

Campo cerrado de Max Aub: mecanismos y función social de la representación histórica*

Max Aub's *Campo cerrado*: Mechanisms and Social Function of Historical Representation

LUCÍA HELLÍN NISTAL

Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Cantoblanco. 28049 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: lucia.hellinnistal@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7141-8194>.

Recibido: 16-1-2022. Aceptado: 23-5-2022.

Cómo citar: Hellín Nistal, Lucía. “*Campo cerrado* de Max Aub: mecanismos y función social de la representación histórica”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 242-265. <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.242-265>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.242-265>.

Resumen: En este artículo nos acercamos a *Campo cerrado* (1939), la primera novela de la serie de Max Aub centrada en la Guerra Civil y en la revolución española de 1934, el *Laberinto mágico*, con el objetivo de analizar los mecanismos artísticos desde los que el autor realiza una representación histórica y elabora un discurso que contiene su posicionamiento político en un ejercicio de compromiso y memoria social. Sobre la sólida base del contexto que cruza la creación literaria aubiana que no puede soslayar su propia biografía marcada por el desplazamiento y partiendo de los numerosos estudios dedicados a la obra, atendemos a la reconstrucción y transmisión polifónica de la realidad narrada mediante instancias y elementos tanto extraídos de la realidad extraliteraria como conformados en el interior del texto. Así, estudiamos la función de ficcionalidad, polifonía, hibridismo y estructura, así como el uso de figuras retóricas en la novela.

Palabras clave: Max Aub; literatura de compromiso; Guerra civil española; realismo; literatura ectópica.

Abstract: This study focuses on *Campo cerrado* (1939), the first novel in the series by Max Aub centred on the Spanish Civil War and the 1934 Spanish Revolution, with the objective of analysing the artistic procedures from which the author performs a historic representation and elaborates a discourse which carries his political position in an exercise of commitment and social memory. Within the solid framework of the context, which traverses the

* Este trabajo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.

Aubian literary creation and that cannot dodge Aub's biography marked by displacements and based on the numerous studies devoted to his work, I look at the reconstruction and the polyphonic transmission of the narrated reality through instances and elements both derived from the extraliterary reality and formed within the text. Thus, I study the functions of fictionality, polyphony, hybridism and structure, as well as the use of rhetorical figures in the novel.

Keywords: Max Aub; Literature of Commitment; Spanish Civil War; Realism; Ectopic Literature.

INTRODUCCIÓN

Max Aub fue uno de los autores más prolíficos y polifacéticos de la literatura española del siglo XX, escribió artículos para la prensa, guiones de cine, novelas, poesía, obras dramáticas, relatos, ensayos, retratos, diarios y otros textos de difícil catalogación. Tal vez uno de sus rasgos más llamativos es que a pesar de ser un autor de padre alemán y madre francesa, nacido en Francia y con el francés como lengua materna, está incluido en los manuales de la literatura española. Otro rasgo característico del autor que nos ocupa es que tanto su vida como, por ende, su producción literaria, se ven condicionadas en su esencia por las violentas circunstancias histórico-políticas que ha de vivir. Este escenario le lleva a sufrir —y no tanto decidir— sucesivos desplazamientos y da lugar a la ruptura de categorías tradicionales en su obra, como la de literatura nacional o literatura del exilio, y a la puesta en cuestión de los límites entre la ficción y la representación histórica. Son precisamente los puntos centrales de este artículo esta representación histórica y el posicionamiento frente a ella en su novela *Campo cerrado*, su finalidad social y los mecanismos empleados para llevarla a cabo, todo ello en relación con el desplazamiento previo del autor.

1. LAS COORDENADAS DE UNA POÉTICA COMPROMETIDA

Resulta interesante acercarse a la figura de Max Aub desde el concepto de la literatura ectópica: “escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar [...]. Es la literatura que es producida fuera del lugar propio” (Albaladejo, 2011: 3). Un tipo de escritura que nace del desplazamiento y cuyo estudio nos lleva a reflexionar sobre la tensión entre lo local y lo global (Hellín, 2019: 113). La obra de Aub corresponde a esta definición, puesto que, como veremos a continuación, existe un desplazamiento e inmersión en una nueva cultura y lengua previa a su elaboración. Sin embargo, al ser tan temprano este

cambio de *topos* y tan profunda la incorporación al nuevo contexto, las huellas del traslado y la tensión a las que nos referíamos son sutiles. De manera que la presencia del desplazamiento no debe buscarse tanto en la presencia de la o las culturas de origen de manera explícita como en la manera en la que incorpora los elementos del nuevo *topos*, dentro del cual destacarían su republicanismo español por elección y el detalle con el que escoge cada palabra, fruto de un extrañamiento inevitable. Por otra parte, la tensión entre lo local y lo global se puede percibir en pequeñas referencias al cruce cultural y, sobre todo, en la aspiración a lo universal que tiene este grito de denuncia que nace de la tierra que ve amenazada.

Los primeros 11 años de Max Aub transcurren en París rodeado del bilingüismo franco-alemán de sus padres, que sin embargo utilizaban como lengua secreta el castellano (Malgat, 2003: 32), algo que sin duda suscitó cierta curiosidad en el joven Max, como ocurriera con el premio nobel Elias Canetti, cuyos padres usaban el alemán como lengua privada (Hellín, 2015: 11). En el verano de 1914 estalla la Primera Guerra Mundial y la familia debe emigrar a Valencia dejando todo atrás. Max Aub no sabía una palabra de castellano y, sin embargo, será esta la lengua en la que escriba su primer poema¹ y la que convierte en su lengua de escritura y comunicación, tras una lucha victoriosa por el evidente dominio del castellano. Así, Max Aub se constituye como escritor español, teniendo en cuenta que, según su propia concepción, “Los escritores se conocen por la lengua, no por la sangre” (Aub, 1974: 8). El autor decide nacionalizarse español al cumplir la mayoría de edad y se integra en la sociedad y cultura de la España de entonces. Son sus elecciones, por tanto, las que le convierten en un escritor español, lo cual no puede sino influenciar la perspectiva desde la que construye su obra, dedicada mayoritariamente a España (Abellán, 2004: 173).

Su compromiso con lo que se puede entender como “patria adoptada” es mayor que el de muchos nacidos en el país —probablemente propiciada por tener un componente de elección en lugar de arbitrariedad— y a finales de los años 20 se afilia al Partido Socialista Obrero Español (Rodríguez, 2003: 60). Además, su profesión de comerciante le permite viajar por toda la península, participando en las tertulias de Barcelona, Madrid o Valencia, acercándose a los incipientes

¹ El propio Max Aub explica en un pequeño autorretrato: “Recuerdo que al año de llegar a España escribí mi primer poema, en español —nunca he podido escribir nada en otra lengua” (Aub 2001: 275).

movimientos de vanguardia, algo que también realizaba a través de la lectura de publicaciones nacionales y extranjeras:

A España sigue *Revista de Occidente* como base de su formación y de su información, según la frase por él acuñada; pero Aub domina a la vez perfectamente el francés y el alemán, el italiano y el catalán, y su trabajo le da los medios para estar suscrito a las revistas francesas, belgas, alemanas e italianas de vanguardia y sus frecuentes estancias en Barcelona le permiten conocer muy de cerca las actividades del “avant-gardisme” catalán (Soldevilla, 1973: 34).

Pertenece Max Aub a una generación en la que, más allá de su caso concreto, existe un intercambio cultural que ya no es “totalmente «desigual» entre Centro y Periferia equivalente al del subdesarrollo económico y social del país de entonces, sino como partícipe de los quehaceres culturales de la modernidad” (Blanco Aguinaga, 2005: 92). Se trata, además, de un autor que escribe fuera de su *topos* de ‘origen’, el francés, pero que desde este cierto internacionalismo adopta con entusiasmo como suyo el nuevo contexto, llegando a entender como anecdótico su pasado francés que apenas se conserva en su suscripción a revistas de vanguardia, y a concebir como propio el espacio de llegada, ya que como él mismo explica, “uno es de donde estudió el bachillerato” (Aub, 2015: 130). Lo relevante de su origen extranjero será, tal vez, el proceso mediante el cual su *extranjería* es diluida y casi negada en la autoconsciencia del autor, lo cual se refleja inevitablemente en su obra, escrita desde la concepción identitaria que de sí mismo desarrolla Aub.

Pero el 17 de julio de 1936 comenzó la sublevación militar fascista en la República Española, que oscureció la historia del país y supuso un punto de inflexión en la trayectoria vital y creativa de Max Aub. El escritor trabaja en la defensa de la República desde el inicio del golpe de Estado (Aznar Soler, 2003a: 74): codirige el diario *Verdad*, lleva a cabo representaciones de teatro de agitación y propaganda y es agregado cultural de la embajada de la República Española en París. A pesar de todo, el 29 de enero de 1939, constatada la derrota republicana al caer Barcelona, Max Aub se exilia en Francia, donde no vuelve como ciudadano francés, sino que pasa a ser un autor español exiliado de pleno derecho.

Es entonces cuando escribe *Campo cerrado*, la primera novela de la hexalogía el *Laberinto mágico*,² en un proceso creativo urgente, de mayo a agosto del 39, antes de ser denunciado por comunista y judío al gobierno francés y comenzar su periplo por diferentes campos de concentración de Francia y Argelia que finalizará con su exilio definitivo a México, en septiembre de 1942.³ Él mismo describe fugazmente este periodo en su breve autobiografía lírico-telegráfica:

Con la derrota se acumulan los infortunios. Me detienen, en Francia por comunista —no lo he sido nunca por la vieja raigambre liberal—; anote las cárceles, los campos de concentración que quiera, se quedará corto. Ese tiempo dura cerca de tres años, llevo en mi equipaje los versos de Quevedo y un diccionario: las notas y los recuerdos que acumulé necesitarían cien años de vida para resolverse en libros. A fines de 1942, México (Aub, 2001: 278).

2. CAMPO CERRADO, LA PUERTA AL LABERINTO MÁGICO

El *Laberinto mágico*, como dijera el historiador y amigo de Aub, Manuel Tuñón de Lara, es “un fresco inmenso, un testimonio sin par, apasionado y objetivo a la vez, una fuente de la historia, un estudio psicológico multitudinario” (Tuñón de Lara, 2001: 26) o, en palabras de Carmen Valcárcel, “el intento por abarcar en toda su amplitud narrativa, esto es, desde todos los planos, ángulos, perspectivas y significados posibles, el origen, estallido y desarrollo y consecuencias de lo que él llamaba la Gran Guerra Civil Española” (Valcárcel, 2018: 8). Se trata de una serie de cuentos y novelas, entre las que destacan los 6 *Campos*,⁴ que el autor escribe desde 1938 hasta 1966 en torno a la Guerra Civil, la

² En el presente artículo nos referiremos a esta serie como *Laberinto mágico* por el término que utilizaba el propio Aub, si bien también puede encontrarse la denominación *Laberinto español* en aquellos autores, como Soldevilla, que entienden que *Laberinto mágico* hace referencia a toda su obra, y reservan este segundo término para las obras que tienen por argumento la guerra civil.

³ “El exilio mexicano constituye, en cierto modo, la confirmación de la adopción de la España republicana como patria para Max Aub: desde su instalación en España toma la determinación de hacerse español, y esa determinación es tal que cuando [...] se ve forzado a exiliarse a México reincide en la misma decisión” (Abellán, 2004: 173).

⁴ Según el orden cronológico de la acción narrada son: *Campo cerrado* (1943), *Campo abierto* (1951), *Campo de sangre* (1945), *Campo del Moro* (1963), *Campo de los almendros* (1968) y *Campo francés* (1965).

Revolución Española, el fin de la República y la tragedia del exilio, todas ellas atravesadas por una lógica discursiva que, de la mano de la causalidad histórica, relaciona los relatos (Caudet, 2012: 352).

A través de este *Laberinto español*, Max Aub opone resistencia al bando fascista y más tarde al régimen franquista, lucha contra su victoria, contra la reescritura de la Historia, escribe para entender —“Lo único que me importa es comprender” (Aub, 2001: 278)—, para no olvidar, pero sobre todo, para que no olvidemos.⁵ Cada uno de los textos es un acto militante, un acto de compromiso contra la barbarie fascista, primero, y es el caso de *Campo cerrado*, aún con esperanza en la posible victoria que en los posteriores *Campos* irá cediendo peso a la batalla por la memoria desde una derrota consumada. La postura de Aub sobre la labor del escritor en plena guerra civil queda clara en el artículo “Las cosas como son. Los escritores y la guerra” que publica en *La Vanguardia* el 2 de abril de 1938:

[El escritor] Ya no puede acomodar o intentar servirse de la Historia como pedestal; al contrario, es él el que entra a servir a la Historia. No organiza un mundo fantástico, intenta reflejarlo. No se deja llevar por la inspiración: toma notas. Manda la vida sobre ellos y no son hijos de su literatura. El novelista de hoy comenta, no inventa (Aub, 1938: 3).

En estas frases del autor se evidencia el giro que da su concepción poética, el cual se enmarca en una lucha “por dar el paso desde el esteticismo asocial y deshumanizado de buena parte de la literatura española de los años veinte, hacia una literatura testimonial de raigambre crítica” (Calles, 2003). Max Aub pasa de escribir *Yo vivo*, obra sensual de canto a la vida —si bien apegada a la realidad de lo cotidiano—, a la elaboración de una obra realista⁶ y testimonial, que refleje la realidad

⁵ Explica Lluch-Prats cómo la tensión por luchar contra el olvido se convierte en central una vez establecido en el exilio: “Desde su llegada a América, para Aub la escritura se convirtió en una obsesión y exasperada fue su necesidad de contar. No solo era el mejor antídoto para luchas contra la derrota moral que supuso la derrota militar, sino también el medio con que lidiar la tergiversada historia oficial gestada por el régimen franquista” (Lluch-Prats, 2014: 10).

⁶ Advierte Pérez Bowie sobre la noción de realismo en Aub “Es necesario tener presente que se trata de una noción básica en su concepción del compromiso literario, ya que la función del escritor consiste fundamentalmente para Aub en dar testimonio de la «realidad»” (2006: 486). Un concepto sobre el que reflexionará el propio autor más profundamente en sus ensayos escritos desde el exilio: “es cuando, ya asentado en el exilio mexicano, emprende su vasto proyecto de preservar la memoria de los

política y social, pero en la que tienen cabida elementos formales vanguardistas, es decir un realismo comprometido, que Castañar llamará realismo vanguardista o expresivo (Castañar, 1992: 405) y que podemos llamar social o incluso socialista⁷ siempre y cuando señalemos que queda alejado de los preceptos estalinistas dogmáticos que tanto rechazo le producían.

Campo cerrado, además de ser la obra que marca este giro definitivo hacia el realismo crítico e incluso militante y de ser el único *Campo* que aún contiene una clara esperanza en la posibilidad de frenar la ofensiva fascista, es la primera obra de Aub escrita en Francia, en el comienzo de lo que el autor todavía no contempla como el exilio que será. Es, por tanto, una obra desplazada escrita desde Francia en un urgente proceso de tres meses en la que habla sin embargo de la España que acaba de dejar. Apenas se encuentran referencias a lo francés, que en *Campos* posteriores serán algo mayores, en forma de grito de auxilio ya desesperado y sobre todo de reproche espetando a Francia su no intervención, pero que también pasarán por referencias culturales y literarias que en este *Campo cerrado* apenas se reducen a dos: unos versos de Baudelaire (Aub, 1978: 173) y una referencia al Marqués de Vauvenargues (Aub, 1978: 220), filósofo moralista francés.

3. LA FICCIÓN SOBRE LA MEMORIA

El *Laberinto mágico* y gran parte de la obra del escritor que nos ocupa es un intento de legitimar la literatura como forma de conocimiento, otorgando estatuto de realidad a elementos ficticios y diluyendo los límites entre ficción y realidad.⁸ En los *Campos* la ficción es un medio para reflejar

acontecimientos vividos asumiendo una labor testimonial que considera ineludible, cuando los problemas relativos a la idoneidad del vehículo para cumplir satisfactoriamente dicha labor se le imponen con una evidencia abrumadora” (Pérez Bowie, 2006: 486). Para un recorrido por dichos escritos recomendamos la lectura del artículo citado.

⁷ Es compleja y supera los objetivos del presente artículo la discusión en torno al término “realismo socialista”, empleado durante parte del siglo XX por los defensores de un arte al servicio del estalinismo. Sin embargo, en un esfuerzo por recuperar el término para denominar la pulsión transformadora de un arte que se ocupa de la realidad social, como es el caso de la literatura aubiana, podemos emplear el término apoyado en una advertencia y no sin cierto riesgo.

⁸ Este proceso tiene lugar en otras de sus obras en sentido inverso, cuando convierte en aparente veraz la ficción literaria a través de los juegos literarios que Valcárcel enumera

los procesos que tienen lugar en el mundo extraliterario y posicionarse frente a la realidad, por una parte y como ejercicio de memoria histórica,⁹ por otra, obteniendo la literatura una destacada función social.

Sin embargo, la poética de Max Aub encierra una aparente contradicción entre la confianza en la ficción como vehículo que acabamos de mencionar y la conciencia de la fragilidad de la memoria. Una contradicción que puede dar como resultado cierta ambivalencia: “In spite of his attempt to re-create the reality of the war, it is not verisimilitude which guides the construction of the texts but ambivalence” (Ugarte, 1985: 734). Sánchez Zapatero refleja este (des)encuentro cuando habla de “la particular forma de establecer su retrato vital, basada en la confianza en la ficción como medio de conocimiento y, de forma paradójica, en la interpretación de la memoria como un elemento volátil y fácil de llevar a equívocos” (Sánchez Zapatero, 2014: 324). Max Aub entiende la realidad que busca representar como multiforme, constituida por una verdad múltiple pero no inaccesible y desconfía de su propia percepción (Sánchez Zapatero, 2010: 210) pasada por el tamiz de la memoria. Algo que Caudet explica de la siguiente manera:

Estos empeños por descubrir todos los ángulos y perspectivas de lo real hay que relacionarlos con el deseo —en Aub, una compulsión— de apoderarse de la verdad. Daba, desde luego, por sentado que no hay una única verdad, pero no por ello —insistía constantemente— se debe pensar que no exista, o mucho menos que se tenga que renunciar, individual y colectivamente, a salir tras sus huellas (Caudet, 2012: 338-339).

De esta manera, y tal vez influenciado por su propia biografía que pasa por el desplazamiento y el intercambio cultural, el autor rechaza todo esencialismo, la gran sospecha de la posmodernidad, pero sin caer en el abismo líquido del relativismo en el que todo vale y, por tanto, nada vale: “a cult of ambiguity and indeterminacy” (Eagleton, 2004: 4). Al

como: “trampas, falsedades, ocultaciones, disimulos, embustes, astucias, fintas, invenciones, maulerías, picardías, añagazas, tretas, fingimientos, mistificaciones, patrañas, bromas, falsificaciones, máscaras... engaños, en fin, de la escritura aubiana” (Valcárcel 2010: 71-72).

⁹ A pesar de la relación no exenta de contradicciones de Max Aub con la memoria individual y colectiva: “la reivindicación militante de la memoria histórica fue una de las características recurrentes del escritor” (Aznar Soler 2003b: 357).

contrario, el escritor resuelve la contradicción que apuntábamos imaginando una alternativa para elaborar un puente al mundo extraliterario: una representación histórica de la realidad a través de su creación literaria con elementos ficcionales, posicionándose, pero prescindiendo de los puntos de vista unitarios. Caudet dirá que Max Aub “hace posible el acercamiento a lo real por el mecanismo de la parcelación y la fragmentación”, conformando “un sistema plural de puntos de vista y de variaciones temáticas y compositivas” (Caudet, 2012: 333).

Campo cerrado, la primera novela de la serie de los *Campos*, parte de unos presupuestos diferentes a los del resto de la serie. En primer lugar, como decíamos, Aub aún puede creer en la victoria, esperanza que abandonará tras la constatación de la derrota que pondrá en el centro de las siguientes obras la lucha contra el olvido y la reescritura de la Historia franquista que el escritor trata de combatir.¹⁰ Su obra pasa entonces a ser, en palabras de Malgat, “un ingente testimonio, movido por su obstinada voluntad de “dar cuenta” para que las generaciones futuras sepan lo que pasó” (Malgat, 2011), como parte del exilio republicano caracterizado por “narrar las heridas y traumas de ese ayer” (Caudet, 2009: 995).

Esta novela, sin embargo, al ser anterior a la derrota, está más marcada por la urgencia de la resistencia o respuesta al ataque fascista y por la necesidad de comprender que convierte al autor en una suerte de receptor de su propia obra (Sánchez Zapatero, 2011: 120),¹¹ que por un ejercicio de memoria histórica. Si bien es cierto que esta primera novela, a pesar de tener más de grito de auxilio y denuncia que de memoria, sí recoge un sentimiento de añoranza al incluir el Castellón y la Barcelona de su juventud con gran detalle: “*Campo cerrado* tiene mucho de evocación de la adolescencia perdida irremisiblemente” (Morán, 2014: 438).

Por otra parte, aún no ha tenido lugar la falsa denuncia a través de un documento anónimo que llevará a Max Aub a sufrir los campos de concentración. La posterioridad de este hecho contradice la apuesta de algunos teóricos por señalar la denuncia como el desencadenante de su

¹⁰ También está en su obra posterior una denuncia a la respuesta de Francia, por ejemplo en *Morir por cerrar los ojos* (1944) “denuncia la Francia que cerró los ojos al fascismo y pagó este comportamiento con la guerra, la destrucción y la muerte literal y metafórica” (Marrugat, 2018: 511).

¹¹ Esta necesidad de comprender lo sucedido pasará con el tiempo a ser una necesidad por comprender la derrota ya asumida: “Necesitaba imperiosamente aclararse las causas de lo sucedido, las razones de la derrota. Por eso, sobre todo tras la guerra, se dedicó en cuerpo y alma a escribir” (Caudet, 2012: 327).

desconfianza en los documentos¹² y de su concepción poética de transgresión de los límites entre realidad y ficción:

El impacto de la falsa denuncia en Aub no solo está relacionado con la lógica decepción que surge al comprobar cómo toda una vida puede ser condicionada por una mentira gratuita, sino también con la constatación de que los límites de conceptos como realidad y ficción son tan difusos como volubles, algo que influirá, y mucho, en su concepción artística (Sánchez Zapatero, 2014: 48-49).

Así, aunque es innegable la influencia de un elemento que pese a su falsedad condicionará de manera brutal el futuro inmediato de Max Aub, como explica Sánchez Zapatero, la poética que emana de *Campo cerrado* pone en evidencia que la apuesta del autor por representar los hechos históricos a través de la ficción es anterior.

La novela *Campo cerrado* nos lleva de Viver de las Aguas a Barcelona de la mano de Rafael Serrador, al que sin embargo no podemos llamar protagonista, como indica Soldevilla (1973: 65). El texto relata diez años de la historia de España y nos hace partícipes de la realidad social en torno a los años 30 hasta llegar al denso clima de Barcelona, disponiéndose para el levantamiento del 18 de julio contra la Segunda República Española y la respuesta revolucionaria.

4. LA POLIFONÍA COMO FORMA DE UNA REPRESENTACIÓN HISTÓRICA COMPROMETIDA

Si atendemos a los procedimientos formales empleados por Max Aub para llevar a cabo una representación histórica politizada veremos la base de su poética en la convicción del autor sobre el carácter multiforme de la realidad histórica. Como dijera Bajtín de Dostoievski, “El entender el

¹² La escasa confianza que Max Aub deposita en los documentos es, en todo caso, innegable. Su producción artística es atravesada por ella, como demuestran los innumerables juegos de autoría o las ficciones que se disfrazan de textos correspondientes a la realidad extraliteraria, así como los elementos pertenecientes a dicha realidad que disfraza de ficción. Esta desconfianza se evidencia en la nota preliminar que el autor escribe en su *Manual de Historia de la Literatura Española*, cuando define la Historia como: “una reconstrucción atada al ingenio de quien la escribe, según datos, como es natural, no siempre fidedignos: que ni siquiera las piedras siguen siendo lo que fueron y los documentos solían y suelen establecerse para favorecer a alguna de las partes, a menos que sólo sirvan para precisar fechas” (Aub, 1974: 7).

mundo significaba para él pensar todo su contenido como simultaneo y adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento” (Bajtín, 2005: 48). Así, la poética de Max Aub se traduce en la polifonía —“La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (Bajtín, 2005: 15)— que atraviesa la construcción formal de *Campo cerrado* y que desemboca en la galería de personajes, la narración y la estructura de la novela.

Para preparar la novela el autor no solo tomó apuntes de sus propias experiencias, sino que llevó a cabo entrevistas y recogió testimonios que le permitieran construir un relato múltiple partiendo de diferentes puntos de vista. De esta manera huye de la referencia única, en la cual no confía, ni siendo la suya propia aunque sea a su vez múltiple por beber de diferentes espacios culturales y lingüísticos. Sin embargo, esto no es óbice para que esté presente un posicionamiento del autor que, a través de las diferentes voces contenidas en la novela, critica la crueldad del bando sublevado, la traición, también los errores cometidos por la República, pero sobre todo desprecia la falta de compromiso en un momento en el que tomar partido es más que una obligación moral. Sin embargo, los diferentes discursos presentes en la obra presentan una relativa autonomía, de manera similar a la que describe Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski* a propósito de las novelas del autor ruso:

El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor; no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con este y con las voces igualmente independientes de otros héroes (Bajtín, 2005:15-16).

Tomemos la cuestión de la implicación de los intelectuales que preocupaba al autor para ver su despliegue a través de diferentes voces. Por una parte, encontramos la crítica del obrero González Cantos, amigo del revolucionario anarquista Durruti, quien afirma en un diálogo que a “estos cantamañanas”, los intelectuales, les importa más un cuadro que la vida de un obrero. A lo que agrega una muestra de absoluto desprecio enfatizando su inutilidad y autocomplacencia exclamando “¡Y meteremos a todos esos gramófonos y grafómanos en un establo para que se ordeñen los unos a los otros!” (Aub, 1978: 74).

Por otra parte, también introduce la visión del falangista Salomar, trasunto del amigo de Max Aub Luys Santamarina, que duda de la humanidad de aquellos que no dan importancia a la política: “Un hombre a quien no le interesa la política no es hombre; puede ser un sabio, una especie de sabandija que se roe las entrañas” (Aub, 1978: 153). Por último, nos encontramos con la monumental autocrítica de Lledó, intelectual socialista, que problematiza su realidad a través de un monólogo interior que se puede resumir en el siguiente extracto:

¿Soy un cobarde? Sí, soy un cobarde. Sé dónde está la verdad y no tengo ganas de matarme por ella. [...] Dos criadas y cuarto de baño me impiden ser una persona respetada por mí. Me doy asco, pero no demasiado. Si tuviese uno otras razones... y aceptaré cargos, y todos me dirán que así se sirve a la República, y acabaré creyéndomelo. Pero, ¡lo que es jugarme la piel mañana...! Soy un espectador apasionado, pero un espectador [...]. ¿Me doy asco? ¿No me doy asco? Me doy asco (Aub, 1978: 198-199).

De esta manera, el autor conforma una cosmovisión global resultado de la suma de diferentes mundos que será entregada a los lectores de la obra, ya que, de la misma manera que explica Bajtín en referencia a Dostoievski,

En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible (Bajtín, 2005: 15).

En otras ocasiones el autor transmite un posicionamiento o reflexión a través de la construcción de un personaje. Destaca la transformación de Rafael Serrador, lo más parecido a un hilo conductor que encontraremos en la novela. Se trata de un personaje edificado sobre la abulia y la indolencia que, como podemos leer en sus monólogos interiores, será en la vida lo que los demás quieran de él (Aub, 1978: 45), que frecuenta tertulias falangistas o anarquistas sin la más mínima reflexión y que llegará a asesinar a sangre fría (Aub, 1978: 96). Sin embargo, cuando Serrador presencia el espíritu revolucionario del pueblo de Barcelona ante el levantamiento fascista, encuentra una razón de ser y la fraternidad le

arrastra a la implicación, como explica el propio personaje con ayuda de la instancia narradora en el siguiente fragmento:

Estos tienen razón de ser. Tienen razón, y razones de ser. Por primera vez veo venir gente en movimiento: muriendo, es las astas del toro. Encunándose. Esto que era mío sólo, sentimiento, es ahora una cosa externa que liga al uno con el otro, a cada uno con todos. [...] Serrador se da cuenta de que no está de acuerdo consigo mismo. Que no son esos hombres los que le interesan, ni él mismo, sino la relación de los hombres entre sí: la fraternidad (Aub, 1978: 214-215).

La novela plantea muchas discusiones, en las que intervienen anarquistas, comunistas o falangistas, pero el discurso de clase es transversal a la obra de forma que el lector, de la misma manera que alguno de los personajes, va tomando conciencia de clase con cada diálogo. Y así un trabajador metalúrgico que lee *El Capital* de Marx nos dice: “¿Qué quiere decir tener derecho? ¿Es que los ricos tienen derecho a hacerme trabajar para comer? No les va de la vida, sino de la mía” (Aub, 1978: 78), desvelando de forma sencilla la ficción jurídica de la igualdad de derechos en el capitalismo.

Por otra parte, diferentes puntos de vista y modelos de focalización conviven en la novela: la base del texto es presentada por un narrador omnisciente que rompe la linealidad y detiene el tiempo del relato con frecuencia para incluir anécdotas o antecedentes, otras veces Serrador actúa como narrador en primera persona, pero también podemos encontrar monólogos interiores de otros personajes, discurso directo y numerosos diálogos. De esta manera, la voz de los diversos narradores y personajes conforman un sujeto múltiple de la enunciación que teje la realidad histórica en un ejercicio de dialogismo bajtiniano que parte de la premisa de que, como explica Beltrán Almería, “sólo en el diálogo de las conciencias puede florecer la verdad” (Beltrán Almería, 1993: 141).

Esta mezcla de diferentes voces dentro de la obra se manifiesta también en la presencia de elementos propios de distintos géneros literarios dentro del texto narrativo. La novela contiene pasajes de un marcado lirismo, con gran profusión de figuras retóricas y un elevado grado de ambigüedad. En este sentido encontramos una cuidada selección de términos con elevada presencia de neologismos, así como estructuras sintácticas que incluyen paralelismos e hipérbatos:

Las moscas parecen soliviantarse por aquellos días, dan más quehacer que nunca; a la hora de la siesta óyese el runruneo silboso que forman, alrededor de ligas y vinagres —colgadas las unas, engañosas con su terrón de azúcar los otros— en sus desesperados esfuerzos sobremosquiles por no malmorir (Aub, 1978: 19).

En el fragmento anterior podemos observar la elección cuidada de términos y expresiones como “soliviantar” o “runrueno silboso”, así como de flexiones verbales poco habituales en el lenguaje oral e incluso escrito en “óyese”. Destaca también el neologismo “sobremosquil” o el paralelismo encerrado en el paréntesis “colgadas las unas, engañosas con su terrón de azúcar los otros”.

Así mismo, son frecuentes los mecanismos metafóricos y sistemas alegóricos. Como ejemplo citamos la hermosa descripción de Barcelona transformada durante unas líneas en un organismo vivo y latiente mediante un ejercicio alegórico de personificación:

Ya por entonces conocía Barcelona: el movimiento circulatorio de las Rondas, la cruz de sus túneles; tenía en la mano como cosa viva: su esternón el Paseo de Gracia; sus costillas, de Diputación a Córcega; sus húmeros, Diagonal y Cortes; sus radios, el Paseo de San Juan y el Paralelo cruzados, unidos por sus manos de mar, sosteniéndose el corazón y las tripas: las Ramblas; sus arterias y sus venas: acuchilladas por la Vía Layetana, apuñaladas arteralmente por el Portal del Angel; desangrándose en el mar; su coxis, el puerto; sus piernas y su andar, el viento y las olas. Barcelona, herida de sangre y lisiada, alegrísima de sol y abundancia, ciudad anclada y siempre dispuesta al viaje, piojosa y desnuda; libre con oscuras rémoras; trabada la lengua y agilísima de deseos (Aub, 1978: 55-56).

Ciudad de la decadencia que, continuando con el mecanismo de personificación, más adelante aparecerá como cuerpo herido, cruzado por una de las numerosas enumeraciones vertiginosas que transmiten movimiento y caos: “Barcelona entreabre por ahí su costado, herida brillante de cada noche, desde siempre; por esa sonda se le van los humores, sangre, pus y tiempo, todo revuelto, con los anuncios de remedios para enfermedades venéreas presidiéndolo todo, para no engañar a nadie” (Aub, 1978: 70). Desorden dinámico y arrollador que es de la misma manera transmitido por la enumeración contenida en el cierre del apartado “Noche”, cargado de movimiento, fuerza y fuego: “Un mundo salido de sí, un mundo sin madre. Apoyado en un canalón, Rafael Serrador

piensa en el agua, un agua bárbara, ímpetu bronco, raudo, tenaz, incontenible: como el de un toro de fuego, un arco iris de fuego, por encima de la ciudad vencedora” (Aub, 1978: 246).

Respecto a la poeticidad de la novela, entendida en la concepción de García Berrio “como un efecto de movilización imaginario-fantástica dependiente de los estímulos literarios verbales implicados en el esquema material del texto” (García Berrio, 1994: 124), es interesante acudir al ensayo de Caudet “La poesía de la prosa de *El Laberinto mágico*”, en el que el teórico relaciona lo trágico de lo narrado con el carácter poético de la obra que describe como

[...] una suerte especial de halo poético que, en periodos de grandes crisis históricas, emana de las grandezas e impotencias que dan a la vida una dimensión trágica. Tal es el caso de los personajes de los seis Campos que, atrapados por unos acontecimientos históricos que los arrastran y violentan, se convierten en sujetos y en víctimas. Esa doble condición les confiere una heroicidad trágica que es precisamente el origen del especial halo poético de los Campos (Caudet, 2004: 165).

Un ejemplo de este lirismo es la plasmación de un esquema mental que Serrador anota en unas hojas y que aparece en la novela en un ejercicio de simulada interdiscursividad (Aub, 1978: 108-111).¹³ Se trata de un fragmento que salta del mundo ficcional a las hojas de la novela y que presenta una disposición de las palabras y frases ordenadas conceptualmente, en “disposición arquitectónica” (Rivero, 2020: 227), lo cual fuerza una disposición vertical de lectura; por otra parte, el discurso no está desarrollado, aumentando el grado de ambigüedad, y las ideas se presentan al desnudo, causando un mayor efecto disruptivo.

En otras ocasiones el estilo se asemeja al del discurso dramático, con acotaciones breves que enmarcan largos diálogos en los que podemos encontrar diferentes registros, desde el más coloquial al más académico, pasando por diferentes acentos e incluso idiomas, aumentando así la sensación polifónica, auténtica y múltiple, algo que ya podíamos encontrar

¹³ Entendida según la definición de Albaladejo: “La realidad discursiva en la que distintos discursos concretos, pero también distintos tipos de discursos, se relacionan entre sí en el plano del habla y en el plano de la lengua, o en ambos, e interactúan entre sí, tanto en la realidad comunicativa como en el sistema, sobre la base de su condición discursiva, de su construcción textual, de su representación referencial y de su comunicación” (Albaladejo, 2005: 28).

en la obra de Galdós, con el que el autor comparte elementos esenciales de su poética.¹⁴ El formalista ruso Eichenbaum puede darnos una clave para estudiar esta teatralidad, como ya señala Soldevilla (Soldevilla, 1973: 314). Eichenbaum toma el concepto *szenische Erzählung* o relato escénico de Otto Ludwig, que opone al *eigentliche Erzählung* o relato propiamente dicho, y lo describe como la narración en la que

El diálogo de los personajes está en primer plano y la parte narrativa se reduce a un comentario que envuelve y explica el diálogo, es decir que se atiene a las indicaciones escénicas. Este género de relato recuerda a la forma dramática, no solo por el acento puesto en el diálogo sino también por la preferencia dada a la presentación de los hechos y no a la narración (Eichenbaum, 2002: 147).

En el caso de *Campo cerrado* y de todo el *Laberinto* nos encontramos ante un relato muy cercano al escénico, ya que la presencia de los diálogos es muy abundante y juega a menudo un papel estructural y hace avanzar la acción, aunque debemos tener en cuenta la presencia de una caracterización de los personajes y de profundas reflexiones que en ocasiones exceden el diálogo. Así, son los personajes, sus voces e interacciones el tejido fundamental de la obra, dejando en un segundo plano la acción propiamente dicha. A su vez, los numerosos personajes que pueblan la obra de Aub conforman un gran personaje colectivo en el que quedan incluidos personajes históricos, pero también personajes ficcionales que bien podrían ser reales y que representan a los olvidados que constituyen el motor de la historia pero que siempre quedan fuera de ella, creando así, una representación de la realidad social del momento.

Mientras los personajes propiamente históricos que existen en el mundo extraliterario, o, por utilizar otro término, que vienen del *External Field of Reference* (Harshaw, 1984: 243),¹⁵ como García Oliver o Durruti, aportan el anclaje histórico y refuerzan la referencialidad sin perder la

¹⁴ Los paralelismos entre Benito Pérez Galdós y Max Aub trascienden los procedimientos formales como puede ser el uso de acotaciones y otros elementos del género dramático, llegando hasta la propia esencia de su poética, como es la apuesta por reconstruir y pensar el pasado a través del género narrativo. Esta cuestión es objeto de múltiples libros entre los que destaca *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo* (2012), de Francisco Caudet.

¹⁵ Entendido como el complejo de referentes, organizados a su vez en marcos de referencia, pertenecientes al exterior de la novela (Harshaw, 1984), frente al *Internal Field of Reference* que corresponderá al complejo de referentes creados en el interior del texto literario.

ficcionalidad que el resto de elementos del *Internal Field of Reference* les confieren por contigüidad (Harshaw, 1984: 244), los personajes ficcionales o no verificables subrayan la autenticidad y pluralidad del retrato, en palabras de Albaladejo: “La realidad se acerca a la ficción y la ficción se acerca a la realidad en una recíproca concesión de características ontológicas que da como resultado la configuración de un mundo homogéneo globalmente ficcional que parece extraído de la realidad efectiva misma” (Albaladejo, 1992: 104). Aub hace convivir a personajes extraídos de la realidad y a personajes inspirados por ella a través de diálogos, monólogos interiores o paréntesis descriptivos del narrador en los que nunca falta la afiliación política, introduciendo a los personajes verificables en situaciones ficcionales y a los anónimos en grandes acontecimientos históricos, entrelazando de manera armónica lo real con lo imaginario verosímil y tiñendo el relato de historicidad sin dejar de tratarse de un texto ficcional. A este respecto merece la pena hacer referencia a la *Ley de máximos semánticos* propuesta por Albaladejo, según la cual “el nivel semántico-extensional de un modelo de mundo es el correspondiente a la instrucción o instrucciones de máximo nivel semántico-extensional de las que componen el modelo, determinando este nivel el tipo de modelo de mundo” (Albaladejo, 1992: 54). Así, siendo las instrucciones correspondientes al modelo de mundo de tipo I aquellas que «corresponden a reglas propias de la realidad efectiva», las propias del modelo de mundo de tipo II «aquellas que no son propias de la realidad efectiva, con la que, sin embargo, mantienen una relación de semejanza» y las pertenecientes al modelo de mundo de tipo III «instrucciones que son distintas de la realidad efectiva y que no son semejantes a esta», podemos afirmar que en *Campo cerrado* encontramos instrucciones correspondientes a los modelos de mundo de tipo I y tipo II. Aplicando la ley de máximos semánticos clasificaríamos el modelo de mundo de la novela en el tipo II, en el cual hay elementos propios de la realidad efectiva pero que da lugar a un texto ficcional que, por tanto, suspende, al menos parcialmente, el juicio sobre las discordancias entre lo relatado y la realidad extraliteraria en términos de verdadero o falso, ya que los elementos de tipo I han sido arrastrados hacia el estado ficcional de los segundos, pero que debido a la incorporación en alto grado de estos elementos de la realidad efectiva da una pátina de realismo extraliterario a los ficcionales.

La estructura de la novela juega también un papel en la representación auténtica y polifónica de la realidad narrada. Podríamos definir *Campo*

cerrado como un cuadro cubista en el que diferentes fragmentos observados desde diferentes puntos de vista nos ofrecen una imagen global y dinámica del objeto representado, coincidiendo en la caracterización que hace Rivero de la predominancia del elemento espacial sobre el temporal en la construcción del discurso de la novela (Rivero, 2020: 229). Así, cada uno de los capítulos, de la misma manera que cada uno de los *Campos* en el gran proyecto del *Laberinto*, muestra un aspecto de la realidad española en torno al levantamiento fascista, en un tiempo y un lugar diferentes, con protagonistas que cruzan de un fragmento a otro o se pierden por el camino. De esta manera, fragmentaria y en muchas ocasiones cinematográfica con montajes en paralelo, se nos transmite el enorme caos de aquellos momentos. No obstante, este aparente desorden se ancla en una estructura que nos permite, tanto a lectores como al propio autor, acceder al caos desde puntos de apoyo organizativos.

La novela se divide en tres partes, cada una de ellas con mayor presencia histórica que la anterior, más una suerte de epílogo que Aub titula “Colmo”. Cada una de estas partes se divide a su vez en tres capítulos correspondientes a diferentes espacios geográficos; los tres primeros son los más breves y en los que el tiempo de la historia avanza con más celeridad, con descripciones que envuelven algunas pinceladas escasas y referencias superficiales a acontecimientos históricos que hacen avanzar la acción con descuido, escritos con un lenguaje denso y frases pesadas.

Los tres capítulos de la segunda parte, en cambio, son los más extensos, con un tiempo de relato más denso, pero un estilo más ligero. En ellos vamos conociendo las diferentes realidades de la capital catalana; el barrio de anarquistas y comunistas, el café donde se reúnen las tertulias falangistas, “l Oro del Rhin”, y el choque de ambos mundos que finaliza en el comienzo del levantamiento pensado desde El Prat de Llobregat. En esta parte el catálogo de personajes es muy amplio y los diálogos ocupan gran parte de los capítulos, aumentando la sensación de caos reforzada por la polifonía de las distintas voces.

La tercera parte, dividida en tres momentos del día, vuelve a dilatar el tiempo narrado, haciendo avanzar la acción del conflicto mediante diálogos de una manera muy teatral. Por último, ‘Colmo’ incluye dos capítulos *sui generis*. El primero de ellos, “Noche”, relacionado en la división temporal con la tercera parte, cierra el ciclo de la novela a través de dos elementos. Por un lado, constata la violenta sacudida de la realidad a través de la descripción de Barcelona, en claro contraste con las descripciones anteriores de la capital catalana:

Barcelona a oscuras pero con bastantes iglesias para poder andar por la ciudad, con el trágala de las caballerías muertas y los tiros de los fascistas confortablemente instalados tras su balcón, asesinando a mansalva. Un millón de habitantes sin más luz que gigantescas antorchas. Todos los templos se parecen ahora a la Sagrada Familia, y Barcelona huele a chamusquina (Aub, 1978: 241).

Por otro lado, vuelve a hacer referencia al agua y al toro de fuego, ambos los recuerdos más viejos de Rafael Serrador, como se menciona en el primer capítulo de la novela, que también son los últimos pensamientos que conoceremos del personaje, convirtiendo así la estructura de la novela en un laberinto circular, del que no se puede salir si no es con la muerte: “Apoyado en un canalón, Rafael Serrador piensa en el agua, un agua bárbara, ímpetu bronco, rauda, tenaz, incontenible: como el de un toro de fuego, un arco iris de fuego, por encima de la ciudad vencedora” (Aub, 1978: 246).

Precisamente, “Muerte” es el título del texto que cierra el libro. Se trata de una enumeración del destino de los personajes, ficticios y reales, pero siempre auténticos, introducidos por unas líneas que nos aseguran su veracidad a 17 de agosto de 1939. Golpe de realidad, pila de cadáveres. Cárcel. Exilio.

CONCLUSIÓN. UN TESTIMONIO PARA LA ACCIÓN

En definitiva, la entrada al *Laberinto* que supone *Campo cerrado* constituye hoy un hermoso testimonio trágico que permite al autor volver a los lugares que ya nunca le pertenecerán, castigo del exiliado que aún no sabe que será. Sin embargo, sería un error leer la obra como escrita para la memoria o la nostalgia, en tanto está escrita durante la contienda y alberga en sus páginas la esperanza de la victoria frente al fascismo que aún conservaba el autor. Así, Max Aub acude a una narración realista que grita al mundo lo que ocurría en su país adoptado, sirviéndose de innovaciones y elementos formales vanguardistas que refuerzan el mensaje y sacuden a los lectores, dando directamente en la diana a la que se accede a través de la excepcionalidad del lenguaje literario especialmente intensa en las figuras y mecanismos empleados.

Parte de la fuerza pragmática y perlocucionariamente movilizadora de *Campo cerrado* está también en la ruptura de categorías monolíticas y

puntos de vista unitarios que conforma su poética y que podemos relacionar con su experiencia vital alejada de lo estático a golpe de desplazamientos forzados y con las referencias acumuladas multiculturales y políglotas. Tal vez sea precisamente la distancia relativa que le otorga su origen francés (y alemán), su relación con otras tradiciones e incluso la distancia geográfica forzada del momento de la escritura de este *Campo* las que permiten construir un relato que desde la polifonía y la multiplicidad logra una mayor objetividad y que convierten, en definitiva, esa primera distancia en una cercanía y una fuerza que llegan a ser dolorosas. Así, esta novela que abre la puerta de la serie del *Laberinto mágico*, establece un punto clave del giro de la poética aubiana hacia el realismo crítico y militante e inaugura un exilio que aún no es tal, se sirve de una serie de mecanismos literarios que buscan sin duda una movilización e incidencia social. Mediante el entramado polifónico, la convivencia de diferentes puntos de vista y modelos de focalización que conforman la novela se tensan los límites entre la reconstrucción histórica y la ficción literaria, se recoge la fuerza de la historia situándola alrededor de destinos individuales posibles y por tanto sujetos a la agencia de cada uno y la obra se convierte en un ejercicio de compromiso militante, un grito literario primero para la acción, después contra la reescritura de la historia que llevará a cabo el franquismo, un ejercicio de memoria que lucha contra el olvido colectivo y que hoy está en nuestras manos recoger.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis (2004), “El exilio de Max Aub (España como patria de destino)”, en Gonzalo Santonja (ed.), pp. 173-181.
- Albaladejo, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Albaladejo, Tomás (2005), “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, *Revista de investigación Lingüística*, VIII, pp. 7-33.
- Albaladejo, Tomás (2011), “Sobre la literatura ectópica”, en Adrian Bienec et al (eds.), *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden: Thelem, pp. 141-153.

- Aub, Max (1938) “Las cosas como son. Los escritores y la guerra”, *La Vanguardia*, 2 de abril, p.3.
- Aub, Max (1974), *Manual de Historia de la Literatura Español*, Madrid, Akal.
- Aub, Max (1978), *El laberinto mágico I. Campo cerrado*, Madrid, Alfaguara.
- Aub, Max (2001), *Cuerpos presentes*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- Aub, Max (2015), *La gallina ciega. Diario español*, Madrid, Visor Libros.
- Aznar Soler, Manuel (2003a), “Los años de la Segunda República (1931-1939)”, en Juan María Calles (ed.), pp. 62-93.
- Aznar Soler, Manuel (2003b), *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento.
- Bajtín, Mijaíl M. (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducción al español de Tatiana Bubnova, México, Fondo de cultura económica.
- Blanco Aguinaga, Carlos (2005), “Max Aub y la cultura internacional del exilio”, en Gabriel Rojo y James Valender, (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 85-98.
- Beltrán Almería, Luis (1993), “Ortega, Bajtín y *El tema de nuestro tiempo*”, *Berceo*, 125, pp. 137-145.
- Calles, Juan María (ed.) (2003), *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Calles, Juan María (2003), “Un cierto Max Aub”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 23.

- Castañar, Fulgencio (1992), *El compromiso en la novela de la II República*, Madrid, Siglo XXI de España.
- Caudet, Francisco (2004), “La poesía de la prosa de *El laberinto mágico*”, en Gonzalo Santonja (ed.), *Aproximación a Max Aub*, Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales: 165-170.
- Caudet, Francisco (2009), “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura del exilio republicano de 1939?”, *Arbor*, 185(739), pp. 993-1007.
- Caudet, Francisco (2012), *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante.
- Eagleton, Terry (2004): *The illusions of postmodernism*, Cornwall: Blackwell Publishing.
- Eichenbaum, Boris (2002), “Sobre la teoría de la prosa”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción al español de Ana María Nethol, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 147-158.
- García Berrio, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- Harshaw, Benjamin (1984), “Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework”, *Poetics Today*, 5 (2), pp. 227-251.
- Hellín, Lucía (2015), “Literatura Ectópica: *Party Im Blitz* de Elias Canetti”, *Tonos. Revista de Estudios Filológicos*, 28.
- Hellín, Lucía (2019), “Literatura ectópica: de las fronteras a lo universal”, en Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.), *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas*, Berlín, Peter Lang, pp. 111-122.

- Lluch-Prats, Javier (2014), “Prólogo. La persistencia de la memoria aubiana”, en Javier Sánchez Zapatero, *Max Aub y la escritura de la memoria*, Sevilla: Renacimiento: 9-19.
- Malgat, Gérard (2003), «La infancia en París (1903-1914)”, en Juan María Calles (ed.), pp. 28-39.
- Malgat, Gérard (2011), “Las obras testimoniales de Max Aub sobre la guerra de España: las difíciles memorias de la derrota y del exilio”, *Amnis*, 2.
- Marrugat, Jordi (2018), “Palabra, verdad y mentira en el teatro de Juan Mayorga”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 95(5), pp. 501-517.
- Morán, Gregorio (2014), *El cura y los mandarines. Historia no oficial del Bosque de los Letrados. Cultura y política en España 1962-1996*, Madrid, Akal.
- Pérez Bowie, José Antonio (2006), “En torno a la concepción aubiana del realismo”, *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 486-496.
- Rivero, Francisco León (2020), “La Sagrada Familia de Max Aub: *Campo cerrado*, novela arquitectónica”, *Hispanic Review*, 88 (2), pp. 215-233.
- Rodríguez, Juan (2003), “Los años de formación (1914-1931)”, en Juan María Calles (ed.), pp. 40-61.
- Sánchez Zapatero, Javier (2010), “Max Aub o el poder testimonial de la ficción”, *Estudios humanísticos. Filología*, 32, pp. 197-211.
- Sánchez Zapatero, Javier (2011), “Historia y memoria de la guerra civil. Apuntes sobre *Campo cerrado* (1943), de Max Aub”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, pp. 119-137.
- Sánchez Zapatero, Javier (2014), *Max Aub y la escritura de la memoria*, Sevilla, Renacimiento.

Santonja, Gonzalo (ed.) (2004), *Aproximación a Max Aub*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Soldevilla, Ignacio (1973), *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.

Tuñón de Lara, Manuel (2001), *De Tuñón de Lara a Max Aub. Introducción al Laberinto mágico*, Segorbe, Fundación Max Aub y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.

Ugarte, Michael (1985), “Max Aub's Magical Labyrinth of Exile”, *Hispania*, 68 (4), pp. 733-739.

Valcárcel, Carmen (2010), “Los juegos de la escritura de Max Aub”, *El Correo de Euclides*, 4, pp. 71-87.

Valcárcel, Carmen (2018), “Memorias. Novela. Hacerla. Como si fuese de verdad, mi vida”, en Max Aub, *Campo francés*, Granada, Cuadernos del Vigía, pp. 7-21.