

OBRAS COMPLETAS



EL LABERINTO MÁGICO, 3
CAMPO DE SANGRE

PUV
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

**MAX AUB.
OBRAS COMPLETAS**

Dirección de la edición: Joan Oleza Simó

El laberinto mágico, 3

CAMPO DE SANGRE

Edición crítica, estudio introductorio y notas de
Luis Llorens Marzo

Publicacions de la Universitat de València



Con el patrocinio de la Generalitat Valenciana. Proyecto
Prometeo 2016/133

ISBN: 978-84-9134-595-4

ÍNDICE

ESTUDIO INTRODUCTORIO

Luis Llorens Marzo

CAMPO DE SANGRE

PRIMERA PARTE

1. Madrugada de tres
2. Julián Templado
3. Julio Jiménez, retrato
4. Teresa Guerrero
5. La cena, I
6. La cena, II
7. Todo es hablar
8. Pilar Núñez de Cuartero
9. De once a doce
10. El bombardeo no admite mediocridad
11. Nacimiento de una comedia
12. Historia de la Lola
13. Las tres de la madrugada

SEGUNDA PARTE

1. Teruel
2. La ferretería del Pozal
3. El gobernador
4. Fajardo y la evacuación
5. Don Leandro y los árabes
6. Don Leandro y don Juan de Austria
7. Don Leandro y los anarquistas
8. Muerte de don Leandro

TERCERA PARTE

1. Visita
2. Juventud de Rosario
3. Rosario y Paulino

4. Un suceso enrevesado
5. Advertencias inútiles
6. Vuelta de Perelada
7. Muerte de Herrera
8. En la frontera
9. Interrogatorios
10. Intermedio trágico
11. Dialogismos
12. Cada uno al desvelo de su madrugada
13. 19 de marzo de 1938.

APARATO CRÍTICO: VARIANTES TEXTUALES

NOTAS DEL ESTUDIO INTRODUCTORIO

NOTAS DE *CAMPO DE SANGRE*

GALERÍA DE PERSONAJES HISTÓRICOS

GLOSARIO DE VOCES ESCOGIDAS

BIBLIOGRAFÍA

Estudio introductorio

Luis Llorens Marzo
(Universitat de València)

Campo de sangre forma parte del extenso y fascinante ciclo narrativo que Aub dedicó a la Guerra Civil, *El laberinto mágico*. Por la cronología de los hechos narrados constituye la tercera novela de este (recordemos que el ciclo incluye textos de otros géneros), pero se trata de la segunda si atendemos a las fechas de publicación y sobre todo composición, ya que trabaja sobre ideas que comienza a gestar a finales del conflicto. La cercanía en el tiempo de los acontecimientos que refleja, así como la experiencia que el autor vivió en campos de concentración mientras redactaba la mayoría del relato, explican en gran medida su especificidad respecto al resto de novelas. *Campo de sangre* es la entrega más virulenta y desgarrada del *Laberinto*, y aunque su título se asocia como emblema a la traición de Judas -otro de los tópicos del ciclo-, adquiere su más plena significación por la violencia que transmite la obra, no tanto desde la perspectiva del contenido como de la forma.

Quizá el número de muertos sea mayor en novelas como *Campo de los almendros*, pero la atmósfera de la novela que nos ocupa es más angustiosa e irrespirable. En *Campo cerrado* se percibe todavía una cierta pureza de ideales entre los combatientes; *Campo abierto* se sitúa a caballo entre la esperanza y el desaliento; en *Campo del Moro* y *Campo de los almendros* el furor ante la injusticia está atemperado por años de análisis y escepticismo; y *Campo francés*, a pesar de su valor testimonial, es la puesta en escena -¿narrativa, teatral, fílmica?- de un problema ético y filosófico de cariz universal.

Frente a ello, *Campo de sangre* pretende ser un mosaico, una galería de espejos que busca la sordidez y la violencia del conflicto en cada rincón de los personajes, en sus acciones y en sus pensamientos, en su esencia nacional, histórica y a veces humana. La novela se presenta así como un laberinto de pulsiones y circunstancias básicas: el frío, uno de los principales *leitmotivs* de la obra; el hambre, diezmando a los humildes y transfigurando las conductas de los pudientes; el sexo, a veces bello en tanto refugio ante las muertes ajenas, a veces arma destructiva y autodestructiva (Eros y Thanatos, mano a mano: relaciones extremadas, taimadas, incestuosas, contaminadas *in corpore* o *in mente* por la agresividad externa); la traición y la violencia, no solo en el ámbito social sino también en el privado. Y la sangre: en el frente, en los bombardeos, en la camilla de operaciones, en el matrimonio, allí donde el ser humano se haga vulnerable a la voracidad del ambiente.

También el estilo de la novela es reflejo de estas omnipresentes pulsiones, de un afán destructivo casi hedonista que se manifiesta en el cuerpo, pero también en los recodos anímicos. En *Campo de sangre* conviven y combaten diversos estilos y estéticas, siendo como es un paso intermedio en el largo camino del autor en busca de su realismo, de esa herramienta con la cual objetivar sus entrañas ideológicas y emocionales, *des-entrañarse*. Aquí conviven su vanguardismo más radical con el realismo más galdosiano, filtrados ambos por un conceptismo y una omnisciencia que oscilan entre Quevedo y Valle. Y esta tensión no solo no atempera la atmósfera de violencia del relato, sino que tiende a intensificarla mediante contrastes y la impregna de tintes siniestros. Lo cotidiano es la muerte, asimilada como un proceso vital más, como parte de un ambiente donde su presencia es ley.

El objetivo de esta introducción es dar cuenta de cómo este complejo entramado estilístico se hace más palpable

desde el estudio genético del texto. Pocos textos aubianos están tan teñidos por las circunstancias vitales de su gestación, y las palabras que conforman *Campo de sangre* son fruto directo -es decir, testimonial- de los sucesos que marcaron al autor entre diciembre de 1937 y su llegada a México en 1942. Los bombardeos que abren y cierran la novela, las delaciones, los gestos de heroísmo y el sinsentido histórico de nuestra civilización son en el texto mucho más que materia novelada, y un vistazo a su proceso de composición así lo confirma.

1. Una estética del testimonio

En todas las novelas y los relatos que componen el ciclo del *Laberinto mágico* se han rastreado, a veces con la impagable colaboración del autor, experiencias reales vividas por el propio Max Aub. Cuando nuestro escritor decide erigirse en cronista de la Guerra Civil no lo hace tan solo por consignar o explicar unos acontecimientos que hicieron virar el curso de nuestra historia. Su propia historia como hombre está marcada por el conflicto, su destino se pierde en el laberinto y la escritura se le ofrece como imposible pero necesario hilo de Ariadna. Sus personajes, fluctuando entre la autonomía artística y la condición de *alter ego*, se hacen eco en infinitas ocasiones de los avatares y recuerdos españoles -también franceses- del autor: su juventud en «El Búho» y las tertulias madrileñas o barcelonesas; la Valencia de su adolescencia; los campos de Aragón -vistos a la luz de su rodaje con Malraux de *Sierra de Teruel-*; los campos -de concentración estos- franceses y africanos... El etcétera es tan largo como apasionante para quien se plantea la edición de las novelas aubianas, y en notas al pie intentaremos dar cuenta del mayor número posible de estas valiosas interferencias entre la vida y la obra de nuestro autor. Pero interesa ahora el caso concreto

de *Campo de sangre* por lo que, junto a *Campo francés*, tiene de excepcional respecto al resto del ciclo.

Los críticos de la obra narrativa de Aub coinciden en afirmar que el ciclo novelesco sobre la Guerra Civil arranca con la llegada del autor a París en febrero de 1939, momento que –según el propio autor confesaba– coincide con el de la asunción de la derrota. Así lo declara en un «Borrador de prólogo al *Laberinto mágico*» (octubre, 1970) con el que pensaba encabezar una edición completa de su ciclo narrativo que no llegó a realizarse. Fragmentos de dicho prólogo han sido recogidos por otros estudiosos de la obra aubiana,¹ pero dada su condición de autógrafo inédito lo transcribo íntegro en el apéndice a este estudio, tal y como aparece en el cuaderno FMA-4/8 (pp. 2-7).² Comienza así:

De hecho no di por perdida la guerra –la nuestra, la mía– hasta el día no sé cuántos del mes de febrero de 1939 en que llegué a París. Subí a la buhardilla donde vivía mi mujer –en Menilmontant–, [y] dejé caer {rendido} mi maleta [en el] y me senté en el catre y me di cuenta. A los pocos días me puse a escribir un capítulo semanal de *Campo cerrado* mientras armábamos {p. 2: [con] el {medio} avión} el «set» de *Sierra de Teruel*, en los estudios de Joinville.

A partir de este testimonio se entiende que el ciclo naciera y se desarrollara como un intento de explicar –y explicarse– las causas y el desarrollo de unos hechos que truncaron tantas cosas, muchas de ellas cercanas a él. La guerra, si bien no había concluido oficialmente, había entrado ya en el proceso final de sinrazón del que dará cuenta en *Campo del Moro* y *Campo de los almendros*. Ante el autor se abría el abismo de una vida diferente alejado de la que siempre consideró su tierra, y la necesidad de comprender y dejar constancia de cómo se había llegado a tal punto. La carga semántica de las claves autobiográficas se enriquece por tanto con un componente de examen de

conciencia, propia y de aquellos que tuvieron relación con él.³ Un examen, además, en sentido estricto, pues el despliegue testimonial aubiano se reviste desde bien pronto de unas características que lo dotan de gran especificidad.

En *Campo de sangre* encontramos ya las diferentes facetas de la peculiar estética del testimonio que Aub emplea en el conjunto de su narrativa sobre el conflicto. Sobre la batalla de Teruel el autor recopiló gran cantidad de material durante el rodaje de la película *Sierra de Teruel*, que comenzó a planificar con André Malraux en la primavera de 1938 y que ambos efectuaron entre agosto del mismo año y mediados de 1939, primero en Barcelona y luego en París.⁴ Al material documental añadió la lectura de obras históricas y etnológicas sobre Aragón, de donde sacó las reflexiones de don Leandro sobre el natural belicoso e independiente de los turolenses y fichas como las del cuaderno manuscrito FMA-5/10 (pp. 46-59). Allí encontramos una sección que, bajo el título de «H. de T.» («Historia de Teruel»), hace inventario de algunos acontecimientos históricos, aquellos que mejor se adecuan a la imagen de la región que la novela presenta: su alineamiento con los cartagineses durante las Guerras Púnicas, la cruenta Reconquista y la persistencia de lo árabe en su suelo, la lucha por sus fueros y los enfrentamientos intestinos entre casas nobles, la resistencia ante la invasión napoleónica, etc. Valga este ejemplo, lleno de anécdotas que en diferentes momentos y formatos acabarán pasando a la novela:

D. Martín el Humano en vista de tanto crimen mandó un virrey. Este tomó medidas radicales haciendo degollar a los cabecillas, entre ellos al alcalde. Fué el hombre a Rubielos y por sorpresa tomó a 30 hombres, ahorcó a 8. Y pensando que no había razón de matar más en Rubielos que en Teruel, volvió a la ciudad y ahorcó tres más y derruir {sic} muchas casas. Se estuvieron quietos unos años pero en 1421 empezó la lucha en Teruel y Sarrión. Vencieron los primeros. Mataron a muchos y se trajeron el resto como esclavos / prisioneros.

En 1422 volvieron más fuertes que nunca las luchas intestinas. El Rey viene muchas veces pero todos se niegan a que intervenga.

(1427) El juez Francisco Villanueva /p. 52/ protestó de las injerencias de Alfonso V, pero el rey aragonés no se arredró e hizo ahorcar en la misma Casa municipal al asado. Él hizo exponer el cadáver en la plaza -como escarmiento- y obliga a que se reconcilien Marcillas y Muñoces. Pero que si quieres. Al año nombra el [jue] rey un juez y no lo admiten -id. en Sarrión. El rey mandó matar algunos y confiscar haciendas.

Eso en Teruel, que en sus villas...

En 1444 se alzaron contra Teruel con beneplácito del rey.

Y el tribunal de la Inquisición... Un año estuvieron en Cella los magistrados esperando. Y luego se /p. 53/ tuvieron que marchar en medio de un motín terrible. Cuando entraron... quemaron y torturan los corchetes. Muchos se fueron a Aviñón. Los conversos eran muchos y poderosos. /p. 54/

Una fuente que se ve ampliada por tres cauces. Por una parte, por el material propiamente ficticio. Por otra, por el desarrollo del discurso de don Leandro desde unos presupuestos ideológicos cercanos a los de su autor. Por último, por el desarrollo de unas anécdotas -suponemos que verídicas en la mayoría de los casos- que Aub debió de recoger del testimonio de otros participantes en el conflicto. Tres fuentes que ejemplifica bien este fragmento del cuaderno:

{ *en lápiz, añadido* }: -¿R.L.S? Sí, yo le vi en la toma de las Atarazanas.

-¿Cómo está? ¿Gordo? ¿Grande? Hace diez años que no le he visto. Si le ve dígame que aquí estamos.

-¿Nada más?

-No, nada. Que se murió el padre, y que aquí estamos.

{ *fragmento tachado* }: Aragón avizora el Mediterráneo para Castilla. ¡La meseta, capitán! La meseta la que nos hace, y torea. /p. 58/

{ *fragmento tachado* }: El oficial que mata a su mujer y se suicida por no caer a manos de los rojos. /p. 59/

Incluso, a tenor de una coincidencia más que evidente, se puede afirmar que este último recurso, la incorporación de anécdotas referidas por otros, es puesta en práctica por el autor ya en «El cojo». El texto se escribe en 1938, mientras

Aub rueda con un Malraux, que acababa de combatir como aviador en Andalucía y una de cuyas misiones consistió en escoltar el convoy de civiles que en el relato es bombardeado por la aviación franquista. De hecho, en el cuaderno FMA-5/21 materiales autógrafos de este relato conviven con anotaciones referentes a la producción del film. En todo caso, el autor ya opera en las primeras novelas del *Laberinto* desde unas rutinas de rigor y documentación que se irán acentuando en las entregas posteriores.⁵

Y aún cabe añadir una fuente más de materiales narrativos, la propia experiencia. Quizá la novela testimonial por excelencia del ciclo sea *Campo francés*,⁶ pero no hay duda de que elementos directamente autobiográficos en relación con el conflicto se pueden rastrear en todas las novelas: el Luis Salomar de *Campo cerrado*, los jóvenes comediantes valencianos de *Campo abierto... Campo de sangre* no es una excepción, y de hecho quizá sea la segunda novela del ciclo, tras *Campo francés*, con más elementos autobiográficos. Especialmente en las partes primera y tercera, casi exclusivamente dedicadas a Barcelona, donde el autor dará cuenta de sus experiencias en la ciudad durante la producción y realización de *Sierra de Teruel*, algunas de ellas bien concretas y documentadas y casi siempre con un nexo común, Julián Templado, el personaje más ligado al autor en tantos aspectos.

El cuaderno manuscrito FMA-5/21 revela cómo el autor fue testigo, junto a Malraux, desde las faldas de Montjuich, de los regulares bombardeos de Barcelona a comienzos de 1938. En dicho cuaderno toma notas sobre el terreno que luego se convertirán en los capítulos primero y último de la novela, donde Templado, en compañía de Rivadavia primero y de Cuartero al final, asiste también desde Montjuich a los bombardeos y al espectáculo de una Barcelona iluminada por el incendio de un depósito de gasolina, en un silencio tan tenso como poético.⁷

Es también el «médico cojuelo» quien asiste durante la novela a las fiestas que organiza el periodista norteamericano Willy Hope, en el Hotel Majestic, donde conocerá a Lola Cifuentes. En la realidad, Max Aub visitaba a Hemingway con frecuencia en el mismo hotel barcelonés, donde se alojaba parte del equipo de rodaje de *Sierra de Teruel* y donde de vez en cuando el escritor norteamericano organizaba fiestas, como recuerda en *Cuerpos presentes* (2001d: 42): «Le vuelvo a ver al volante de su coche o con un whisky en la mano, en el frente de Madrid, en el Paseo de Gracia, en Barcelona, en un cuarto de hotel rodeado de amigos en el que nunca faltaban mujeres».

Por supuesto, la novela no podía dejar de llenarse de referencias a su amigo Malraux. Aparte de los bombardeos y los paseos nocturnos por la ciudad, un personaje como el de Herrera, que nace y muere en *Campo de sangre*, es un trasunto del artista francés. Herrera representa al escritor que en un momento dado decide sustituir la dialéctica de las letras por la de las armas, lo que le lleva a disputar continuamente con Cuartero y Fajardo, y a ponerse tenso cada vez que se le recuerda su condición de intelectual.⁸ El laberíntico y multiforme Aub desdobra al cineasta y a sí mismo en diferentes personajes y contextos, y todavía da otra vuelta de tuerca cuando en el capítulo 5 de la tercera parte, entre los asistentes a la tertulia del Salón Rosa, congrega a gran parte de los amigos con los que se reunía en el café barcelonés, incluyendo a «Max Aub, que cuenta cosas de la película que prepara con Malraux».

2. Una poética entre el conceptismo y el realismo

Campo de sangre y *Campo cerrado* son consideradas, por su lenguaje, las novelas más herméticas del *Laberinto mágico*, y es cierto que su lectura resulta en ocasiones difícil. Al rebuscado léxico se suma, en el caso de *Campo de*

sangre, su génesis al azar de traslados y prisiones, lo que confiere a su estructura un cariz laberíntico más marcado que en las otras novelas. Sin embargo, son más los factores que hacen de ella el modelo más acabado de una poética que posteriormente el autor, sin dejar completamente de lado, relegó a un segundo término.

El primero de ellos, quizá el de menor incidencia, es la actitud estética vanguardista en la línea purista de Ortega, que Aub había comenzado a dejar atrás unos años antes, pero que aún deja sentir su huella, puntualmente, en la escritura aubiana. Son frecuentes las imágenes al estilo de las greguerías de Gómez de la Serna, modelo de nuestro autor en su paso por la poética que Ortega apadrinara: «¿O el vedado vientrecillo con la coma de un ombligo oscuro sobre la breve, oscura exclamación figurada más abajo, entrevisto al azar en un cambio de trajes un día que entró en el camerino por las buenas?»; «Mariquita, en acento circunflejo, trascalada sobre su heridor».

El segundo de los influjos que se dejan sentir sería el conceptismo. Sobre su incidencia en el léxico de la novela basta constatar el número de ocasiones en las que nos remitimos al glosario de voces escogidas. El propio autor se refiere a su conceptismo en *Cuerpos presentes* (2001d: 278), cuando recuerda al falangista Luys Santa Marina: «escritor montañés, gran amigo mío (es el Salomar de *Campo cerrado*) en años anteriores y que tuvo influencia - no por sus obras, sí por su gusto- en el evidente rebuscamiento de mi vocabulario, de 1935 a 1942». Y es que el discurso del falangismo en su rastreo del esplendor español recabó, como no podía ser de otra manera, en nuestro Siglo de Oro -no en vano, los orígenes de este movimiento se califican en *Campo de sangre* de «movimiento literario».

Pero es evidente que el conceptismo aubiano tiene sus raíces más allá de la relación del autor con Santa Marina.

Aub, como pone de manifiesto en esta novela, mantuvo una estrecha relación con algunos de los miembros de la Generación del 27, que fusionaron como él el amplio caudal de novedades que las vanguardias habían aportado con los mayores referentes de nuestra tradición literaria. A la recuperación de Góngora (cuya capacidad para la metáfora tanto alabaría el Lorca ensayista) cabría sumar otros hitos como el teatro de Cervantes y Lope y especialmente el Calderón de los autos sacramentales. Y no hay que olvidar que Max Aub participó en la fundación del grupo de teatro universitario «El Búho», que tuvo una labor divulgativa de nuestro teatro clásico semejante a la de Lorca con su proyecto de «La Barraca».⁹

Aunque la huella principal en nuestro autor la imprime el conceptismo quevediano, uno de los principales filtros a los que recurre para transfigurar literariamente el horror que testimonia. En un texto autobiográfico recogido en *Cuerpos presentes* (2001d: 278), el autor subraya su asunción de los presupuestos conceptistas, ligándola a las condiciones genéticas de la novela que nos ocupa:

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 convertirse en libros.

Un inventario no exhaustivo de los recursos que el influjo conceptista presta a *Campo de sangre* podría ser el siguiente:

- Figuras retóricas sintácticas como:
 - +Elipsis (a veces extrema: «-¿Amiga? ¿Ésa? -le dice y mira sorprendida»).

- +Asíndeton («Ahora se acaba la alarma. Es capaz de creerse que me he esperado al tranvía. Cochino frío. Me voy a tener que cambiar de arriba abajo. Con tal que se hayan secado los calcetines. Puñetero jabón: ni una brizna»).
- +Polisíndeton («Y por probar nada se perdía. Y sobre todo, que el chico podía seguir con el negocio. Y que no era divertido tenerlo siempre delante. Y no íbamos a dormir todos en la caseta. Y la Matilde ya echaba barriga»).
- +Acumulación («Luego reta, pica, enoja, hierde»).
- Figuras retóricas léxicas de todo tipo, destacando:
 - +Retruécanos («-¡Túmbate! / Ancha tumba. Cuartero salió ileso»).
 - +Juegos de palabras por precisión («Cómica por los seis costados: Norte, Sur, Este, Oeste. Arriba y Abajo»), derivación, etimología..., o combinación de varios de ellos («Los que no luchan son siempre vencidos. Cuerpos a la deriva, derivados, derribados, troncos, idos»).
- Elección del léxico más inusual de nuestro idioma, a veces con acumulación («diligentes en su provecho, ronceros en el de todos; follones, vanos y cobardes, lagoteros»).
- Feísmo, que confluye con la tendencia al realismo más crudo («Pasa una mujer con un conejo despellejado. El ojo vidriado del gazapo recoge la última luz del día»).
- Estructura tan azarosa (vaivenes, entrecruzamientos de tramas y personajes, digresiones y paralelismos) como precisa (circularidad, cierre de todas las vías abiertas).

Sin embargo, en el texto, no menos incidencia que el conceptismo y el gusto por el léxico inusual tiene el realismo, un modelo personal de dicha escuela que bebe de al menos tres fuentes. La primera de ellas tiene más que

ver con el concepto lacaniano de lo Real, y le une a Buñuel, el sadismo y el surrealismo. Este realismo crudo, en lo ético y en lo estético, hace que muchas veces la escritura aubiana corra pareja con el hacer cinematográfico de su amigo de Calanda:¹⁰ «Se defendió sonriendo. Sentía un odio redondo por el medicucho, lo hubiese aplastado, se deseaba machacándole las liendres, volviéndole tortilla los sesos, hundiéndole el tórax a taconazos, dando puntapiés a la piltrafa sanguinolenta. Sonreía apretando los dientes, incapaz de pronunciar una palabra». La escritura aubiana se contrae y hace concisa en la descripción de lo cruel, con salidas de tono o exabruptos como el siguiente, que el narrador inserta en un largo y erudito parlamento de Rivadavia sobre el pragmatismo español: «Rivadavia es impotente, y no le importa. Lee y compra libros de viejo. Y habla, habla, habla. Ahora dice: [...]».

La segunda vertiente realista es, evidentemente, la estética del compromiso, que tiende a subrayar los mecanismos de identificación y toma de postura del primer Realismo y se desvincula de la impostura objetivista. Se ha alabado de manera reiterada el perspectivismo aubiano, su creación de un laberinto de vidas y voces que nos hablan como individualidades y como conjunto.¹¹ Se ha valorado en especial su esfuerzo por dar cabida, en dicho laberinto, a voces representativas de los diferentes ángulos desde los que se podía contemplar (y vivir) nuestra guerra civil: socialistas, comunistas, anarquistas, falangistas, conservadores, policías y confidentes, jueces, civiles más o menos ajenos a la política... Aub no pretende engañar a nadie, y en todos los casos es perceptible un sesgo ideológico que se inclina hacia su posición. Si bien cabe destacar que dicha posición no es fija, y que la distancia temporal o la afectiva a veces se traducen en un acercamiento empático hacia puntos de vista con los que en circunstancias «normales» habría mantenido las distancias.

Piénsese, sin ir más lejos, en el complejo posicionamiento de la voz narrativa respecto al devaneo intelectual de don Leandro sobre los anarquistas.

En tercer lugar, compitiendo con el anterior en volumen y relevancia, podríamos hablar de un tipo de realismo que podríamos denominar galdosiano (y cervantino). La admiración que el autor canario despertaba en Aub encuentra el soporte ideal para manifestarse en *Las buenas intenciones*, novela de 1954. Pero del resto de su ciclo narrativo, es sin duda en *Campo de sangre* donde más se percibe la huella de «don Benito». La línea de contacto más visible, como han puesto de manifiesto diferentes críticos,¹² son las cuarenta y seis novelas de los *Episodios nacionales*. En el caso concreto de *Campo de sangre* se pueden señalar frecuentes concomitancias con los *episodios* dedicados a la invasión napoleónica y los valores y actitudes escenificados en ellos: la ética de la resistencia, el carácter numantino del pueblo español o incluso alusiones más concretas como esta sobre el cainismo (*El equipaje del rey José*, cap. XXVIII): «Nadie al verlos hubiera dicho que entre ellos y en torno a ellos, envolviendo sus hermosas cabezas con fúnebre celaje, flotaba el fantasma horroroso de la guerra civil».

O esta otra sobre la traición política, asociada también a los treinta dineros de Judas, pronunciadas por don Patricio Sarmiento en *7 de julio* (1970: 1600): «¡Vaya unos políticos! Empezó deprimiendo a nuestro querido ídolo Riego, y ha concluido defendiendo a la aristocracia y pretendiendo que le den un título. Sí, para él estaba... Será capaz de vender a Cristo por treinta cámaras (pues no se contentará con dos) y por el veto absoluto».

Pero no se limita a los tópicos y técnicas de novelación histórica la estrecha relación de Aub con el realismo galdosiano, y hay momentos de la novela, especialmente los capítulos de digresión («Julián Templado» sería el mayor exponente) en los que se tiene a veces la sensación de

estar leyendo una novela de Galdós: descripciones exhaustivas de los espacios vitales de los personajes, con profusión de elementos simbólicos, paternalismo y posicionamiento moral respecto a estos, cierto determinismo en la configuración de sus caracteres... En *Cuerpos presentes*, en la misma página donde reconocía su deuda con Santa Marina, Quevedo y el *Diccionario*, señala: «Durante la guerra había leído *Guerra y Paz* (tan superior a todo lo demás de Tolstoi que conocía),¹³ descubrí a Galdós (tan vilipendiado por Ortega), en cambio no creo que Dostoievski, que había leído con pasión, de 1920 a 1925, haya influido en mí» (2001*d*: 278).

Como vemos, durante el conflicto Max Aub hacía acopio del mayor número posible de fuentes literarias, algunas descubiertas y otras revisitadas, seguramente con el plan de elaborar a partir de ellas su propia concepción de una novela histórica a la que tantos años dedicaría. Un inventario de estas sería bastante extenso, pero podemos recordar algunas tan importantes como el Valle-Inclán de *El ruedo ibérico*, con el cariz goyesco que muchas veces se confiere al retrato de la realidad, o la tendencia al dialogismo ensayístico, en el que Pérez Bowie (2008) encuentra raíces renacentistas (y recordemos la cantidad de veces que se alude a Erasmo en la novela que nos ocupa). Es por ello por lo que en *Campo de sangre* hay una convivencia de estilos enfrentados que en parte pervivirá a lo largo de toda la obra aubiana posterior a la Guerra Civil, si bien aquí, al igual que en *Campo cerrado*, con una presencia mayor del conceptismo.¹⁴

3. Una estética del azar: génesis de la novela

Ya señalamos (Llorens, 2003) cómo entre 1939 y 1942, periodo de denuncias, desplazamientos y reclusiones, Max Aub vio reducido su trabajo creativo a la toma de notas y

reflexiones en «una veintena de libretos que sólo yo podría –quizá– descifrar» (FMA-4/8: 15). Se trata de los cuadernos que el azar nos deparó, localizados en la Fundación Max Aub de Segorbe, y cuyo análisis genético, lejos de subrayar un defecto de fragmentarismo que en tantas ocasiones se ha achacado a la novela, confirma el enorme esfuerzo de montaje final de su estructura.¹⁵

En palabras de Tuñón de Lara (2001: 95), «Esta novela, escrita en su armadura esencial entre 1940 y 1942, está completada en algunos capítulos, retoques y precisiones en 1945». En nuestro artículo mencionamos la hipótesis de que la novela se gestara al mismo tiempo que *Campo cerrado*, y presentábamos testimonios de principios de 1938, en el cuaderno manuscrito FMA-5/21, de ambas novelas. Pero lo cierto es que al llegar a París es *Campo cerrado* el proyecto en el que se embarca el autor antes de su prisión y traslado a diferentes campos de concentración. En ese breve periodo de libertad relativa (1939-1940) debió de ser cuando decidió dedicar *Campo de sangre* a relatar la batalla de Teruel y los bombardeos de Barcelona, así como el repliegue de las tropas de la República hacia el Mediterráneo.

De hecho, el segundo testimonio fechable de su trabajo en *Campo de sangre* es el cuaderno FMA-4/7, en cuya portada se lee «Marsella, 1941». El proyecto se encontraba poco avanzado en dicha fecha, y nada más comenzar el cuaderno encontramos un índice provisional –solo en este cuaderno hay tres diferentes– que llama la atención:

1.ª PARTE

1. Madrugada de tres.
2. [Antecena, cena y malta] Julio Jiménez: autorretrato.
3. El bombardeo no admite mediocridad.
4. Historia de la Lola.
5. Donde sale un judío.
6. Fajardo y el estoicismo.

7. Lola [y los jardines] en la frontera.
8. Templado y la gastronomía.

2.ª PARTE

1. Campo de Aragón.
2. XIVª brigada.
3. Belchite.
4. Vinaroz.
5. Lérida.
6. Puerto.
7. Domingo por la mañana.
8. Pequeña historia de la República Española.

3.ª PARTE

1. Tortosa.
2. El Ebro. Fajardo y la casa.
3. Marzo.
4. Otra vez Lérida.
5. Campo de Tarragona.
6. Mil gentes. Paso del Ebro.
7. Borjas Blancas. 1792.

Retirada de los internacionales

¿obligada o no?

¿y si obligada: hija ya de la nueva política com{*unista*}?

(FMA-4/7: 2-4 en la parte superior)

De la primera parte llaman la atención varias cosas, destacando las siguientes: vacilaciones respecto al nombre de lo que serán los capítulos «La cena, I», «La cena, II» y «De once a doce», oscilando aquí entre «Antecena, cena y malta» y «Templado y la Gastronomía» (al final opta por este, y lo mantendrá durante mucho tiempo); comprensión de la relación Templado-Lola en esta parte, para desaparecer de la tercera; ausencia de personajes que se

harán centrales como Cuartero, Pilar o Herrera; menciones a capítulos que después desaparecerán, como «Fajardo y el estoicismo» y «Donde sale un judío» (veremos cómo este último se transfigurará de manera muy curiosa).

En los planes de la segunda parte las diferencias más notables son la reducción de la batalla de Teruel a un capítulo y la dispersión geográfica: el repliegue republicano no se ciñe al Maestrazgo y el autor da cabida a episodios que desaparecen de la novela («Vinaroz», «Lérida», «Puerto») o que se reducen a una breve mención («Belchite»). El esbozo de la novela se estructura marcadamente en torno al motivo de la retirada del ejército republicano, dando cuenta de la aceleración de los acontecimientos a raíz de la toma y la pérdida de Teruel.

Así lo evidencia especialmente la tercera parte, la más llamativa como variante del resultado final del relato. La existencia de dos capítulos como «Mil gentes. Paso del Ebro» y «Borjas Blancas. 1792» permite pensar que el autor proyectaba dar cabida en la novela a dos sucesos que después desaparecerán del conjunto del *Laberinto*: el paso del Ebro de las tropas republicanas el 23 de julio de 1938 y la contraofensiva franquista que, con hitos como la batalla de Borjas Blancas (en enero de 1939), supuso la derrota del ejército del Ebro y el inicio del fin para Cataluña y el resto de la España republicana.

Es decir, que en este plan Cataluña se impone a Aragón como escenario –algo que sí deja su impronta en la novela– y cronológicamente la acción se dilata hasta interferir las tramas de lo que luego serán *Campo del Moro* y *Campo de los almendros*. Aub no llegó a desarrollar esta tercera parte en sus cuadernos, a pesar de que encontramos algunos apuntes y anécdotas, intercaladas entre otras que sí figurarán en la novela, referidas a estos sucesos que finalmente no narrará:

Frente a un ejército no había más remedio que forjar otro. O traerlo. Comprarlo. Y la posición geográfica de España sólo permitía eso si el F.P. fr. se decidía. Y no se decidió en contra de lo que la U.R.S.S esperaba. La culpa es de Blum.

(FMA-4/7: 124, tachada)

Figueras. Los cuatro guardias de asalto {montados} que se comen un caballo. El olor de la carne asada. Los caballos restantes se encabritan y relinchan. /p. 49/

Llorca, quitarle la dentadura para poder pagarle el entierro. /p. 58/

Paredes.

En Borjas Blancas se acabaron las reservas. Los carabineros resistieron pero en cuanto les metieron caballería y tanques se acabó.

-

En Martorell una casa de vinos donde la CNT había puesto una colonia de 200 niños para impedir rebuscar. 10 millones de litros de vino. 5 pisos. Líster a tiros con los barriles. Uno abrasado: madrecita mía. Y sin vino para la tropa, sin Jerez para los hospitales. Volarlo. Las emanaciones del vino. /p. 59/

Figueras.

El tesoro, en el castillo. Los Heinkel. La ametralladora del castillo. El auto en un bache.

Perelada-El Prado.

Explicar a los huidos por qué no tienen que subir ellos en los camiones.

Detenidos en Francia 300 millones, y ni uno para un café.
Lo que se quedó allí.

{*En lápiz*}: Misiones Extranjeras
Av. de Segur, nº 20. /p. 60/

Frontera - retablo barroco dejado - lo pasan a hombros - no valía nada - catalanes. /p. 65/

{Tachado}: Benicarló: el cura y la CNT.

-Para [necesitar] rezar necesita comer -y le dan diez hanegadas.

-Salud compañero.

-R.d. Sº Retor.

-

Fda. Monseny. Sere{;}

-A ver si arreglamos lo de los curas, porque yo tengo tres.

-

Azaña en Benicarló.

Comió porque se lo arregló todo el alcalde. - Gigante dueño del Maestrazgo - y pusieron guardia con ametralladoras guardando el sueño del presidente. /p. 66/

Pagues{¿} - Hist. de l'Alcherie{¿}.

-

-No sé qué traje ponerme.

-Vaya tragedia.

-No lo sabes tú bien.

-

Alianza de Int.

Estado 15 - Santiago. /p. 67/

(FMA-4/6: 49, 58-60, 65-67)

Los apuntes anteriores son una nueva muestra del trabajo de documentación que se halla en la base de la composición de las novelas del *Laberinto*, un trabajo de acopio testimonial a veces previo y a veces paralelo al de ficcionalización. Al mismo tiempo que Aub redacta pasajes de la novela que tiene en mente, toma notas sobre sucesos – imaginamos que referidos por otros testimonios– que se ajusten a sus planes para narrar el conflicto.¹⁶

Un método de trabajo que a veces desborda los límites fijados en principio, como en el caso del capítulo «Borjas Blancas. 1792», que no llegó a escribir. A pesar de ello, el autor redactó en los cuadernos múltiples diálogos o monólogos en torno al tema del paralelismo entre la Guerra Civil y las guerras de la Francia revolucionaria con las potencias europeas. Fragmentos dispersos que años más tarde darán voz al personaje de Juanito Valcárcel en *Campo de los almendros*. También redacta (FMA-4/7: 5-8) una conversación sin participantes definidos que después recogerá en la misma novela (capítulo II de la segunda parte), poniéndola en boca de Templado, Cuartero y el propio Valcárcel. En su inicio podemos leer una liquidación al por mayor de todos los temas que inicialmente deberían haber conformado la tercera parte de *Campo de sangre*:

Alrededor de una hoguera, bajo un cobertizo:

- Nuestro ejército fue cobrando eficacia a medida que dejaba de ser revolucionario.
- ¿Llamas eficacia a la pérdida de Teruel? ¿A la corta de Vinaroz, a la rota de Borjas Blancas?
- No, sino a la toma de Teruel, a la detención del enemigo sobre la línea Carrió-Sagunto. Al paso del Ebro.
- Todo eso fueron antederrotas.
- Todas las victorias lo son si no se gana la última batalla.

Posteriormente, en la parte inferior de las primeras páginas y en la página 80 del mismo cuaderno FMA-4/7, el autor esbozará nuevos índices que se ajustan más al plan final de redacción de la novela, reduciendo el contexto cronológica y espacialmente y dando entrada al personaje de Cuartero, central en esta novela y destacado en las que seguirán.

Aún en el campo de Vernet y sobre todo en el argelino de Djelfa el autor continuará trabajando en *Campo de sangre*, llenando cuadernos y libros de notas con apuntes, planes, diálogos y esbozos de capítulos. Al mismo tiempo, en este periodo de 1940 a 1942, Aub se embarca en nuevos proyectos creativos (lo que provoca numerosos trasvases e interferencias textuales entre ellos): *Campo francés*, *Diario de Djelfa*, *Manuscrito cuervo*, relatos breves (no todos publicados), *San Juan*, obras de teatro de poca extensión y apuntes y fragmentos que se recogerán en obras posteriores como *La vida conyugal*, *Campo abierto* o *Campo de los almendros*.

Poco a poco, en los sucesivos cuadernos, la novela se va perfilando. Los múltiples fragmentos que hablan del hecho teatral se van estructurando en torno al capítulo «Nacimiento de una comedia», que Aub comienza a esbozar en el cuaderno FMA-4/4. Personajes secundarios como Julio Jiménez y su familia se expanden por el relato y entrecruzan sus avatares con los de personajes centrales como Templado y Lola. El personaje de Paulino Cuartero adquiere un protagonismo creciente, como los personajes que giran en su órbita (Pilar y Rosario, cuyas pre-historias se trazan

respectivamente en FMA-5/10: 77-99, y en FMA-4/4: 23-28 y 37-44).¹⁷

Algunos capítulos se desgajan en otros (caso de «Templado y la Gastronomía») y otros desaparecen, siendo el caso más notable el de «Donde sale un judío». Bajo este epígrafe, y prácticamente en todos los cuadernos manuscritos redactados en estos años, el autor escribe decenas de fragmentos, algunos de varias páginas, sobre el judaísmo, su historia, sus concomitancias y divergencias respecto a lo bereber y lo hispano, su persecución universal. Un personaje, Waldmann, es el encargado de prestar su voz al narrador para la ingente cantidad de discurso que el tema hace producir a su autor, lo cual no impide que cuando el autor lleve la novela a la imprenta, tres años más tarde, el personaje desaparezca sin dejar rastro y no vuelva a aparecer en los siguientes *Campos*.

El motivo de dicha desaparición es complejo, y supone quizá la muestra más palpable del hacer narrativo de nuestro autor, un hacer más marcado durante su accidentada actividad creativa en los campos de concentración, pero -recordemos- constante durante todo el proceso de creación del *Laberinto mágico*. En primer lugar, durante su reclusión en Djelfa el autor trabaja en materiales -especialmente anécdotas reales y ficcionalizadas- que con el tiempo servirán de base a *Manuscrito cuervo* y *Campo francés*,¹⁸ y en esta segunda obra encontramos a otro personaje judío, Weissmann, que hará suyas muchas de las ideas de Waldmann. Por otra parte, en el traslado a México en barco el autor compondrá la obra de teatro *San Juan*, donde la problemática del pueblo semita encuentra su cauce de expresión.¹⁹

Pero es en la propia *Campo de sangre* donde figura el grueso del pensamiento de dicho Waldmann. El hilo conductor y cohesionador de este era la cercanía entre el pueblo español y el semita, el mito de la península ibérica

como paraíso de los pueblos del desierto africano. En la novela serán muchos los personajes que se apoyen en esta base para cimentar sus teorías –sobre nuestra guerra civil, su crueldad, nuestro extremismo y falta de capacidad para adaptarnos a un justo medio, el talante miliciano y falta de disciplina del ejército republicano...– o que interiorizarán estos conceptos para teorizar sobre sí mismos, como es el caso de Templado.

Y naturalmente, por encima de todo ello y de todos ellos, el personaje de don Leandro. El archivero de Teruel no figura en los primeros planes de la novela, y la primera referencia a él la encontramos cuando en FMA-4/4 y en cuadernos coetáneos y posteriores el autor planifica una segunda parte que versa exclusivamente sobre la batalla de Teruel. Hacia el final de FMA-4/7 (pp. 314-317) ya encontramos un fragmento inédito que reproduzco por sus variantes, así como por ofrecer una buena muestra de lo acabadas que podían resultar unas reflexiones escritas desde la precariedad:

{Temp}: «De lo que ha contado, como no dándole importancia Fajardo del delirio del viejo cronista de Teruel yo saco consecuencias de sueños, o en sueños. Yo creo en la civilización del toro, o en la del sol, como quieras, una civilización venida de donde sea, del Sahara probablemente, una civilización [que abar] llevada a cabo por los semitas y que abarca de las marcas de la Judía hasta los Pirineos. Esta civilización inventa las artes. Otra, la indoeuropea venida de donde sea –del Asia si quieres– nos trae al mundo más que un invento, el hierro. Siempre que estas dos civilizaciones se mezclan nacen grandes cosas: las civilizaciones europeas: Grecia (los dorios), Roma, Francia, España. El caso de España es /p. 314/ particular porque la pintura en vez de producirse en las costas tiene lugar en los Pirineos –de Asturias a Barcelona–, lo otro es ámbito semita. Hoy todavía se puede delimitar por dónde [existen] persisten las corridas de toros. Los toros le gustan a uno por muchas otras razones que el espectáculo. Por eso México es nuestra única hija legítima. Y la crueldad española es crueldad semita. No hija de la ignorancia o del odio como quiere Montaigne, no. Los {semitas} más civilizados, los asirios –donde llegó a más la civilización– más crueles

eran que quien sea. Y lee el Génesis y dime si Abraham se andaba con chiquitas. Los bárbaros respetaron en lo que cabía los pueblos vencidos –y Alejandro Magno. Pero lo que los semitas, ¡rediós! No dejaban piedra /p. 315/ sobre piedra. No sé si esto explica ciertas cosas. ¿Nunca te has fijado en la prodigiosa {in}adaptación del pueblo español a vencedores y la perfecta de los árabes. No los echaron sus sometidos –y eran muchos– sino los cristianos venidos de fuera cuando [tenían que comer] no tenían qué comer. La sangre. La manera de enjuiciar el destino. [Por eso aquí] Cabileños, y a mucha honra. Y en la cábila está la salvación de España. Por eso me río de Fajardo y su comunismo. La mezcla de indoeuropeo y semita ha dado lo más importante de España. Son los árabes en contacto con esto –y esa Córdoba o España bañada en sangre árabe–, y es el xv y el xvi, o sea particularmente cuando un andaluz descubre Europa o un vasco Castilla. Los /p. 316/ catalanes cuando se empeñan en no descubrir más que Cataluña se quedan chicos –que si no Vives o Lull. De ahí la violencia, porque todo semita se hace por reacción. Los dulces y tiernos se quedan en casa. Los grandes han salido todos a las afueras.

–Es lástima que no escribas estas cosas.

–¿Para qué? Acuden así, lo más probable es que todo esto esté ya dicho o que, a lo mejor, existan pruebas evidentes en contra. No tengo ganas de que se metan conmigo. Prefiero meterme con los demás. /p. 317/

Como se ve, las líneas generales de lo expuesto por Templado –con una reflexión final sobre su carácter que se ajusta a la que tantas veces repetirá en las diferentes novelas en las que interviene– coinciden con lo que luego serán los tres capítulos y medio de la novela dedicados al parlamento de don Leandro. Es decir, que el archivero nace como una adánica costilla extraída del discurso del judío Waldmann y, lo que es más importante, con la autoridad que le confiere asimilar su voz a la del *alter ego* aubiano más acreditado de la novela, Julián Templado.²⁰

Durante los siguientes cuadernos el autor alterna las referencias al delirio de don Leandro con múltiples materiales para su capítulo «Donde sale un judío», lo que le lleva a modificar sus planes para el final de la novela:

La conoce en una casa de éstas donde le lleva Sancho.

–¿Por qué estás aquí?

o

En la conferencia del subsecretario de Higiene

o

Por la Vanguardia (historia del aborto).

{*Hasta aquí, tachado*}

Muere en un bombardeo del Paseo de Gracia. Cuartero recoge sus restos sobre un banco. El 19 de marzo.

Cuartero se suicida, para ofrecerle su tormento eterno, en homenaje.

{Teruel: ¡El toro mitriático que lo fecunda todo!}

/p. 1/

El padre de Rosario es arqueólogo e historiador de Teruel, y está herido en el Seminario. Cuando le sacan habla con Herrera, encargado de la evacuación: tiene una hija en B. y quiere que la vea para que salve sus papeles. Un hijo falangista, al que no quiere. Su delirio. {*Hasta aquí, tachado*}

Es Cuartero el que va a verlas en B. (Rosario y su madre).

Historia de Rosario (novio muerto, amigo huido. Descubrimiento del amor).

/p. 2/

I. 31 de diciembre 1937 / 1.º de enero 1938

1. Madrugada de tres. x

2. Julio Jiménez. x

3. Ropa vieja. x

4. De once a doce. x

5. El bombardeo no admite mediocridad. x

6. Historia de la Lola. x

II. Teruel. x

III.

1. Pilar Núñez de C. x

2. Paulino Cuartero. x

3. Visita. x

4. Salón Rosa, del amor. x

5. De táctica política. x

6. Lola en la frontera. x

IV.

1. Donde sale un judío. x

2. Sigue [saliendo] hablando el mismo. x

3. P. Historia de la R.E.

4. Bombardeo.

/p. 3/

(FMA-4/4: 1-3)

Como vemos, en este cuaderno el autor ya tiene bastante definido el plan de la novela, que ya ha adquirido el carácter circular que los primeros apuntes de FMA-5/21 hacían sospechar y que la hace tan especial dentro del *Laberinto mágico*. Son numerosas las variantes: es Herrera y no Fajardo el encargado de la evacuación, y el archivero, que todavía no tiene nombre, tiene «un hijo falangista, al que no quiere».²¹ Pero vemos también cómo el volumen de las reflexiones que ha recopilado bajo los epígrafes «Donde sale», «Judío», «J» o «P.H» («Pequeña Historia de la República Española») le lleva a desdoblarse el capítulo dedicado a Waldmann, incluyendo los dos fragmentos resultantes en una cuarta parte junto al capítulo «19 de marzo» (aquí «Bombardeo»).

Es en el momento en el que nace don Leandro con voz propia, fechable en cuadernos posteriores como FMA-5/10, FMA-6/11 y FMA-6/15, cuando dejamos de percibir referencias a esos capítulos sobre lo semita y sobre la historia de la República. Es decir, el autor ya ha decidido concentrar en torno a una sola voz un discurso hasta el momento disperso, y seguramente colaboró no poco la intención coetánea o poco posterior de emprender nuevos proyectos como *Campo francés* y *San Juan*. Don Leandro, que nace de la desaparición de otro personaje, y que en un principio es una referencia en boca de otro, se convierte en el protagonista indiscutible de la segunda parte de *Campo de sangre*, y extiende su influencia más allá: su discurso dejará huella en el de otros muchos personajes, y capítulos como «Teruel» o «El gobernador» parecen extensión de su voz interior, ilustración de sus teorías.

Vemos por tanto cómo el estilo y el hacer narrativo aubiano se ajustan al título del ciclo, conformando un

laberinto de personajes, acciones y pensamientos que en virtud de una extraña magia no pueden dejar de entrelazarse, venciendo toda divergencia. Varios investigadores (cf. por ejemplo Carreño, 1996: 137-155) han señalado cómo los personajes aubianos son difíciles de desligar de su creador en voz, estilo e incluso avatares biográficos, y se ha destacado la preferencia del autor por los intelectuales como protagonistas de sus novelas sobre la Guerra Civil. El análisis genético de *Campo de sangre* no hace sino reforzar esta idea desde una nueva óptica.

Solo hay que considerar la frecuencia con la que lo dicho por un personaje en los cuadernos manuscritos acaba siendo pronunciado por otro diferente en la edición de la novela. A ello se añade una gran cantidad de parlamentos en los que podemos leer al margen diversas correcciones en el nombre de su elocutor.²² E incluso lo más frecuente, sobre todo en cuadernos más tempranos como FMA-4/7, es que los pensamientos contengan una indicación sobre el capítulo al que se destinan, pero en muy contadas ocasiones sobre aquel que habla, a la espera de una voz que los haga suyos.

El análisis de los personajes en los manuscritos y su incidencia –más o menos relevante– en la configuración de la estructura diegética confirman que nos hallamos ante un narrador más novecentista de lo que quepa imaginar. Un narrador que se descompone junto a sus personajes para dar cabida a otros, en los que vuelve a reconstruirse, cuya escritura adopta las convenciones y reglas del mismo laberinto que pretende retratar. Aub figura un modo de hacer que potencia la acción frente al personaje, donde las ideas pesan más que aquellos que supuestamente las sostienen, y donde con frecuencia se diluye la frontera entre lo narrativo y lo ensayístico (cf. Pérez Bowie: 2008), que consigue con éxito anular la falsa apariencia de realidad de las tramas realistas para construir un perfecto sentido de lo