

## MAX AUB, ANDRÉ MALRAUX Y LUIS BUÑUEL: CINE Y LITERATURA

Por *Samuel Amell*

Max Aub ha sido en palabras del historiador y crítico de cine, Román Gubern, «uno de los escritores españoles de ámbito *highbrow* con más copiosa aportación a la creación cinematográfica. Probablemente la mayor». («Max Aub en el cine» II). Sin embargo, la aportación de Aub a la historia del cine ha sido no sólo poco estudiada sino a veces ni mencionada por los estudiosos del medio<sup>1</sup>. En algunos estudios sobre Malraux, no en todos, se cita con diferente énfasis el papel de Max Aub en *Sierra de Teruel*, que gracias a fuentes documentales y algunos estudios críticos, como el excelente de Michalczyk, sabemos que fue de básica importancia<sup>2</sup>. Aub fue inseparable de Malraux durante la preparación, el rodaje y el montaje de la película. No es exagerado afirmar que sin su aportación el filme *Sierra de Teruel*, tal y como lo conocemos hoy, habría sido imposible. El mismo Aub nos dice en la introducción a su traducción del guión de rodaje de la película publicado en México en 1968, que en una reunión con Malraux en la primavera de 1938 en Barcelona (no era ésta la primera vez que se encontraban, se habían conocido en Madrid en julio de 1936 y se habían tratado a menudo en Valencia durante el invierno siguiente), Malraux le informó de que Negrín y Alvarez del Vayo habían aprobado el proyecto de llevar *L'Espoir* a la pantalla y solicitó su participación en el mismo. Aub aceptó y a su cargo quedó la traducción del guión, los diálogos y la organización y consecución de los recursos necesarios para hacer la película (Malraux II).

Las responsabilidades de Max Aub fueron incontables. Por una parte funcionó como asistente, casi alter ego de Malraux. Hay que recordar que Aub dominaba el francés y el español, mientras que Malraux si bien entendía en parte el español era incapaz de hablarlo. A cargo de Max Aub estaban no sólo el trabajo y responsabilidades propios de un ayudante de dirección, sino todo lo relacionado con la producción: contabilidad, horarios de rodaje, construcción de decorados, selección de exteriores, elección de actores, técnicos y extras. Pero esto no fue todo, pues aparte de su esfuerzo en los ámbitos de direc-

<sup>1</sup> Por ejemplo, Carlos Fernández Cuenca dedica en el primer tomo de su obra *La Guerra de España y el cine* (Madrid: Editora Nacional, 1972) casi veinte páginas (266-285) a *Sierra de Teruel* y en ellas sólo encontramos la siguiente mención a Max Aub: «el poeta Max Aub tradujo al español los abundantes diálogos» (272). El referirse a Max Aub como poeta cuando ya había publicado su extensa obra narrativa y teatral nos da una idea del mínimo conocimiento que parte de la crítica tenía ya iniciados los años setenta de la obra de Aub. En la actualidad esto está cambiando y hay críticos más informados que reconocen en su justo valor el aporte de Aub al filme de Malraux, como sucede con John Hopewell quien en su reciente estudio sobre el cine español, *Out of the Past* (London: British Film Institute, 1986) afirma que el crédito por *Sierra de Teruel* corresponde conjuntamente a Max Aub y André Malraux (24).

<sup>2</sup> Aparte del prólogo del mismo Aub a su traducción del guión de rodaje de *Sierra de Teruel* (México: Era, 1968), los dos estudios que tratan en mayor profundidad la participación de Max Aub en *Sierra de Teruel* son el de John J. Michalczyk, *André Malraux's Espoir: The Propaganda/Art Film and the Spanish Civil War*, University, Mississippi: Romance Monographs, 1977, y Denis Marion, *André Malraux* (París: Seghers, 1970).

ción, producción y traducción del guión también a veces se vio obligado a ejercer funciones de propaganda y a mantener la moral del equipo de rodaje. Las dificultades de estar rodando una película en Barcelona con las tropas franquistas a sólo meses de entrar en la ciudad y en medio de una guerra ya perdida no eran desdeñables —aunque los participantes en el filme tuvieran una opinión mucho más optimista de la situación militar de la República en aquel entonces—, de acuerdo a lo que nos dice el mismo Max Aub: «En julio de 1938, cuando empezamos a filmar, no dudábamos de la victoria» (Malraux 13). El 20 de julio de 1938 Max Aub reunió a todos los que iban a participar en el rodaje: actores, técnicos y otros trabajadores, y en una alocución en la que incluso llegó a usar palabras de Durruti resaltó la importancia del trabajo que iban a iniciar y el papel que el filme podría desempeñar en mejorar la situación internacional de la República<sup>3</sup>. A este respecto la película llegó tarde, ya que tuvo que ser terminada en el sur de Francia tras la caída de Cataluña a las tropas de Franco y montada en París. Finalmente, se estrenó en un pase privado el 19 de julio de 1939 en el teatro Chaillot de la capital francesa. Su estreno comercial tuvo que esperar al final de la segunda guerra mundial y se llevó a cabo en junio de 1945 en el Max Linden Cinema.

El trabajo de Max Aub en *Sierra de Teruel* no acabó con el rodaje de la cinta. Aub participó en el montaje e incluso, al notar los fallos de lo que debía ser una entonación extranjera del actor Pedro Codina en su papel de Schreiner, grabó con su propia voz la parte de éste. Esta es la razón por la que el espectador no debe extrañarse al ver la película y notar un acento francés (el de Max Aub) en boca de un personaje supuestamente alemán. La participación de Aub en *Sierra de Teruel* tendría consecuencias para diversos aspectos de su propia carrera literaria, sobre todo en las obras que escribiría en los años inmediatamente siguientes, como *Campo cerrado* y *Campo francés*.

En su temprano e importante artículo «El español Max Aub», Ignacio Soldevila ya apunta que Aub aprovechó muy bien la lección de John Dos Passos al intentar presentar de forma novelística un complejo multiforme —Nueva York en el caso de Dos Passos, y la guerra civil en el de Aub. Señala Soldevila que Aub lo consigue «por medio de la acción múltiple, del montaje a la manera cinematográfica, es decir, sin transiciones narrativas» (112). André Malraux con *L'Espoir* ya se había adelantado a Aub siguiendo el ejemplo de Dos Passos en cuanto a la guerra civil se refiere, como muy bien ha notado Soldevila (112). La relación entre *L'Espoir* novela, *Sierra de Teruel* filme, y los «Campos», sobre todo *Campo cerrado*, es algo de sumo interés. En un artículo publicado en el número que *Insula* tras la muerte del escritor dedicó en 1973 a la obra de Max Aub, Román Gubern afirmaba:

Están todavía por estudiar las concomitancias o convergencias que existen entre la estética documental de *L'Espoir* y algunos episodios de su *Campo cerrado*, escrito en 1939. Para Aub, ojo cinematográfico abierto sobre la realidad, el interés por el cine no era algo meramente tangencial («Max Aub en el cine» 11).

Lo señalado por Gubern hace casi veinte años sigue todavía sin hacerse. El mismo crítico refiriéndose al tratamiento de guión cinematográfico de *Campo francés* vuelve a repetir en 1978 en la sección «Cine español en el exilio» incluida en el quinto tomo de la obra conjunta *El exilio español de 1939* dirigida por José Luis Abellán, las mismas palabras que en su artículo de *Insula*:

Tratamiento que no debe sorprender a quien haya leído con alguna atención los textos que componen *El laberinto mágico*, dotados muchas veces de una impresionante evidencia óptica, que invita a su trasplante cinematográfico («Max Aub en el cine» 11, «Cine español en el exilio» 120-121).

<sup>3</sup> Para el texto completo de las palabras de Max Aub, véase Malraux, *Sierra*, pp. 7-8.

A pesar de lo señalado por Gubern, este trasplante sólo se iba a realizar con una mínima parte de la obra de Aub —ningún texto procedente de *El laberinto mágico*. Aparte del filme mejicano *Distinto amanecer* (1943) que tomaba ideas de *La vida conyugal*, el único filme basado en una obra de Max Aub es la adaptación de *Las buenas intenciones* (1954) con guión de Antoni Gregori (productor de la cinta) y Alfonso Ungría (director de la misma). La cinta *Soldados*, que difiere sustancialmente del libro en que se basa, se estrenó en 1978 y, a pesar de su buena ambientación, fotografía y el excelente trabajo de sus actores (Marilyn Ross, Ovidi Montllor y Francisco Algora), no logró el esperado éxito (Quesada 283-284).

De suma importancia para poder calibrar con exactitud la relación cine-novela en la obra de Aub es *Campo francés*, escrita, como su mismo autor nos indica, en 1942, en los 23 días que duró la travesía de Casablanca a Veracruz (*Campo francés* 6) En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Max Aub explica las razones que hicieron que este libro no llegase a nosotros hasta 23 años después de que fuera escrito, y la importancia que *Campo francés* tenía para la homogeneidad de su obra:

Luego, por razones editoriales, no puede publicar *Campo francés*. Era muy difícil encontrar un editor para un sketch cinematográfico que yo quería meter en el ciclo, porque creo que el cine es la expresión de nuestro tiempo y no deseaba que estuviese ausente. Dejando aparte otras cuestiones personales: yo acababa de colaborar con Malraux en la versión cinematográfica de *L'Espoir* y, naturalmente, pues, mis ojos se habían acostumbrado a mirar por «le petit bout de la lunette», que dicen los franceses, o sea: encuadrando cada una de las cosas como en el cine (40).

Cuando Ruedo Ibérico finalmente publica en 1965 *Campo francés*, lo hace con un interesantísimo prólogo del autor que habla por sí solo de los aspectos que aquí estamos tratando. El prólogo comienza reproduciendo lo que Benito Pérez Galdós escribió al frente de *Cassandra*. Allí Galdós dice que quería levantar «la casa matrimonial de la novela y el teatro». Max Aub en su prólogo nos pide cambiar la palabra teatro por cine. Añade que su obra está escrita en una forma cercana al cine, no por capricho sino porque «existe un público para quien la separación de imagen y diálogo en una misma página, más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia» (6). Continúa señalando la influencia que su experiencia en *Sierra de Teruel* tuvo en la redacción de *Campo francés*:

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

Para finalizar con unos comentarios generales que precisamente van a ser aplicables a su labor posterior en *Los campos*:

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

Es importante notar que Max Aub consideraba los medios audiovisuales como parte de la industria literaria. En el prólogo antes mencionado escribe:

El Cine y la Televisión son hoy una parte de la industria literaria, tanto como el teatro o las ediciones baratas, llamadas de bolsillo no por su tamaño, sino porque están al alcance económico de muchos (6).

En esto coincide con la opinión, referida a distintas épocas, de Bernard Barrère e Ignacio Soldevila, cuando éste último, usando palabras de Barrère, afirma que «la novela española es tributaria de los otros medios de comunicación, y que no se la puede estudiar independientemente de ellos» (Soldevila, «La novela española» 44, Barrère 272) Claro que Barrère se refería a los años 1915-1936 y «a la gama que va del folletón de diario o semana-

rio al filme cinematográfico» (Soldevila 44). El prólogo de Aub está fechado en febrero de 1964 y se refiere al cine y a la televisión mientras que Soldevila, tratando la novela de 1976 a 1985, se refiere a la radio, cine, televisión y en especial al videocassette. Como vemos, hay una evolución en los medios referidos, pero la idea es la misma. Algo de esto ya había visto Max Aub cuando en sus *Conversaciones con Buñuel* dice:

Hemos sido la única generación, o por lo menos la primera, que se ha educado en el cine. La de ahora crece con la televisión, que es otra cosa. Las anteriores con los folletines (59).

Conviene ahora entrar en la relación entre Luis Buñuel y Max Aub. Sabemos por diversas fuentes que Max Aub dedicó los últimos años de su vida a un proyecto muy especial para él, un libro sobre Luis Buñuel. En una entrevista efectuada dos meses antes de su muerte y publicada en *Insula* en agosto de 1972, Aub finalizaba la entrevista afirmando que antes de morir quería acabar su Buñuel (Isasi Angulo 19). También hacen referencia al tan esperado «Luis Buñuel, novela» Ignacio Soldevila (*La obra narrativa* 13) y Román Gubern. En una carta a este último Aub escribía el 21 de septiembre de 1971:

Mi enorme original adelanta, por su mismo volumen, con paso testudísimo. Tenía que haber salido ahora, más o menos, con el *Matisse*, de Aragón. Me interesa mucho el suyo, aunque mi libro trate mucho más de las ideas estéticas de nuestro tiempo que de otra cosa (Gubern, «Cine español en el exilio» 121).

El mismo Román Gubern finaliza el artículo que sobre Max Aub y el cine publica en el número conmemorativo de *Insula* al que ya me he referido de la siguiente manera:

Sería deseable que una obra tan importante, testimonio privilegiado de un protagonista de la cultura española en la anteguerra, viese pronto la luz, aunque fuera en una versión inacabada. Será, sin duda, una excelente biografía de Luis Buñuel, pero presumimos que también entre líneas podrá leerse en el texto la autobiografía entrañable del propio Max Aub (Gubern, «Max Aub en el cine» 11).

¿Qué sucedió con esta monumental biografía/novela de Buñuel en la que Max Aub había trabajado incansablemente los últimos años de su vida? No será hasta más de una década después de lo escrito por Gubern cuando finalmente aparezca un volumen que recoja los inacabados materiales dejados a su muerte por Max Aub.

Aub comenzó a trabajar en este proyecto en 1967, a instigación de Agustín Caballero de la editorial Aguilar. En el último año de su vida, 1972, Aub viajó a Calanda para recoger materiales en relación a su «Buñuel: novela». En esta ocasión le acompañó Román Gubern, a quien Aub indicó «que con los materiales recogidos en aquel viaje a España cerraría definitivamente su libro (Gubern, «Max Aub en el cine» 11). Pero su estado de salud no se lo permitió, como no le permitió interpretar como pensaba un pequeño papel en *El discreto encanto de la burguesía* que Buñuel estaba rodando en París por aquellas fechas. Max Aub falleció al poco tiempo de regresar a México, el 22 de julio de 1972.

Federico Alvarez que tomó a su cargo el ingente trabajo de preparar la publicación de los materiales que Max Aub había reunido, nos dice que a su muerte, Aub dejó «sobre su gran mesa de trabajo, ordenadas en más de un centenar de carpetas, alrededor de cinco mil hojas escritas a máquina» que constituirían los materiales de lo que el autor había pensado sería su «Buñuel: novela» (Aub, *Conversaciones con Buñuel* 9). Una tercera parte de estos materiales eran transcripciones literales de conversaciones de Max Aub con Buñuel y con diversas personas relacionadas con el cineasta aragonés. El resto estaba compuesto por documentos de la época, recortes de prensa, críticas de cine y la obra literaria del mismo Buñuel: poesía, escritos sobre el cine y guiones cinematográficos. La última parte, de especial interés, estaba constituida por notas y reflexiones de Max Aub sobre temas relacionados con el libro, así como diversos escritos que debían formar lo que sería el prólogo.

Lo que había nacido como una idea de los responsables de la editorial Aguilar, de escribir una biografía de Buñuel que al mismo tiempo incluyera comentarios sobre su obra, se convirtió en manos de Aub en algo mucho más ambicioso: escribir «a partir de la vida y obra de Buñuel, un gran testimonio novelesco generacional que retratará la realidad cultural y social de los años 20 en España y sus secuelas en París y, tras la derrota de la república, en el exilio» (Aub, *Conversaciones* 10).

Lo que quería Aub no iba a cumplirse, ya que Federico Alvarez se dio cuenta enseguida que «Max Aub dejó la tarea inacabada e inacabable» (Aub, *Conversations* 10) y que lo único que él podía hacer era una selección que redujera los materiales a las dimensiones de un libro normal. Y esto es lo que se ofrece al lector un tomo de 561 páginas titulado *Conversaciones con Buñuel*. Hasta que punto esta reducción es debida a una censura económica por parte de Aguilar es tema de debate, aunque no podemos dudar del interés de la editorial por un libro de proporciones normales para que su comercialización fuese factible.

El libro consta de un prólogo y de dos partes claramente diferenciadas, la primera que incluye las conversaciones de Aub y Buñuel y la segunda que contiene 44 testimonios de personas relacionadas con el cineasta aragonés: familia, amigos, colaboradores. De estos, sin duda alguna, el más interesante es la extensa conversación con Dalí que cierra el volumen. En el prólogo Aub explica al lector lo que hubiera sido su obra terminada, no tanto una biografía, ni siquiera una novela de Buñuel, sino un testimonio de la época que a ambos les tocó vivir. En esta explicación vemos de nuevo la tremenda laguna que existe entre lo que Max Aub quería hacer y lo que el libro en realidad ofrece:

Y resulta que mi personaje es su época; es decir, lo que su época fue influyendo en él: la religión, los jesuitas, las ramerías, Federico García Lorca, el vino tinto, Calanda, su madre, Fritz Lang, Dalí, Wagner, Freud, Breton, Benjamín Péret, el surrealismo en general y el comunismo en particular.

Las guerras calientes, la fría, influyen tanto en su vida como en la de todos. Es su tiempo —nuestro tiempo— el que se refleja en él de una manera privilegiada y profunda y el que pone de relieve su obra y su vida con absoluta normalidad. Con la absoluta normalidad —todo hay que decirlo— que viene a ser, en el siglo XX, la del surrealismo (Aub, *Conversaciones* 21-22).

Aub efectúa un paralelo entre él mismo y Buñuel, marcando primero los aspectos que los separan: lugar de nacimiento (París/Calanda), evolución de sus infancias (Aub «niño de libros»/Buñuel «de casa y puños»), trayectoria del campo a la ciudad (Buñuel)/de la ciudad al campo (Aub), familia rica (Buñuel)/clase media (Aub), padre anciano que vivía de sus rentas (Buñuel)/padre joven obligado a trabajar (Aub). Las dos diferencias mayores que ve Aub residen en la política y en la religión. En lo primero Aub no nos asegura que Buñuel fuera comunista —«si fue o no comunista es un problema que no me atañe, que no he resuelto ni me importa» (22-3)— aunque sí asegura que él mismo fue y seguía siendo socialista, «es decir, mucho más liberal que Buñuel» (24). La diferencia religiosa Aub la ve en la educación de ambos, efecto del catolicismo intransigente de la madre de Buñuel y totalmente agnóstica en el caso de Max Aub. Ateos ambos, pero Buñuel de signo católico y Aub de raíz librepensadora.

A pesar de todo esto, Max Aub ve en su vida y en la de Buñuel dos «vidas paralelas» (23). Ambos se hicieron en un país diferente al que habían nacido; realizaron su obra en el extranjero y, sin embargo, ambos son definidos universalmente como españoles; comenzaron a escribir poesía en la misma época; tuvieron muchos conocidos y amigos comunes; fueron primeramente influenciados por el vanguardismo, para recalcar los dos en Galdós; el uno español casado con una francesa que llegó a ser mejicana, el otro francés

casado con una española que llegó a ser mejicana. Al expresar este paralelismo, Aub escribe: «Eso para la vida. Posiblemente deberíamos morir los dos en México» (23).

No se equivocaba en ello Max Aub, el paralelismo seguiría en sus muertes, ambas en México, el 22 de julio de 1972 la del uno y el 29 de julio de 1983 la del otro.

El libro, aunque incompleto, nos ofrece un material de un valor incalculable para aquellos interesados no sólo en Buñuel y su época sino en Max Aub. Emir Rodríguez Monegal ha escrito, refiriéndose a una entrevista que hizo a Max Aub:

Como se verá, el diálogo no se desarrolló sobre ninguna línea previsible. En mi papel de entrevistador, yo creía que Max iba a hablar de sus libros y de su trabajo. Pero con una celeridad que no sorprenderá a quienes lo conozcan íntimamente, él dio vueltas a las cosas y antes de que pudiera darme cuenta me estaba entrevistando. En vez de conversar sobre su *Laberinto mágico*, me descubrí hablando de otro laberinto. Llevado de su mano caprichosa, pero muy firme y sabia, perdí por completo el papel de entrevistador... para asumir el de entrevistado. O mejor dicho: de co-entrevistado. Porque Max también quería decir lo suyo, y lo dijo como verá el lector (21).

Lo que Rodríguez Monegal nos dice es lo que sucede, pero al contrario, en *Conversaciones con Buñuel*, esta vez es el entrevistador Max Aub quien en ocasiones se convierte en el entrevistado. El libro, por una parte nos muestra diversas facetas del cineasta: sus contradicciones —un ateo que habla constantemente de la Iglesia Católica, un «amigo de las armas» que huye de toda contienda—, su relación ambivalente con Dalí. Es más, Max Aub logra que Buñuel confiese aspectos íntimos que el cineasta no había revelado hasta entonces ni revelaría en sus memorias, como, por ejemplo, algunos detalles de sus relaciones con Iris Barry (175, 284) o con Dalí y García Lorca (125). Por ello, no es de extrañar que Agustín Sánchez Vidal use constantemente los datos y opiniones del libro de Aub en cuanto se refiere no sólo a Buñuel sino a Dalí en su reciente estudio, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*.

Pero además, en el libro de Aub encontramos a Max Aub, sus opiniones, sus críticas, sus ideas sobre el cine y sobre la novela están explícita o implícitamente presentes a lo largo de sus páginas. Su relación ambivalente en cuanto a Buñuel se refiere (142-3); sus opiniones, mayormente negativas, de Dalí (19, 529); comentarios sobre su propia vida (48, 112, 115); sobre diversos aspectos del cine (56).

Un último punto que quisiera señalar es la influencia de Galdós en Aub y Buñuel. Es un lazo que sin duda alguna une al escritor y al cineasta. Se ha hablado mucho de la influencia galdosiana en *Las buenas intenciones* (1954), pero no queda ahí el interés de Aub por Galdós. Ya me he referido anteriormente al prólogo a la edición de 1965 de *Campo francés*, donde Aub transcribe lo que Galdós escribió frente a *Cassandra* para luego relacionarlo a su propia obra. Asimismo existe un artículo publicado en *Les lettres françaises* con motivo de la proyección en París de *Nazarín*, donde, más que de la película de Buñuel, Aub habla de la obra de Galdós con elogios difícilmente superables (García Riera 7, 89-90).

Cuando Buñuel está explicando en el libro de Aub cómo llegó a filmar *Los olvidados*, Aub le interrumpe diciendo: «Me parece que estás repitiendo el prólogo de *Misericordia*, de Galdós» (118). A lo que Buñuel contesta: «Es la única influencia que yo reconocería, la de Galdós, así, en general, sobre mí» (118). *Nazarín*, *Tristana*, y el proyecto nunca realizado de *Angel Guerra* demuestran sin lugar a dudas lo cierto de la afirmación del cineasta.

Lo que he intentado en este trabajo ha sido examinar de manera general la relación que Max Aub tuvo con el cine, la relación que su obra tiene con el cine, y las ideas que el escritor nos muestra en su libro póstumo sobre su vida, su obra, el cine y su coetáneo y amigo, Luis Buñuel; para así abrir la puerta a posteriores estudios de estos aspectos de la obra de Aub.

Creo que todos estaremos de acuerdo que la atención prestada a Max Aub en los muchos y diversos aspectos de su monumental obra ha sido y es insuficiente. El mismo Aub tenía conciencia de ello y al referirse a Buñuel escribe:

Tuvo éxito, yo no. Pero eso no cuenta más que comercialmente. Y tanto para él como para mí, no contó. La gloria es cosa distinta.  
(Aub, *Conversaciones* 24)

Es obvio que Max Aub merece esta gloria y, es más, creo hoy día ya la ha conseguido entre los que conocemos y apreciamos el valor de su obra. Al escritor siempre le preocupó el aprecio que por su obra se sentía en España. Mejor sería decir la falta de aprecio, especialmente por parte de los lectores. En una entrevista de 1967 refiriéndose a Francisco Ayala, Segundo Serrano Poncela y a sí mismo, afirmaba:

Nos importa España, de lo que escribimos es de España y para los españoles. Lo malo es que no tenemos lectores españoles (Embeita 12).

Esperemos que un futuro próximo esto cambie, que Max Aub logre el éxito de lectores que merece y su obra en todas sus facetas sea tan conocida, leída y apreciada por el lector español como su autor deseaba.

#### OBRAS CITADAS

- Aub, Max. *Campo cerrado*. Madrid: Alfaguara, 1978.  
*Campo francés*. París: Ruedo Ibérico, 1965.  
*Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1984.
- Barrère, Bernard. «La crise du roman en Espagne 1915-1936». *Bulletin Hispanique* 85, 3-4 (julio-diciembre 1983): 233-79.
- Embeita, María. «Max Aub y su generación». *Insula* 22, 253 (diciembre 1967): 11-3.
- García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mejicano*. 9 tomos, México: Era, 1969-1978.
- Gómez Mesa, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1978.
- Gubern, Román. «Cine español en el exilio», en José Luis Abellán, ed., *El exilio español de 1939*. Tomo 5, *Arte y ciencia*. Madrid: Taurus, 1978, pp. 90-188.  
«Max Aub en el cine». *Insula* 28, 320-321 (julio-agosto 1973): 11.
- Hopewell, John. *Out of the Past*. London, British Film Institute, 1986.
- Isasi Angulo, Amando Carlos. «Max Aub», en *Diálogos del teatro español de la postguerra*. Madrid: Ayuso, 1974, pp. 13-20.
- Malraux, André. *Sierra de Teruel*. Traducción y prólogo de Max Aub. México: Era, 1968.
- Marion, Denis. *André Malraux*. París: Segheds, 1970.
- Michalczyck, John J. *André Malraux's Espoir: The Propaganda/Art Film and the Spanish Civil War*. University, Mississippi: Romance Monographs, 1977.
- Quesada, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC, 1986.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El arte de narrar*. Caracas: Monte Avila, 1968.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Soldevila Durante, Ignacio. «El español Max Aub». *La Torre* 9,33 (enero-marzo 1961): 103-20.  
«La novela española en lengua castellana, desde 1976 hasta 1985», en Samuel Amell, ed., *La cultura española en el posfranquismo*. Madrid: Playor, 1988, pp. 37-48.  
*La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos, 1973.