

OBRAS COMPLETAS

MAX AUB



EL LABERINTO MÁGICO, I.2
CAMPO ABIERTO



MAX AUB.

OBRAS COMPLETAS

Dirección de la edición: Joan Oleza Simó

El laberinto mágico, I.2

CAMPO ABIERTO

Edición crítica, estudio introductorio y notas de José Antonio
Pérez Bowie

Revisión y actualización para la edición digital: Joan Oleza

Publicacions de la Universitat de València



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

ISBN: 978-84-9134-397-4

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES

ESTUDIO INTRODUCTORIO

Campo abierto, por José Antonio Pérez Bowie.

1. *Campo abierto* en *El laberinto mágico*

2. El nivel temático

3. El nivel formal

4. El nivel verbal

5. Tipología y recepción

Nota a la edición.

CAMPO ABIERTO

PRIMERA PARTE

VALENCIA

Gabriel Rojas

Vicente Dalmases

Manuel Rivelles

Vicente Farnals

Jorge Mustieles

El Uruguayo

SEGUNDA PARTE

DEL OTRO LADO

Claudio Luna

TERCERA PARTE

MADRID

Asunción Meliá
3 de noviembre
4 de noviembre
5 de noviembre
6 de noviembre, por la mañana
6 de noviembre, por la noche
6 de noviembre, por la noche, más tarde
7 de noviembre

APARATO CRÍTICO

NOTAS

ÍNDICE DE PERSONAJES HISTÓRICOS

GLOSARIO DE VOCES ESCOGIDAS

BIBLIOGRAFÍA

PALABRAS PRELIMINARES

Si en estos últimos veinticinco años la presencia de Max Aub se ha asentado en el canon de la literatura contemporánea en español, o se ha consolidado plenamente en los ámbitos académicos y, en una medida aceptable, en el mercado editorial y en los escenarios teatrales, a su obra le falta todavía conquistar la lectura de ese público general, no especializado, no especialmente informado, que convierte en popular a un escritor. Y en esta línea de búsqueda de una mayor difusión se sitúa esta segunda salida de nuestras ediciones críticas de textos aubianos, ahora en formato digital, que correrá paralela a la publicación de los volúmenes que faltan de la edición en formato impreso y agrupado. Estas ediciones digitales reproducirán algunas de las impresas, las consideradas de mayor capacidad de influencia sobre un público amplio, previa revisión general y actualización, y su publicación y distribución correrá a cargo de Publicacions de la Universitat de València. Por ello comenzaremos, en el período 2017-2019, por las novelas y los relatos de *El laberinto mágico*, con la convicción de que pueden jugar con respecto a la memoria histórica y a la conciencia de identidad de los españoles el mismo papel que jugaron los *Episodios Nacionales* de Galdós en el siglo XIX, pues ningún conjunto narrativo sobre nuestra guerra civil ha podido equipararse, en extensión, en calidad y en intensidad, al del *Laberinto*.

Cada novela será publicada independientemente, sin formar volúmenes agrupados, salvo en el caso de los relatos, que se agruparán siguiendo el diseño aubiano. Cada texto podrá ser, por tanto, adquirido y descargado independientemente, y podrá ser publicado en impreso bajo demanda.

Llega así al lector esta segunda edición, revisada y actualizada, de *Campo abierto*, publicada inicialmente en 2001, en el segundo volumen de las *Obras Completas* de Max Aub. El cuidado del texto, el estudio introductorio y el glosario de voces escogidas corresponden a José Antonio Pérez Bowie, las notas, el aparato crítico, el índice de personajes históricos o la bibliografía, inicialmente de José Antonio Pérez Bowie, han sido revisados, actualizados y complementados por Joan Oleza.

El proyecto de las *Obras Completas* de Aub fue posible, en su primera etapa (2000-2009), gracias al patrocinio público de la Direcció General del Llibre de la Generalitat Valenciana y de la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València. Ahora, en esta segunda etapa, iniciada en 2016, el patrocinio corresponde a la Generalitat Valenciana, que por medio de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esports ha seleccionado el proyecto *Max Aub y las confrontaciones de la Memoria Histórica* (Prometeo, 2016/133), dirigido por quien suscribe estas líneas, dentro de su programa Prometeo de investigación de excelencia. A este mismo patrocinio del programa Prometeo se deben las ediciones digitales que se inician hoy con la colaboración de la Universitat de València. Esperemos que gocen del favor del público y de una larga vida.

Joan Oleza
Universitat de València
Enero de 2018

ESTUDIO INTRODUCTORIO

***Campo abierto*, por José Antonio Pérez Bowie**

1. *Campo abierto* en *El laberinto mágico*

Campo abierto se publicó por primera vez en la editorial mexicana Tezontle en diciembre de 1951 y su proceso de escritura abarcó, según indica el autor en una nota final, los años 1948-1950. Por la cronología de los acontecimientos que se narran en ella, constituye la segunda entrega de la serie de los *Campos*, continuación, por tanto, de *Campo cerrado*, aunque su publicación se vio postergada a la de *Campo de sangre*, la tercera entrega si nos atenemos a la secuencia cronológica de los hechos recogidos en esta última (31 de diciembre de 1937 - 19 de marzo de 1938), que vio la luz en 1945, seis años antes.

El inicio de la escritura de *Campo abierto* data, sin embargo, de 1939, recién terminada en París la redacción de *Campo cerrado*, según confesó Aub a Rodríguez Monegal,¹ pero a consecuencia de su detención y su ulterior estancia en los campos de concentración de Vernet y Djelfa, esas páginas iniciales quedaron abandonadas en la buhardilla de la calle Capitaine Ferber, donde vivía el escritor en el momento de su detención, quien no pudo recuperarlas hasta diez años después, volviendo entonces a reemprender la escritura. A este respecto, Ignacio Soldevila llamó la atención sobre las semejanzas estilísticas entre *Campo cerrado* y *Campo de sangre*, pertenecientes ambas a lo que él denomina «línea manierista», y la ruptura que frente a ambas supone *Campo abierto*, en donde se observa ya la búsqueda de un idioma más escueto, «podado de frondas, que deje mejor transparentar la estructura de

base». ² La transición entre ambas maneras la sitúa Soldevila en los dos primeros tomos de *Sala de espera* (1948 y 1950), en los que se intercalan relatos breves, ensayos y piezas teatrales en un acto.

Por otra parte, en los recién publicados fragmentos de sus *Diarios* se encuentran dos breves referencias al proceso de escritura de *Campo abierto*: una de ellas fechada el 10 de noviembre de 1943: «Ganas de escribir la parte “Cóndor” de *Campo abierto*. Necesidad de poner en letra antes de que se me olviden las confesiones de L.». ³ Se refiere probablemente a la historia de Claudio Luna, que constituye la segunda parte de la novela; la inicial L., que coincide con la del apellido del personaje, hace pensar en las confidencias de alguien que atravesó por una situación parecida a la de aquel y que contaría su historia a Aub ya en el exilio. La siguiente mención, que lleva la fecha del 4 de julio de 1951, sí alude ya inequívocamente a la novela en cuestión, presagiando la indiferencia con que será acogida en su inminente salida a la luz, dada la experiencia que tiene de anteriores publicaciones:

La indiferencia general me subleva. ¿Es que mi pasión por las letras es cosa tan fuera de lo corriente? Claro que lo es: basta ver lo que se venden –cómo no se venden– los libros [...] A pesar de que me quiero convencer de que todos los que han valido la pena se han hecho *en contra*, no acabo de creerlo: hay demasiadas excepciones y tan buenas como las mejores. Preveo la indiferencia general que acogerá *Campo abierto*. ⁴

Existen todavía algunas menciones más: una de ellas (26 de diciembre de 1955), relativa a cómo a su llegada a México halló «el manuscrito de *Campo abierto*, arrumbado en casa de Mantecón» ⁵ y algunas otras relativas a la recepción de la novela entre los círculos del exilio español en México a las que más adelante habré de referirme.

Haciendo salvedad de esas diferencias estilísticas que la separan de *Campo cerrado* y *Campo de sangre*, puede decirse que *Campo abierto* se integra con ellas como una

pieza perfectamente ensamblada en el plan diseñado por Aub para la estructura general de la serie; ese ensamblaje resulta posible, por una parte, por la presencia de personajes comunes cuyas historias se van incrementando progresivamente con el aporte de nuevos datos, y por otra, mediante lo que denominaremos la uniformidad del diseño compositivo común a todas ellas, que responde a una concepción fragmentaria del relato.

Dicha concepción, que preside la totalidad de la obra narrativa del autor, responde a la necesidad de llevar a cabo de manera satisfactoria la misión de cronista que se impone para dar cuenta de unos hechos cuya memoria considera ineludible transmitir a las generaciones venideras. Consciente por otra parte de la falsificación que implicaba el universo aparentemente sólido y coherente de la narrativa tradicional con sus pretensiones totalizadoras, Aub aborda su crónica mediante el recurso de la acumulación de relatos breves y fragmentarios que multiplican las imágenes de un universo cuyo carácter centrífugo y fractual imposibilita cualquier intento de aprehensión globalizadora y coherente. *Campo abierto* comparte, así, con la narrativa precedente y con las ulteriores entregas de la serie, el carácter de novela fragmentaria y coral, constituida por la superposición de materiales narrativos heterogéneos (amalgamados a la perfección en el tratamiento a que los somete el narrador) y la suma de innumerables personajes que, individualizados por sus voces y por sus acciones, integran el universo plural y complejo cuya plasmación persigue el novelista: voces que se superponen y peripecias que se entrelazan respondiendo a la convicción del narrador de que el mundo como tal difícilmente se deja representar mediante la escritura y de que a través de esta solo resulta factible representar los diferentes «discursos» que forman parte del mundo; discursos que remiten a la percepción de los

diversos sujetos que lo pueblan y que proyectan una «realidad» fragmentada, resultado de la suma de visiones subjetivas, ya que, de acuerdo con el principio de incertidumbre formulado por Heisenberg, cada proceso de observación introduce un factor distorsionador que imposibilita la descripción de un mundo pretendidamente objetivo.⁶

Sí existe, y ello es evidentemente el punto de arranque del ciclo, el intento de trazar un enorme fresco, lo más amplio posible, sobre la Guerra Civil española, para lo cual Aub recurre a una serie de modelos cuya eficacia había sido ya puesta de manifiesto en intentos similares: se trata de la obra novelesca de autores como los franceses Jules Romains y Roger Martin du Gard (especialmente en *Les Thibault*) o el norteamericano John Dos Passos (*Manhattan Transfer*, la trilogía *U.S.A.*), quienes insertan la peripecia individual de personajes de ficción en medio de acontecimientos históricos y en estrecha convivencia con los personajes reales que protagonizaron aquellos. Con ello logra Aub el efecto apuntado por Rodríguez Monegal «de un mundo que prolifera en gente, de una acción que no es individual sino colectiva, de un paisaje dinámico cubierto de figuras»,⁷ logrando a la vez que cada una de estas esté cuidadosamente dibujada y que no se debilite el efecto general.

La conciencia extremadamente lúcida de Aub le lleva, sin embargo, a interrogarse en determinadas ocasiones durante la redacción de su ambicioso proyecto sobre la viabilidad de la empresa en que se encuentra embarcado y sobre la eficacia de los medios con que cuenta para conducirla a feliz culminación. Ese es, por ejemplo, el sentido de las archicitadas *Páginas azules* que interrumpen la ficción en *Campo de los almendros* para introducir una reflexión sobre la propia escritura y sobre los objetivos de esta; pero dicha actitud aflora de modo permanente, en mayor o menor

medida, en todos los guiños rupturistas con que a lo largo de su obra se cuestiona sistemáticamente el universo de la ficción y se muestra a la par la actitud distanciadora de un narrador muy alejado del entusiasmo del cronista épico, cuyos personajes raramente son héroes de una pieza sino criaturas presentadas desde una perspectiva en la que sus luces y sus sombras se perciben con igual intensidad. Puede decirse que en todas las obras de Aub en las que el compromiso aparece explícito como denuncia de las penosas circunstancias en que al autor le cupo en suerte vivir -a veces más como protagonista y como víctima que como mero testigo- no suele faltar nunca un deje de radical escepticismo, manifiesto especialmente en ese distanciamiento irónico que a veces pone en entredicho el dramatismo de la historia narrada; aunque, paradójicamente, en virtud de su capacidad extrañante, esa distancia llegue a convertirse en un elemento reforzador del dramatismo, pues resulta obvio que una exposición fría y distanciada del horror conlleva un grado de efectividad mayor que aquella otra que es expresión del apasionamiento de la instancia narradora.⁸

2. El nivel temático

De acuerdo con lo señalado, resulta evidente que el tema central de *Campo abierto* lo constituye la Guerra Civil, y que la novela puede ser abordada como una pieza nueva añadida por Aub al edificio que está construyendo con el fin de asumir plenamente la misión de cronista que se arroga y que justifica el proyecto de esta serie.⁹

Pero dicha labor de cronista está matizada por la lucidez a la que acabamos de aludir y que se manifiesta en una actitud alerta, que mitiga entusiasmos y evita el tono de exaltación, derivado de la identificación plena del narrador con sus héroes, propio del relato épico. La tendencia al

claroscuro, la ausencia de héroes de una pieza, la actitud de permanente relativismo originada por la confrontación sistemática de perspectivas nos lleva a hablar más que de epopeya enaltecedora sobre la contienda civil de una reflexión sobre la condición humana propiciada por unos acontecimientos que el narrador vivió no solo como testigo privilegiado sino, en ocasiones, como protagonista. Por eso la guerra, aunque obsesivamente presente en *Campo abierto*, aparece más que como acontecimiento central como telón de fondo que permite explicar y reflexionar sobre los comportamientos humanos que las circunstancias bélicas propician.

Retomando la afirmación que hace Soldevila en el estudio que precede a *Campo cerrado*, la novela inaugural de la serie, puede decirse que en *Campo abierto* continúa vigente, nutriendo el marco ideológico-conceptual de la novela, la idea de solidaridad que cristaliza en la necesidad del otro, en la potenciación de la vida individual en el seno de la existencia colectiva, que Aub bebió directamente de la doctrina unanimista de Jules Romains. El hombre es en la medida en que es con los otros: por eso no encontramos personajes protagonistas de peripecia individualizada (a no ser que esta sea negativa, como sucede en los casos de Jorge Mustieles, del Uruguayo o de Claudio Luna), sino personajes cuya actuación se justifica y adquiere sentido en la empresa común en que toda la colectividad se halla comprometida (los jóvenes de «El Retablo», Bonifaz, Cuartero, Templado, Riquelme, Fajardo, etc.) y que encuentra su culminación en la gesta del pueblo madrileño, resistiendo el avance del ejército fascista en los primeros días de noviembre de 1936, cuya narración ocupa la tercera parte de la novela. Mientras que en *Campo cerrado* existía todavía un personaje, Rafael Serrador, en torno a cuya peripecia individual discurría el hilo conductor del relato, en *Campo abierto* solo encontramos personajes cuyas

actuaciones conforman fragmentos de un episodio de trascendencia colectiva a modo de pequeñas piezas que van configurando el diseño general de una historia que trasciende las acciones de los individuos para proporcionarles sentido solo en el conjunto de una acción global.

Pero es necesario insistir en que no se trata de una épica sin fisuras y que la narración del conflicto dista mucho de ser abordada desde una perspectiva por completo positiva: junto a la solidaridad y al esfuerzo común por la victoria coexisten el egoísmo, la indecisión y la traición; el microcosmos que ha seleccionado el narrador como representación de la sociedad fragmentada y envuelta en la violencia que la contienda civil conlleva está compuesto en gran medida del esfuerzo heroico y de la abnegación de quienes lo pueblan, pero también de egoísmos y cobardías, de actitudes pusilánimes o decididamente dirigidas al miedo personal. La traición se erige, así, en uno de los temas recurrentes que contrapuntea el relato, desde la historia póstica en que Gabriel Rojas es muerto alevosamente por el disparo de un francotirador oculto en el tejado momentos después de que su hija acabe de llegar al mundo, a la emboscada mortal de que son objeto Manuel Rivelles y la columna de confiados expedicionarios anarquistas; o la de Amparo, la madrastra de Asunción, que acaba provocando la ejecución de su esposo, al que ha acusado de fascista en connivencia con su amante Luis Romero. El tema de la traición aflora, igualmente, a otros niveles, como referente histórico para la situación que en aquel momento está viviendo España, en la escena en que Paulino Cuartero lee a sus amigos las cláusulas del tratado secreto de Verona por el que las naciones firmantes (Francia, Austria, Rusia y Prusia) se juramentaron en 1822 para intervenir militarmente en España y Portugal o en

cualquier otro país europeo donde pudiesen triunfar las ideas democráticas.

Junto con el tema de la traición, las historias de Jorge Mustieles y de Claudio Luna ejemplifican la cobardía del individuo a quien su indecisión y pusilanimidad llevan a convertirse (con su asentimiento en el primer caso y materialmente en el segundo) en ejecutores de personas próximas; en ambas historias se ponen, además, en evidencia algunos de los aspectos más sórdidos y antiheroicos de la campaña, como es el de la represión desencadenada en la retaguardia y encaminada a la eliminación física del adversario político. Aub no repara, incluso, en narrar una historia protagonizada por un personaje que convierte esa actividad sucia en ocasión para el enriquecimiento personal, la del pistolero conocido como El Uruguayo, consciente de que estaba proporcionando argumentos al enemigo, pues el estereotipo del miliciano sádico y sanguinario que convierte la tarea de «limpieza de la retaguardia» en una actividad lucrativa al servicio de su propio enriquecimiento fue uno de los más cultivados por la propaganda franquista en sus intentos de denigrar al bando republicano; basta para comprobarlo la lectura de una serie de novelas y libros más o menos autobiográficos publicados en la otra zona.

Los personajes «positivos» no son, por otra parte, personajes sin fisuras, e incluso los sometidos a un tratamiento más idealizador, como sucede en el caso de Vicente Dalmases y Asunción Meliá, presentan momentos de debilidad y de duda que los humanizan, alejándolos de la irrealidad de los héroes monolíticos. La constante confrontación dialéctica que tiene lugar entre todos ellos sirve como instrumento de la estrategia perspectivística que adopta el autor, enemigo de todo dogmatismo y en permanente actitud dubitativa ante las verdades que se suelen proclamar como incuestionables. De ahí que uno de

los temas expuesto con mayor riqueza de matices a lo largo de los diversos diálogos entre los personajes que van pautando la acción sea el de la confrontación entre la servidumbre impuesta por los ideales políticos y los imperativos humanitarios. Confrontación que se desarrolla con amplitud en la historia protagonizada por Vicente Farnals (capítulo IV de la primera parte), en la que este, socialista convencido, defiende frente a la intransigencia del comunista Gaspar Requena la ayuda que ha prestado para facilitarle la huida a un viejo amigo, militante en el bando enemigo. Dicho capítulo, en el que la acción es mínima, sirve para introducir un amplio excursus ensayístico en el que Aub convierte a su personaje en portavoz de unas convicciones sobre las que él no albergó nunca duda alguna:

-Para vosotros sólo existe la política. Para mí, no. Para mí la política es una parte integrante del hombre, no todo. [...] Por cuenta de la política ahogáis toda una porción del hombre que os proponéis salvar. Sois capaces de forjar una humanidad nueva donde todos sean iguales: todos cojos. [...] Si machacáis, en pro del deber, toda simpatía y regís vuestros sentimientos por lo que el Partido, o tus ideas políticas, impone, ¿no crees que corréis el riesgo de atrofiar toda una parte natural del hombre? Despertaros, un día, vueltos máquinas, burócratas. Sin clases, pero sin razón de vivir. Porque el día en que se implantara así un socialismo aséptico, científico, como decís enjuagándoos la boca, perfecto si quieres, tras haber pisoteado todas vuestras inclinaciones incontrastables ¿qué quedaría del hombre? (cap. «Vicente Farnals») ¹⁰

El propio Aub defendió en diversas ocasiones en sus textos no ficcionales estas ideas; recuérdese, por ejemplo, las frases de su carta a Roy Temple House, que cita Soldevila a propósito de *Campo cerrado* para ilustrar una actitud semejante de su protagonista Rafael Serrador:

Creo, además, en la amistad. Me repugnan esas personas para quienes lo político priva lo personal. Mientras los seres respeten las leyes humanas, mi deseo, tal vez incumplido, es poder seguir diciendo: mi amigo Malraux, mi amigo Ehrenburg, mi amigo Hemingway, mi amigo Medina, mi amigo Regler, mi amigo Marinello. La revolución al precio de abandonar lo humano, no vale la pena.

Esa intransigencia comunista la padece asimismo Vicente Dalmases cuando se le acusa de haber confiado en Asunción, sospechosa por la delación de que ha sido objeto su padre, anteponiendo sus sentimientos hacia ella a sus deberes como militante del partido. Vicente atraviesa por momentos de pesimismo y desconfianza respecto de los resultados de la lucha en que se encuentra embarcado y esta actitud es compartida por otros personajes «positivos» (Templado, Cuartero, Rivadavia, Villegas y otros tantos) quienes, además, son presentados por el narrador a través de sus diálogos o soliloquios como personajes dubitativos y contradictorios, aunque convencidos de que su lugar está al lado de la República. En contraposición con ellos aparece, en cambio, el intelectual egoísta que vive exclusivamente para su obra anteponiendo la supervivencia de esta a la defensa de la empresa colectiva e inhibiéndose de cualquier tipo de acción; se trata de una figura de reiterada presencia a lo largo del ciclo de los *Campos* (piénsese en el Lledó de *Campo cerrado* o en el Ferrís de *Campo de los almendros*) y que en *Campo abierto* está representado por Roberto Braña, si bien su postura la comparten también otros personajes, como Servando Aguilar, el filósofo escéptico, o don Nicasio Gómez de Urganda, el catedrático que, cimentada su fama de hombre de izquierdas, tiene acceso a todas las prebendas del régimen pero rehuendo cualquier tipo de compromiso activo.

Muy distinta de la de estos es la actitud de Gustavo Rico, figura sobre la que el narrador parece verter todas sus simpatías, a quien su total escepticismo en cuestiones de ideología no incapacita para la acción. Representa otro tema muy querido de Aub, el del conflicto entre la teoría y la praxis política, que cuando se plantea se resuelve decididamente como indica Soldevila a favor de esta última. Gustavo Rico, quien, viviendo de traducciones, «había aprendido a respetar las opiniones ajenas encontrándolas

todas malas», se halla siempre dispuesto a sacrificarse por los demás y a defender con las armas en la mano, junto con sus amigos, los ideales que están en liza, en los que, sin embargo, confiesa no creer.

La atención a la figura del intelectual está directamente relacionada con otro tema muy grato a Aub y cuya presencia en esta novela, así como en las otras de la serie, aflora en diversas ocasiones en los diálogos que mantienen los personajes: el del compromiso del artista con la sociedad y, unido a él, el de la función que el arte puede ejercer como instrumento al servicio de la transformación de esta. Como en otras cuestiones, el autor rehúye toda actitud dogmática y deja que a través de las voces de sus interlocutores se vayan planteando posturas encontradas, aunque defendidas con idéntica pasión e igual solidez de argumentos en cada caso, en las que se recogen todos los matices posibles. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el amplio diálogo que, en presencia de un Vicente Dalmases agotado y somnoliento tras varios días de combate, mantienen en La Granja del Henar los pintores latinoamericanos Lugones y Laparra, con intervención de José Renau, Paulino Cuartero y otros personajes que se van sumando; a lo largo del apasionado coloquio van surgiendo temas como la definición del pueblo, al que se entiende como destinatario del arte, las actitudes paternalistas de las minorías selectas, la independencia del artista frente al poder político, la conveniencia o inconveniencia de un arte vinculado a los imperativos de la propaganda y un largo etcétera.

Pero el tema nuclear que subyace bajo la narración de *Campo abierto* y de todas las novelas del ciclo no es otro que el de la problemática complejidad del ser humano, la cual se constituye en eje articulador de todo este universo narrativo, pues el hombre es en última instancia el objeto de las especulaciones en las que se enzarzan los personajes

y el motivo permanente de todas las digresiones del narrador: el hombre enfrentado a un universo caótico que las limitaciones de sus sentidos le impiden explicar con un mínimo de coherencia; un universo entendido como laberinto, como espacio cerrado cruzado por multitud de caminos que no conducen a ninguna parte y en medio del cual el ser humano se debate por encontrarle explicación y salida. A esa idea central del mundo como laberinto responden el título de la serie y la estructura desde la que están planteados (y a cuya luz adquieren sentido) todos los relatos que la integran. La Guerra Civil y los conflictos que desencadena podríamos decir que constituyen el núcleo temático evidente,¹¹ pero también que nos lleva de la mano a otro tema más abstracto y, por ello, más universal: las circunstancias bélicas de las que Aub quiso erigirse en cronista acabarán siendo una referencia vacía para lectores futuros, pero la reflexión que desde ellas se plantea sobre la condición humana seguirá teniendo vigencia. A partir de la narración de unos hechos concretos, el autor consigue remontarse al planteamiento de las eternas interrogaciones del hombre enfrentado a una realidad que le desborda y cuyo sentido es incapaz de abarcar. Ese es el tema subyacente en toda la novela, el que ilumina de manera muy especial las insistentes reflexiones de los personajes, sus puntos de vista contradictorios, su deambular muchas veces sin rumbo como insectos desorientados a los que la catástrofe ha sacado, descentrándolos, de su rutina habitual y obligado a buscar la respuesta para preguntas no planteadas hasta entonces.

Dicho tema nuclear no solo se manifiesta de manera latente, sino que aflora explícitamente en varios de los diálogos a través de los que esos personajes desorientados se enfrentan a sus obsesiones y sus dudas. Recuérdense, por citar un ejemplo, las palabras de Julián Templado en su

peripatético diálogo con Paulino Cuartero la noche del 6 de noviembre, mientras los fascistas inician el asalto a Madrid:

-No te das cuenta de lo estrecho de tu visión. ¿Qué ve el hombre? Una parte de lo existente. Hay colores que no percibe, tamaños que le son prohibidos por lo elemental de los sentidos. Basándose en ellos dices que la ciencia es incapaz de demostrar el origen de la vida. Acepto. Pero ¿me vas a negar que es probable que en este inmenso mundo que no podemos ver, sea posible descubrir -como cosa natural- el origen de la energía? La biología se considera incapaz, las matemáticas no bastan, el estudio del cálculo de probabilidades no logra dar con la posibilidad del origen; en vista de eso recurrís, como niños, a Dios. Así se arregla todo. Eso de que estamos hechos a su imagen y semejanza... sería demasiado fácil. Si hubiese Dios -esa anticausalidad- ¿por qué los peces, y tú y yo, segregamos esa enormidad de huevos? Bastaría con uno. (cap. 6 de noviembre, por la noche, más tarde)

O estas otras que pronuncia Riquelme, interlocutor de Cuartero, mientras intenta salvar las vidas de los heridos de la guerra en el Hospital de San Carlos:

-El hombre es un centro tan complicado que jamás podremos prever todas sus reacciones. Alabado sea por eso. Porque si no, no habría progreso posible, dado que daríamos con un límite.
-¿Y no lo hay?
-Más allá de nuestros sentidos, nadie lo puede decir. Pero para nuestras facultades, aun centuplicadas, no; no lo hay.
-Entonces vivimos en un laberinto mágico.
-Limitados por nuestros cinco sentidos. (cap. «7 de noviembre»)

La sensación de vivir en un laberinto es reforzada por la incomunicación existente entre los seres que lo habitan, entre quienes los diálogos no son más que un cruce de palabras que se pierden y rebotan sin conseguir traspasarla, contra la burbuja que aísla al otro; meros soliloquios que cada interlocutor lanza desesperadamente al vacío, más para afirmarse en sus obsesiones que para encontrar confirmación de estas.

3. El nivel formal

La *dispositio* de *Campo abierto* se adecua plenamente a las características de la *inventio* a las que acabamos de referirnos en la descripción del nivel temático. La estructura de la novela responde a un desarrollo fragmentario de historias diversas, protagonizadas por un variado conjunto de personajes y conectadas entre sí a través de mínimos aunque suficientes nexos. Se trata, por lo demás, del mismo diseño formal que adoptan las restantes novelas de la serie en las que con la excepción de *Campo cerrado* (donde existe un personaje central, Rafael Serrador, aglutinador de los acontecimientos narrados, aunque su protagonismo se devalúe perceptiblemente en la parte final), la acción se fragmenta en episodios diversos con el fin de ofrecer una panorámica lo más abarcadora posible de los acontecimientos y del ambiente cuya narración constituye el objetivo del relato.

Se ha empleado, a veces, para referirse peyorativamente a ese diseño compositivo la etiqueta de «estructura caótica», equiparando los relatos aubianos a un retablo barroco organizado sobre el mero principio de acumulación de elementos diversos en torno a un motivo central. No obstante, el diseño de tales relatos corresponde más bien, como apunta Soldevila,¹² al del retablo renacentista, organizado sobre la superposición de cuadros independientes, aunque conectados entre sí por la existencia de un mínimo motivo estructurador: la labor del narrador, enfrentado a la exigencia de dar cuenta de una realidad extraordinariamente compleja, pasa de modo necesario por la selección de los episodios más significativos, que, aunque se presenten aparentemente desconectados, la inteligencia del lector se encargará de establecer los necesarios vínculos entre ellos, siguiendo las pistas diseminadas por el narrador y una vez captado el diseño global en cuyo seno adquieren sentido todas las piezas del *puzzle*. Se trata, en definitiva, de una

ejemplificación de lo que Tomachevski denomina causalidad mediata, en oposición a la causalidad inmediata, y evidente, del relato al modo tradicional: las historias de Gabriel Rojas, Vicente Dalmases y Asunción, de Manuel Rivelles, Vicente Farnals, Jorge Mustieles, Claudio Luna, Jacinto Bonifaz y la señora Romualda, de Rivadavia, Cuartero, Templado o Riquelme, unas desarrolladas con más o menos amplitud y otras simplemente esbozadas, se conectan entre sí, aparte de por la presencia de personajes comunes en casi todas ellas, por su función de elementos configuradores del microcosmos que el autor ha seleccionado como representación de la sociedad y del momento histórico que desea plasmar.

Las divisiones capitulares en que Aub distribuye la materia narrativa no ofrecen, sin embargo, una excesiva regularidad en lo que se refiere a su extensión ni a su contenido: la primera oscila enormemente desde las 7 páginas de la historia de Gabriel Rojas, que funciona a modo de pórtico, o las 5 del episodio de la emboscada donde perecen Manuel Rivelles y sus compañeros, a las 67 de la historia de Jorge Mustieles, o a las 47 del capítulo final, centrado en el momento culminante de la ofensiva fascista sobre Madrid, o a las 35 de la historia de Claudio Luna, que constituye por sí misma un núcleo relativamente independiente al estar articulada como una de las tres partes en que se divide la novela. Por lo que respecta al contenido de cada uno de tales segmentos, pueden albergar el desarrollo de una historia completa, como sucede en los casos de las protagonizadas por Jorge Mustieles y por Claudio Luna, o estar centrada, por el contrario, en algún momento culminante de ese desarrollo, como es el caso de las historias de Gabriel Rojas y de Manuel Rivelles. En otras ocasiones, los capítulos tienen un carácter fragmentario, debido a que contienen historias cuya culminación se produce en otro capítulo posterior (o incluso en otra de las

novelas de la serie): es el caso de la historia de Asunción Meliá y de Vicente Dalmases, iniciada en el capítulo segundo de la primera parte y retomada en varios de la tercera; aunque el carácter fragmentario puede deberse también a que el contenido del capítulo sea fundamentalmente reflexivo, quedando la acción supeditada al intercambio de puntos de vista entre diversos personajes, lo que confiere al relato una dimensión ensayística muy común a la narrativa aubiana: es el caso, por ejemplo, del capítulo V de la tercera parte.

Esa heterogeneidad y aparente falta de transparencia del diseño compositivo de *Campo abierto* no responde a una incapacidad estructuradora del autor, como en ocasiones se ha dicho, sino al intento consciente de reflejar mediante la acumulación caótica de materiales heterogéneos lo complejo de la realidad que se pretende abarcar: la selección y el tratamiento de esta, en la medida en que resulta inabarcable desde una perspectiva globalizadora que posibilite una articulación coherente, reflejan su propio fragmentarismo, derivado de su condición de universo dinámico y en plena ebullición que no puede ser atrapado más que mediante la selección aleatoria de fragmentos dispersos, aunque suficientemente significativos: acontecimientos, personajes, peripecias diversas, diálogos, reflexiones, etc., transmiten esa complejidad y polifacetismo irreductibles a la visión ordenada pero artificiosa desde la que se construye el relato al modo tradicional. Rodríguez Monegal señala a este respecto cómo, en *Campo abierto*, Aub

ha elegido ciertos personajes, ha contado sus vidas o parte de ellas, ha intercalado una visión general de la guerra, ha vuelto a detallar la peripecia de un personaje aislado, vinculando así episodios dispersos. [...] Saltando de un episodio individual a uno colectivo, de lo que es el equivalente literario de un primer plano a una vista panorámica (por emplear términos cinematográficos), Max Aub logra el efecto que busca. Cada figura está cuidadosamente dibujada y al mismo tiempo el efecto general no se debilita.¹³

A la dispersión y fragmentarismo de las diversas historias que integran la novela corresponde la dosificación paulatina de las informaciones sobre los caracteres y antecedentes de sus personajes, los cuales raramente son presentados de una vez, sino a través de datos espaciados a lo largo de diversos momentos del relato, e incluso de otros relatos de la serie (este es el caso de personajes como Templado, Cuartero, Fajardo o Herrera, cuya trayectoria biográfica se desarrolla en *Campo de sangre*, novela publicada con anterioridad, aunque los acontecimientos a los que se refiere son, como se ha señalado, posteriores a los narrados en *Campo abierto*). Tales informaciones pueden proceder de la fuente narrativa, que se retrotrae en ocasiones mediante el recurso de la analepsis a los antecedentes familiares o a la peripecia biográfica precedente del personaje, o bien, si se trata de caracterizaciones, las dosifica a lo largo del relato; pero, en otras muchas ocasiones, el conocimiento que obtiene el lector procede de la autocaracterización de los protagonistas, quienes a través del estilo directo, prodigado de modo notable hasta el punto de prevalecer sobre la diégesis a lo largo de toda la novela, se convierten en fuentes emisoras de discurso.

Esa prevalencia de lo mimético sobre lo diegético repercute en la configuración del espacio narrativo, que es fundamentalmente un espacio sociológico, dibujado por el entramado de las relaciones entre la multitud de personajes (más exactamente de sus voces), muchos de ellos de apariciones esporádicas, que se entrecruzan en el devenir de las diversas historias. No obstante, en algunas ocasiones, la configuración del espacio se debe a la voz del narrador, especialmente en determinadas descripciones paisajísticas, que nunca son gratuitas ni implican la suspensión del fluir de la historia, ya que se integran plenamente en ella funcionando, por extensión metonímica o por contraste, como proyección del estado anímico del sujeto al que

corresponde la focalización. El ejemplo más evidente de funcionamiento metonímico del espacio lo tenemos en el paseo de Jorge Mustieles por las afueras de Valencia, tras haber votado la muerte de su padre, en el que el crepúsculo sobre las huertas y el río se convierte en un paisaje hostil, proyección del malestar ocasionado por el desprecio que siente hacia sí mismo:

Se sentó a ver morir la tarde. Una tarde blanda de calor, cansada, sin ángulos, de una pieza. Se sentía desollado, sin nervios, sin epidermis. Le sacudió un escalofrío. Unas hojas secas, en forma de yatagán, yacían en el suelo, pardas y verdes, sucias. El rosa se tornasolaba hacia los azules. Tras él pasaba, de cuando en cuando, haciéndole daño, algún tranvía con ruido de hierros y frenos. Y el timbre para parar y arrancar. El Gobierno Civil a su espalda, todavía con sacos terreros en las ventanas. Si se levanta aire gritaré de dolor.

Los troncos de los eucaliptos, desollados, con la piel arrancada a tiras. Ya está ahí un ligero aire, se estremeció: no tenía epidermis; estaba en carne viva, pero no sangraba. Se miró las manos. Le parecieron extrañas, tan llenas de arrugas (cap. «Jorge Mustieles»).

O, con una significación contraria, la evocación del paisaje de la adolescencia de Vicente Farnals, en la que el descubrimiento del amor en medio del estallido de la primavera en la huerta valenciana se transmite al lector mediante una sensación de euforia conseguida a través de la acumulación de percepciones procedentes de todos los sentidos. Como ejemplo de función contrastiva puede aducirse el tratamiento calidoscópico de la espacialidad (oscilación entre espacio presente y espacio evocado, según Liddell) que el narrador introduce cuando Vicente Dalmases, enfrentado a la desolación del paisaje manchego y acongojado por el avance de las fuerzas fascistas ante el que no cabe resistencia, rememora la feracidad y el esplendor de la huerta levantina unidos en su memoria a los días despreocupados y felices de la adolescencia:

Mira entre las piedras. Nada se ha movido. El gorrión se fue. La tierra seca, polvorienta, descolorida de sed. Cuelgan unas vainas secas de una planta que no conoce. Secas también, las semillas se marcan en el exterior,

esféricas, más oscuras, como si fuesen lentejas. ¿Serán lentejas? No lo cree. Guisantes. Guisantes de olor. Y otra vez Valencia. Guisantes de olor, como mariposas rojas, carmesíes, moradas, blancas, con su suave fragancia deleitosa y sus tirabuzones de fresco verde, su corola grande, en forma de abanico, y su blanca quilla delantera. Y el olor, casi imperceptible, ese olor fresco, vegetal, ligeramente aromado de verde, de tierra buena y bien mojada (cap. «Amparo Meliá»).

De igual modo funciona, también a través de la focalización del mismo personaje, la confrontación entre el espacio ruidoso de La Granja del Henar, configurado por las confusas voces que se entregan despreocupadas a una discusión interminable, y el que, en medio de ellas, evoca un Vicente adormilado y ajeno a aquel bullicio, rememorando la pesadilla vivida los últimos días como integrante de las fugitivas fuerzas republicanas, acosadas por el empuje fascista y por la inclemencia del campo castellano.

Respecto a la temporalidad, sin embargo, hay que observar que su tratamiento en *Campo abierto* corresponde a la más rigurosa linealidad en el interior de las diversas historias y, del mismo modo, a la sucesión de cada una de estas dentro de la cronología general de la novela. Podría decirse que ese rigor en el tratamiento cronológico es uno de los elementos que contribuyen a reforzar de modo decisivo la conexión del *puzzle* constituido por materiales narrativos tan heterogéneos y dispersos. La sucesión de los acontecimientos resulta mucho más perceptible en la tercera parte de la novela, dedicada a la narración de los momentos claves de la ofensiva nacionalista contra Madrid, dado que cada fragmento, a excepción del primero, lleva como enunciado capitular la fecha del día de noviembre de 1936 en que se desarrollan los acontecimientos narrados, y en los cuales las criaturas de ficción intervienen como protagonistas junto con los personajes históricos (el general Miaja, García Oliver, el coronel Vicente Rojo, María Teresa León, Josep Renau, etc.). La cronología del relato se atiende

en tales capítulos rigurosamente a la de los sucesos que tuvieron lugar en esos días, salvo un par de lapsus sin mayor trascendencia, como el de adelantar en un día la fecha de toma de posesión de García Oliver como ministro de Justicia, o el de trastocar la fecha del parte de guerra que se reproduce al final del capítulo «5 de noviembre», que corresponde, en realidad, al emitido dos días más tarde.¹⁴

En la primera parte los nexos temporales entre los diversos capítulos y entre las historias que los integran son menos explícitos, pero la aparente autonomía de cada uno de ellos, ya mitigada por procedimientos conectores como la presencia de personajes comunes o la prolongación de la historia más allá de los límites del capítulo, resulta casi anulada mediante las referencias diseminadas por el narrador, las cuales permiten al lector percibir claramente la secuencia de los diversos segmentos como un *continuum* temporal. Así, la primera historia, la de Gabriel Rojas, la única que aparece explícitamente datada, 24 de julio de 1936 (una semana justa después de la sublevación militar que dio origen a la guerra), sirve como punto de anclaje a las siguientes, desarrolladas en días sucesivamente posteriores correspondientes a los últimos días de julio y a los meses de agosto y septiembre; las historias desarrolladas en el capítulo II se sitúan en la primera semana de agosto (referencia a la toma de Albacete en la historia de exsacristán, o acotaciones como «hasta hace quince días Asunción ignoraba lo que era la muerte»); la de Manuel Rivelles, en el capítulo III, presupone lo narrado en el II, pues los jóvenes actores se encuentran ensayando ya en el teatro Eslava y, además, cuando se va a comunicar la decisión del protagonista de marcharse al frente, se especifica «a mediados de agosto [Rivelles] se presentó muy serio en un ensayo»; la historia de Vicente Farnals, en el capítulo III, arranca, después de una amplia analepsis, «hacia el 15 de agosto», fecha en que recibe la carta de

Jaime Salas solicitando su ayuda para escapar de la España republicana, por lo que la intervención de Farnals para conseguirlo y la posterior discusión con Gaspar Requena han de tener lugar ya muy avanzada la segunda mitad del mes. De igual modo, algunos datos contenidos en el capítulo IV, dedicado por completo a la historia de Jorge Mustieles (toma de Irún y San Sebastián, llegada a Bayona en los primeros días de septiembre), nos permiten situar esta entre mediados de agosto y mediados de septiembre. Por su parte, en la historia del Uruguayo narrada en el capítulo V, la referencia a la liberación de don Ramón Mustieles «hace dos o tres días» permite fijar su arranque a continuación de la historia precedente. Por último, la historia de Claudio Luna, que ocupa el único capítulo de la II parte, está claramente datada entre el 21 de agosto, fecha del fusilamiento del Maño, y los últimos días de septiembre en que se produce el avance imparable del ejército franquista sobre Madrid; ello le permite servir de puente entre la primera y la tercera parte, la cual se inicia con los monólogos de Asunción y de Vicente que nos sitúan en la segunda mitad de octubre, cuando las fuerzas nacionalistas avanzan imparables hacia la capital.

Dentro del marco de esa rigurosa cronología son posibles la fragmentación y dispersión de varias de las historias que exceden los límites de la división capitular (la de Asunción Meliá y Vicente Dalmases, la de Jacinto Bonifaz y la seña Romualda), las abundantes y extensas analepsis que remontan el curso de algunas de las historias informando sobre los antecedentes familiares de los protagonistas (por ejemplo los casos de Vicente Farnals y de Jorge Mustieles), las suspensiones para introducir esbozos biográficos, más o menos breves, de personajes por completo circunstanciales; o bien, con mayor frecuencia, los amplios excursos ensayísticos mediante el diálogo a varias voces entre personajes que se enzarzan en interminables discusiones

producto de la reflexión ante los acontecimientos en que se encuentran inmersos. Todo ello contribuye a reforzar esa sensación de estructura caótica, de ausencia de diseño compositivo, señalada por algunos estudiosos de la narrativa aubiana, pero que en el fondo responde, como hemos apuntado, al intento de abarcar la complejidad de una realidad dinámica y multiforme ante la que resultan ineficaces las estrategias de la narración tradicional.

Ese esfuerzo denodado por reflejar una realidad tan poliédrica y versátil desde todos los ángulos posibles se evidencia de modo especial cuando nos detenemos en el análisis de las estrategias focalizadoras puestas en juego por el narrador. En su artículo antecitado, Rodríguez Monegal hace referencia a una frase de la peripatética discusión que mantienen Cuartero y Templado en mitad de la noche madrileña, con la que el segundo pone en cuestión el tópico aserto sobre la imposibilidad de contemplar simultáneamente los árboles y el bosque («Desde que hay aeroplanos esta imagen es falsa. Se ven árboles y bosque al mismo tiempo») para referirse a la multiplicidad de puntos de vista que el narrador de *Campo abierto* pone en juego con el propósito de asediar desde todos los ángulos posibles la proteica realidad que intenta transmitirnos: «Desde muchos puntos de vista, Aub está tratando de presentar a la vez y con la precisión de un pintor holandés de interiores, cada árbol y el bosque entero. Paso a paso, las distintas y múltiples historias individuales se van coagulando hasta formar una enorme historia colectiva».¹⁵

Efectivamente, y en proporción similar a la de las otras novelas del ciclo, los acontecimientos presentados están sometidos a un tratamiento narrativo que es la resultante de la combinatoria alterna de las tres modalidades de focalización posibles: la visión omnisciente, tras la que se adivina la existencia de un narrador superinformado que cuenta una mínima parte de lo que sabe y que controla