ambientada en la República y la Guerra Civil española, también aparece esta nueva mujer, no obstante, por lo general, no me parece bien tratada. Basta con detenerse en algunos personajes femeninos de trazas anarquistas. Ahí está, en *Jusep Torres Campalans*, el personaje de la Pili, hermana de Domingo Foix, el factor de la estación de Gerona, que vive una relación sexual clandestina con Jusep Torres tratada de una manera muy sórdida. Una relación parecida se produce en *Las buenas intenciones*, donde otra Pilar, anarquista que había asistido en Barcelona a la Escuela Moderna fundada por Francisco Ferrer y que se había iniciado sexualmente a los quince años, es «ama de casa y de su destino» en Madrid. Se enamorará perdidamente de Manuel Escalante, hombre poco conveniente, y después de Agustín Alfaro, hasta que el 30 de noviembre de 1938 un

obús acaba con ella mientras hace la cola del carbón⁴⁴. Y son sólo dos ejemplos. Tampoco me gustaría olvidar a la anarquista Jeanne Laurier, personaje de *Jusep Torres Campalans*, que era prostituta «por convicción», pues ese era el medio elegido para convencer a los burgueses que se acostaban con ella de sus teorías revolucionarias, que en cambio era casta para con los compañeros y que se mantenía fiel a su ideal de tener hijos sólo cuando pudiera dedicarse a su educación completa, escogiendo *técnicamente* a su progenitor⁴⁵. Murió en la cárcel apuñalada por una ladrona. Este personaje tiene su inspiración directa en el caso policial de Aurora Rodríguez, muy célebre en su momento. Feminista, concibió a su hija siguiendo a rajatabla el proyecto técnico que se había trazado, y la educó desde la infancia para llevar a cabo la lucha por la liberación de la mujer, pero Hildegard, que así se llamó la niña, que llegó a ser una brillante oradora, murió a manos de su propia madre en circunstancias aún no aclaradas. Aurora Rodríguez fue condenada en mayo de 1934 a veintiséis años de cárcel, pero murió poco después en circunstancias parecidas a las del personaje aubiano, a quien sirve, indiscutiblemente, de referencia.

La mentalidad popular criticaba a la mujer moderna, aunque la aspiración a ser una mujer rica, sofisticada, libre y seductora, estaba presente en todos los estamentos sociales, y, por supuesto, rechazaba de plano todas aquellas pretensiones anarquistas de liberación sexual. La imaginación iba por delante de la realidad y se magnificaban los casos aislados. Es lo que se refleja en las novelas del *Laberinto*. Max Aub está recreando una realidad estereotipada, pues entre los anarquistas, fundamentalmente entre los españoles, no estaba tan generalizado el amor libre como se creía. Por un lado estaban los que basaban sus concepciones en el «amor plural» de Han Ryner; por otro, los que pensaban en la «camaradería amorosa» de Armand y por otro el «amor heroico y romántico» de Federico Urales. A pesar de que el amor libre era entendido como un instrumento básico para el perfeccionamiento humano, tenía sus inconvenientes. Senabre cita a este respecto a Federica Montseny, que no lo ve con buenos ojos porque no se ha elaborado en ningún momento un concepto sistemático del tema, y poner en práctica dichos planteamientos contribuye a la negación de la individualidad de la persona⁴⁶.

Desde nuestra perspectiva actual, resulta sorprendente que sea el personaje de Asunción, el único que realmente seduzca a Max Aub:

Me ha sucedido algo extraordinario: Asunción me ha robado la voluntad.
¿Qué modelo tengo de ella si tenía veinte años hace más de veinticinco, y yo no estaba

⁴⁴ M. Aub, *Las buenas intenciones*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 184-96.

⁴⁵ M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, ed. cit., p. 143.

⁴⁶ C. Senabre, «La estética anarquista a través de *La Revista Blanca*», en *Antropos*, Barcelona, marzo 1988, p. 64.



en Alicante? Sin embargo no tengo más albedrío que el suyo. Es absurdo. No es nuevo ni particular que un autor se enamore de su personaje. Nada tiene que ver con los dramas de Unamuno o de Pirandello, dando vida a la copia de sus invenciones y logrando que éstas les interpelen, pidiéndoles cuentas. No; estoy entregado a esa rubia de ojos azules que tiene cuarenta años menos que yo —hoy—, que se llama Asunción —nombre horrible— y que veo ir de aquí para allí, sin ocuparse para nada de mí, ignorándome. La inventé y vive, para mí, y no tiene que ver conmigo. La miro y la quiero de verdad. Daría cualquier cosa por tenerla entre mis brazos⁴⁷.

¿Por qué Asunción y no las demás? La verdad es que Max Aub no nos da una descripción muy extensa de esta mujer: es hija de un tranviario catalán y prácticamente albina en una familia en la que todos son rubios. Al comenzar la guerra, en *Campo abierto*, tiene diecisiete años aunque parece que tiene quince, es poco habladora, pertenece a las Juventudes Comunistas y cuando acabe la guerra tal vez se haga maestra, aunque ejercer la profesión lo deja supeditado a los deseos del futuro esposo. Conoció a su novio, Vicente Dalmases, en «El Retablo», pero no hablan de intimidades, siempre del trabajo, del teatro o la política, ni siquiera confiesan su afecto:

Ni siquiera se ha atrevido él a retenerle la mano más tiempo del debido al cordial saludo o a la despedida. Están seguros el uno del otro, pero les detiene el pudor, la pureza⁴⁸.

Asunción corresponde a un modelo de mujer sometida a la disciplina del Partido —comunista para más precisión— que no es frívola, ni demasiado culta, ni habladora, es trabajadora y luchadora, sobria, de belleza natural, sin afeites y sin afectación. Podría ser Matilde, la protagonista de *Yo vivo*, pero metida en el ambiente de la guerra. El personaje femenino que más afecto despierta en Max Aub no puede ser anarquista, pues a los anarquistas, y a su supuesta falta de disciplina, se les hace responsables de la pérdida de la guerra. Sólo desde ese punto de vista nos explicamos el tratamiento que merecen, en la obra de Max Aub, las mujeres anarquistas.

Las imágenes de mujeres que participaron en la Guerra Civil española de una manera activa, no como víctimas de las bombas y el horror, se agolpan en nuestro recuerdo. Son muchas. Todos tenemos presentes las fotografías de Robert Capa o Gerda Taro, quienes también forman parte de ese imaginario de la guerra. Fue un fenómeno singular la presencia y la influencia de las mujeres extranjeras, activistas políticas, escritoras y artistas como las periodistas Gerda Gropp, Martha

⁴⁷ M. Aub, *Campo de los almendros*, Madrid, Alfaguara, 1981, pp. 418-19.

⁴⁸ M. Aub, *Campo abierto*, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 40.

Ellhorn, Sofía Blasco o la mencionada Gerda Taro. Esta última representa uno de los casos más extremos y románticos de heroína de la Guerra Civil española. Miembro de la Asociación Francesa de Escritores y Artistas Revolucionarios, compañera de Robert Capa, llevaba mono y boina y era conocida como «la pequeña rubia», se hizo famosa tras su muerte en un accidente durante la batalla de Brunete el 25 de julio de 1937 cuando tenía veintiséis años. No sólo fue un modelo a imitar en España, sino en todo el mundo, y su ejemplo originó la creación de clubes de seguidoras en Estados Unidos, Francia y Alemania. De ella escribió el argentino Córdova Iturburu que: «Era bella y joven y valiente. De hecho, era bella por triplicado»⁴⁹.

Robert Capa le dedicó su libro *Death in the Making*: «Para Gerda Taro, que pasó un año en el frente en España y se quedó»⁵⁰.

Los dos fotógrafos eran jóvenes y atractivos, idealistas y comprometidos, se querían y despertaban admiración a su paso. La muerte de Gerda supuso un duro golpe para todos los que les conocieron (véase fig. 8).



Fig. 8. Gerda Taro y Robert Capa. París otoño de 1935. Fotografía de Fred Stein.

⁴⁹ C. Iturburu, «Adiós a Gerda Taro», en *El mono azul*; cfr. C. Coleman, «La guerra civil de las mujeres», en *Capa, cara a cara, op. cit.* p. 51.

⁵⁰ R. Capa, *Death in the making*, Nueva York, Covici Friede, 1937.

La muerte romántica del héroe, en este caso de la heroína, es el máximo sacrificio por la causa. Para su multitudinario funeral en París, María Teresa León, Rosa *la Dinamitera* y Lola *la Riojana*, bordaron la bandera tricolor que cubrió su ataúd. Enterrada en el cementerio Pere Lachaise, sobre su tumba se colocó una escultura de Giacometti. La historia de Gerda Taro está ligada al heroico imaginario de la guerra, por eso tiene sentido traerla a colación en este momento, teniendo en cuenta que no es solo ella, son todas las mujeres que lucharon por la libertad en la Guerra Civil española, y perdieron la vida de una u otra forma, las que nos llenan de emoción. Y su recuerdo está presente en todas las páginas de Max Aub, aunque no con la misma fortuna porque, a mi modo de ver las cosas, todas ellas merecían ser Asunción.

