



CLÁSICOS
CASTALIA

—
CAMPO FRANCÉS

COLECCIÓN DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE POU

MAX AUB

CAMPO FRANCÉS

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
VALERIA DE MARCO





CASTALIA
EDICIONES

es un sello propiedad de edhasa




Diputación, 262, 2º1ª
08007 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@edhasa.es

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

©  Fundación Max Aub, 2008
Cronista Jaime Faus, s/n
Apdo. Correos 111. 12400 Segorbe
www.maxaub.org

Edición original en Castalia: 2008
Primera edición: marzo de 2018

Ilustración de la cubierta: *Presos republicanos en Caspe*. Archivo General de la
Administración de Alcalá de Henares.

© Dibujos de Josep Bartolí,
«Campos de concentración 1939-194...» México, 1944
Agradecimientos a la viuda de Josep Bartolí y a Jaume Canyameres por su
autorización para la reproducción
© Herederos de Max Aub, 2008
© de la edición: Valeria de Marco, 2008
© de la presente edición: Castalia Ediciones (Edhasa), 2018

ISBN 978-84-9740-811-0
Depósito Legal B. 3905-2018
Impreso en Encuadernaciones Huertas
Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del
Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de
esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el
tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o
préstamo público.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si
necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra o entre en la web www.conlicencia.com.

S U M A R I O

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA Y CRÍTICA	7
I. Max Aub. Vida y obra	7
II. Modos de leer <i>Campo francés</i>	13
III. La memoria: territorio de la escritura de <i>Campo francés</i>	21
IV. Momentos de construcción de <i>Campo francés</i>	30
V. Del guión a la novela	41
NOTICIA BIBLIOGRÁFICA.....	59
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	65
NOTA PREVIA	77
<i>CAMPO FRANCÉS</i>	81
Nota	83
<i>Campo francés</i>	93

INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA Y CRÍTICA

*“Una obra de arte no es nunca el
producto de una casualidad”*

MAX AUB

I. MAX AUB. VIDA Y OBRA

La trayectoria de Max Aub¹ fue trazada por los grandes eventos históricos del siglo xx. Nació en París en 1903 de padre alemán y madre francesa, circunstancia esta que, en 1914, al iniciarse la I guerra mundial, llevó a su familia a abandonar Francia e instalarse en Valencia. El niño Max superó esa inmigración: aprendió el castellano, hizo el bachillerato y se puso a trabajar con su padre como mayorista de bisutería para caballeros. El ejercicio de esta actividad le permitía recorrer el país y empaparse de su diversidad cultural, al tiempo que leía vorazmente, seguía las revistas literarias europeas, circulaba en los centros artísticos españoles y empezaba a escribir frecuentando las pautas de las vanguardias. Así se forjaba el perfil de un

¹ El lector dispone de un excelente resumen de la biografía de Max Aub y de un panorama crítico de su producción en otro título de esta colección: Caudet, Francisco, “Introducción biográfica y crítica”, Aub, Max, *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2000, pp. 7-95. Véase también: Soldevila Durante, Ignacio, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.

escritor que logró combinar el experimentalismo del lenguaje con una especial sagacidad para leer la historia de España en el mapamundi.

Desde los años veinte, Aub publicó poesía, teatro y narraciones y colaboró en las más prestigiosas revistas literarias. A partir de 1931, como la mayoría de los intelectuales de su generación, se vinculó a los programas de la II República y durante la guerra civil española se dedicó a la defensa de la causa republicana, especialmente a proyectos que buscaban el apoyo internacional al gobierno legal, como fueron el Congreso de los Escritores Antifascistas, celebrado en Valencia, en 1937; el pabellón español de la Exposición Internacional de París, en el mismo año, y la filmación, con André Malraux, de la película *Sierra de Teruel*. En enero de 1939, cuando el bando nacional entró en Barcelona, Aub se sumó a la inmensa masa humana en el éxodo en dirección a Francia y se instaló en París. En abril del 40, a causa de una denuncia, fue detenido, pasó por el estadio Roland Garros y fue internado en el campo de concentración de Vernet. Liberado en noviembre, se quedó a vivir en Marsella. Pero, en la Francia de Pétain, Max Aub corrió la misma suerte de tantos hombres y mujeres antifascistas: en junio del 41 estuvo en la cárcel de Niza; en septiembre fue detenido nuevamente, pasó por la cárcel de Marsella, regresó a Vernet y, finalmente, en octubre, fue trasladado al campo de Djelfa, de donde consiguió salir en el 42 con destino a México, para un largo exilio. Allí murió en el 72.

La vivencia de la guerra civil y de los campos de concentración impuso un cambio radical a la vida y a la obra de Aub. Desde entonces, transformó los campos de la escritura en espacio vital para la reconstrucción de sus señas de identidad en un laberinto conformado entre los planos de la España que fue y aquella España que no pudo ser. Desde 1938, cuando publicó el relato “El cojo”, hasta su muerte, el escritor sondeó las fracturas de la subjetividad

como heridas derivadas del choque del sujeto con el mundo fuera de quicio; multiplicó puntos de vista; incursionó en diferentes ámbitos discursivos e impuso tensiones a los límites de varias formas literarias, persiguiendo siempre el objetivo de representar los desastres de la guerra, de acercarse, desde distintas perspectivas, a una comprensión profunda, porque plural, de la “Gran Guerra”, de “nuestra Gran Cosa”, como solía referirse a la guerra civil. En esa búsqueda, formuló un proyecto literario —*El laberinto mágico*— retablo² narrativo dedicado a relatar la contienda, sus causas y consecuencias y que, en su concepción originaria, estaba constituido por un conjunto de novelas en las cuales no se proponía contar cronológicamente los hechos sino rescatar algunos momentos significativos de aquel proceso histórico, de modo que plasmase la historia como movimiento y no como documento.³

El proyecto tiene una génesis ética, que el autor expresó en una ya célebre frase —“No tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino”⁴— y asocia la reflexión al imperativo de testimoniar, como también anotó Aub: “Escribo porque es mi manera de pensar”;⁵ “Escribo

² El autor usó la imagen del retablo para definir el diseño de su obra en el prólogo que preparó, en 1961, para la edición alemana de *Campo abierto*: “La palabra *retablo* —ahora me doy cuenta— da la clave de la estructura de esta serie de novelas, conjunto de cuadros como los que formaron los altares de la alta Edad Media y del Renacimiento”. (Fundación Max Aub. A.M.A. Caja 22-6, p. 3).

³ Esta clave propone Georg Lukács (*La novela histórica*, México, Era, 1966) para definir el principio estructurador de la novela histórica y que da a ella la posibilidad de plasmar el presente histórico como derivación necesaria del pasado. Manuel Tuñón de Lara evalúa la obra de Aub “como el paradigma de la novela histórica española en la época del protagonismo colectivo”. *De Tuñón de Lara a Max Aub. Introducción al Laberinto mágico*, prólogo de Jorge Sanz Barajas, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001, p. 45.

⁴ Aub, Max, *Diarios (1959-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 123.

⁵ Aub, Max, *Nuevos diarios inéditos (1959-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 40.

para explicar y para explicarme cómo veo las cosas”.⁶ Escribir, narrar para comprender. Al consultar el valioso material del archivo de la Fundación Max Aub, se puede inferir que la composición de esas obras respondía a una necesidad del escritor y le imponía un método de trabajo. Desde el final de la guerra civil, en agendas, cuadernos o papeles sueltos, Aub registraba notas de diversos tipos, materia bruta sobre la cual volvía y escribía. Seguir esa documentación, entrelazando notas de su diario, series de su correspondencia y las obras publicadas permite afirmar que *El laberinto...* nace, va naciendo en un largo proceso de gestación, también tortuoso, derivado no sólo de las dificultades impuestas al escritor por su trayectoria de sufrimientos en cárceles, campos de concentración y en el exilio, sino también de la distancia que siempre se interpone entre la intencionalidad del autor y los aspectos que siempre se le escapan.

Al principio el plan correspondía a la serie de los *Campos...* pero no tenía todavía previstos los seis libros que, al final, constituyeron el conjunto:⁷ *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del Moro* (1963), *Campo francés* (1965) y *Campo de los almendros* (1968). Sin embargo, el proyecto se va transformando a lo largo de su proceso de realización. En 1970, cuando Aub preparaba una edición completa de *El laberinto...*, que al final no se realizó, perfiló un prólogo y un índice. Éste remite a dos tomos y se presenta con dos columnas:

⁶ Aub, Max, *Diarios (1939-1972)*, ed. cit., p.197.

⁷ Se puede acompañar un movimiento de fluctuación en el número y los títulos de las tres últimas novelas que integran el proyecto de Aub en las notas de su diario, en su correspondencia con Manuel Tuñón de Lara y en los estudios introductorios de *Campo del Moro* y de *Campo de los almendros* ya editados en el proyecto de publicación de las obras completas de Max Aub que viene realizando la Biblioteca Valenciana, bajo la dirección de Joan Oleza Simó. Véase la noticia bibliográfica.

MAX AUB
EL LABERINTO MÁGICO

TOMO I	FECHA DE LOS ACONTECIMIENTOS
1. Campo cerrado	18 de julio, 1936
2. Campo abierto	18 de julio-8 de noviembre, 1937
3. Almería	28 de julio, 1936
4. Un asturiano	Enero, 1937
5. El cojo	Febrero, 1937
6. Cota	Marzo, 1937
7. Una canción	Junio, 1937
8. Manuel, el de la Font	Agosto, 1937
9. La ley	Septiembre, 1937
10. Santander y Gijón	Octubre, 1937
11. Campo de sangre	Enero-marzo, 1938
TOMO II	
1. Lérida y Grenollers	Abril, 1938
2. Espera	Abril, 1938
3. Alrededor de una mesa	Octubre, 1938
4. Teresita	Noviembre, 1938
5. Enero sin nombre	Enero, 1939
6. Campo del moro	Marzo, 1939
7. Campo de los almendros	Marzo-abril, 1939
8. El baile	Mayo, 1939
9. Una historia cualquiera	Diciembre, 1939
10. Enrique Serrano Piña	Enero, 1940
11. Historia de Vidal	Febrero, 1940
12. Un traidor	Febrero, 1940
13. Ruptura	Febrero, 1940
14. Campo francés	1939-1940
15. Los creyentes	Marzo, 1940
16. Historia de Jacobo	Julio, 1940
17. El limpiabotas	Septiembre, 1941
18. Yo no invento nada	Noviembre, 1941
19. El cementerio de Djelfa	1961
20. El remate	1963

Cada tomo consta, aproximadamente, de 1.300 folios de 30 líneas de 65 golpes.⁸

El documento revela la evaluación que el autor tenía del proyecto cuando lo consideró concluido. Incluyó los *Campos...* y veinticinco cuentos y explicitó su criterio para la composición del conjunto: las obras, y su secuencia, corresponden al período de los acontecimientos que conforman la materia narrativa de cada una de ellas.

Con gran pertinencia, estudiosos como Soldevila Durante, Francisco Caudet o Pérez Bowie⁹ extienden el campo de *El laberinto...* a otros textos: *La calle de Valverde*, *Las buenas intenciones* y *La gallina ciega*. Otros críticos cruzaron, como Aub, las inestables fronteras de los géneros literarios e interpretaron las vinculaciones de *El laberinto...* con muchas obras dramáticas¹⁰ y con algunos escritos líricos.¹¹ Y queda todavía un campo abierto a la investigación sobre las relaciones entre *El laberinto...* y otros textos como *Jusep Torres Campalans*, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* o *Crímenes ejemplares*, obras cargadas, temática y estéticamente, de cicatrices abiertas por la guerra de España.

⁸ F.M.A. A.M.A. Caja 22-8/2. En lo que a “la fecha de los acontecimientos” se refiere, se debe considerar su carácter aproximado, como en el caso de *Campo cerrado*, o la clara equivocación de Aub, como en el caso de *Campo abierto*, cuya materia narrativa se sitúa en el período de 18 de julio a 8 de noviembre de 1936, y en el de “El remate”, desarrollado en torno a un suceso de 1961.

⁹ Soldevila Durante, Ignacio, *Ob. cit.*, en la cual el autor revisa la conformación de *El laberinto...* que había presentado en su pionero estudio *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973; Caudet, Francisco, *Ob. cit.* y Pérez Bowie, José Antonio, “Introducción”, Aub, Max, *La calle de Valverde*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 13-115.

¹⁰ Es el caso de Aznar Soler, Manuel, “Max Aub: teatro, historia y política”, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2003, pp. 198-230.

¹¹ Es el caso de Caudet, Francisco, “Introducción biográfica y crítica”, estudio cit., que vincula los poemas del *Diario de Djelfa* a *El laberinto...*

En ese permanente reescribir sobre su vivencia, Aub desarrolló una reflexión sobre los primeros setenta años del siglo XX que permite a su lector atisbar la era de la catástrofe y sus andamios, entrelazando la guerra civil española con las dos mundiales y con diferentes acontecimientos del siglo, como fueron la guerra de Vietnam o la de los seis días. En sus obras late un humanismo socialista e internacionalista, una visión del mundo ya presente en textos y actos del autor anteriores a la guerra civil, pero que maduró en ella y se reafirmó. Enfrentarse a ese universo de escrituras y reescrituras nos impone la necesidad de reconocer la dificultad de definir los límites de *El laberinto...*, proyecto de vida que animó al escritor desde su salida de España en 1939 hasta su muerte. En esa trayectoria, *Campo francés* representó un reto para el autor, que se demoró años en concluirlo, y para la crítica, que se resiste a interpretarlo como novela y como novela concluida.

II. MODOS DE LEER *CAMPO FRANCÉS*

Campo francés se publicó en 1965. En su inmediata recepción se nota que provocó un gran impacto a causa de su capacidad de actualizar el terrible episodio del éxodo republicano en dirección a Francia al final de la guerra civil y de situarlo en el marco del comienzo de la II guerra mundial. Esa acogida positiva se refería a los aspectos temáticos de la obra y a su forma que, por no ser habitual, exigía el uso de expresiones nuevas para describirla: “libro dialogato”,¹² “escrito a la manera de guión

¹² La expresión fue usada en la reseña de *Campo francés*, publicada, sin indicación de autor, en el periódico *Rivalcita*, Roma, 7 de agosto de 1965, F.M.A. A.M.A. Caja 47-8/2.

cinematográfico”,¹³ que “quiere extraer su forma de una precisa mezcla del aspecto documental y la ficción...”¹⁴

Posteriormente ya no se notará ese cuidado del crítico para aproximarse al texto, como se puede verificar en la lectura de Emir Rodríguez Monegal, quien, al mismo tiempo que valora la originalidad de Aub, frente a Sender y Barea, no reconoce el estatuto literario de *Campo francés*. En su ensayo de 1967 da noticia de la publicación de “un libretto cinematográfico”¹⁵ y ni siquiera registra el título de la obra. Desde entonces, siempre acompaña a *Campo francés* algún tipo de restricción. Soldevila Durante, en su pionero estudio sobre la narrativa de Max Aub, reconoce que el libro forma parte de *El laberinto mágico* pero lo considera como: “versión novelesca de lo que fue luego compuesto en forma de guión cinematográfico libre, y que tomaría el título de la novela nunca compuesta...”¹⁶

Esta dificultad para considerar *Campo francés* como una novela de igual estatura que las demás de la serie *Campos...* tampoco fue objeto de análisis en los trabajos presentados en el Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”,¹⁷ celebrado en 1993, ni en el curso de

¹³ Tuñón de Lara, Manuel, “Testimonio desde Francia. España y Francia, ayer y hoy.” *Novedades*, México, 20 de julio de 1965, F.M.A. A.M.A. Caja 47-8/1.

¹⁴ García Ponce, Juan, “*Campo francés* de Max Aub. Testimonio y advertencia.” *Siempre*, n.º 768, México, 22 de junio de 1966, p.13, F.M.A. A.M.A. Caja 47-8/3.

¹⁵ Rodríguez Monegal, Emir. “Tres testigos españoles de la Guerra Civil.”, *Revista Nacional de Cultura*, 182, Caracas (oct.-dic.1967) p. 16.

¹⁶ Soldevila Durante, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, ed. cit., p. 309.

¹⁷ Sin embargo, en las *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Valencia y Segorbe, 13-17 diciembre de 1993), ed. de Cecilio Alonso, 2 vols., Valencia, 1996, se encuentran textos que permiten un acercamiento crítico a *Campo francés*: Naharro Calderón, José María, “De ‘Una historia cualquiera’ a ‘La mala muerte’: Max Aub entre las alambradas del olvido canónico”, pp.175-183; De Marco, Valeria, “‘Historia de Jacobo’: la imposibilidad de narrar”, pp. 559-565; Amell,

verano,¹⁸ promovido por la Universidad Complutense en 1997. En los últimos años se observa un cambio en la recepción crítica de ese desafiador texto de Aub en los estudios desarrollados por el Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL) y por la Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneas (AEMIC),¹⁹ aunque en ellos no se plantea el problema de cómo y por qué *Campo francés* es una novela.

Puede ser que esa actitud reticente de la crítica resulte de los comentarios del escritor sobre su dificultad en terminar el texto. En el prólogo, después de afirmar su elección de “una forma cercana a la cinematográfica”,²⁰ Aub relata:

En veintitrés días de travesía, de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942, escribí este *Campo francés*. Había vivido sus cuadros —todos sus encuadres—; de ello saqué, en

Samuel, “Cine y novela, una relación conflictiva: el caso de Max Aub”, pp. 725-735, y Escalona Ruiz, Juan Francisco, “La ‘novela con embudo’: el cine en la narrativa de Max Aub”, pp. 735-744.

¹⁸ Los textos fueron reunidos en *Max Aub: veinticinco años después*, ed. de Dolores Fernández Martínez e Ignacio Soldevila Durante, Madrid, Editorial Complutense, 1999.

¹⁹ Me refiero a Sáez Serrano, Pedro Antonio “*Campo francés* de Max Aub: el poder de las víctimas”, *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, ed. de Alicia Altied Vigil y Manuel Aznar Soler, Salamanca, AEMIC-GEXEL, 1998, pp. 195-211, y, especialmente, a tres ensayos de Nos Aldás, Eloísa: “Compromiso social y exilio cultural: la Francia de 1939 en la obra de Max Aub”, *Ob. cit.*, pp. 161-174; “El universo concentracionario en Francia en 1939: Max Aub y Arthur Koestler”, *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional (1999)*, vol. 2, ed. de Manuel Aznar Soler, Bellaterra, Gexel, 2000, pp. 415-420, y “El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración franceses (1940-1942)”, *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 1 (2002), pp. 52-67.

²⁰ En esta introducción uso la primera edición de la obra. En cada cita del texto, la primera indicación del número de página corresponde a dicha edición y a continuación indico la página en la que el mismo texto se encuentra en la presente edición. Así: Aub, Max, *Campo francés*, París, Ruedo Ibérico, 1965, p. 6/ pp. 86-87.

un momento de descorazonamiento, *Morir por cerrar los ojos*. Si una vez alguien se interesa por ver —al revés de lo que suele suceder— lo que va del cine al teatro, puede comparar. (p. 6 / pp. 86-87).

Aub entiende que existe un vínculo entre su vivencia de los campos y el modo de representarla: el lenguaje del cine se le presenta como la forma eficaz y por eso lo mantiene como referencia cuando se trata de plasmar esa realidad. También en el “Aparte” de *Morir por cerrar los ojos*, el autor estableció una relación estrecha entre esa temática y el cine:

Probablemente me gritarán: ¡Al cine! ¡Qué más quisiera yo! Mas el cine es una industria y como tal: muy mirada. No. “*Morir por cerrar los ojos*” es un teatro hecho para vivir en las tablas. Y si no llega, muerto quede en espera de la luz.²¹

Por otra parte, si se considera que el escritor también elaboró su vivencia de los campos de concentración²² en muchos cuentos y en los poemas del libro *Diario de Djelfa*, se pone de manifiesto que no siempre asoció el cine a la representación de ese universo. Así el vínculo no se establece a causa de la especificidad de la temática, ya que ésta habita también las formas breves. Tal vez el motivo de la referida asociación esté en la aguda percepción del autor en lo que al perfil de los géneros literarios se refiere. Parece plausible que la raíz de la relación entre el lenguaje del cine, *Morir por cerrar los ojos* y *Campo francés* está en la búsqueda de formas adecuadas para expresar la extensión

²¹ Aub, Max, *Morir por cerrar los ojos. Drama en dos partes*, México, Ediciones Tezontle, 1944, p. 5.

²² Como en esta introducción considero más atentamente los estudios sobre *Campo francés*, el lector encontrará en la bibliografía selecta referencia a varios ensayos dedicados a examinar los recursos utilizados por Aub para elaborar su vivencia de los campos de concentración en otras obras.

y complejidad de la materia literaria, o, en palabras de Aub:

No oculto otro mal: *lo desmesurado del tema*. No llega ahora frente al público el sufrimiento del hombre, sino el de una nación, una clase. Por ahí quizás me pierdo, y mis personajes.²³

Efectivamente, ambos textos buscan plasmar el sufrimiento humano individual y colectivo en el contexto histórico demarcado por los vínculos entre la guerra civil española y el ascenso del nazi-fascismo consentido por las democracias europeas que condujo a la II guerra mundial. Para el autor, la complejidad del proceso histórico requiere formas orgánicamente extensas, como el drama o la novela; mientras que momentos concretos del mismo proceso y su repercusión en un individuo pueden expresarse en la concentración densa del cuento o del poema. Nótese que “lo desmesurado del tema” adviene no de la dimensión del período en que transcurren los eventos, sino de la intención de representar las relaciones entre ellos. Tal propósito significa ofrecer una interpretación de los acontecimientos, objetivo este inherente al ensayo. Por eso el autor experimenta recursos para construir una mirada distanciada que pueda favorecer una perspectiva de análisis cuya contundencia exige situar al lector directamente frente a la violencia del mundo. De ahí deriva la necesidad de quitarle la visibilidad de la instancia autoral, de suprimir mediaciones entre el lector y la historia viva integrada a la obra. Y para eso se presta mejor el teatro y el cine. En esa medida, se podría decir que *Morir por cerrar los ojos* y *Campo francés* están ligados de manera umbilical, no sólo a su vivencia²⁴ de la guerra civil y al consecuente

²³ Aub, Max, *Morir por cerrar los ojos*, ed. cit., p. 5, subrayado mío.

²⁴ Informaciones sobre el internamiento del escritor en Vernet y sobre ese campo en particular se encuentran en las notas a la novela. Para seguir

internamiento en los campos franceses, sino también a su interpretación del proceso histórico que la causó y en el cual se enmarca. Por eso, Aub estableció una relación de diálogo entre ambas obras.

La trama ²⁵ de *Morir por cerrar los ojos* transcurre en territorio francés y se concentra en los dos meses —10 de mayo-10 de julio de 1940— más dramáticos de la II guerra mundial para los países de Europa occidental. El espectador acompaña la marcha de las tropas alemanas que, tras los ataques a Escandinavia, Holanda y Bélgica avanzan en dirección a Francia y ocupan gran parte del país, acontecimiento que da pie a Pétain para firmar el armisticio, instárase en Vichy y colaborar con la dominación nazi-fascista. Aub enlaza la historia con la guerra de España al desarrollar la acción en torno a un núcleo de tres personajes: los hermanos Juan y Julio Ferrándiz, que son españoles, y María, una francesa, hija de campesinos, que está casada con Julio. Juan es un militante antifascista que, en el 36, se había marchado a su país para integrarse en las brigadas internacionales y estaba internado en el campo de Vernet; la pareja lleva la vida acomodada de la pequeña burguesía francesa, que cree en la posibilidad de ascender socialmente por medio del trabajo honrado y de disfrutar del supuesto bienestar garantizado por el estado. Este equilibrio se rompe cuando Julio es detenido en una redada llevada a cabo por la policía para encarcelar a los presuntos quintacolumnistas, a los fichados como extranjeros o como militantes de izquierda. La atmósfera xenófoba que respira el

su trayectoria en Francia, a partir de 1937, y acompañar la transformación del ciudadano Max Aub en “activista político peligroso” y prisionero, son de suma importancia los textos de Gérard Malgat cuyos títulos se incluyen en la bibliografía selecta.

²⁵ La extensión y la complejidad del tema constituyen el parámetro utilizado por Aub para clasificar su teatro en dos categorías: el teatro mayor y el menor. Léase Aznar Soler, Manuel, “Humanismo socialista y realismo dialéctico en el Teatro Mayor de Max Aub”, *Ob. cit.*, pp. 233-254.

país abre paso y legitima las prácticas de la violencia de estado. Julio va a parar al estadio Roland Garros, de ahí es enviado a Vernet y, pese a convertirse en un chivato y que su mujer soborne a los vigilantes del campo, es asesinado cuando intenta fugarse. En ese trayecto María se transforma: se da cuenta de que había cerrado los ojos a su entorno social, conquista el protagonismo de la obra²⁶ y la legitimidad dramática para denunciar tanta barbarie. Y como la trama se desarrolla sobre un vínculo de causalidad entre los acontecimientos históricos y los cambios impuestos a la vida de los personajes centrales, la obra construye un colectivo que es una extensión humana de los protagonistas; ofrece una interpretación de los acontecimientos y presenta la argumentación para comprobar la tesis anunciada en el epígrafe del texto.

A los desleales inventores y lacayos de la no-intervención. Empapados de tanta y tan noble sangre española: Neville Chamberlain, Edouard Daladier, Leon Blum, con el despreccio de todos y muestra de su fraude, que tan caro pagaron sus pueblos.²⁷

La clave de *Morir por cerrar los ojos* es afirmar la relación directa entre la II guerra mundial y la decisión de no-intervención en la guerra civil española acordada entre Inglaterra y Francia, y luego seguida por los demás estados supuestamente democráticos; es denunciar que ambos países son responsables del ascenso del nazi-fascismo porque cerraron los ojos, implantando en el escenario internacional la política de “apaciguamiento” y estimulando en el plano interno la exacerbación de perspectivas nacionalistas y conservadoras para defender los intereses de sus

²⁶ Shaw, Donald, “La búsqueda de la autenticidad en *Morir por cerrar los ojos*”, *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español*, ed. cit., pp. 319-324.

²⁷ Aub, Max, *Morir por cerrar los ojos*, ed. cit., p. 9.

clases dominantes. Las palabras de un oficial católico francés ofrecen una excelente exposición de motivos que justifican el parecer de Aub:

¡Por miedo de perder sus ahorros! ¡Sacrificarlo todo para no perder un diez por ciento de ganancia! ¡Dar el honor con tal de soñar íntegra la cuenta corriente!” ...“Prefieren una Francia humillada, a una Francia más o menos socialista. Cerrados a todo lo que no sea lo suyo. Primero el orden y luego, muy lejos, y, si falta tanto monta, todo lo demás. Por la miopía suicida de los políticos y la inepticia de los militares encastillados en su fanfarronería. A la menor reivindicación, a cualquier crítica, surgía el espectro de la revolución. ¡Es rojo!, decían como queriendo asociar a la denominación los fuegos del infierno, el demonio. Entre eso y el nazismo pardo, y ya sabes a que corresponde el color, prefieren el purgatorio maloliente.²⁸

Si es verdad que muchos de los elementos de composición de *Morir por cerrar los ojos* le dan un perfil de teatro de tesis, por otra parte, hay que tener en cuenta su circunstancia de composición, ese descorazonamiento de que nos habla Aub. Escrito en 1944, el texto está inmerso en la tan cercana y dura vivencia de los acontecimientos de una guerra todavía en curso. La obra no es solamente un acto de denuncia; es también una advertencia a los ciudadanos del mundo para que no se fíen de que democracia es sinónimo de justicia y solidaridad. No es una casualidad que la fecha del “Aparte”²⁹ de la obra sea justo el día del desembarque de las fuerzas aliadas en Normandía, escenario en que ya se anunciaba el protagonismo de EE.UU., que también había cerrado los ojos frente a la presencia de los ejércitos alemanes e italianos en la guerra de España.

²⁸ *Ob. cit.*, p. 177.

²⁹ Para ampliar esa lectura de la obra, léase: Venegas Grau, Carmen, “*Morir por cerrar los ojos*, drama del exilio de Max Aub en Francia”, *Literatura y cultura del exilio español en Francia*, ed. cit., pp. 229-248.

III. LA MEMORIA: TERRITORIO DE LA ESCRITURA DE *CAMPO FRANCÉS*

La frase del prólogo de *Campo francés*, en la cual Max Aub relaciona esta obra con *Morir por cerrar los ojos*, expresa también cómo se inscribieron en la memoria del autor aquellos años: el texto le surge unido⁵⁰ al trabajo de finalizar la película *Sierra de Teruel*. En el recuerdo, aquella época le viene asociada a una extremada urgencia. Efectivamente, el gran número de obras publicadas en los primeros tiempos de su exilio mexicano indican esa imperativa necesidad de dar a conocer su vivencia de aquellos acontecimientos como una manera de intervenir en el debate político del nuevo escenario internacional que se perfilaba al final de la II guerra mundial. Entre 1943 y 1951, el escritor publicó gran parte de sus textos dedicados al rescate de los desastres provocados por el nazi-fascismo: un libro de poemas (*Diario de Djelfa*), tres de las cuatro obras de su teatro mayor (*San Juan, Morir por cerrar los ojos, El rapto de Europa*), tres novelas destinadas a formar

⁵⁰ En ese sentido es interesante registrar una observación de Max Aub en la cual comenta su modo de escribir como un movimiento de entregarse con tanta intensidad a un trabajo que luego se le vuelve difícil distanciarse de las perspectivas en él involucradas. Cuando le dio la forma final a *La gallina ciega. Diario español*, suprimió parte de un diálogo con un amigo sobre la perspectiva política de Buñuel. Un fragmento de ese texto se relaciona a *Campo francés*:

—No te digo que no. Es mi manera de hacer las cosas. En el primer campo de concentración donde me metieron, como salía de hacer cine, con Malraux, todo lo veía bajo ese aspecto, todo lo encuadraba. Hasta me parece recordar que alargaba los brazos, juntaba los pulgares, levantaba los índices para fijar el emplazamiento.” (F.M.A. A.M.A. Caja 33-1).

El texto suprimido integraba el diálogo registrado el día 29 de agosto que está en las páginas 138 y 139 de Aub, Max, *La gallina ciega. Diario español*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1995. Debo esta información a Luiza Martins da Silva que prepara su tesis doctoral sobre esa obra de Aub.

El laberinto mágico (*Campo cerrado*, *Campo abierto* y *Campo de sangre*), un gran número de cuentos, algunos reunidos en *No son cuentos* y otros publicados en la revista *Sala de espera*, en cuyos treinta números también se encuentran textos para el teatro, ensayos y poemas dedicados a la misma temática. Parece ser que cuando se consolida con la guerra fría un tácito reparto del mundo, Aub entiende que, una vez más, las “democracias” se desentendieron de la suerte de España.

Tal vez el escritor haya evaluado o intuitido que ese nuevo contexto histórico le restaba a su obra la urgencia de la denuncia pero, aun así, reiteraba su compromiso ético de dar testimonio. Tal vez por eso se dedicó de modo más distendido a elaborar los otros tres *Campos* de *El laberinto* —*Campo del Moro*, *Campo francés* y *Campo de los almendros*— publicados solamente en la década de 60, junto a otros cuentos que integraban el retablo sobre la guerra de España, y otros textos que, temática y estéticamente, dialogan con él. Tal vez por eso se puede notar en estas obras la presencia de aspectos más marcadamente tributarios de la reflexión, sobre el tema y sobre la forma, y procedimientos de la representación literaria derivados de la distancia temporal que se va interponiendo entre el autor y aquellos acontecimientos que, entre el 36 y el 45, impusieron al mundo tantas imágenes del horror.

El paso del tiempo, los veinte años que separan *Morir por cerrar los ojos* de *Campo francés* y los veinticinco que separan a éste de la guerra civil, construye la perspectiva desde la cual Aub escribe la “Nota” que introduce al lector en la novela, estableciendo la rememoración,⁵¹ y la refle-

⁵¹ La memoria como fuente de la obra de Aub es un tema estudiado por varios críticos. Caudet, Francisco, “Estudio introductorio”, Aub, Max. *Campo de los almendros, El laberinto mágico II, Obras completas*, vol. III-B, dir. de Joan Oleza Simó, Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2002, p.15; Pérez Bowie, José Antonio, “La memoria como supervivencia (Una lectura de “El remate””, *Turia*, 43-44

xión que ella activa, como territorio determinante de su escritura y de su lectura. La “Nota”, en la cual se cruzan el discurso narrativo y el ensayístico, indica la concepción del autor respecto a la forma artística: ésta es gestada social e históricamente, parámetro que es la columna vertebral de toda su producción, pero que aquí se presenta como principio consciente de su labor.

En opinión del escritor, la transformación más importante que el paso del tiempo había impuesto a la producción literaria se situaba en la relación entre obra y público. Se percató de que ya en aquel momento el contacto con el lector estaba enmarcado en el contexto cultural de la definitiva hegemonía de la imagen y de la información creada por la extensa consolidación de los medios de comunicación de masas. Cuando cita la presentación de Galdós a *Cassandra*, Aub indica que encuentra allí una síntesis de la operación realizada por el autor del realismo decimonónico en el sentido de “actualizar” o de adecuar la forma de la novela a su época, cuyo nuevo ritmo era entonces determinado por las concentraciones urbanas y la circulación más rápida de ferrocarriles, obreros, mercancías y productos culturales. Galdós se había dado cuenta de que los tiempos exigían concisión y buscó imprimirla en la novela reduciéndole el espacio de la digresión y de la descripción y aprovechando el diálogo, no como un flujo de “torrente” sino como recurso para caracterizar personajes o para desarrollar los conflictos narrativos. Pero la nueva forma jamás debería abandonar “el procedimiento analítico”, aspecto tan importante en la construcción de *El laberinto...*

(marzo/1998) pp. 169-181; Londero, Eleanor, “Max Aub: la múltiple patria del desarraigo”, *Max Aub: enracinements et déracinements*, ed. Marie-Claude Chapul et Bernard Sicot, Nanterre, Publidix, 2004, pp.133-139, y Nos Aldás, Eloísa, “Compromiso social y exilio cultural: la Francia de 1939 en la obra de Max Aub”, art. cit.

En los años 60, Aub siente la necesidad de emprender una operación similar, pues la relación entre su obra y el público se inscribe en el contexto de la industria cultural: “El Cine y la Televisión son hoy parte de la industria literaria” (p. 6 / p. 84). En ese día a día, el conocimiento sobre lo que ocurre en el mundo circula en la inmediatez de la imagen, que “facilita seguir claramente una historia” (p. 6 / p. 86), y en el típico estilo parco de los noticiarios cinematográficos y de los titulares de los periódicos. Ahí están las técnicas que le deben servir al autor en su búsqueda de concisión:

La aparición de noticieros de actualidades o de titulares de periódicos, salva a todos de descripciones de acontecimientos históricos que, o están en la memoria del lector, o, si los ignora, no le dirían gran cosa al serle explicados con mayores detalles. Todos saldremos ganando, por lo menos, el tiempo perdido. (p. 6 / p. 86).

Así, Aub extrae del análisis del contexto histórico la argumentación que justifica la elección de la forma de su relato, “éste en el que adopto, no por capricho, una forma cercana a la cinematográfica” (p. 6 / p. 85). Por otra parte, considérese que esta elección tiene un fundamento sólido en sus reflexiones sobre los múltiples modos de narrar que ofrece el cine, actividad que el escritor había experimentado en la filmación de *Sierra de Teruel* y que siguió ejerciendo en México, aunque como fuente de ingresos para sobrevivir. En diferentes momentos, anotó en sus diarios interesantes observaciones sobre el tema, como por ejemplo:

¿Cuál será el medio de expresión de nuestro mundo en crisis?
¿El cine?
(Problema fundamental de la técnica: la distancia del objetivo al objeto.)³²

³² Aub, Max, *Nuevos diarios inéditos (1959-1972)*, ed. cit., p. 67. Léanse anotaciones interesantes sobre el mismo tema en las páginas 109, 147 y 148.

El escritor también incorporó el tema a sus textos ficcionales, como cuando el personaje de “El cementerio de Djelfa” reflexiona:

Las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar el reflejo de la realidad. Como en el cine: superponer imágenes, rodar al revés, poner pantallas, filmar más rápido o más lento que la verdad. Si plantas la cámara frente a los actores, a la buena ventura del sol y filmas la escena entera no habrá quien la aguante.³⁵

Obsérvese que, en la “Nota” de *Campo francés*, Aub concentra su comentario en indicar cómo las posibilidades del cine permiten establecer una equivalencia entre los ángulos de la cámara y los puntos de vista que suele frecuentar el narrador en la composición de relatos o novelas:

El arte del cine —que tanto ha influido en la novela de mi tiempo— consiste en manejar acertadamente las distancias del objeto al objetivo, en medir la lejanía y los acercamientos de la imagen; la sabiduría del director, en manejar espacios de lugar y de tiempo. (El teatro es hierático, primitivo, la distancia del actor al espectador, inamovible.) (p. 7 / p. 91).

Pero si el mundo objetivo indica al autor la necesidad de elección de esa forma cercana a la cinematográfica, también se deben tener en cuenta las razones derivadas de la esfera subjetiva que reclaman igualmente la experimentación de esa forma híbrida. Vale la pena recortar sus frases y seguir el movimiento de su rememoración:

En veintitrés días de travesía, de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942, escribí este *Campo francés*. Había vivido todos sus cuadros —todos sus encuadres—;” (p. 6 / p. 86).

³⁵ Aub, Max, *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, presentación de Francisco Ayala, selección y prólogo de Javier Quiñones, Barcelona, Alba Editorial, 1994, p. 335.

Auténticos, hechos y escenarios, creo que éstas son las primeras memorias escritas con esta técnica. Dos años (1938-1939) pensando en función del cine —*L'Espoir*— me llevaron naturalmente a ello. De hecho, pasé de un set a los campos de concentración. Los apuntes que tomé, mis recuerdos, se encadenaban en una pantalla. (p.6 / pp. 87-88).

La vivencia de aquellos años en territorio francés se inscribió en su memoria como un bloque constituido por situaciones de tan extremada violencia, que le impide, después de tantos años, disociar la filmación de *Sierra de Teruel* de su internamiento en el campo y tal vez de las imágenes de los refugiados españoles encerrados en ellos que circulaban en la prensa francesa. La evocación revela que Aub sólo alcanza a verse en aquellos hechos en dos puntos opuestos: o bien en la posición de director del filme (“todos sus encuadres”) o bien sumergido en la pasividad de aquél que los vive (“todos sus cuadros”); o sea, desde dentro o desde fuera. Y frente a esa disyuntiva eligió ver (verse) desde fuera:

No hay en lo que sigue nada de personal; curiosa afirmación para lo que aseguro memorias. Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento; (pp. 6-7 / pp. 88-89).

Subráyese que la decisión de construir un texto híbrido va acompañada de la dificultad del escritor para definirlo, pues se observa una fluctuación en el uso de conceptos literarios, manifiesta en expresiones que los relativizan: “curiosa”(s) “memorias” que “carecen de la primera persona”, o forma “cercana a la cinematográfica”.

En otros campos discursivos, el del diario y el de las cartas, se encuentran registros de la labor de Aub para darle a aquel texto del 42 una forma final y publicarlo. La primera referencia a él, después de la publicación de *Morir por cerrar los ojos*, es una anotación del 31 de diciembre de 1960:

Año sin chiste. Algunos libros, *La verdadera historia* que es, creo del 59, mi descubrimiento por los alemanes. Pero nada de la *Historia de Alicante* que debía haber escrito, nada de *El hombre del balcón*, que debía haber rehecho. Ni siquiera acabé la versión cinematográfica de *Morir por cerrar los ojos*.⁵⁴

Desde entonces, Aub no vuelve a referirse en su diario a *Campo francés* como un proyecto postergado y se puede seguir cómo la novela va madurando. Asigna al texto un matiz memorialista, en febrero de 1961, cuando anota: “*Memorias*, novela. Hacerla. Como si fuese de verdad, mi vida. Fechas coincidentes, sólo”.⁵⁵ Luego, el 20 de octubre, registra las dudas que la novela le plantea: “Nunca tan inseguro de mí. Acabo de revisar *Campo francés*. ¿Tiene algún interés?”.⁵⁶ Pero siguió trabajando para lograr dar una forma final al texto, como se puede inferir de una anotación del 7 de abril de 1963 —“corrijo la copia mecanografiada de *Campo francés*”—⁵⁷ y otra, del 31 de julio, rastro, tal vez, de la preparación de la “Nota” de la obra:

La novela de hoy, nacida con el cine, ha seguido sus huellas, o el cine las suyas: tanto da. Lo importante es que el ojo se ha multiplicado en cuanto a la distancia del escritor al objeto o al sentimiento descrito. Sin contar, contando tanto, el montaje.⁵⁸

Lo que sí es cierto es que, al final del 63, Aub entendió que la obra, tal cual la conocemos en la primera edición, estaba concluida y, desde el 13 de diciembre,⁵⁹ solicita la

⁵⁴ Aub, Max, *Diarios (1959-1972)*, ed. cit., p. 321.

⁵⁵ Aub, Max, *Nuevos diarios inéditos (1959-1972)*, ed. cit., p. 229.

⁵⁶ *Ob. cit.*, p. 239.

⁵⁷ *Íd.*, p. 249.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 257.

⁵⁹ *Max Aub-Manuel Tuñón de Lara. Epistolario 1958-1973*, edición, introducción y notas de Francisco Caudet, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, p. 241.

ayuda de Tuñón de Lara, el historiador y amigo que vivía exiliado en París, para publicarla en la editorial Ruedo Ibérico. En las cartas el novelista confiesa su prisa⁴⁰ en concretar el proyecto; indica el origen de gran parte de las imágenes que integran la novela (“Ayer compré en la Lagunilla unos pocos números de *L’Illustration*, de los primeros meses del 39. Ahí hay que buscar las fotografías para *Campo francés*.”)⁴¹ y reafirma su relación con la serie de los *Campos*...⁴² El 15 de febrero de 1964, Aub escribe a José Martínez, el director de Ruedo Ibérico:

Ya es hora de que hablemos directamente. Quisiera saber si le interesa publicar *Campo francés*, novela “para ser vista”, ya que adopta la forma de guión cinematográfico. Empieza con la retirada de Cataluña y acaba en 1942. Debe ir ilustrada con fotografías de los campos de concentración franceses. El material existe.⁴³

Martínez le contesta inmediatamente y le envía una propuesta de contrato. Pero, paralelamente, Aub moviliza a Tuñón de Lara para seguir de cerca, vigilante, el tránsito de su manuscrito en la editorial, como se puede leer en su carta del 25 de marzo de 1964:

Envié antiantiyer (sic) el manuscrito de *Campo francés* a Martínez, a su domicilio particular, por avión, con la intención de que lo lea durante las vacaciones de Pascua. No sé por qué tengo la sospecha de que la forma misma del libro, más cercano al guión cinematográfico que a otra cosa —y que está pidiendo a gritos una fácil y gran ilustración fotográfica— le haga dudar de su inmediata publicación. Desde luego no es

⁴⁰ *Ob. cit.*, p. 246.

⁴¹ *Íd.*, p. 248.

⁴² *Ibíd.*, p. 251.

⁴³ La cita reproduce el primer párrafo de la primera carta de la correspondencia de Max Aub con Ruedo Ibérico que se conserva inédita. F.M.A. A.M.A. Caja 12-49/1.