

El diálogo entre la novela y el cine. Una lectura de *Campo francés* de Max Aub, desde Benito Pérez Galdós

Federico GERHARDT
CONICET - Universidad Nacional de la Plata

RESUMEN. En 1965 Max Aub publicó *Campo francés*, obra en la que se propone representar la experiencia de los refugiados de la Guerra Civil española en los campos de concentración franceses. Con este objetivo, el libro adopta una forma que cruza el cine y la novela, citando las novelas dialogadas de Benito Pérez Galdós como precedente. A partir de dicha referencia, el artículo analiza la influencia del escritor canario en la concepción de *Campo francés*.

PALABRAS CLAVE. Novelas dialogadas, Guion cinematográfico, Literatura concentracionaria, Edición.

ABSTRACT. In 1965 Max Aub published *Campo francés*, a book that aims to represent the experience of refugees from the Spanish Civil War in the French concentration camps. With this objective, the book adopts a form that mixes the cinema and the novel, with the dialogue-novels of Benito Pérez Galdós as an explicit precedent. Based on this reference, the article analyzes the influence of the Canary writer in the conception of *Campo francés*.

KEYWORDS. Dialogue-novels, Screenplay, Concentration Camp Literature, Publishing.

En 1965, la editorial Ruedo Ibérico, domiciliada en Francia y dirigida por el español José Martínez¹, editó el libro *Campo francés* de Max Aub. La obra aubiana se inscribe en la serie de *Campos* que componen el ciclo narrativo de *El laberinto mágico*², y se propone dar cuenta de la experiencia sufrida por miles de españoles —entre los que se encontraba el propio Aub— que, tras cruzar la frontera francesa sobre el final de la Guerra Civil, a comienzos de 1939, fueron reclusos en cárceles y campos de concentración montados por

¹ Sello por entonces dedicado, fundamentalmente, a editar textos de autores y/o temáticas españoles, cuya edición en España estaba obstaculizada por la censura, todavía previa, del régimen de Franco. Sobre la historia de la editorial y este aspecto en particular, puede consultarse Forment (2000). Sobre la relación de Max Aub con el aparato censor franquista, *vid.* Lluç (2008).

² En la primera de las «Tres notas» que preceden a *Campo cerrado* (1943), Max Aub presentó el proyecto que, con variaciones, llevará a cabo en los años siguientes: «Bajo el título de *El laberinto mágico* [...] proyecto publicar, amén de ésta, cuatro novelas en las que he de recoger, a mi modo, algunos sucesos de nuestra guerra: II. *Campo abierto*. III. *Campo de sangre*. IV. *Tierra de campos*. V. *Campo francés*» (Aub 2001: 81). El proyecto sufrirá, en su desarrollo, no pocas variaciones, que harán difícil determinar la pertenencia o no de estos y otros títulos al citado ciclo. Sobre los límites del *Laberinto vid.*, entre otros, Soldevila (1973 y 2003), Pérez Bowie (2003), Caudet (2000), Lluç-Llorens (2006).

el gobierno de Francia³. Su publicación obedece a la voluntad de Aub de conmemorar el aniversario de ese periplo, ante el inminente desenlace del conflicto bélico. Así lo explicita el autor en el último párrafo de la «Nota» que prologa *Campo francés*, la que por esa razón fecha en febrero de 1964, pese a ser publicada en mayo de 1965: «Aparecen estas páginas a los veinticinco años del desenlace de la Gran Guerra Civil Española» (1965: 8)⁴.

En cuanto al origen del libro, este se nutre de las anotaciones que Max Aub realiza durante su estada en los campos franceses. Dichas notas se encuentran en la génesis de *Campo francés*, origen compartido con una larga serie de títulos que abordan la temática concentracionaria⁵: desde relatos como —entre otros muchos— «Vernet 1940» o «Yo no invento nada» hasta un poemario como el *Diario de Djelfa*, pasando por un texto inclasificable como *Manuscrito cuervo* o una obra dramática como *Morir por cerrar los ojos*⁶.

El argumento de *Campo francés* se desarrolla en el periodo que va de enero de 1939 a octubre de 1940, y tiene como protagonistas a Julio Hoffman, húngaro residente en París, su pareja francesa, María, y su hermano Juan, integrante de las Brigadas Internacionales que intervinieron en la Guerra Civil española a favor de la República. Julio, indiferente a la política y al conflicto desarrollado del otro lado de los Pirineos, es detenido por error, al ser confundido con Juan, quien acaba de ingresar a Francia junto con la gran masa de españoles derrotados, y se entrega a las fuerzas policíacas galas para poner fin a la con-

³ Sobre el tema, en que no cabe detenerse por cuestiones de espacio, pueden consultarse, entre otros, el pionero estudio de Javier Rubio (1977) y el más reciente libro de Dreyfus-Armand (2000).

⁴ En la correspondencia de Aub con el historiador y amigo suyo Manuel Tuñón de Lara, exiliado español en Francia y encargado, por el vínculo afectivo con el autor y personal con la editorial, de seguir de cerca la edición de *Campo francés*, puede leerse la ansiedad del escritor de publicarlo en 1964, al cumplirse un cuarto de siglo del fin de la Guerra Civil española. El 25 de marzo de ese año, Aub dice a Tuñón de Lara, en referencia a Martínez: «presiónale, entusiásmalo porque además, la celebración (?) de los 25 años de nuestra derrota son [sic] un pretexto magnífico para lanzar el libro a la calle» (Aub & Tuñón de Lara 2003: 262).

⁵ A propósito, en el borrador de un prólogo para una edición completa de *El laberinto mágico* —que no llegó a realizarse— Max Aub escribió: «Todo en cárceles y campos era nuevo para mí y [me] pasé el tiempo tomando notas que, en su mayoría, no llegaron {nunca} a más; algunas otras, puestas en hilera, dieron cuenta o *Campo francés*. Con el tiempo y las desdichas fueron naciendo los *Cuentos ciertos* y, luego, el *Diario de Djelfa* y [en al] tanto almacenado en dos líneas, en una veintena de libretos que sólo yo podría —quizá— descifrar; generalmente, por no ser explícito, se me ha borrado el suceso consignado» (2002: 72). Un panorama completo de la literatura concentracionaria aubiana puede encontrarse en la tesis doctoral de Eloísa Nos Aldás (2001).

⁶ Este último título aparece, en el conjunto, como el más vinculado temáticamente a *Campo francés*, relación que, sin dejar de ser relevante, ya ha sido analizada y revisada en sobradas ocasiones por la crítica, desde los primeros acercamientos hasta las lecturas más recientes, por lo que no será especialmente abordada en el presente trabajo. El propio autor, en la «Nota» de *Campo francés* ya invitaba a dicha lectura, indicando el camino a críticos y escritores: «En veintitres días de travesía de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942, escribí este *Campo francés*. Había vivido todos sus cuadros —todos sus encuadres—; de ello saqué, en 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» (1965: 6). *Vid.*, como ejemplos, los estudios de Soldevila (1973), Muñoz Molina (1999), Moraleta (2006), Venegas (2007), De Marco (2008).

fusión y lograr la libertad de su hermano. Mientras tanto, María peregrina por las dependencias oficiales y policiales para tramitar la liberación de ambos. A través de las peripecias de estos tres protagonistas, *Campo francés* narra la marcha de una multitud de españoles a Francia, los cambios drásticos en los modos de vida de un grupo de personajes variado, sometidos al accionar arbitrario y torpe de las fuerzas represivas en París y Vernet, y los efectos en la sociedad francesa de la invasión del ejército alemán. Al respecto, confiesa y advierte el autor, al frente de la obra: «Inventé un hilo conductor para que el público siguiera con cierto interés el documento. Todos los personajes, menos los protagonistas, son reales» (1965: 6).

Pero la particularidad de *Campo francés* reside en que el libro se presenta como un intento de cruzar la novela con el cine⁷. El material verbal de la obra está constituido por diálogos de intervenciones breves, dividido en escenas, señaladas por indicaciones de cambio de lugar seguidas de escuetas notas referentes al espacio y a los personajes presentes —al modo de las acotaciones escénicas teatrales o de los guiones cinematográficos—. En ocasiones, además, se introducen palabras provenientes de la prensa periódica, radial o cinematográfica de la época, percibidas por los personajes. Todo esto se encuentra acompañado por el material gráfico que incluye fotografías de la prensa francesa de la época⁸ que retratan la situación social y política del país y de toda Europa, afiches de propaganda de guerra de Francia y grabados⁹ que dan cuenta de la vida en los campos de concentración¹⁰.

En el caso de Max Aub, la voluntad de cruzar el cine con la novela podría parecer una marca generacional¹¹, teniendo en cuenta que el autor de *El laberinto mágico* se inició como escritor al mismo tiempo que la llamada generación del 27, fascinada por el arte cinematográfico, que representaba entonces la modernidad estética¹². Sin embargo, el propio

⁷ En esta mezcla se encuentra la dificultad de encasillar la obra por parte de las primeras aproximaciones críticas. Sobre la recepción crítica de *Campo francés*, *vid.*: De Marco (2008: 13-5).

⁸ Las imágenes fotográficas corresponden a las revistas *Match* y *L'Illustration*.

⁹ Los mismos pertenecen, según aclara la edición (1965: 2) al libro *Campos de concentración 1939-194...*, en cuyas ilustraciones el artista catalán Josep Bartolí representa su experiencia en los campos franceses, donde fue recluido tras la caída de la República, a cuyo ejército había servido.

¹⁰ La página 2 de la primera edición aclara al respecto: «Las ilustraciones de *Campo francés* de Max Aub han sido seleccionadas por Ruedo Ibérico en diversas publicaciones de la época» (1965: 2). Esto, por un lado, coincide con algunas de las cartas enviadas a Aub durante el proceso de edición en 1964, en las que Tuñón de Lara (*vid.* n. 4) dice al escritor que Martínez «está buscando fotos, pero él suele tener buen repertorio» y, luego, «vi las espléndidas fotografías que tiene para ilustrar *Campo francés*» (Aub & Tuñón de Lara 2003: 268, 292). Sin embargo, otras misivas previas permiten suponer que no sólo Aub tuvo la idea —«se podría ilustrar con fotos de la época» (Aub & Tuñón de Lara 2003: 241)— sino que además participó en la selección de imágenes e, incluso, sugirió o hasta aportó algunas: «Ayer compré en la Lagunilla unos pocos números de *L'Illustration*, de los primeros meses del 39. Allí hay que buscar las fotografías para *Campo francés*» (Aub & Tuñón de Lara 2003: 248).

¹¹ En un artículo de 1968, escribe Aub: «Tenemos la edad del cine, que ha influido, más o menos, en la obra de todos los escritores de mi generación» (2007: 799).

¹² Al respecto, *vid.* Gubern (1999).

autor da otras claves de lectura en la «Nota», a través, fundamentalmente, de dos relaciones intertextuales¹³.

SIERRA DE TERUEL

En las palabras preliminares de *Campo francés*, Max Aub vincula directamente la percepción de los acontecimientos, que años después relatará en el libro, con el trabajo que había desarrollado en el lapso inmediatamente anterior:

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. (1965: 6).

El paso, prácticamente sin solución de continuidad, de la filmación a la reclusión explicaría, según Aub, su dificultad para disociar su experiencia en campos y cárceles de su trabajo en la realización de la película *Sierra de Teruel*. Dicha dificultad se vuelve patente, tal como señala el propio autor, en las notas en las que registró sus experiencias del periodo y sus observaciones al respecto, las que muchas veces adoptan formas cercanas al guion cinematográfico, llegando a incluir en algunos casos, acotaciones marginales con indicaciones técnicas o referencias al sonido¹⁴. La naturaleza de estas anotaciones podría explicar el hecho de que Aub haya pensado, en principio, en ordenarlas para llevarlas a la pantalla, con la intención expresa de «hacer presente al público americano lo peligroso de alzarse de hombros ante el fascismo»¹⁵.

¹³ Tanto las relaciones intertextuales en general como las paratextuales en particular —dada la importancia otorgada a los prólogos, fundamentalmente— abordadas en el presente texto, toman como amplio marco teórico las especulaciones de Gérard Genette (1989 y 2001, respectivamente). Cabe señalar, a propósito, que el tema mismo del presente trabajo, abocado a la indagación de ciertos aspectos de la relación entre literatura y cine a partir del abordaje de las relaciones entre diferentes obras, hace más pertinente dicho enfoque, teniendo en cuenta las recientes reflexiones teóricas sobre las relaciones interartísticas que parten de la noción de «intertextualidad» de Genette para pensar las relaciones entre las artes, y más especialmente, del cine con las demás disciplinas artísticas. *Vid.*, por ejemplo, los trabajos recogidos en volumen colectivo por José Antonio Pérez Bowie (2010).

¹⁴ Con respecto a este material documental en torno a *Campo francés*, De Marco (2008: 30) señala la dificultad o, incluso, imposibilidad de ordenarlo y determinar con seguridad una secuencia entre los distintos manuscritos que lo integran, así como su relación con el libro publicado en 1965. Algunas de estas anotaciones han sido parcialmente reproducidas y analizadas por Eloísa Nos Aldás (2001) y Valeria de Marco (2008).

¹⁵ Manuscrito citado por Valeria de Marco (2008: 36). Esto también explicaría el hecho de que, en su «Nota», remonte el origen de *Campo francés* a 1942, durante su viaje desde Marruecos, recién liberado del campo de Djelfa, en Argelia, hacia México, país en que viviría exiliado hasta su muerte en 1972 (*vid.* n. 6). Esto, a pesar de que las anotaciones en sus diarios demuestren que, al menos hasta 1963, se encontraba elaborando el texto (De Marco 2008: 26-8). En 1970, interrogado por el especialista aubiano Ignacio Soldevila sobre su intención de convertir esas notas en un film, el autor le escribe: «Es lo que yo quería

Similar empeño había movido a la realización de la película *Sierra de Teruel*. Con el objetivo de sensibilizar a la opinión internacional —y, especialmente, estadounidense— y reunir ayudas financieras para la causa republicana, André Malraux se dedica, desde enero de 1938, a preparar y posteriormente dirigir la filmación de *Sierra de Teruel*, filme basado en un episodio de su novela *L'Espoir* (1937, París: Gallimard), escrita el año anterior¹⁶. Carente de experiencia y conocimientos cinematográficos¹⁷, Max Aub interviene en la película en mayo de 1938, por encargo del escritor francés. Además de desempeñarse como asistente de dirección, Aub está encargado de trasponer los diálogos y traducirlos al español¹⁸. Precisamente durante el rodaje de *Sierra de Teruel* Max Aub cruza la frontera, en enero de 1939, con el equipo de filmación, dando inicio a la serie de peripecias que lo desplazan por el territorio francés y norteafricano, en prisiones y campos. Sobre esta conexión insiste el autor al redactar —en tercera persona—, muchos años después, un borrador de texto para ser incluido en la solapa de *Campo francés*:

Iniciado en el cine al ser asistente de A. Malraux en la realización de *L'Espoir*, traductor de sus diálogos, Max Aub se acoge al género de redactar estas memorias de sus estancias en campos de concentración franceses, en 1939 y 1940. Tal vez ninguna técnica podría ser más adecuada para dar una exacta cuenta de esta experiencia que compartieron millares [miles y miles] de españoles y queda como muestra de un tiempo crucial en el siglo XX. (FMA-AMA 6/8).

En este breve pasaje pensado para la edición de *Campo francés*, la relación entre cine y novela ya no solo se explica por el modo como fueron percibidos y registrados los sucesos de que se da cuenta, sino que, además, en la segunda oración, la utilización de esta técnica se presenta como un intento de adecuación de la novela, con el objetivo ya no de mover a la intervención en el conflicto —ahora pasado—, sino de representar una experien-

hacer al llegar aquí [México], pero para mi mayor sorpresa, el asunto no le interesó a nadie» (Aub & Soldevila 2007: 340).

¹⁶ El objetivo planteado por la película no pudo ser cumplido, ya que debió ser terminada en el sur de Francia, tras la caída de Cataluña ante las tropas de Franco, y montada en París, haciéndose un estreno privado en 1939 en el teatro Chaillot de dicha ciudad. El estreno comercial, en cambio, tuvo que esperar hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. Sobre el tema, *vid.* Amell (1996) y Malgat (2007: 77-82).

¹⁷ En una entrevista realizada por André Camp en 1967, Max Aub recuerda la oportunidad en que Malraux lo convocó para participar en el proyecto, y su respuesta asombrada: «En lo que concierne al cine, no conozco ni una palabra» (*apud* Malgat 2007: 78). Coinciden en esto las investigaciones al respecto desarrolladas por Samuel Amell, quien, tras revisar fuentes críticas y documentales sobre la relación entre el autor y el cine, concluye que «la presencia del cine en la obra de Aub va a ser especialmente fuerte a partir de la guerra civil e indudablemente su experiencia en *Sierra de Teruel* va a jugar un papel importante» (Amell 1996: 729).

¹⁸ Se preferirá, en lo sucesivo, la utilización del término «trasposición» en lugar de «adaptación» cinematográfica, dado el lastre valorativo implícito en este último y la capacidad de aquel de abarcar mayores matices de un fenómeno complejo, ampliamente analizados por Wolf (2004). Otro término recurrido con el mismo objetivo de escapar a las limitaciones del de «adaptación» es el de «reescritura», derivado de las especulaciones teóricas resumidas en la n. 13.

cia y documentar una época¹⁹. Esta operación de adecuación puede leerse a la luz de la otra relación intertextual que establece Aub en la «Nota» que acompaña a *Campo francés*, y que remite a cierta zona particular de la producción literaria de Benito Pérez Galdós.

CASANDRA

A lo largo de su trayectoria creadora, a medida que se iba alejando de los postulados del «arte deshumanizado» —en que se había inscrito su obra temprana— y acercando al realismo, Max Aub fue alimentando progresivamente su admiración por Benito Pérez Galdós²⁰, siguiendo un derrotero que compartiría con, al menos, un compañero de generación, según él mismo anota en las palabras que preceden a sus *Conversaciones con Buñuel*: «Las escuelas de “vanguardia” me hirieron a mí antes que a él. Y sin embargo, recalamos los dos en Galdós, sin contar que nuestra relación con el cine no es tan distinta en años» (Aub 1984: 23)²¹. La obra del escritor canario es una de las mayores influencias en la novelística de Max Aub²².

En el caso específico de *Campo francés*, la incidencia de la obra galdosiana se vuelve, podría decirse, más que explícita en la «Nota» del autor, cuyo texto comienza por citar, en forma íntegra, el prólogo que Galdós escribe para su novela dialogada *Casandra* (1905), obra en que puso en práctica esta novedosa técnica de escritura que hibrida novela y teatro, luego de sus «hermanas mayores» *Realidad* (1889) y *El abuelo* (1897). En el prólogo de Galdós, dicha técnica se explica como un modo de adecuar su novelística a su época:

Los tiempos piden al Teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la Novela que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico. (Pérez Galdós 1951a: 116, Aub 1965: 5).

El motivo de la extensa cita y en un lugar tan destacado, lo explica Aub a renglón seguido, cuando agrega: «Esto escribió Benito Pérez Galdós al frente de *Casandra*. Desde el ángulo de la retórica, poco tengo que añadir como explicación de la forma de este *Campo*

¹⁹ En la «Nota» Max Aub se refiere a *Campo francés* como «documento» (1965: 6), lo que cabría pensar en relación con lecturas críticas como la de Emir Rodríguez Monegal, quien en 1967 no le reconoce estatuto literario (*vid. n. 7*).

²⁰ En los ensayos dedicados a la obra y figura galdosianas, Aub no pierde oportunidad para elogiarlo. Solo por citar una muestra, escribe en su *Discurso de la novela española contemporánea*: «Benito Pérez Galdós se hombra con los mayores de su siglo, Balzac o Tolstoi, pongamos por mejor ejemplo. Desde Lope ningún escritor fue tan popular, ninguno tan universal desde Cervantes» (Aub 2004: 63).

²¹ Nótese la cercanía —casual o no—, en la frase, de Galdós con el cine. En las *Conversaciones...* también surge el nombre de Galdós. Es así que Buñuel, refiriéndose a la falta de correspondencia entre la obra del novelista y su fama internacional, se pregunta: «¿Por qué no tiene Galdós el nombre que debe tener?» (Aub 1984: 150). Precisamente cuando se están desarrollando estas charlas, Buñuel está pensando en su próxima trasposición cinematográfica de una novela galdosiana, *Tristana* (1892), que será estrenada en 1970 con el mismo nombre (Aub 1984: 140 y ss).

²² *Vid.*, especialmente, Caudet (2003).

francés si en el texto anterior se lee *Cine* donde Galdós escribió *Teatro*» (1965: 5-6). De esta forma, establece una analogía entre la operación realizada por Galdós en las novelas dialogadas y la que él mismo lleva a cabo en su relato de «forma cercana a la cinematográfica» (1965: 6)²³.

Aub rescata la experimentación formal de Galdós en tanto intento de imprimir a su narrativa una concisión y aceleración más acorde con los nuevos tiempos, determinados, sobre todo en las concentraciones urbanas, por la circulación más rápida y extendida de mercancías y, especialmente, de bienes culturales, como, por ejemplo, las ediciones populares. A partir de esta lectura de aquel experimento, Max Aub justifica la mezcla de novela y cine que —«no por capricho» (1965: 6)— realiza en *Campo francés*, similar a la galdosiana. En el caso de Aub, la experimentación formal se explica por el contexto cultural en que se publica el libro, en el que, en términos generales, el autor advierte la preponderancia de la imagen y la creciente influencia de los medios de comunicación de masas, como factores decisivos que inciden en la relación de la obra con el público. En la «Nota», Aub destaca estos aspectos al realizar el diagnóstico del contexto en que sale a la luz el libro —también aquí la relevancia de la cita perdona su extensión—:

El cine y la Televisión son hoy una parte de la industria literaria, tanto como el teatro o las ediciones baratas, llamadas de bolsillo no por su tamaño, sino porque están al alcance económico de muchos. Pruébanlo las revistas más o menos populacheras dedicando a estos géneros un espacio respetable si no siempre respetado.

No pretendo tanto al insertar en la larga serie de mis relatos de la Gran Guerra Civil Española, éste en el que adopto, no por capricho, una forma cercana a la cinematográfica, porque creo que ya existe un público para quien la separación de imagen y diálogo en una misma página más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia; el que ésta sea a su vez Historia, es otra.

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. (Aub 1965: 6).

Por medio de esta caracterización del contexto, Aub presenta argumentos que le permiten justificar la inclusión de titulares de diarios y fragmentos informativos radiofónicos y cinematográficos en el material verbal de la obra, así como la incorporación de los documentos gráficos que lo acompañan en las páginas del libro, componente de la obra este último en el que más ha insistido la crítica a la hora de analizar los vínculos entre la novela y el cine en *Campo francés*²⁴. Además de este, otro aspecto de *Campo francés* que men-

²³ Aunque en términos generales, sin hacer referencia a ninguna obra en particular, la siguiente observación de Caudet apunta en igual sentido: «Max aspiraba a una novela que tuviera repercusión en un público mayoritario. Igual que el cine, un nuevo arte de masas que había implantado en su impacto popular a la novela por entregas y al melodrama folletinesco. A ese impacto no habían renunciado —sabía muy bien Max— los grandes escritores decimonónicos, incluidos Balzac o Galdós. Pero otros eran los tiempos. Sin embargo, había que seguir, con modificaciones, con nuevas fórmulas, esos viejos patrones de novelar, de llegar al gran público» (2003: 56). Algunos de estos aspectos son también señalados por Valeria de Marco (2008).

²⁴ Esto puede observarse desde las primeras aproximaciones, como la pionera de Soldevila Durante (1983), quien señala que «[l]a versión original viene acompañada por una abundante colección de

ciona la «Nota» y que remite más directamente al cine en relación con la novela, está dado por el manejo de las distancias en la narración de los hechos: «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» (Aub 1965: 7). Este aspecto de la narración, sobre el que ha dejado escritas algunas otras reflexiones Aub al abordar la relación entre cine y novela²⁵, se ha revelado, en el caso particular de *Campo francés*, a partir de estudios críticos que han demostrado la utilización de diferentes distancias o planos en la elaboración del relato²⁶.

Cabe además considerar esta relación entre cine y novela como una posible solución para un problema al que ya se había enfrentado Aub en *Morir por cerrar los ojos* de 1944, esto es, las dimensiones de lo representado²⁷. En el «Aparte» que prologa a dicha pieza teatral, el autor identifica dos problemas en su obra. En primer lugar, señala «un pecado: llevo al teatro lo que, generalmente, ha sido de la novela. Galdós, escudado en inmortales precedentes, realizó lo contrario». En segundo lugar, no oculta «otro mal: lo desmesurado del tema. No llega ahora frente al público el sufrimiento del hombre sino el de una nación, una clase». Y, en el mismo texto, Max Aub pone en boca de hipotéticos receptores una respuesta a esta cuestión formal: «Probablemente me gritarán: ¡Al cine! ¡Qué más quisiera yo!» (Aub 2006: 266).

Este pasaje resulta interesante en la medida en que permite presumir que la «forma cercana a la cinematográfica» de que Aub dota a *Campo francés* sería también un modo de traspasar las limitaciones del teatro. Asimismo, resulta significativa la referencia a las nove-

documentos gráficos, con cuyas imágenes el editor parece haber querido compensar al lector por la ausencia de verdaderos planos filmados» (1973: 114). No obstante, el papel de las imágenes en la obra merece, por su complejidad, un análisis más detenido —que ocuparía un trabajo aparte y, por tanto, no cabe desarrollar en el presente, dadas sus dimensiones y objetivos— que tenga en cuenta, asimismo, las características particulares del material gráfico reproducido (fotografías, grabados y afiches) y su especificidad en relación con la representación del tema en cuestión. Todo esto, además, poniendo en consideración las diferentes intervenciones de diversos agentes en los distintos momentos de la elaboración de *Campo francés* (vid., por ejemplo, la n. 10).

²⁵ Por ejemplo, el 5 de enero de 1945, anotó en sus diarios: «El revuelo de la revolución francesa [...] desemboca medio siglo después con el esplendor de la nueva forma hallada: la novela. ¿Cuál será el medio de expresión de nuestro mundo en crisis? ¿El cine? (Problema fundamental de la técnica: la distancia del objetivo al objeto).» (Aub 2003: 67).

²⁶ Valeria de Marco lo resume del siguiente modo: «el narrador se vale de tres distancias entre objeto y cámara. El plano general se usa para plasmar un espacio amplio y grandes grupos de personas: la calle, el campo de concentración y el éxodo de los españoles. El plano medio se usa en las escenas que transcurren en el interior de la prisión y del campo y que están articuladas en torno a un pequeño grupo de prisioneros [...] La distancia corta, el primer plano, se utiliza para seguir a los tres personajes principales en la casa y en sus recorridos de la casa a la cárcel, al estadio, al campo de concentración...» (2008: 49-50). Esta lectura crítica parece ser corroborada por las ideas sobre la novela expuestas por el propio autor en 1968: «En las novelas de Balzac los personajes están pintados de cuerpo entero, completos ante el lector; a lo sumo éste, cómodamente sentado, los ve como en un enorme cuadro de historia o de costumbre. Décadas más tarde el lector se acerca y aun se introduce en el personaje: ha pasado del plano general al medio y a los acercamientos» (Aub 2007: 804).

²⁷ Vid. n. 6.

las dialogadas galdosianas, en relación con esta reflexión acerca de las características del teatro y del cine. En este punto es importante recordar que ya en la década del 30, uno de los críticos españoles más importantes e influyentes de España había puesto en relación estos tres términos. En la noticia publicada en *El Sol*, el 9 de enero de 1931, con motivo de la reposición de la puesta en escena del texto dramático de *Realidad*, en el Teatro Fontalba, por la Compañía de Lola Membrives, Enrique Díez-Canedo, guía literario y padrino editorial de Aub —a quien recuerda en la postdata del citado «Aparte»²⁸, escribe:

Realidad, novela dialogada, asume ya la forma dramática y se distribuye en escenas, y éstas se agrupan en cinco jornadas, con la cabal libertad de un teatro no sometido a exigencias de tiempo ni condicionado por las limitaciones del tablado: con la libertad que hoy posee el cinematógrafo. (Díez-Canedo 1973: 450).

De vuelta al análisis de *Campo francés*, este breve excursus se conecta con uno de los aspectos fundamentales en su construcción, apenas mencionado en la «Nota» prologal de Max Aub, y que remite directamente a la concepción aubiana del cine y a la relación de su obra con la de Benito Pérez Galdós: el diálogo.

EL DIÁLOGO

En el borrador del texto que compuso para la solapa de *Campo francés*, Max Aub había escrito: «Desde *La Celestina*, de Fernando de Rojas[,] a algunas novelas de Benito Pérez Galdós, siempre existieron [en la literatura española] espléndidos textos donde el diálogo servía de marco a la acción» (FMA-AMA 6/8). Esta línea que traza el autor y que va de *La Celestina* a ciertos títulos de Galdós, que cabe presumir se trata de las novelas dialogadas, remite precisamente a otro de los prólogos que el escritor canario publicó junto a una de ellas.

En el prólogo de *El abuelo*, Galdós explica el procedimiento dialogal que ya había ensayado previamente en *Realidad* y al que ahora intenta dar «el mayor desarrollo posible [...] contrayendo a proporciones mínimas las formas descriptiva y narrativa» (1951b: 10). Y en su explicación, recurre al mismo ejemplo al que echará mano posteriormente Aub:

²⁸ Enrique Díez-Canedo, además de traductor y poeta, fue un crítico que ocupó lugares destacados del campo literario madrileño de los años 20, como las páginas de las revistas *La Lectura* y *La Pluma*, del semanario *España* y de los diarios *El Sol* y *La Voz*, «la plana mayor de la prensa de opinión española» en palabras de José Carlos Mainer (2010: 147). En virtud de estas relaciones, Díez-Canedo tuvo una incidencia decisiva en la inserción de Max Aub en los circuitos de publicación, siendo además el prestigioso crítico quien firmó el prólogo del primer libro aubiano, *Los poemas cotidianos* de 1925. Ese mismo año, en la revista *Alfar*, Aub se refiere al papel de Díez-Canedo en su formación literaria y, por extensión, en la de su generación: «Si alguien ha guiado seguro la ansiedad de una juventud —artículos de la añorada *España*— ha sido él. Nos ha enseñado los caminos, no nos llevó por ninguno —otros hay que tras una única senda han intentado seducir—. Es el *starter* de una nueva generación» (n.º 53, octubre). Sobre la incidencia de Díez-Canedo en la trayectoria editorial de Max Aub, *vid.* Gerhardt (2013). Fechada en el mismo mes en que muere Díez-Canedo, la posdata del «Aparte» de *Morir por cerrar los ojos* comienza con la siguiente oración: «Este es el primer libro mío que no leerá Enrique Díez-Canedo» (Aub 2006: 268).

El arte escénico, propiamente dicho, ha venido a encerrarse en nuestra época (por extravíos o cansancios del público, y aun por razones sociales y económicas que darían materia para un largo estudio) dentro de un módulo tan estrecho y pobre, que las obras capitales de los grandes dramáticos nos parecen *novelas habladas* [...] Que me diga también el que lo sepa si *La Celestina* es novela o drama. *Tragicomedia* la llamó su autor; *drama de lectura* es, realmente, y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas. (1951b: 11)²⁹.

Sin embargo, Max Aub va más allá y extiende esa misma línea llevándola hasta el cine. Es así que, a continuación de la frase arriba citada, el borrador del texto para la solapa afirmaba: «Galdós intuyó el cine al decir en el prólogo de *Casandra...*» (FMA-AMA 6/8). El espacio en blanco que sigue a esta afirmación trunca habría albergado, cabe conjeturar, el prólogo galdosiano citado en la «Nota» o, al menos, parte de él. No obstante su descarte de la edición de *Campo francés*, la idea destinada a la solapa es expresada en 1965, el mismo año en que Ruedo Ibérico edita la obra. En un texto acerca del teatro español del siglo XX, tras analizar los maridajes entre teatro y novela en la literatura francesa de fin de siglo XIX, escribe: «Benito Pérez Galdós ya lo había previsto y, en cierta manera, llevado a cabo, yendo más allá, intuyendo el cine» (2007: 757).

Esta afirmación de Max Aub permitiría, en principio, entender por qué apela a la experimentación formal de las novelas dialogadas de Galdós para explicar y justificar su propia novela de «forma cercana a la cinematográfica». Y, al mismo tiempo, constituye una indicación para identificar en qué tipo de cine estaría pensando Aub al realizar ese cruce, a saber: el cine sonoro. En idéntico sentido discurren las consideraciones vertidas en un ensayo escrito por esos mismos años en el que Max Aub señalaba que, en la novela, «[e]l diálogo adquirió una importancia fundamental desde el arribo del cine hablado» (2007: 801)³⁰. De acuerdo con esto, sería la preeminencia del diálogo, entonces, la característica fundamental en que cifra el autor la forma cinematográfica de *Campo francés*³¹.

²⁹ También en este texto, Galdós menciona la voluntad de adecuar la novela a los nuevos tiempos, al considerar *El abuelo* como un «humilde ensayo de una forma que creo muy apropiada a nuestra época, tan gustosa de lo sintético y ejecutivo» (1951b: 11).

³⁰ En el mismo texto, Aub vuelca afirmaciones relacionadas con las de la «Nota» de *Campo francés* que podrían resultar pertinentes o útiles a la hora de analizar —con las prevenciones críticas del caso (*vid. n. 24*)— la inclusión del material gráfico en la edición de la obra, así como los fragmentos noticiosos: «Lo que sucede es que, desde la invención del cine, la literatura entra también por los ojos sin necesidad de recurrir a los medios del naturalismo que murió, precisamente, al principiar la era del cinematógrafo [...] La fotografía, abriendo caminos (durante el ciudadano, burgués y elegante siglo XIX), fue la tutora del naturalismo del brazo del realismo desde mediados del siglo XIX [...] Sólo el cine y luego, claro está, su hija putativa la televisión, iban a dar una idea más exacta de decorados, geografía e historia al lector y a influir en el autor, vuelto director y guionista técnico y dialoguista [...] Hay que contar también con lo que podríamos llamar la influencia de los noticieros o actualidades, visible en muchas formas de la novela contemporánea» (2007: 801).

³¹ Una observación en parte coincidente, aunque en términos más generales y sin detenerse en su argumentación, realiza Caudet con respecto a la novelística aubiana: «El diálogo lo relacionaba Aub a la vez con el teatro y con el cine. Pero esa relación se fue progresivamente decantando cada vez más del lado del cine» (2000: 86). Cabe citar, aunque sea como ejemplo, otro pasaje de una obra de Aub en que diálogo y cine se asocian. En uno de los textos preliminares que escribe para la que sería su *Buñuel: novela*, titulado

Cabe en este punto volver sobre la trayectoria creadora de Max Aub, para ponerla en relación con esta concepción del cine subyacente. A diferencia de sus compañeros de generación, como Francisco Ayala o Rafael Alberti entre otros, cuya literatura está desde un principio marcada por la fascinación que despertó en ellos el cine mudo³², el encuentro decisivo de Max Aub con el cine se da cuando los adelantos técnicos ya lo han dotado de la palabra hablada, más precisamente, en su caso particular, cuando interviene en la realización de *Sierra de Teruel*, fundamental y justamente, como dialoguista³³. Pero además, recién llegado a México, con las penurias vividas en los campos franceses como único intervalo, Aub comienza con su abundante aporte literario a la producción cinematográfica mexicana, encargado de los diálogos del film obrerista *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho, tarea que se extenderá en los años siguientes, a tal punto que al publicar *Campo francés*, Aub ya había intervenido en más de veinte films mexicanos de diversa índole³⁴.

A su vez, esta relación tan estrecha de Aub con la industria del cine mexicano pudo haber sido otro factor influyente en el hecho de que, a la hora de pensar un modo de dar forma cinematográfica a su narración sobre los campos de concentración franceses, volviera la mirada hacia la experimentación dialogal de su maestro Benito Pérez Galdós. Dicho de otro modo, dada su tarea en el cine de México, difícilmente haya pasado desapercibida para Max Aub la presencia del escritor canario en las pantallas mexicanas. Al momento de publicarse *Campo francés*, la industria cinematográfica mexicana había estrenado ya seis trasposiciones de novelas galdosianas, incluidas tres novelas dialogadas —entre ellas, las dos «hermanas mayores» de la citada *Casandra*—: de *Adulterio* (1943), de José Díaz Morales, de *El abuelo* y de *La loca de la casa* (1950) y *La mujer ajena* (1954), ambas de Juan Bustillo Oro, trasposiciones de *La loca de la casa* y *Realidad*, respectivamente³⁵.

Por último, existe un aspecto más del sistema dialogal galdosiano que, relacionado también con el cine, cabría considerar entre las razones para adoptar aquel método experimental de escritura, a la luz de una pretensión de lectura que expresa Aub en la «Nota» de *Campo francés*: «No hay en lo que sigue nada personal, curiosa afirmación para lo que aseguro memorias. Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento; sencillamente: apunto con mi caletre, que no peca de agudo; una vez más, cronista» (Aub 1965: 6-7).

«Libro diálogo, mal hablado: cine», escribe: «Los diálogos —de ahí no se puede pasar—, aun corregidos, tienen algo de plano continuo que sólo anima la vida que son. Este libro, hecho, visto como película, tal vez no estuviera mal. Uno y otra no son sino movimiento» (Aub 1984: 19).

³² *Op. cit.*, n. 12.

³³ *Vid.* n. 16.

³⁴ La mayor parte de estas contribuciones se produjeron durante su desempeño como consejero técnico de la Comisión Cinematográfica y profesor del Instituto Cinematográfico de México, entre 1943 y 1951, dentro del más amplio periodo de la llamada «época de oro del cine mexicano» (Sinnigen 2008: 30). Sobre la relación de Max Aub con el cine mexicano, *vid.*: Gubern (2000) y Romero-Marco (2006; incluye como apéndice la lista detallada de las producciones cinematográficas en que participó el autor).

³⁵ Las otras tres, homónimas de las novelas traspuestas, son: *Doña Perfecta* (1950), de Alejandro Galindo; *Misericordia* (1952), de Zacarías Gómez Urquiza, y *Nazarín* (1958), de Luis Buñuel —cuya relación con Galdós comparaba Max Aub con la propia en el fragmento de *Conversaciones con Buñuel* citado en el presente trabajo (*vid.* n. 21)—. Sobre las trasposiciones de novelas galdosianas en el cine mexicano, *vid.* Sinnigen (2008).

La pretensión de verdad, la voluntad de Max Aub de construir una obra que sea «muestra» o «documento» de una época —palabras ya citadas con las que se refiere a *Campo francés*— lo lleva no solo a rechazar la primera persona, sino también a intentar evitar o esconder las mediaciones entre el lector y los sucesos representados. En esta estrategia, el diálogo juega un papel fundamental. El predominio del diálogo mismo, en *Campo francés*, determina la constitución de su estructura como una serie de escenas³⁶, delimitadas por indicaciones de cambio de lugar seguidas de escuetas notas referentes al espacio y a los personajes presentes. Solo en estos breves pasajes que al tiempo que delimitan las escenas, las unen, haciendo al montaje de la materia narrativa, al modo del cinematográfico³⁷, se vuelve visible la presencia del narrador. De este modo, se ubica al lector frente a los personajes que dialogan entre ellos y escuchan o ven las noticias, pudiendo trasponer al libro una sensación de inmediatez, análoga a la de la imagen cinematográfica.

Acaso sea este aspecto del sistema dialogal el que llevó a Aub a afirmar, en torno a la elaboración de *Campo francés*, que Benito Pérez Galdós intuyó el cine sonoro. Si bien las motivaciones que lo llevan a la experimentación no son exactamente las mismas³⁸, esta posibilidad abierta por el procedimiento dialogal ya había sido destacada en el prólogo de *El abuelo*:

El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de verdad espiritual [...] Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza. (1951b: 11).

³⁶ Aunque de modo menos marcado, y disputándose el espacio con la voz del narrador, mucho más presente, la escena constituye un elemento importante en otras zonas de *El laberinto mágico*. En este sentido, aunque sin relacionarlo con Galdós, afirma Caudet en relación con *Campo de los Almendros* (1968), de escritura cercana en el tiempo a *Campo francés*: «La escena, otro de los elementos fundamentales de la novela aubiana, entronca también con el teatro y con el cine [...] Que las escenas de los *Campos* son más cinematográficas que propiamente novelescas lo evidencia que apenas haya descripciones de los personajes porque éstos hablan y actúan como si estuvieran físicamente en el celuloide» (2000: 87).

³⁷ Aunque prefiere hablar de «collage», también Valeria de Marco encuentra en este procedimiento un «recurso que mimetiza el montaje de películas» (2008: 42).

³⁸ Laureano Bonet encuentra que «[u]na justificación sociológica de esta nueva escritura galdosiana bulle en el discurso ante la Real Academia que, por cierto —reitero—, parece cuestionar algunos presupuestos costumbristas, e incluso balzaquianos, del realismo decimonónico: habiendo quedado despojada la clase media española de una fisonomía propia, es innecesario que el escritor repare ya en sus rasgos externos, pues éstos serán accesorios [...] Es decir, Galdós quiere “aproximar” el relato al lector, aspira a disolver la *sombra* del narrador que roba objetividad, independencia a la obra y, con ello, anhela destruir la perspectiva, la *lejanía* de la vieja épica [...] Por lo tanto hay que componer —cree Galdós— una síntesis literaria que haga suya la flexibilidad y la movilidad narrativas de la novela y, al mismo tiempo, no desdeñe el impacto emotivo, cálido del teatro» (Bonet 1999: 71-3). En relación con esta pérdida del carácter épico de la novela galdosiana, *vid.*: Caudet (1995 y 1997).

Pero a continuación, el propio Galdós, y en el mismo texto preliminar, advirtió las limitaciones del método: «Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderse los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén» (Galdós 1951b: 11). Sin duda Max Aub, que se refería a sus *Campos* como «retablos»³⁹, conocedor de la obra galdosiana como era, estaría al tanto de la prevención del gran novelista, quien, al tiempo que le prestaba un precedente para su experimento formal, desestabilizaba la lectura que Aub pretendía para su híbrido de novela y cine, dejando en evidencia las suturas del montaje. Tal vez por eso mismo, prefirió, en lugar de este prólogo a *El abuelo*, citar íntegro el menos elocuente prólogo de *Cassandra*⁴⁰, al frente de su *Campo francés*.

BIBLIOGRAFÍA

Fondos documentales

Fondos documentales de la Fundación Max Aub-Archivo Max Aub (citación: caja/documento)
Borrador de texto para la solapa de *Campo francés* (6/8).

Referencias bibliográficas

- AMELL, S. (1996): "Cine y novela, una relación conflictiva: el caso de Max Aub". En C. Alonso (ed.): *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional*. Tomo II. Valencia: Ajuntament de València, 725-33.
- AUB, M. (1965): *Campo francés*. Paris: Ruedo Ibérico.
- AUB, M. (1984): *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Ed. de F. Álvarez. Madrid: Aguilar.
- AUB, M. (2001): *Obras completas*. Vol. II. *El laberinto mágico*, I. *Campo cerrado*. *Campo abierto*. Ed. de I. Soldevila Durante & J. A. Pérez Bowie. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- AUB, M. (2002): *Obras completas*. Vol. III-A. *El laberinto mágico*, II. *Campo de sangre*. *Campo del Moro*. Ed. de J. Lluch & L. Llorens. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- AUB, M. (2003): *Nuevos diarios inéditos [1939-1972]*. Ed. de M. Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio.
- AUB, M. (2004 [1945]): *Discurso de la novela española contemporánea*. Ed. de F. Caudet. Segorbe: Fundación Max Aub.
- AUB, M. (2006): *Obras completas*. Vol. VIII. *Teatro mayor*. Ed. de J. L. Sirera. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- AUB, M. (2007): *Los tiempos mexicanos de Max Aub. El legado periodístico 1943-1972*. Ed. de E. Meyer. Madrid: Fondo de Cultura Económica / Fundación Max Aub.
- AUB, M. & I. SOLDEVILA (2007): *Epistolario 1954-1972*. Ed. de J. Lluch. Segorbe: Biblioteca Valenciana / Fundación Max Aub.

³⁹ En anotación recogida por De Marco (2008: 9n).

⁴⁰ La densidad teórica del prólogo de *El abuelo*, podría explicarse, según Laureano Bonet (1999: 72), entendiéndolo ese paratexto de Galdós como una respuesta a las críticas recibidas por su anterior novela dialogada, *Realidad*, de parte de Leopoldo Alas «Clarín».

- AUB, M. & M. TUÑÓN DE LARA, (2003): *Epistolario 1958-1973 [sic]*. Ed. de F. Caudet. Segorbe: Biblioteca Valenciana / Fundación Max Aub.
- BONET, L. (1999): "Introducción: Galdós, crítico literario". En B. Pérez Galdós: *Ensayos de crítica literaria*. 2.ª ed. revisada y ampliada. Barcelona: Península, 7-101.
- CAUDET, F. (1995): "La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós". En M. C. Porrúa (ed.): *Temas galdosianos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 5-27.
- CAUDET, F. (1997): "Introducción". En B. Pérez Galdós: *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*. Ed. de F. Caudet. 2.ª ed.. Madrid: Cátedra, 11-86.
- CAUDET, F. (2000): "Introducción biográfica y crítica". En M. Aub: *Campo de los almendros*. Ed. de F. Caudet. Madrid: Castalia, 7-111.
- CAUDET, F. (2003): "Galdós en Max Aub y Tuñón de Lara". En M. F. Mancebo (ed.): *Encuentros de Historia y Literatura. Max Aub y Tuñón de Lara*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 47-63.
- DE MARCO, V. (2008): "Introducción biográfica y crítica". En M. Aub: *Campo francés*. Ed. de V. de Marco. Madrid: Castalia, 7-79.
- DÍEZ-CANEDO, E. (1973): "Reseñas de reposiciones de obras teatrales". En D. M. Rogers (ed.): *Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 445-53.
- DREYFUS-ARMAND, G. (2000): *El exilio de los republicanos españoles en Francia. De la guerra civil a la muerte de Franco*. Tr. de D. Poch. Barcelona: Crítica.
- FORMENT, A. (2000): *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*. Barcelona: Anagrama.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- GENETTE, G. (2001): *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. México: Siglo XXI.
- GERHARDT, F. (2013): *Variaciones en torno al tema del exilio en la obra de Max Aub. Trayectoria editorial en vida del autor (1925-1972)*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- GUBERN, R. (2000): "Max Aub y el cine". En *Max Aub. Josep Torres Campalans. Documenta (1903-1972)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- LLUCH, J. (2008): "Coacciones censorias: Max Aub y los lectores del régimen franquista". *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 3, 34-53.
- LLUCH, J. & L. LLORENS (2006): "Estudio introductorio". En M. Aub: *Obras completas*. Vol. IV-B. *Relatos II. Los relatos de El laberinto mágico*. Ed. de L. Llorens & J. Lluch. Valencia: Biblioteca Valenciana, 7-49.
- MAINER, J. C. (2010): *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- MALGAT, G. (2007): *Max Aub y Francia. O la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio.
- MORALEDA, P. (2006): "Estudio introductorio a *Morir por cerrar los ojos*". En M. Aub: *Obras completas*. Vol. VIII. *Teatro mayor*. Ed. de J. L. Sirera. Valencia: Biblioteca Valenciana, 32-7.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1999): "Max Aub: una mirada española y judía sobre la ruina de Europa". En: I. Soldevila & D. Fernández (eds.): *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense, 77-88.
- NOS ALDÁS, E. (2001): *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2003): "Introducción". En M. Aub: *La calle de Valverde*. Ed. de J. A. Pérez Bowie. 3.ª ed. Madrid: Cátedra, 13-114.
- PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.) (2010): *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

El diálogo entre la novela y el cine.
Una lectura de Campo francés de Max Aub, desde Benito Pérez Galdós

- PÉREZ GALDÓS, B. (1951a [1905]): *Cassandra. Obras completas. Tomo VI. Novelas-Teatro-Miscelánea*. Ed. de F. Sainz de Robles. 2.^a ed. Madrid: Aguilar.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1951b [1897]): *El abuelo. Obras completas. Tomo VI. Novelas-Teatro-Miscelánea*. Ed. de F. Sainz de Robles. 2.^a ed. Madrid: Aguilar.
- ROMERO-MARCO, A. (2006): “Max Aub en el cine mexicano (1943-1956)”. *El Correo de Euclides. Anuario Científico de la Fundación Max Aub* 1, 533-45.
- RUBIO, J. (1977): *La emigración de la guerra civil, 1936-1939*. Madrid: San Martín, 3 vols.
- SINNIGEN, J. (2008): *Benito Pérez Galdós en el cine mexicano: literatura y cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOLDEVILA, I. (1973): *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- SOLDEVILA, I. (2003): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. 2.^a ed. corregida. Valencia: Biblioteca Valenciana.
- VENEGAS GRAU, C. (2007): “Introducción”. En Aub, M.: *Morir por cerrar los ojos*. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 9-79.
- WOLF, S. (2004): *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. 2.^a reimpr. Buenos Aires: Paidós.