

El Correo de Euclides



14-15
2 0 1 9 - 2 0 2 0

EL CORREO DE EUCLIDES

Anuario científico de la Fundación Max Aub, especialmente dedicado a la publicación de estudios originales e inéditos sobre la vida y la obra de Max Aub.

El Correo de Euclides es una publicación recogida sistemáticamente en bases de datos como Latindex, repositorios como Dialnet y otras plataformas.

Scientific yearbook of the Foundation Max Aub, especially dedicated to the publication of original and unpublished studies on the life and the work of Max Aub.

El Correo de Euclides is picked up systematically index-linked in different data bases like *Latindex*, *Dialnet* and other platforms.

Director: Manuel Aznar Soler (GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona).

Consejo de Redacción: Cecilio Alonso (UNED, Valencia), Ricardo Bellveser (Consell Valencià de Cultura, València), María José Calpe Martín (Archivo Fundación Max Aub, Segorbe), Nel Diago (Universitat de València), Juan Galiana (Arxiu Municipal, La Vall d'Uixó), Javier Lluch-Prats (Universitat de València), Pasqual Mas i Usó (*Fiestacultura*, Revista de Teatro), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca) y Pedro Tejada Tello (Universitat Jaume I, Castelló).

Consejo Asesor: Juan Manuel Bonet (Escritor y crítico de arte), Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid), Sebastiaan Faber (Oberlin College, USA), Víctor Fuentes (Universidad de California, Santa Bárbara, USA), Rosa María Grillo (Universidad de Salerno, Italia), Arcadio López-Casanova (Universitat de València), José-Ramón López García (GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona), Luis López Molina (Université de Genève, Suiza), José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza), Gérard Malgat (Université Paris Ouest Nanterre la Défense, Francia), Silvia Monti (Universidad de Verona, Italia), Pilar Moraleda (Universidad de Córdoba), Joan Oleza (Universitat de València), José María Naharro-Calderón (Universidad de Maryland, USA), Juan Rodríguez (GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona), Vicente Rojo (Artista visual, México), Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense, Madrid), Bernard Sicot (Université Paris Ouest Nanterre la Défense, Francia) y James Valender (El Colegio de México). *In memoriam:* José Luis Aguirre (Universitat Jaume I, Castelló), Carlos Blanco Aguinaga (Universidad de California, La Jolla, USA), Rafael Chirbes (Escritor), Ricardo Doménech (RESAD, Madrid), Manuel Durán (Yale University, USA), Eleanor Londero (Universidad de Calabria, Italia), María Fernanda Mancebo Alonso (Universitat de València), José Monleón (Instituto Internacional del Mediterráneo, Madrid), José Emilio Pacheco (Escritor, México), Francisco Ruiz Ramón (Vanderbilt University, USA), Josep Lluís Sirera (Universitat de València), Ignacio Soldevila Durante (Université Laval, Quebec, Canadá) y Gonzalo Sobejano (University of Columbia, New York, USA).

Diseño gráfico: Toni Paricio.

Coordinación y gestión editorial y técnica: María José Calpe (Fundación Max Aub).

© De los autores
© Fundación Max Aub, 2021
© Servicio de Publicaciones,
Diputación de Castellón
ISSN: 1887-0023
Depósito legal: CS 284-2015
Imprime: Tecnigraf SA
www.tecnigraf.com

Fundación Max Aub
Calle San Antonio, 11
12400 Segorbe
Apdo. correos 111
fundacion@maxaub.org
<http://www.maxaub.org>

**Servicio de Publicaciones,
Diputación de Castellón**
Av. La Vall d'Uixó, 25
12004 Castelló de la Plana
publicaciones@dipc.es
<http://publicaciones.dipc.es>

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. La Fundación Max Aub no comparte necesariamente las opiniones firmadas por sus colaboradores.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta revista, su inclusión en un sistema informático, su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares de los derechos de propiedad intelectual.

ÍNDICE

Presentación, por Manuel Aznar Soler	7
--	---

Textos homenaje a la memoria de Elena Aub Barjau

Pequeña antología de textos, por Manuel Aznar Soler	11
La dignidad de Elena, por Luis García Montero	28

Estudios

<i>Campo del Moro</i> : más allá de la traición, por Javier Sánchez Zapatero	33
Lo breve en la obra de Max Aub, por Bernard Sicot	41
De cómo Aub se carteó (y barajó) con un agente de la CIA (Keith Botsford), por Pedro Tejada Tello	51

DOSSIER

“Max Aub y las artes”

(Coordinado por Carmen Valcárcel)

La efervescencia artística del Madrid de los años 20 en los recuerdos de Max Aub y José Gaos, por Margarita Ibáñez Tarín	67
El estreno de <i>Deseada</i> en 1952: narrado por su director y visto por Alejandro Casona, por Esther Lázaro Sanz	77
“Siempre se puede hacer algo, sea donde sea”: La esperanza en el Teatro Mayor de Max Aub, por Ramsés Martínez Barquero	84
De la Guerra Civil a la Shoah: voz y memoria de mujer en el teatro de Max Aub, por Carmen Mata Barreiro	98
Max Aub en, desde y sobre el cine, por José Antonio Pérez Bowie	107
La tipografía en Max Aub: recurso y género, por M. ^a del Carmen Solanas Jiménez	115
El estreno de <i>No</i> en Valencia. Teatro de la Princesa, 1976, por Ana Tormo Soler	124

Inéditos y/o encontrados

Una carta inédita de Max Aub a Adolfo Salazar (Valencia, 30 de mayo de 1936), por Manuel Aznar Soler	137
Max Aub, Pedro Salinas y Katherine Whitmore: historia de un “amor en vilo”, por Manuel Aznar Soler	139

Maxaubiana

<i>Maxaubiana 2018 - 2019</i> , por María José Calpe Martín	147
---	-----

Reseñas

Max Aub, <i>Obras completas, IX. La narrativa apócrifa</i> , por José A. Pérez Bowie	159
Max Aub, <i>Obras completas, X. Ensayos</i> , por Pasqual Mas	162
Max Aub, <i>Jusep Torres Campalans y A mosca cieca</i> , por Eugenio Maggi	165
Pasqual Mas i Usó, <i>Catálogo del corpus poético inédito de Max Aub</i> , por Pedro Tejada Tello	169
Maria Rosell, <i>Max Aub y la falsificación en la narrativa contemporánea</i> , por José A. Pérez Bowie	171

Varia

<i>San Juan</i> . Engendrar la criatura, por Nacho Cabrera	177
Max Aub y <i>Sierra de Teruel: l'homme à tout faire / el hombre orquesta</i> , por Antoni Cisteró	180
Recontre autour de l' écrivain Max Aub, por Antoni Cisteró	189
Congrés Internacional Cultura i exili, por Francisco J. Tortajada Agustí	191

Presentación

Manuel Aznar Soler, director

Por las circunstancias excepcionales de la actual pandemia, el presente número de *El Correo de Euclides* hemos decidido que sea doble, es decir, número 14-15, correspondiente a los años 2019 y 2020.

El presente año 2020 pasará a la historia como el año de la pandemia que cambió la vida de la humanidad. La COVID-19 se propagó por todo el mundo, infectó a demasiadas personas y causó millones de muertos. Muchos hospitales se vieron colapsados durante los meses de marzo, abril y mayo en todo el mundo por la cantidad de pacientes infectados y una palabra como “confinamiento” estuvo por desgracia de actualidad como el arma más eficaz contra el avance de un virus desconocido para la ciencia, inmersa en la investigación de una vacuna o de un tratamiento eficaz.

La pandemia ha provocado una crisis económica de envergadura desconocida y, en un mundo dominado por el capitalismo neoliberal, algunos políticos de la derecha y de la extrema derecha antepusieron claramente la salud de la economía a la salud de sus ciudadanos. El virus infectó a millones de personas y nos afectó a todos en nuestra calidad de vida.

En el ámbito cultural, se cerraron bibliotecas, cines, librerías y teatros; se suspendieron conciertos, conferencias, congresos, ferias del libro, seminarios y todo tipo de actividades culturales y deportivas con objeto de evitar las aglomeraciones de público. Inclusive las Jornadas Max Aub 2020, que deberían haberse celebrado los días 24 y 25 de septiembre en la UNED de Valencia, tuvimos que suspenderlas ante el peligro de contagios por la pandemia.

Estas Jornadas Max Aub 2020 iban a constituir, desgraciadamente, un homenaje a la memoria de Elena Aub Barjau, fallecida en Madrid el 14 de mayo del presente año 2020. Por ello, en homenaje a su memoria, este número de *El Correo de Euclides* se inicia con un pequeño dossier de textos de quien fue, desde su fundación en 1997 y hasta 2012, la primera presidenta de la Fundación Max Aub, así como con un texto titulado “La dignidad de Elena” de Luis García Montero, actual director del Instituto Cervantes.

Del confinamiento hemos pasado a la llamada “nueva normalidad”, que se caracteriza precisamente por su anormalidad: uso obligatorio de mascarillas, distancia de seguridad interpersonal, lavado de manos, restricciones de movilidad y de horarios, aumento espectacular del teletrabajo y de la docencia virtual a todos los niveles de la educación.

Un tiempo excepcional en el que puede afirmarse con razón que la única certidumbre es la incertidumbre.

En estas circunstancias tan excepcionales hemos tenido que preparar este número doble de *El Correo de Euclides* que el lector tiene hoy en sus manos.

Los días 27 y 28 de noviembre del pasado año 2019 tuvieron lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid las Jornadas *Max Aub y las Artes (artes, cine, tipografía e impresión)*, coordinadas por la profesora Carmen Valcárcel, a quien quiero agradecer públicamente su perfecta organización de las mismas.

En el dossier central de este número 14-15 (2019-2020) de *El Correo de Euclides*, coordinado por la propia Carmen Valcárcel, publicamos algunos materiales de estas Jornadas, los siete artículos que han superado la evaluación por pares a ciegas, requisito imprescindible de toda revista científica como la nuestra.

Cuatro artículos tienen por tema común el teatro de Max Aub y dos de ellos se refieren a sendos estrenos de sus obras: “El estreno de *Deseada* en 1952: narrado por su director y visto por Alejandro Casona” (Esther Lázaro Sanz) y “El estreno de *No en Valencia. Teatro de la Princesa, 1976*” (Ana Tormo Soler). De los otros dos artículos son autores Ramsés Martínez Barquero (“Siempre se puede hacer algo, sea donde sea”: La esperanza en el Teatro Mayor de Max Aub”) y Carmen Mata (“De la Guerra Civil a la Shoah: voz y memoria de mujer en el teatro de Max Aub”).

La vinculación del escritor con el mundo del cine, desde su trabajo en 1938 como ayudante de dirección de André Malraux en el rodaje en Cataluña de la película *Sierra de Teruel*, es el tema de dos artículos: los de Antoni Cisteró (“Max Aub y *Sierra de Teruel: l’homme à tout faire / el hombre orquesta*”) y José Antonio Pérez Bowie (“Max Aub en, desde y sobre el cine”).

Finalmente, los dos artículos restantes se refieren a la pasión del escritor por la tipografía (“La tipografía en Max Aub: recurso y género”, por María del Carmen Solanas) y a sus relaciones literarias durante los años de las vanguardias artísticas de entreguerras (“La efervescencia artística del Madrid de los años 20 en los recuerdos de Max Aub y José Gaos”, por Margarita Ibáñez Tarín).

En la sección de “Inéditos y/o encontrados” se publican dos textos de Manuel Aznar Soler sobre una carta inédita y un artículo olvidado del escritor, fechados ambos en los años republicanos anteriores a la guerra de España: “Una carta inédita de Max Aub a Adolfo Salazar (Valencia, 30 de mayo de 1936)” y “Max Aub, Pedro Salinas y Katherine Whitmore: Historia de un *Amor en vilo*”, sobre un artículo olvidado del escritor, “El último libro de Pedro Salinas”, publicado el 6 de abril de 1934 en el periódico madrileño *Luz*.

De la habitual sección bibliográfica, titulada “Maxaubiana”, es responsable María José Calpe Martín, archivera de la Fundación Max Aub y coordinadora técnica de *El Correo de Euclides*, quien nos entrega su “Maxaubiana 2018 y 2019”.

Por último, en la sección de “Reseñas”, José Antonio Pérez Bowie, además de reseñar el libro de María Rosell, *Max Aub y la falsificación en la narrativa contemporánea*, escribe la correspondiente al tomo IX de las *Obras completas* de Max Aub, en donde se edita *La narrativa apócrifa* del escritor, y Pasqual Mas hace lo propio con el volumen X de sus *Ensayos I*. Por su parte, Eugenio Maggi reseña sendas ediciones italianas de Max Aub: *Jusep Torres Campalans* y *A mosca cieca*, mientras que Pedro Tejada Tello reseña el *Catálogo del corpus poético inédito de Max Aub*, de Pasqual Mas i Usó.

En la sección de “Varia” editamos un texto de Nacho Cabrera, director del canario Teatro La República, sobre su puesta en escena de la tragedia *San Juan* de Max Aub, así como dos crónicas de sendos Congresos celebrados durante el año 2019: la primera de Francisco J. Tortajada Agustí, director de la Fundación Max Aub, sobre el “Congrés Internacional Cultura i Exili”, celebrado en Castellón y Segorbe; y la segunda, de Antoni Cisteró, sobre unas Jornadas en homenaje a Max Aub que tuvieron lugar los días 28 y 29 de septiembre de 2019 en la Maison des Mémoires de Carcassonne.

Repito lo que siempre decimos, que ojalá todos estos materiales textuales reunidos en este número 14-15 (2019-2020) de *El Correo de Euclides* sean de interés y utilidad a los investigadores, estudiosos y simples lectores de Max Aub, objetivo fundamental de todo el trabajo colectivo de nuestro Consejo de Redacción.

Queremos recordar a nuestros lectores que *El Correo de Euclides* es una publicación abierta a la colaboración de todos los estudiosos e investigadores de la obra literaria de Max Aub, a quienes animamos cordialmente a que nos envíen sus trabajos, que, como es de estricto rigor científico, serán evaluados por un Comité externo, por pares y a ciegas, para su publicación ulterior.

**Textos homenaje a la memoria
de Elena Aub Barjau**



Elena Aub Barjau.

Pequeña antología de textos en *Homenaje a la memoria de Elena Aub Barjau*

Manuel Aznar Soler

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

Elena Aub Barjau, hija de Max Aub y de Perpetua Barjau, primera Presidenta de la Fundación Max Aub y, sin duda, su hija más *maxista*, falleció el 14 de mayo de 2020 en Madrid.

En homenaje a su memoria, *El Correo de Euclides* publica en este número 14-15 (2019-2020) una pequeña antología de textos de Elena Aub Barjau, editada en riguroso orden cronológico.

Elena Aub publicó en 1992 un libro titulado *Palabras del exilio. Historia del ME/59. Una última ilusión*, la historia del Movimiento Español 1959, protagonizado en México por la segunda generación de nuestro exilio republicano, es decir, por los hijos de aquellos exiliados de 1939. En el ME/59 tuvieron una participación muy activa y relevante tanto Elena Aub como Federico Álvarez y de este libro reproducimos las hermosas páginas testimoniales escritas por la autora de su viaje a España en 1960 para contactar con la joven oposición antifranquista del interior (Texto I).

Editamos a continuación algunos de sus discursos como Presidenta de la Fundación y el primero es el pronunciado el 25 de agosto de 1997 en el acto de constitución de la Fundación Max Aub en Segorbe (Texto II), acto en el que intervinieron también José María Aznar López (Presidente del gobierno de España), Eduardo Zaplana Hernández-Soro (Molt Honorable

Sr. President de la Generalitat), Francisco Camps Ortiz (Honorable Sr. Conseller de Cultura, Educació i Ciència) y Rafael Calvo Calpe (Ilmo. Sr. Alcalde de Segorbe).

El segundo discurso son sus palabras leídas el 28 de mayo del año 2000 con motivo del nombramiento de Max Aub como hijo adoptivo de Viver de las Aguas, el pueblo castellonense donde pasó sus vacaciones la familia Aub-Barjau en 1935 (Texto IV).

El tercero, titulado “Mi querido Max” (Texto V), es un hermoso y conmovedor texto sobre su padre, leído el 10 de noviembre del año 2000 en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, capital del estado mexicano de Jalisco.

El cuarto, sus palabras en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 17 de enero de 2003 con motivo de la inauguración del Centenario del nacimiento de Max Aub (Texto VI).

El quinto, sus palabras en la inauguración de la exposición *El universo de Max Aub*, que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Valencia el 20 de enero de 2003 (Texto VII).

El sexto, sus palabras leídas en la inauguración el 23 de julio de 2008 en Segorbe del curso de verano *Max Aub: la literatura del exilio* (Texto VIII).

Finalmente, el séptimo, sus palabras leídas el 26 de septiembre de 2008 en la inauguración del XI Congreso Nacional del PSPV-PSOE en Valencia, con motivo de la devolución del carnet de militante a su padre, expulsado del PSOE en el Congreso celebrado en Toulouse en 1946 por ser partidario de Juan Negrín (Texto IX).

Además de estos ocho discursos, reproducimos un par de entrevistas: la primera, titulada “Encuentro con Elena Aub” (Texto III), fue publicada en *Actores, revista de la Unión de Actores de Madrid*, en septiembre-octubre de 1998, con motivo del estreno de *San Juan. Tragedia*, de Max Aub, que tuvo lugar el 25 de febrero de 1998 en el Teatro Principal de Valencia y el 14 de abril de aquel mismo año en el Teatro María Guerrero de Madrid.

Por último, la segunda fue publicada el 20 de marzo de 2017 por Juan Cruz en el periódico *El País* con motivo de la polémica decisión adoptada por el Ayuntamiento de Madrid de retirar el nombre de Max Aub de la sala 2 de las Naves del Madero (Texto X).

I

FRAGMENTO DE ELENA AUB SOBRE EL MOVIMIENTO ESPAÑOL 59 DE MÉXICO*

Esa vez me había tocado a mí cumplir el encargo y lo hice entusiasta, porque desde los años de la posguerra española mi sueño había sido el poder luchar en ayuda de la clandestinidad. No era un sentimiento nacido de la conciencia política, sino el deseo de ocupar el vacío dejado por parientes encarcelados y amigos muertos por el franquismo.

Desde que tengo uso de razón, quise volver a España. Pertenezco a ese grupo de niños que abandonamos España en guerra, acompañados de la madre y los hermanos. En 1937 salimos de Valencia hacia París, donde mi padre había sido nombrado agregado de prensa en la Embajada española.

En Francia aprendí un nuevo idioma y canciones revolucionarias. Nuevas palabras: partido socialista, partido

comunista, fascismo. De una vez y para siempre, quedé en la izquierda. Un verano en Francia, en una colonia de niños, al empezar la segunda guerra, con la muerte alrededor y las dunas de la isla de Ré como paisaje cotidiano y desolador, por primera vez me acosó el recuerdo de España, el deseo de volver.

Preso mi padre en París, es llevado a Marsella y, más tarde, a África, al campo de castigo de Djelfa; aprenderá a construir las vías del transahariano. Mi madre, con sus tres hijas, vuelve en 1940 a España. Allí, en Valencia, con hambres y sobresaltos, fui feliz.

Ya en México sentí el desarraigo, las ganas locas, el *amour fou*, el deseo de incorporarme totalmente a la clandestinidad española en lucha. Para mí la vida cambió el rumbo buscando el camino hacia España.

Había perdido a los amigos de mi primera juventud, tirados en la carretera, muertos a tiros por la espalda con la entonces muy socorrida ley de fuga, de la Guardia Civil de Franco. La primera charla política que escuché en mi vida de adolescente fue entre los hermosos pinos de la Fuente del Gavilán, en Manzanera, pueblecito de la provincia de Teruel. Escuchaba con atención y entendía y compartía cuanto iban diciendo, explicando, mis amigos, el panadero del pueblo, Maxi, Ernesto y Emiliano, el chófer y el cobrador de un pequeño autobús de pasajeros que hacía el recorrido desde la estación del tren, Mora de Rubielos, por los pueblecitos que bordean la sierra del Maestrazgo.

No sé cómo lo supe, o lo adiviné, que eran ellos quienes llevaban y traían a la guerrilla recados, armas y comida. Una vez más y como siempre, el valiente vive lo que el traidor quiere y no faltó quien los denunciase (creo que fue una mujer), cuando yo estaba recién llegada a México, en octubre de 1946.

Las noticias que recibimos sobre la detención, las palizas y, finalmente, la muerte por la espalda, decidieron por mí que no sólo sería de izquierdas, sino que, además, sería militante activa. Ellos habían sido comunistas, yo ingresé en la JSU, antesala del Partido Comunista de España.

Así pues, cuando en 1960 tomé el avión hacia España, por primera vez desde que habíamos salido al exilio, iba decidida, tranquila y segura de que eso era lo que quería hacer: cumplir la tarea de conectar directamente a los grupos de la oposición anti franquista española con el ME/59.

En una de las mil cartas que mi padre entrecruzó con Manuel Tuñón de Lara, le comentaba: “aquí se ha formado una nueva agrupación de jóvenes españoles, sin discriminación de ninguna especie, con un éxito sorprendente. Creo que ya te llegarán noticias”. Tuñón comentó a Max en otra carta: “Estuve hablando con un muchacho de los del 59 que vino por aquí. Me pareció magnífico, como también me lo parece su Movimiento... desde México pueden ayudar a todos y creo que pueden ser muy útiles”. Max le anunció mi llegada: “Una de mis hijas está estos días en España. Ya tendréis ocasión de conocerla en París”.

Al llegar a Madrid me preguntaba si sabría, si podría, cumplir con la tarea que se me había encomendado. No era el temor al riesgo físico —creo que ni pensaba en eso—, sino la timidez ante el encuentro con gente que has admirado de lejos. ¡Dios! Ojalá me acepten, era lo único que realmente me preocupaba.

En Madrid, ayudada por Agustín Caballero (directivo de la Editorial Aguilar), hice el envío del dinero que me dieron en el ME/59 para las familias de los presos. Las primeras gestiones y recomendaciones para verme con la clandestinidad también fueron suyas. Luego fui a París.

Conocer a Manuel Tuñón de Lara fue una verdadera fiesta, un banquete. Me dio nombres y direcciones a guardar con la vida. Sabiendo a quiénes ver, conociendo los contactos, volví a España: Valencia, Madrid, luego Barcelona. Reuniones, reuniones, reuniones y ver el asombro de los interlocutores, que no podían creer en una generosidad tan desinteresada por parte del ME/59. Algunos me interrogaban buscando conexiones ocultas. Hombres y mujeres perfectos y maravillosos en lucha contra Franco.

Nunca me había enamorado de tanta gente a la vez.

Y no lo hice mal.

El informe a la asamblea seguía diciendo:

“Este compañero ha establecido en nombre del ME/59 las más firmes y cordiales relaciones con las organizaciones clandestinas más importantes que agrupan las nuevas generaciones del interior del país. Os podemos asegurar que nuestro Movimiento ha encontrado un gran eco en España. La nueva generación española está plenamente identificada con nuestra forma de pensar. El ME/59 es considerado como la única organización representativa de las nuevas generaciones surgidas en el exilio y con tal representación nos piden que trabajemos conjuntamente para crear con el máximo de urgencia una sola organización que reúna a todas las nuevas fuerzas en un solo frente de lucha contra el franquismo”.

Una de nuestras metas parecía cumplida.

* Elena Aub, *Palabras del exilio. Historia del ME/59. Una última ilusión*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1992, pp. 162-164.

• • •

II

DISCURSO DE DOÑA ELENA AUB BARJAU, PRESIDENTA DE LA FUNDACIÓN MAX AUB *

25 de agosto de 1997

Excmo. Sr. Presidente del Gobierno.

Molt Honorable Sr. President de la Generalitat.

Honorable Sr. Conseller de Cultura, Educació i Ciència.

Ilmo. Sr. Alcalde de Segorbe.

Excmos. e Ilmos, Sres. y Sras.

Señoras y señores.

Amigos que nos acompañan.

En mi nombre y en el de mis hermanas, quiero agradecer al señor Presidente del Gobierno de España el que presida este acto de constitución de la Fundación Max Aub que hoy inicia su marcha.

Todos conocen al dedillo la biografía de Max, un hombre que inició sus exilios a los 11 años por ser hijo de alemán y francesa y por vivir en París al estallar la Primera Guerra Mundial. La familia Aub Mohrenwitz se trasladó a España y en 1915 estaban instalados en Valencia, en el Cabañal, en la calle de la Libertad, en la que Max se formó.

Estudió, trabajó y no fue ajeno a nada de lo que le rodeaba, tanto en pintura como en literatura o política. Rodeado de amigos se hizo hombre, casó y formó una familia.

Cuando todavía no habían nacido la mayoría de los presentes, la familia Aub Barjau fue a veranear a Viver en el verano de 1935. Al año siguiente ya fue imposible volver. Resulta inevitable hablar de la guerra civil española. Mi generación y la de mis padres nunca la hemos podido olvidar. Las guerras son siempre dolorosas y enloquecen la brújula de las vidas, sobre todo, las de los vencidos.

Desde julio de 1936 y con su antigua militancia socialista a cuestas, Max puso todo su esfuerzo y toda su inteligencia en la defensa de un gobierno democráticamente elegido y legalmente constituido. A lo largo de toda su vida tuvo claras las ideas que quería defender: la libertad y la convivencia con dignidad.

Al terminar nuestra guerra civil en 1939, Max que vivía en Francia, había sido detenido varias veces, encarcelado otras tantas y por último, deportado a un campo de concentración de castigo, en el norte de África.

Por fin, en 1942 llega a México, donde no siempre le fue fácil la vida. Tuvo amigos fieles y enemigos de ocasión. Trabajó mucho, nunca se hizo rico y siguió siendo fiel a sí mismo. Quiero contarles que cuando murió Max, muchos cientos de personas que le querían, que habían aprendido a quererle y a respetarle, le acompañaron hasta el cementerio. No había hablado ni escrito en vano.

Muchos años después, los jóvenes que dirigían el Excmo. Ayuntamiento de Segorbe se interesaron por la obra, la persona y el legado de Max Aub. Fue una maravilla convivir

con ellos en Euclides, verles tan interesados en libros, personas e ideas. Fueron días de largas y alegres conversaciones con una Peua satisfecha de que los libros mexicanos de Max se acercasen a Valencia.

Pasaron muchos meses antes de que, a su vez, apareciese Francisco Guerrero por Euclides para recoger los libros, las revistas y el archivo personal que Peua regaló con el afán de que se conociese a fondo el sentir de Max. Con todo ello se llevaron la vieja bandera republicana que a lo largo de los años mexicanos estuvo siempre junto a sus libros y a su mesa de trabajo.

Han pasado casi diez años desde que, en el Ateneo Español de México, se pensó en constituir en España la Fundación Max Aub. Creo que ha valido la pena esperar porque hoy el Presidente del Gobierno de España ha aceptado presidir con todos nosotros este acontecimiento. Y aquí estamos, representando la convivencia democrática, la libertad y la tolerancia que Max defendió siempre.

Desde la Presidencia de esta Fundación, en la que tantas ilusiones hemos puesto todos, haré cuanto esté a mi alcance para que sea viva, operante, en la que no sólo se hable de la personalidad de Max, sino que, sobre todo, se trabaje sobre sus textos, se divulgue su obra, sus ideas, su pensamiento humanista y el momento histórico que le tocó vivir.

Gracias, señor Presidente, por haber venido a respaldarnos con su presencia, por brindarnos la ayuda que sin duda habremos de solicitarle, y por acompañarnos en este gran momento de la constitución de la Fundación Max Aub.

* “Discurso de Doña Elena Aub Barjau”, Presidenta de la Fundación Max Aub”, en AA. VV., *Acto de constitución de la Fundación Max Aub. Segorbe, 25 de agosto de 1997*. Segorbe, Fundación Max Aub, 1998, pp. 17-19. En este folleto se publican también los discursos “del profesor Don Ignacio Soldevila Durante” (pp. 5-12), “del Ilmo. Sr. Alcalde de la Ciudad de Segorbe Don Rafael Calvo Calpe” (pp. 13-15), “del Muy Honorable Sr. Presidente de la Generalitat Valenciana Don Eduardo Zaplana” (pp. 21-23) y, finalmente, el “del Excmo. Sr. Presidente del Gobierno, Don José María Aznar” (pp. 25-30).



III ENCUENTRO CON ELENA AUB*

Max, como gusta denominar Elena a su padre, se preguntaba: ¿Por qué la presencia de cualquiera de mis hijas me da esa sensación de seguridad en la tierra? Y esa es una de las razones por las que hemos acudido a Elena Aub para que nos hable de su padre.

Elena Aub.- Max fue un gran padre, teníamos diferencias, pero quizá porque éramos muy parecidos.

Uno de mis primeros recuerdos fue cuando llenó de colchones en plena Guerra Civil nuestro cuarto de juegos para protegernos “del ruido”; terminada la guerra vivimos en París, a mi padre no le volví a ver hasta que nos fuimos a México, Max pasó por varios campos de concentración, pero el peor era Djelfá, que era de castigo.

El siguiente recuerdo es en París y fue el horror ante el desfile de los nazis, nos daban chocolate y mi madre nos lo hizo tirar por si estaba envenenado, volvimos a España y la España del 40 era una España católica, con olor a sotana húmeda y polvorienta y a flores podridas. Radio Londres y Radio España Independiente eran el consuelo de unas noches donde cualquier sonido extraño era sospechoso.

Mi conciencia política viene marcada porque en París nos reparten a las tres hermanas y yo voy a vivir a una casa obrera con conciencia comunista.

En España voy al Instituto Femenino Reyes Católicos de Valencia y soy educada por profesoras represaliadas por el franquismo, todo esto crea un cóctel muy interesante.

En el 46, siendo Miguel Alemán presidente de México, nos instalamos allí, los españoles exiliados habían creado la segunda nueva España.

De España me gustaría que alguien leyera el discurso de José María de Areilza cuando entra en Bilbao. Los siguientes

recuerdos ya pertenecen a México y Cuba. Entré en el Partido Comunista a los 21 años y siguiendo el sueño de la revolución en Cuba, me fui a trabajar como traductora simultánea con mi marido y mis hijos, posteriormente, leyendo los diarios de Max, me di cuenta de que le había hecho mucho daño, ya que para él los nietos eran su vida.

Actores.- Max Aub decía que alguien es de donde hace su Bachiller, ¿es cierto?

Elena Aub.- Efectivamente tenía razón, Carmen encontró la tranquilidad en México, Mimín es una dama inglesa que lo único que tiene de valenciana es la pasión por la paella y la butifarra y a mí fueron aquellas maestras represaliadas las que conformaron mi forma de ser.

Actores.- ¿Cuál fue la relación de Max Aub con el teatro en México?

Elena Aub.- Max dirigía “El Tinglado”, que era un grupo de teatro aficionado compuesto por hijos de exiliados españoles, pero él realmente nunca llegó a ver un montaje de sus obras como ha sido el *San Juan*, estaría muy emocionado y es una paradoja que para un socialista como Max sea un gobierno del Partido Popular quien lo estrene.

En el grupo “El Tinglado” quien llegaba tarde pagaba una multa, y era con eso con lo que se financiaban los montajes, muchas veces cerca del estreno y cuando no había dinero llegabas tarde y hacías así tu aportación. Max no pensaba en actores concretos, el círculo de actores era muy limitado.

Actores.- ¿Y la relación con el cine?

Elena Aub.- Max trabajaba como guionista negro y en este momento estamos queriendo recuperar guiones que, firmados por otro, fueron escritos por mi padre, era pura alimentación.

Nunca se preocupó de ser un hombre rico, ni siquiera tuvo casa propia, de todas formas en el aspecto burocrático sí

realizó una labor muy importante en el cine mexicano, Buñuel y otros cineastas eran habituales en casa.

Actores.- ¿Cuál era la relación con el judaísmo, cultural, religiosa?

Elena Aub.- Max no fue educado como judío sino como laico y librepensador, mis abuelos eran franceses y alemanes; aunque mis abuelos eran judíos en casa no había ningún signo religioso, y cuando Max viajó a Israel a buscar sus raíces se dio cuenta de que sus raíces estaban en el mundo, era un hombre universal que quería ser español, pero no le dejaron ejercer en España.

El nacionalismo y la religión dividen al hombre; por tanto, mi padre no podía sentir ninguna de las dos cosas.

Actores.- ¿Cómo era la relación de Max con otros intelectuales en el exilio?

16

Elena Aub.- Max, inventando el mundo se divertía. Josep Renau y Alfonso Reyes colaboran para crear esa figura de Campalans cuyos cuadros los pintó con mi hijo en las rodillas, le divertía muchísimo crear algo absurdo, que los demás creyeran en ello, y luego desmentirlo, o ya se encargaría la historia de hacerlo.

Por casa pasaba mucha gente, desde Buñuel, Tuñón de Lara, Rancaño, etc., que le informaron sobre los pormenores de la Guerra Civil.

Actores.- ¿Y con los políticos?

Elena Aub.- Con el Doctor Negrín mantenía una buena relación, siguió militando en el PSOE, y con Ramón Lamóneda crean un grupo que se llamaba “Jaime Vera”.

Actores.- ¿Cómo evolucionó Max en su obra?

Elena Aub.- En un primer momento, era un vanguardista que buscaba la forma pura y dura y es debido a una guerra cruel

e injusta la que le incluyó en un marco histórico muy diferente a sus inicios. Los intelectuales necesitan un compromiso político que les lleva a crear y el arte por la belleza lo deja a un lado, pues la guerra desata en él el compromiso político. Poco a poco, se convierte en el historiador o metahistoriador de su tiempo.

De todas formas no soy la persona más indicada para hablar de su obra de forma objetiva, de todas formas a través de la Fundación y cuando se publique su obra completa a través de Joan Oleza, los estudios analizarán más profundamente la obra de mi padre.

El estreno de *San Juan* ha sido una mina que ha desatado junto con otra serie de acontecimientos la posibilidad de que se edite en España la obra completa de Max. De esta forma aquel señor tachado de malhumorado será conocido no solo por los jóvenes, sino también por los ordenadores.

* *Actores*, “revista de la Unión de Actores”, Madrid, 50 (septiembre-octubre de 1998), pp. 20-21.

• • •

IV PALABRAS CON MOTIVO DEL NOMBRAMIENTO DE MAX AUB COMO HIJO ADOPTIVO DE VIVER DE LAS AGUAS 28 de mayo de 2000

Cuenta Feli*, escribe Max y dan fe algunas fotografías que fue 1935 el año en que la familia Aub Barjau vino a Viver de las Aguas a pasar el verano. Feli recuerda con gusto la experiencia de ese verano, el bonito piso, el jardín que coronaba la casa, la fuente, motivo de paseos para llevar a refrescar el vino y la fruta, los bailes por las tardes, acompañada de Pepiot.

Mis recuerdos, seguramente llenos de felicidad, son escasos porque aunque parezca mentira, entonces yo tenía 4 años. Lo que guardo es la sensación de un ambiente dulce y cálido, el olor de las flores, de los mil bichitos del jardín y de la pequeña piedra blanca con la que tropecé y al caer me rompí el brazo.

Para Max, siendo ya un refugiado político republicano español en México, no cuentan los años transcurridos y recuerda a Viver en uno de los primeros libros que publicó fuera de España: “el ruido del agua viva por la tierra: fuentes, manantiales, acequias...”, “el olor del buen aceite”..., “el runruno silboso de las moscas”..., “el carmesí de los tomates fritos”..., “el amarillejo de los piñones”..., “los días de mercado en Segorbe (cuando) bajan unos cuantos del pueblo para volver a la noche”..., “los zorongos y las jotas se las oye por montes y campos”..., “la casa del tío Cola”. Me pregunto si existió.

Seguramente que Max y Peua pensaban volver durante muchos años a Viver, otros muchos veranos más, que para eso habían alquilado un piso en la misma finca que sus amigos de siempre y vecinos en Valencia, Manolo Zapater, su mujer y su hermano. Un poco más allá, en el chalet de los Martínez, estaban Rafael y Fernando Dicenta de Vera. Porque la vida de la familia Aub Barjau era ordenada y organizada, fecunda y divertida. Max había superado los pocos años que necesitó para adaptarse a su nuevo país (¡había hecho el bachillerato en Valencia!), apropiándose de lo que se le ofreció con generosidad mediterránea, a manos llenas: amigos, cultura, trabajo, ideas que le definían como hombre y conformarían su conciencia de una vez y para siempre.

Lástima que la guerra, esa horrible cosa, haya truncado sus sueños, tantas vidas, tantas cosas buenas que ofrece la vida y se tuviesen que borrar, en la mente de muchos supervivientes de la hecatombe, las esperanzas que trajo la República, las ilusiones, al alcance de la mano, reducidas a cenizas, tragedias, lutos, desdichas, calamidades y desastres que trajeron la traición y la guerra.

En 1963, en una carta a su amigo Manolo Zapater, le dice: “Supongo que Pilar y tus hijos están tan bien como mis hijas y nueve nietos. Ya veo que ahí, desde hace algún tiempo, se ocupan bastante de los libros que he publicado. Ojalá en algún día no muy lejano podamos hablar de ellos, paseando por la Alameda. Un gran abrazo”. Nunca el olvido, nunca dejar de volver a sus lugares más queridos. Los amigos, siempre.

Hoy, Viver de las Aguas, con sus viejos recuerdos a cuestas y las ilusiones renovadas, en libertad y democracia, ha nombrado a Max su hijo adoptivo, como si durante todos estos años pasados, hubiese podido, realmente, venir a disfrutar aquí otra vez de olores, sabores y amigos. Gracias por la felicidad que le hubiese dado saber que una población que él quería, la que había elegido para muchos veranos, lo reclama como propio. Es una retribución generosa por sus sufrimientos, un premio por su fidelidad a muchas cosas, pero sobre todo a sí mismo, al que siempre fue, a la vida que pensó cumplir.

Este nombramiento le llenaría de tal alegría que creo hasta intentaría cantar una jota de esas que le traían los montes de Viver.

* Feli Suarez Escobedo, vinculada a las familias Aub y Barjau toda la vida.

• • •

V

MI QUERIDO MAX

Guadalajara, Jalisco, noviembre 30 del 2000

Queridos amigos:

Se dice que vivir con un hombre inteligente y culto, un intelectual, es difícil. Max fue tan inteligente que lo convirtió en algo fácil, cómodo y entretenido. Yo tengo mis impresiones, mis recuerdos y de ellos os voy a hablar. Para mí fue un padre protector, conciliador y muy cariñoso. De él he heredado la sonrisa, lo besucón y lo tocateja. Me gusta recordar las imágenes que conservo de cuando era pequeña y me regaló unas botas de agua, unas “katiuska” con las que me era difícil andar y él me agarró fuerte de la mano para ayudarme; cuando me contaba cuentos sentada sobre sus piernas; el día en que me dijo lo mucho que le gustaba ver lo bien que doblaba mi ropa en la silla, antes de acostarme. Le recuerdo en la cocina, del apartamento de París, lavando los trastes con un extraño aparato, un día que Peua estaba en cama.

Otro día al volver del colegio con mi hermana Mimín, no podíamos abrir la puerta de entrada a la casa. Peua se había caído al suelo desmayada, después de que la policía francesa se llevase a Max. Hubo varias detenciones, o registros, no lo sé, pero sí recuerdo un par de tipos siniestros y Max a su lado, serio. No recuerdo el orden exacto de los acontecimientos, pero de uno de los dos arranca la larga etapa separadas de Max.

Para Peua, perder la guerra significó también perder los medios de subsistencia, perder al esposo que desaparece en cárceles y campos de concentración de castigo. En París, sin dinero, sin familia, con los amigos y conocidos desperdigados o escondidos, Peua se enfrentó a la vida: buscó trabajo en tiendas y oficinas. Finalmente tuvo que ponerse a vender lencería fina, de casa en casa. Desgraciadamente, no eran los mejores tiempos para la seda y los encajes.

Al llegar a Valencia, para colmo, mi madre se encontró con que el ejército franquista, al entrar en la ciudad, había incautado el piso y sus pertenencias. Nos recibió en su casa mi abuela materna, María Martín Caruana, de vieja raigambre republicana. También con ella fueron a dar mi tío Alfredo y su mujer Carmen y luego sus hijos, Alfredo e Ignacio, y Feli, que nunca nos ha abandonado. Mis cuatro tíos lucharon también por la República y sólo hubo que lamentar un largo destierro del mayor, Ignacio, médico militar en la Brigada del Quinto Regimiento. Hasta el mes de septiembre de 1946 estuvimos en Valencia. En octubre, por fin, nos reunimos con Max en La Habana, camino de México, donde vivía desde 1942.

Mi querido Max fue a recibirnos, a vernos de cerca cuando todavía estábamos en el barco, y la primera imagen suya que conservo es en una pequeña barca, aproximándose al *Marqués de Comillas*. Reconocí la postura, su forma de taparse el sol. Me encantó mi padre. Me gustó su olor y el tacto de sus manos, dulce y suave, en mi cara, me trajo enseguida a la memoria los “carñitos” que nos hacía, cuando éramos niñas. Nos dibujaba la cara con besos que ponía en las yemas de sus dedos, gesto que he repetido con mis hijos y con mis nietos para tranquilizarles y ayudarles a dormir.

México me deslumbró con sus colores, su comida y sus gentes, que siempre fueron amables conmigo. El D. F. ya era enorme, pero todavía manejable. Podías hacer varias cosas por la mañana, otras más por la tarde, disfrutar de todas ellas y no sentirte agobiada. Sinceramente, era una ciudad encantadora y me cabe la satisfacción de haberla saboreado cada día de mi juventud.

Max ya conocía bien la ciudad y tenía muchos amigos a su alrededor. Españoles —claro—, y mexicanos que nos visitaban con frecuencia. Vivimos algún tiempo en el hermoso edificio del Paseo de la Reforma, 77, que tenía un amplio “roof-garden”, testigo de las diabluras de Carmen, que por allí aprendió a fumar, y de los primeros ensayos del grupo de teatro “El Tinglado”, que dirigía Max y en el que participábamos toda la bola de cuates de aquellos años, todos militantes antifranquistas y a los que México toleró, comprensivo y cómplice, peleas, interminables solicitudes de firmas de ayuda para alguna de las muchas causas que defendíamos con ilusión y esperanzas. También, cuando fusilaron a Julián Grimau, nos dieron la oportunidad de desahogar un poco la tristeza, la rabia que sentimos todos, españoles y mexicanos. Y es que México y los mexicanos, vivieron con todos nosotros, con nuestros padres, ese exilio tan largo que nos tocó compartir.

Cuando los refugiados republicanos españoles llegaron a México, tuvieron que trabajar muy duro para ganarse la vida. Muchos de los que fueron burgueses y liberales y republicanos no recuperarían el nivel económico de antes de la guerra. Otros, con el tiempo, se hicieron hasta ricos. No es de extrañar. Pasaron en México muchos años, una vida, y trabajadores, sí que lo eran. Otros, nunca han tenido el dinero para darse un paseo por la Plaza Mayor de su pueblo.

Mi querido Max tuvo que batallar mucho para ganarse la vida. Joven y fuerte, hacía tres o cuatro cosas diferentes para llegar a finales de mes. Dio clases de actuación, fue crítico de teatro y, de vez en cuando, escribía uno que otro guion para el cine. También militaba en el grupo “Jaime Vera”, del PSOE, y por poco tiempo, fue masón.

De la primera fiesta de Navidad que volvimos a celebrar juntos, recuerdo un gran árbol y velitas de verdad. No debíamos de tener mucho dinero pero todavía hoy, conservo cerca de mí la pequeña radio blanca que tanta ilusión me hacía, el collar y la pulsera de plata que me regaló. Max y Peua recibían y compartían con los amigos que tenían peor suerte que ellos, o más problemas, lo que tocaba ese día: lentejas, arroces, potajes o guisos que Peua cocinaba deliciosamente. Eso de “echarle tantita agua a los frijoles”, no se usaba en sentido figurado. Se compartía lo que había, que también en el exilio los refugiados supieron “devolver al mundo el sabor solar de la palabra fraternidad”, como dijo Octavio Paz el 19 de julio de 1936, refiriéndose a los obreros y a los campesinos que defendieron la República.

Mi querido Max escribió muchas cosas para sus hijas, bromeaba con sus tristezas y dudas, para que siguiéramos adelante. “La familia coconeta”, “Cero” y “El armario de Elena” son los tres nombres que me han venido a la memoria. Me sentía protegida estando cerca de Max o de Peua, era lo mismo. La verdad es que los disfruté. Con Peua íbamos al cine de largas sesiones que aderezábamos con tortas para aguantar el tirón. Con Max iba a las librerías de viejo, que si la memoria no me traiciona, estaban detrás de la Alameda. Mi querido Max era todo un espectáculo cuando frente a un estante lleno de libros, descubría un título, una edición que le interesaba. Todos habéis visto esa mirada de triunfo, de alegría. Los ojos le brillaban y con las dos manos sacaba, con amor infinito, el libro de su lugar, lo acariciaba, con una mano se quitaba las gafas y metía la cara entre las páginas, ¿para ver mejor?, ¿para leer con más claridad?, ¿para olerlo? Misterio del goce personal frente a los libros que nos gustan. Con los libros nuevos, cuando todavía se tenían que abrir con abrecartas, Max celebraba todo un rito. Sentado frente a su mesa de trabajo, siempre llena de papeles en desordenada organización, hacía el mayor hueco posible, retirándolos tanto y dejando el mayor espacio posible frente a él y, entonces, empezaba su ceremonia particular, su disfrute íntimo con el libro. Cortar, abrir, acariciar... por un lado, por el otro. Abrir y volver a acariciar. Era una alegría verle.

Max, que disfrutó mucho de la vida, cuando pudo, y de sus amigos, a los que quería muy de verdad, gustaba de sentar-

los a su mesa. Atenderlos debidamente era importante y gustoso. Presentar una mesa bonita a la vista, siempre con flores que tanto gustaban a Peua. Que yo recuerde, siempre fue él quien aliñaba las ensaladas, trinchaba la carne y servía. En una ocasión mi madre tuvo una sirvienta española que lo estaba pasando muy mal con un marido sin trabajo. Y vinieron a Euclides. Era una espléndida cocinera y en mitad de la comida, hubiese o no invitados, se plantaba detrás de Max o de Peua: ¿a que está muy bueno? pues sé cocinarlos de otra manera que... A ella dedicó Max uno de sus *Crímenes ejemplares*.

Max tuvo la suerte de contar con muchos conocidos y también con pocos, pero muy buenos amigos. Basta mirar su correspondencia, sus agendas, para ver que, desde Alfonso Reyes hasta un jovencísimo José Emilio Pacheco, contaban con su admiración y respeto. Cuando Max tuvo la sensacional idea de darle vida al pintor Jusep Torres Campalans, mantuvo horas y horas de conversaciones telefónicas, de risas y complicidades con sus amigos más próximos. El sentido del humor inteligente les unió en torno al proyecto. Con Renau eligió los rasgos de la cara de don Jusep y le sentó a su mesa. Zendejas y *Excelsior* le ofrecieron el local del Paseo de la Reforma para su presentación en sociedad y, los periodistas, escritores, críticos de arte y pintores más conocidos accedieron a firmar con su nombre los reconocimientos y comentarios que se publicaron. Creo que todos ellos participaron con gusto en la broma y se divirtieron certificando la existencia de Torres Campalans. Los que tengan edad suficiente recordarán el éxito de la exposición.

Mi querido Max acumuló en su no larga vida los desgarreros profundos que provocan los exilios. El primero, lo sufrió a los 11 años, por judío y por tener ascendencia alemana. Por suerte llegó a Valencia, donde estudió el bachillerato y se encontró con la luz, la alegría y la tranquilidad del Mediterráneo. Se hizo español y valenciano con todas sus consecuencias, con una aplicación cotidiana que no abandonaría nunca. A los 13 años se hizo novio de Peua (piel de armiño, más apetitosa que un pastel, diría él, tan goloso). Ha de haber sido una adolescencia feliz en una linda ciudad, con amigos que le durarían toda la vida, y haciendo los viajes necesarios en el momento oportuno. Llevaba una vida burguesa que supo hacer interesante.

El segundo exilio, el más largo y doloroso, llegaría cuando tenía ya una vida organizada. Obra publicada, muchas y buenas relaciones con el mundo de la cultura, amigos interesantes con sus mismas inquietudes, tres hijas pequeñas, y un trabajo que les permitía vivir muy bien. Desgraciadamente sucedió aquella horrenda cosa que fue la guerra civil española de 1936. Dicen algunos que en los dos lados se cometieron atrocidades. No se lo crean. Los traidores, los que se levantaron en armas contra el legítimo gobierno español, fueron unos y no los otros. Cuando se provoca una guerra civil, la peor de todas, se tiene bien pensado con qué aliados cuentas. La República se defendió como mejor pudo. Las reseñas que dejó Max de la guerra, los diálogos y las discusiones contradictorias de sus personajes, tan explicativos, creo que tratan de decirnos, de aclararse a sí mismos, la razón de la sinrazón. Demostrar a sus lectores que un fanático armado es el mal absoluto, que una idea diferente no es suficiente razón para una bala. Que debemos de entendernos en esta vida mientras no se demuestre que tenemos otras esperando. Hace 28 años que Max nos dejó y estas ideas, estas reflexiones siguen vigentes, de trágica actualidad frente al nacionalismo intransigente y dogmático, ciego y sordo, amenaza de presente y de futuro. Una de las grandes virtudes de mi querido Max fue la de querer entender, comprender, darle la oportunidad de explicarse a quien no pensaba como él, razonar en lo posible, en el marco del respeto y la dignidad.

Max fue inequívocamente rojo y crítico con las injusticias, como lo exigía su concepción del mundo. En algún lugar dice que quisiera ver el mundo con una economía socialista, enmarcada por las libertades de expresión y cultos. ¡Ahí es nada! Leyendo esta frase de D. H. Lawrence, me acordé de él. “Uno tiene que ser humano y tener corazón y pene si quiere escapar de ser un dios o un bolchevique... porque es lo mismo: ambas cosas son demasiado buenas para ser ciertas”.

Creo que Max no dejó en ningún momento de ser español, a pesar de los treinta años de su vida en México, a pesar de su adaptación y cariño por México, a pesar de su nacionalidad mexicana. Está bien la doble nacionalidad. Se puede ser una cosa sin desdoro de la otra. Querer con igual intensidad y por diferentes motivos. En México es donde Max vive el período

más largo de su vida, tratando de aportar o al menos de retribuir de alguna manera, de hacer patente, el agradecimiento a México por su generosa acogida y hospitalidad. Poco a poco se va atreviendo a escribir como mexicano, con esa su ironía inteligente que tan bien le cuadra. Por algo Josep Torres Campans, catalán y trabucaire, aparece en México como el refugio último y elegido de un artista europeo al que le ha tocado vivir casi todo.

“No hay solución para el perdedor”, dice Rosa Regás, en España. Max, profundamente español, murió mexicano. La España que vio en 1969 y en 1972 estaba lejos de la que él soñó y creyó iba a encontrar. Nadie le explicó con claridad las mareas de libertad que iban levantándose poco a poco. Nadie pudo llevarle, en esos viajes, a alguna reunión clandestina, vigilado como estaba por la policía. Volvió a México triste y resignado, con la ilusión de que al próximo viaje, seguro, las cosas serían diferentes. *La gallina ciega* es el testimonio áspero y violento de su reencuentro con España, de su chasco y amargura.

Pienso que mi querido Max hubiese sido muy feliz tres años después. Se enterró al enano traidor bajo una losa de desacuerdos y España emprendió un camino del que todos estamos orgullosos. México más que orgulloso, contento de habernos podido depositar, al fin, en esa patria por la que clamaban todos los días los refugiados españoles republicanos. México sufrió en carne propia nuestras esperanzas y desesperaciones, nos acompañó con paciencia infinita hasta el día del reencuentro.

Dice Max: “Deshácese los refugiados españoles con el tiempo —¿quién no?—, como la sal en el agua dejando cierto sabor, pero más dejó en ellos México y el propio exilio”.

Mi querido Max podría estar bien contento hoy, porque 28 años después, estamos aquí recordándole con cariño, con muchos de sus amigos y conocidos y jóvenes que apenas van a conocerle. También en Segorbe, provincia de Castellón, en Valencia, tiene una dinámica Fundación que lleva su nombre y que inauguró José María Aznar, Presidente de un gobierno que todos hubiésemos comprendido no aceptase hacerlo. Pero lo hizo y le dio a Max toda la dignidad y protagonismo.

Y Antonio Muñoz Molina, el joven académico, le tomó como símbolo en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua y ha colaborado con los Rojo en un hermoso libro y nos escucha siempre que le pedimos algo. Y Günter Grass, que le recordó en su discurso de recepción del premio Nobel. Y tantos otros que nos apoyan. Dicen en Segorbe, en la Fundación, los muchos jóvenes que desinteresadamente trabajan, cuando llegan las celebraciones y los actos, que lo que ocurre es que somos “adictos” a Max. ¿Qué más se puede pedir?

Hoy, mi querido Max estaría contento. Muy contento. Contentísimo. Fue un hombre bueno que todos quisimos, buen padre, buen abuelo, excelente amigo. Todos los días le recuerdo, le consulto, le pido fuerzas y consuelo, le doy las buenas noches. Tengo mis santos laicos particulares: mi abuela María, y mis queridos padres.

Muchas gracias.

* *El Correo de Euclides*, 1 (2006), pp. 11-14.

• • •

VI
PALABRAS DICHAS EN LA RESIDENCIA
DE ESTUDIANTES DE MADRID,
EL 17 DE ENERO DE 2003

Queridos amigos:

Como presidenta de la Fundación Max Aub quiero dar las gracias a todos aquellos que han hecho posible la celebración del Centenario del nacimiento de Max Aub, mi padre.

Muchas gracias porque, todos a una (como le gustaba a Max), sin omitir esfuerzos, algunas concesiones, varias discusiones y muchos puntos de acuerdo, hemos llegado oficialmente hoy, a lo que será un lindo año con Max a nuestro alrededor casi todos los días y hasta en un sello filatélico que pondremos en nuestras cartas. Dijo Jaime Gil de Biedma hace muchos años que “de todas las historias de la Historia / sin duda la más triste es la de España

/ porque termina mal”. Dijo Ciro Alegría que “desde el momento en que se fue estuvo regresando”. Creo que ambas frases son un pedacito de la vida de Max. Una frase más me recuerda su personalidad y dice: “uno tiene que ser humano y tener corazón y pene si quiere escapar de ser un dios o un bolchevique porque es lo mismo; ambas cosas son demasiado buenas para ser ciertas”. Me gusta repetirla porque así era Max: humano y gozoso, que, atento a los problemas de los ciudadanos de todo el mundo, nos dejó escritas con claridad y vigor las ideas que defendió en cualquier circunstancia de su vida, le conviniese o no.

El impulso que procuró para las generaciones de su futuro, arranca de la educación, del conocimiento y del saber, de la denuncia, poniéndonos alerta, de que el natural nacionalismo que todos llevamos dentro, pueda convertirse en un racismo encubierto como el que tanto horror y sangre nos está causando hoy.

Defendió hasta donde pudo el derecho a la esperanza que conlleva la solidaridad de los hombres con los sueños que llamamos utópicos y en los que es más fácil encontrar la felicidad. “Si sólo sospechas la posibilidad de un mundo mejor, debes obligar a tu propia razón a emprender el camino para buscarlo”. Seguramente escribió esto pensando que llegaríamos a tener un mundo más comprensivo y generoso. Sin embargo, se han destruido proyectos perfectibles sin darles la oportunidad de un mejor desarrollo.

Quiero contaros que cuando Peua recibió en México la primera carta de Miguel Ángel González (entonces alcalde de Segorbe) interesándose por la biblioteca de Max Aub, la sorpresa y la alegría fueron parejas al descubrir un pueblo de Castellón, de Valencia, en España, con ocho mil habitantes, interesado en Max Aub.

Desde entonces hasta hoy, en que iniciamos el aniversario del Centenario, hemos recorrido un satisfactorio camino acompañados por México en la distancia.

Es seguro que con la mejor voluntad hemos cometido errores y algunos fallos, pero confiad en nosotros. En el próximo Centenario sabremos hacerlo mejor.

Las instituciones a nivel autonómico y nacional han caminado a nuestro lado. La embajada, la UNAM y el Instituto de México, codo con codo, han rebuscado en archivos. La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y su director, el académico Luis Miguel Enciso nos han ayudado a subir los últimos peldaños de la escalera. Tampoco quiero dejar de agradecer, con todo cariño, a Don Manuel Tarancón Fandos (Conseller de Cultura), el que siempre nos haya ayudado a salir de los atascos.

La Residencia de Estudiantes, emblema de libertad y cultura para todos los refugiados españoles republicanos en México, nos ha abierto sus puertas. Aquí hemos celebrado, y seguiremos celebrando juntos muchas alegrías.

Gracias a quienes desde el poder, el querer poder y la generosidad, nos han permitido avanzar en la tarea de ofrecer a Max y a Peua un hogar en España, con su bandera en pie.

Cuando hoy les dé las buenas noches a Max y a Peua, les contaré la alegría que ha sido esta reunión de amigos.

Espero que compartamos a lo largo de este año más alegrías en memoria de Max.

• • •

VII
PALABRAS DICHAS EN LA INAUGURACIÓN
DE LA EXPOSICIÓN *EL UNIVERSO DE MAX AUB*
MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA,
20 DE ENERO DE 2003

Queridos amigos:

Las familias Aub, Falkner, Ortiz, Álvarez, Barjau, Marco, agradecen a todos aquellos que con su cariño, esfuerzo, muchas reuniones y gran dedicación, sobre todo durante estos últimos veinte meses, han hecho posible llegar a esta celebración del Centenario del nacimiento de Max. El gobierno de

España, sus ministerios más íntimamente ligados con la cultura y el desarrollo de la educación de nuestros jóvenes, la Generalitat Valenciana, las Diputaciones de Castellón y Alicante, en fin, siento, he de decirlo sin ningún pudor, que nos sentimos respaldados por todos aquellos que conservan la memoria o les interesa la historia no contada oficialmente.

Vuestra presencia en esta inauguración de la exposición *El universo de Max*, que con tanto acierto ha organizado la Subsecretaría de Cultura de la Generalitat Valenciana, sería para Max, que tantas dudas tuvo sobre el aprecio de los demás, uno de los momentos más felices de su vida.

La familia de Max también está orgullosa de la tarea que se ha impuesto la Fundación y sus Patronos cuidando amorosamente el perfil de Max, no sólo como escritor, sino que además han procurado que su personalidad de hombre bueno, sea conocida cada día mejor. Las investigaciones, las nuevas publicaciones, los estudios, los ensayos, las tesis de grado han resaltado su preocupación por los problemas comunes a los hombres de su tiempo, cuando ser “liberal” era una seña de identidad ética, de comprensión hacia los demás, él que siempre trató de escuchar y entender. “Me educó en el respeto del sentir de los demás y la admiración por la tolerancia”, dijo.

De todos es sabida su militancia socialista desde 1927, al lado de la República desde 1931 en defensa de un pueblo “sediento de justicia y de saber”. Su ilusión por sacar a España del atraso cultural en el que vivía, del atraso material de su desarrollo. Porque a Max le importaba la vida, el progreso moral, el progreso político y el progreso material para que el hombre de su futuro —nosotros— nouviésemos que perder la dignidad para poder seguir adelante con nuestros hijos.

Su socialismo liberal, pero sin concesiones, tan explicado en sus libros, nace de un profundo sentido de la solidaridad y de la justicia, de su preocupación por los que poco o nada tienen en la tierra, de su confianza en que algún día se logre una economía socialista en un mundo de plenas libertades compartidas, con Educación y Cultura al alcance de todos.

Durante sus muchos años vividos en México, descubrió otra cultura viva, otra forma de interpretar la vida, de sobreponerse a ella. También de esta nueva cultura quiso aprender. En esos largos años, también los de mi generación aprendimos a ser refugiados españoles republicanos, con una entidad española distinta, pero sin menguar nunca el interés por España y todo lo español. A lo largo de 30 años entre Max y los españoles de España se cruzaron muchas cartas de una a otra orilla y en Euclides n.º 5, en casa de Peua y Max, estuvo cuanto español de izquierdas iba y venía.

Después de la guerra, Max tuvo claro que quería dejarnos su testimonio sobre la guerra civil, esa horrible guerra que nos fue impuesta. Quiso dejarnos su opinión sobre los héroes y los cobardes, sobre los fieles y los traidores. “Si no lo hago me muero”, dijo. Ser sincero y claro le costó cárceles y desaires. “Pero no me importa: tengo razón...”, dijo.

“El hombre sin los demás no es nada [...] lo que cuenta es lo que nos une: la solidaridad”, dijo. Ahora que tengo más años de los que llegó a cumplir Max, me doy cuenta de lo joven que se mantuvo por dentro, de los muchos proyectos e ilusiones que le quedaron por cumplir.

Nadie ha tenido una deuda con Max: él eligió su camino con entera libertad. Al estallar la guerra civil defendió con la República sus ideales y por lo tanto la posibilidad de un mayor y mejor desarrollo de España. De todos los españoles, de todas las culturas que forman el plural Estado español. “El conocimiento es libertad”, dijo. Estoy segura de que a Max le gustaría compartir todo este año 2003, año del centenario de su nacimiento, con todos aquellos que, derrotados no perdieron su conciencia de hombres libres en el Campo de los Almendros. “Estos que ves, españoles rotos, derrotados, hacinados, heridos, soñolientos, medio muertos, esperanzados todavía en escapar, son, no lo olvidéis, lo mejor del mundo. No es hermoso. Pero es lo mejor del mundo. No lo olvidéis nunca, hijo, no lo olvidéis”, dijo. Muchos no lo hemos olvidado.

Muchas gracias por haber acudido, muchas gracias por vuestro calor, muchas gracias por haber hecho realidad uno de

los sueños imposibles de Max. Muchas gracias por celebrar, todos a una, su Centenario.

* *El universo de Max Aub*, catálogo de la exposición comisariada por Manuel García, coordinador del mismo. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, texto de tres páginas sin numerar.

• • •

VIII

PALABRAS LEÍDAS EN LA INAUGURACIÓN DEL CURSO DE VERANO: “MAX AUB: LA LITERATURA DEL EXILIO” Segorbe, 23 de julio de 2008*

Queridos amigos:

¿La política es una cuestión moral o es un juego *con* y *por* el poder?

Muchos de los textos que nos dejó escritos Max llaman a la reflexión, a la lucha cotidiana y a la unidad. A la unidad entre iguales (de la izquierda), que nunca logramos; a la lucha cotidiana en defensa de ideas e ideales que hacen mejores las razas humanas; y a la lucha cotidiana, apeñuscados todos, para lograr una meta común de entendimiento.

Miente quien dice que no le interesa la política. Todo o muy casi todo, es política, como lo es la economía, y los refugiados españoles republicanos, al acabar la guerra incivil, tuvieron que salir de su país por motivos políticos.

A pesar de los muchos libros publicados sobre el tema de los exilios, no es fácil entender lo que siente un refugiado, un apartado de su tierra que pasa muchos años de su vida añorando lo que dejó de existir.

No es que los refugiados se llevasen la canción (como afirmaba León Felipe), sino que trágicamente, la canción, aquí en España, fue otra.

Quienes no tuvieron la oportunidad de salir de España, sufrieron persecuciones y cárcel (en el mejor de los casos). En el peor, fueron torturados física y moralmente, juzgados con dolor y, sin más, fueron asesinados a garrote vil, a golpes, defenestrados o fusilados, aun cuando la guerra hacía años que había terminado. Y tuvieron que callar y tragar infamias y expolio.

Por eso, es difícil explicar lo que siente un refugiado que vive en México y sabe lo que pasa en España. En el exilio puede manifestarse libremente, convocar reuniones, y juntar un dinero solidario que se enviaba a España.

Es que la educación que se recibió en México, en los colegios fundados por el SERE y la JARE, fue fundamentalmente solidaria. Maestros de la República, también los médicos y hospitales creados en México fueron gratuitos durante muchos años. Las Universidades y centros de estudio acogieron profesores republicanos.

Esta educación impartida con todo amor y añoranza, sin rencor pero sin olvido, mantuvo en las siguientes generaciones de refugiados, el ansia de participar en lo posible, de seguir en la lucha de nuestros padres y abuelos por la libertad de España.

Precisamente por sentirnos parte activa en ese esfuerzo, cada vez que aparecía en México un español de los de España con ganas de saber noticia del exilio, el cuerpo nos temblaba de agradecimiento.

Así pues, muchas gracias a la Universidad Jaime I, que junto a la Fundación Max Aub, encargaron a Eloísa Nos Aldás y a Manuel Aznar Soler la organización y desarrollo de este curso de verano *Max Aub: la literatura del exilio*. En las voces autorizadas y amigas de los participantes, llegados hasta Segorbe para explicarnos los recovecos del exilio, les oiremos hablar de literatura, de política, de la esperanza y de la libertad.

Muchas gracias a todos ellos y a ustedes por acompañarnos.

* *El Correo de Euclides*, 3 (2008), p. 15.



IX
PALABRAS LEÍDAS EN LA INAUGURACIÓN DEL XI
CONGRESO NACIONAL DEL PARTIDO SOCIALISTA
DEL PAÍS VALENCIANO (PSPV-PSOE)
Valencia, 26 de septiembre de 2008*

Queridos amigos:

Quiero dar las gracias a todos aquellos que han posibilitado el que se devolviese el lugar (que ellos nunca abandonaron), en las filas del PSOE, al Dr. Juan Negrín y sus 35 camaradas.

Este hermoso grupo de militantes por “múltiples motivos, circunstancias y conflictos” internos, y tras una “perversa polémica”, se vieron separados o expulsados de su partido.

Felizmente, Max, mi querido padre, estuvo casi siempre rodeado de la mejor gente. Le acompañaron los mejores en la lista de marzo de 1939 y en la lista del 23 de abril de 1946. Todos ellos, fieles a su sentimiento de servicio a la II República y lo que representaba.

Nuestros padres, vuestros abuelos, fueron depositarios de unos principios para ellos inamovibles. Solidarios y generosos, alguno pagó con su vida; todos, con el futuro que soñaron llevar a su plenitud.

Eran socialistas que hablaban de la clase obrera, a la que apoyaban incondicionalmente en su lucha por una vida mejor.

Max dijo en una ocasión: “Qué queréis, ¿Qué se dobleguen o callen todos a vuestro alrededor? Pues yo no. Salí de España por no callar —porque esa es mi manera de combatir [...]— y no callaré mi verdad. Mi verdad, óyelo bien, que no es anticomunista, pero tampoco comunista. Mi verdad es socialista, que desea ardientemente que todos los proletarios del mundo se unan [...]”.

También dijo Max: “No hay que descansar, no hay que desertar, a pesar de todo: del cansancio, del asco, de la melancolía [...]”.

Supo sobreponerse, como siempre, a sus tristezas y desconsuelos. Seguir adelante.

Eligió, libre y responsablemente, seguir, ... a pesar de todo..., solidario, compañero, amigo de los suyos, con el temple y la conciencia de los militantes sinceros.

Con este acto, hoy, se ha hecho justicia. Porque ellos fueron la sal de la tierra. ¡Salud!

* Palabras en el homenaje a Max Aub con motivo de la devolución de su carnet de militante del PSOE en el II Congreso del Partido Socialista del País Valenciano (PSPV-PSOE) (Valencia, 26 de septiembre de 2008), en *El Correo de Euclides*, 3 (2008), p. 189.

• • •

X

ENTREVISTA DE JUAN CRUZ A ELENA AUB BARJAU Y TERESA ÁLVAREZ AUB*

“ Toda la obra de Max Aub es como un diario del sufrimiento ”

La hija y la nieta del autor de *La gallina ciega* repasan su vida, sus libros o su relación con Picasso y lamentan que Matarero quitara su nombre de una nave teatral.

Hablan alrededor de una mesita negra en el cuarto chico de Elena Aub, la hija de Max Aub, el autor de *La gallina ciega*. Están Elena y Teresa, su hija. Teresa tiene 59 años; es ahora la presidenta de la Fundación Max Aub, puesto que tuvo su madre. Elena tiene 86, ojos azules. Rasgos de su padre, español “hincado en su tierra”, como decía Manuel Tuñón de Lara. Pudo haber sido francés, alemán, hombre de las diásporas del siglo XX. Pero eligió España. La Primera Guerra Mundial echó a su padre de Francia, y la Guerra española lo mandó a él a un campo de concentración en el Sahara. En México hizo luego toda la vida.

Republicano y rojo, se implicó en la Guerra hasta la raíz. Él fue el que le encargó a Picasso un cuadro que resultó ser el *Guernica*. Cuenta esa guerra, que lo dejó en sangre viva, en todos sus libros (los *Campos* son los más célebres) y lo hace con rabia en *La gallina ciega*, que narra su venida a España, en 1969, tras el ininterrumpido exilio.

Ahora saltó (otra vez) el nombre de Aub a la vida española porque los nuevos directivos de las Naves de Matarero quitaron su nombre (y el de Fernando Arrabal) de los emblemas de sendos espacios teatrales. Para esta familia ha sido un disgusto que no tiene nombre. En esta conversación hija y nieta de Aub evocan este hecho pero, sobre todo, hablan de “cositas que no se sabían sobre Max”, como dice Elena. Sobre sus cabezas, un bodegón de Vicente Rojo, y en la mesa, guardadas en bellas cajas de papel, fotos de su padre, con su madre, Peua, con André Malraux, André Gide, Luis Buñuel...

Pregunta. ¿Qué sensación tienen ante estas fotos?

Elena. Hay dos cosas que me hacen llorar: la guerra de España y mi padre. Él era la protección, el amparo.

Teresa. Era incansable.

Pregunta. Vino en 1969. En *La gallina ciega* se ve su disgusto.

Elena. Le produjo mucho dolor, mucha desilusión, el viaje. La guerra estaba olvidada. Tabú o silencio.

Teresa. En el libro condensaba toda su amargura. Lo que había sufrido en el exilio aquí no tenía ni consecuencia ni recuerdo.

Elena. La falta de esperanza, que Franco no fuera reprobado en el mundo. Todo le dolió. Nadie le preguntaba por la batalla del Ebro, por el *Guernica*, por todo lo que él había vivido. Como si fuera transparente.

Pregunta. ¿Hablabas con ustedes del encargo que le hizo a Picasso...?

Elena. ... del cuadro que luego fue el *Guernica*? Hablaba poco de Picasso. Sabíamos que gracias a que él se empeñó en pagarle aquellos 150.000 francos para materiales esa obra fue considerada española. Ya en democracia, me llamó un notario de la calle de Serrano para que autentificara la firma de mi padre. Lo hice. Ahí está el cuadro.

Pregunta. En cierto modo es usted protagonista de esa historia...

Elena. ¡Me siento la mamá del *Guernica*! (risas)... Y ahora hemos descubierto esto: una agenda minúscula donde se lee: “13 de junio, 1972. Rechazo el premio Planeta”. [Max Aub había vuelto a España en esas fechas; un mes más tarde murió en México].

Pregunta. Buñuel era su amigo; sobre él iba a escribir una novela cuando vino en 1969...

Elena. Eran amigos de toda la vida. Pero Max no podía beber. Y Buñuel comía y bebía como un carretero. Se veían mucho, sobre todo cuando el director rodaba *Los olvidados*. Y dijo que iba a escribir una novela sobre él para que le dejaran entrar en España.

Pregunta. ¿Cómo fue ese viaje?

Respuesta. [Nieta e hija se suceden contestando] Había cambiado su vida por defender todo aquello y total había sido para nada. Se fue con la impresión de que aquí ya no había ni resistencia ni nada.

Elena. ¿Sabe qué me pasó a mí por entonces aquí? Alguien nombró a Lorca. Y yo dije: “Al que Franco mandó a asesinar”. ¡Y un pariente se soliviantó! ¡Había gente que no sabía que a Lorca lo habían asesinado! ¿Por qué aquel silencio?

Pregunta. ¿Cómo vivió la popularidad literaria?

Elena. ¡Si nunca fue reconocido! ¡La gente española en México fue muy cruel! ¡Lo llamaban Max Aun! Salían sus libros: “¡Max Aun!”. No le agradecían que escribiera sobre lo que todos habían sufrido y que ninguno puso en papel. Y toda su obra es como un diario de ese sufrimiento.

Teresa. Yo no me di cuenta de eso hasta muy tarde. Siempre tuve la sensación de que los que se le acercaban lo hacían con mucho afecto. Quizá por la política apreciaban lo que había hecho. Pero sé que ahora es muy popular. ¡Ya no tengo que deletrear el apellido: A-U-B!

Pregunta. *La gallina ciega*. Son como cuadros. ¿Cuál les emocionó más?

Teresa. Cuando se para junto a un árbol en el Parque del Oeste y rompe a llorar. Se pregunta por qué llora. Por su juventud. Por la derrota. Por la pérdida. La segunda guerra en la que perdió todo.

Pregunta. ¿Qué sintieron cuando le pusieron su nombre a una de las Naves de Matadero?

Teresa. Una sorpresa. Infinita alegría.

Elena. Una sensación como de victoria. ¡Coño, sí, Max!

Pregunta. ¿Y cuando quitaron el nombre?

Teresa. Bajón. Pena. ¿Por qué?

Elena. Cuando me enteré me fui de espía a Matadero. Al llegar vi el soplete destruyendo las letras, A-U-B, los obreros, Arrabal, Max Aub, por los suelos. ¡No pensé “pobre Max”, sino: “¡Otra vez, Max, cómo es posible que te lo vuelvan a hacer!”. ¡Qué necesidad había! Un hombre que defendió las vanguardias, ¿por qué han de hacerle esa guarrada gratuita? Me quise llevar los rótulos a casa...

Pregunta. ¿Y?

Elena. Me dijeron los obreros: “¡Pero si pesa 80 kilos cada lámina!”. Me importó más verlo en el suelo que no poderlo llevar.

Pregunta. Ahora la alcaldesa los repone.

Teresa. ¿Usted cree? Lo festejaré. Pero ya veremos.

Pregunta. ¿Y usted, Elena, se lo cree?

Elena. Me parece muy mal lo que ha pasado. Carmena me merece mucho respeto por su trayectoria y me da coraje que

se haya dejado manipular. ¡Es que quitan dos teatros, con tantas nave que tienen! ¡Pongan a sus saltimbanquis y a sus vanguardistas en otra sala! Pero lo que funciona y tiene nombres de vanguardistas por qué han de demolerlo...

Teresa. Ha sido inconsciencia, ignorancia, no creo que haya sido maldad.

Elena. De todo lo que pasa me han encantado las cartas de la gente de izquierda que nos ha escrito. ¡Y lo que ha escrito Fernando Arrabal, eso me ha encantado! Mi padre no se merecía algo tan innecesario y tan molesto. Da coraje.

* *El País* (20 de marzo de 2017).

Elena Aub.

La dignidad de Elena

Luis García Montero

Poeta, Director Instituto Cervantes

28

A leer esta colección de intervenciones públicas y textos de Elena Aub Barjau he vuelto a vivir los sentimientos de respeto y cariño que me despertó su amistad cada vez que tuve la oportunidad de verla o de hablar con ella por teléfono.

Su personalidad, desde luego, representaba mucho para mí al ser la hija de Max Aub y al encarnar la historia del exilio republicano y de la movilización clandestina contra la dictadura franquista. Inolvidable la labor que hizo para dejar testimonio de lo que nunca debía ser olvidado. Eso le daba valor a su sonrisa, a sus palabras, a su bondad.

Elena comunicaba la dignidad política y la dignidad de la democracia. En una ocasión confesó que había heredado de su padre “la sonrisa, lo besucón y lo tocateja”. A su cariñosa amabilidad y su cercanía con la gente que apreciaba, yo añadiría también “la colleja”, una suave colleja. Su decir directo y en efectivo no ocultaba una queja cuando era justa y necesaria. Una queja que salía desde su vida, desde la historia de sus padres, sobre cuestiones que ella conocía por propia experiencia y que a veces resultaba oportuno matizar o discutir.

Cuento alguno de los casos que guardo en la memoria. En 2006 me encargué de organizar el centenario de Francisco Ayala, un escritor amigo de Max Aub. En una entrevista por televisión, hablé de la guerra, el exilio y la distinta manera

de comprender la realidad española a la hora de la vuelta o el regreso. Comparé la paulatina integración de Francisco con la sensación de tristeza y lejanía que Max Aub había recogido en *La gallina ciega*. Elena me llamó por teléfono para decirme que no hiciese comparaciones porque la situación vivida por los dos escritores había sido muy distinta. A tu padre, le comenté yo, le explicaron en Úbeda que a San Juan de la Cruz lo habían fusilado los rojos. No pudo conocer otras realidades. Comprendió con generosidad que no trataba yo de criticar a su padre, sino de señalar distintas maneras de aterrizar en el país perdido.

También recuerdo el día en el que vimos juntos una exposición sobre los niños de Morelia. Yo había escrito un poema para recordar la emoción sentida al recorrer las calles de la ciudad mexicana, evocando aquella experiencia de la guerra y el exilio español. La memoria de los niños que se habían salvado de los bombardeos gracias a la solidaridad de Lázaro Cárdenas limpiaba de algún modo la dignidad de la condición humana frente a la ignominia del pragmatismo y el abandono con el que las democracias europeas habían abandonado a España en manos del nazismo y el fascismo. Elena me dijo que sí, pero me aconsejó que no olvidara las humillaciones sufridas por aquellos niños, sobre todo por aquellas niñas.

Ya ejerciendo de director del Instituto Cervantes, me llamó para que suspendiese la itinerancia de una exposición

dedicada a Max Aub. Homenajear a su padre estaba bien, pero no le parecía conveniente que la exposición viajase a Tel Aviv mientras el Estado de Israel estaba asesinando a numerosa población palestina en una de sus actuaciones desalmadas. Max era judío, y a su condición judía debió el primer exilio, por lo que no convenía usar la historia del sufrimiento y convertirla en una licencia para la injusticia.

Recuerdo también otras muchas llamadas para abrazarme por algún motivo, alguna noticia feliz o algún artículo o intervención mía en la que afloraba mi admiración por su padre. Yo le preguntaba por su labor editorial, por sus trabajos, sus amigos, sus testimonios orales, las personalidades que había conocido. En Elena pesaba la condición de una hija agradecida, la gratitud hacia un padre capaz de cuidarla, de cubrir con colchones las paredes de su casa para que no la aterrorizaran los estruendos de la violencia, y latía la admiración a un escritor insustituible. Pero Elena mantenía también el fuego de una dignidad política y democrática. Le gustaba emplear la palabra *izquierda*, sostenía con sus recuerdos la militancia socialista de su padre y no ocultaba su propio compromiso con un Partido Comunista que se convirtió durante años en el más importante movimiento de clandestinidad en la lucha antifranquista. Su bondad, como la de su padre, se basaba en que el compromiso fue siempre apuesta de un ser humano y no dogmatismo de un Dios.

Esta mujer de larga y difícil vida se mantuvo joven por dentro, pese a las durezas bélicas, la posguerra franquista y el exilio, gracias a su bondad. Le gustaba reírse de sí misma al contar que el *Guernica* de Picasso se debía a la inteligencia de su padre y que ella tenía mucho que ver y que decir. Soy la mamá del *Guernica*, bromeaba con Juan Cruz. Le gustaba recordar el verano de 1935 en Viver de las Aguas, recordar a los visitantes de Euclides, n.º 5, e iluminar escenas de su padre, por ejemplo, su llegada en barca para recibir a la familia en México, o los ensayos teatrales, o la felicidad con la que abría las páginas de los libros en su butaca de lectura.

La dignidad política y democrática sostuvieron sus palabras cuando el presidente José María Aznar presidió en 1997 el acto de constitución de la Fundación Max Aub, “representando la convivencia democrática, la libertad y la tolerancia que Max defendió siempre”. Que un presidente de ideología tan distinta a la suya y a la de su padre pudiese presidir un acto hablaba bien de la democracia española por la que ellos habían luchado.

Su bondad nunca se deterioró, su España nunca se degradó, mantuvo su dignidad. Testigo del pasado fue feliz al vivir también un presente en el que estudiosos, escritores y lectores reconocieron el valor intelectual y literario de Max.

Max, Peua, Feli... Elena. Una suerte haber sentido viva esta historia.

Elena Aub.

Estudios

Campo del Moro: más allá de la traición

Javier Sánchez Zapatero

GEXEL-CEDID-Universidad de Salamanca

Resumen: El artículo analiza la novela *Campo del Moro* (1963), de Max Aub, centrada en los acontecimientos acaecidos en Madrid durante las últimas semanas de la Guerra Civil española. En concreto, se centra en tres aspectos: por un lado, la importancia del tema de la traición, tanto en su reconstrucción histórica como en su trama argumental; por otro, la relevancia del escenario urbano de Madrid; y, por último, la relación que mantiene con otras obras del autor.

Palabras clave: Narrativa española del exilio, Max Aub, *Campo del Moro*, Madrid, Traición.

CAMPO DEL MORO: MORE THAN TREASON

Abstract: The article analyzes the novel *Campo del Moro* (1963), by Max Aub, focused on the events that took place in Madrid during the last weeks of the Spanish Civil War. Specifically, it focuses on three aspects: on the one hand, the importance of the issue of treason, both in its historical reconstruction and in its plot; on the other, the relevance of Madrid's urban scene; and, finally, the relationship it maintains with other works by the author.

Key words: Spanish Narrative of Exile, Max Aub, *Campo del Moro*, Madrid, Treason.

1. El espacio humano: el tema de la traición

Gran parte de los acercamientos críticos a *Campo del Moro* (1963) han insistido en la relevancia que en la novela adquiere la temática de la traición. Ya en 1973, en su fundacional e imprescindible monografía sobre la narrativa aubiana, Ignacio Soldevila Durante señalaba que “es sin duda el tema de la traición y de los traidores el que subyace en todo su transcurso” (1973: 99). En parecidos términos se han expresado Javier Lluch-Prats o José-Carlos Mainer: si para el primero “el tema mayor es el de la traición, tema a través del que se contempla la tragedia y que Aub plantea, como en obras previas, en cualquiera de sus aspectos, a los que se suman otros colaterales: odio, pasión, intriga, justicia, rencor, envidia, soledad, infidelidad, amistad” (2002: 259), para el segundo “la fuerza mítica de la traición recorre toda la novela, desde la traición política hasta la traición amorosa” (1996: 87). De hecho, parece ser que el propio Aub barajó el título de *Los traidores* antes de decantarse por el que eligió definitivamente, con el que mantuvo la uniformidad de todas las novelas de *El laberinto mágico*.

Lejos de ser excepcional, el tratamiento de semejante temática fue recurrente en la trayectoria del autor. En muchas de sus obras aparecen personajes que engañan o que traicionan a quienes les rodean, e incluso a sí mismos y a sus propios

ideales —y, de forma complementaria, también es frecuente que se muestre admiración por quienes permanecen fieles a sus convicciones y a sus valores—. Se podrían poner muchos ejemplos pero, sin ánimo de exhaustividad, quizá los más significativos sean los que representan Julio, Luis González Merino y Heinz en, respectivamente, *Morir por cerrar los ojos* (1944), “Un traidor” (1949) y *Campo francés* (1965), ejemplos de personajes que hacen de la delación una constante y que anteponen su beneficio personal y su supervivencia a cualquier otro interés. Del protagonista del relato, ambientado en el contexto concentracionario, se llega a afirmar que “denunciaba lo que sabía y lo que no” (Aub, 2006: 168) para obtener el mejor trato posible en el campo, sin importarle las consecuencias que ello pudiera tener para sus compañeros presos.

La frecuencia con la que Aub abordó el asunto, que contrapuntea de forma especial las obras en las que se ocupó de la Guerra Civil y sus consecuencias, puede explicarse aludiendo a diversas razones, relacionadas tanto con su peripecia personal como con el peculiar y complicado contexto histórico que le tocó vivir. En primer lugar, se ha de tener en cuenta que la vida del autor quedó totalmente condicionada por la falsa denuncia en la que se le acusaba de comunista, que provocó su detención en Francia después de la guerra y, con ello, el inicio de una singladura por cárceles y campos de concentración que, a la postre, motivaría su marcha al exilio mexicano. En segundo lugar, hay que considerar que, como exiliado, Aub tuvo que plantearse constantemente la problemática de la lealtad, puesto que su alejamiento durante más de tres décadas del país en el que creció y del que siempre se sintió ciudadano se debió, precisamente, a la fidelidad a sus ideales y convicciones, algo que, como ha observado acertadamente Sebastiaan Faber, supone un auténtico dilema moral, en la medida que implica “ser fiel a una causa [que] ha dejado de existir como tal” y que genera la duda acerca de “qué significaba declararse leal a la República (...) en 1965” (2006: 19). Y en tercer lugar, es evidente que las propias características de la Guerra Civil, cuya causa inmediata y final fue la traición de los sublevados al rebelarse contra las instituciones que habían prometido defender, contribuyeron también a convertir el tema en prácticamente una obsesión para el autor, que, no en vano, siempre consideró que el conflicto

bélico fue para él “determinante [en su] manera de vivir, si no de entender el mundo, y de morir” (2002a: 161).

Aludiendo a estas motivaciones puede entenderse por qué Aub llegó a señalar de forma explícita que le daba “un asco terrible (...) la traición, los delatores, los espías”, “la imposibilidad de tener confianza en quien sea”, “la confianza imposible en la rectitud moral de nadie” y el hecho de que “la gente traiciona no por servir a un ideal o por propio provecho (...) sino por abandono total de dignidad” (1998: 72). Y, lógicamente, también puede entenderse por qué la traición se convirtió en un tópico recurrente en su producción, que aparece de forma subyacente en muchas de sus obras y se muestra explícitamente en otras. Así sucede, de hecho, en *Campo del Moro*, que, en el contexto de una trama destinada a mostrar los acontecimientos acaecidos en Madrid durante la primavera de 1939, en las postrimerías de la Guerra Civil, relata una historia que tanto en el plano de lo público y lo histórico como en el de lo privado y lo ficticio pivota sobre la traición, como ha explicado Lluçh-Prats:

Todos los personajes, históricos o no, se sumen en la desesperación de la traición: traicionan Casado, Besteiro, Mera... a la legalidad republicana; también Vicente a Asunción y a Lola, Segrelles a Amparo, Templado..., y traiciona hasta el personaje mediador y conciliador de la novela, González Moreno, quien mantiene una relación con una compañera socialista mientras su mujer aguarda en Toulouse. Confusión, caos, derroche de amor, de valor, y de traición, por tanto, a ideales políticos, a compañeros y amigos, a amantes (2002: 62).

Siguiendo con la lógica de todo *El laberinto mágico*, el autor construye en la novela una trama dual y multiperspectivista en la que confluyen personajes y acontecimientos reales con otros nacidos de su imaginación —aunque dotados de la verosimilitud que caracteriza a todo el ciclo—. A través de unos y otros se va intentando representar la situación de la capital durante los últimos meses de la contienda, cuando, por un lado, la derrota republicana se asumía ya como inevitable y las consecuencias de la guerra se mostraban con todo su dramatismo, y, por otro, se vivió la extraña y paradójica situación derivada del Golpe de Casado y los enfrentamientos internos que trajo

consigo, que provocaron que las calles de la ciudad se llenaran de “anarquistas heridos por comunistas, comunistas heridos por republicanos” (Aub, 2002b: 581). Tal y como explicó el propio Aub en una carta enviada en 1971 a Carlos Rojas —que en su antología *Por qué perdimos la guerra* (1970) incluyó algunos fragmentos de *Campo del Moro*—, la novela intenta dejar claro que quienes apoyaron a Casado para que pudiera hacerse con el poder y dar por terminada la contienda fueron “los responsables de la cristalización de la traición última” (FMA, C. 12, 35, 2). La extraña situación que se vivió en la capital durante esos días, en los que no se complotaba para intentar ganar la guerra, sino para oponerse a quienes hasta hacía días habían sido compañeros de trinchera, es expuesta a través de una narrativa fragmentaria que transmite la misma sensación de caos que se instaló en Madrid. Mientras que la primera parte de la novela se centra en la conspiración urdida por Casado, narrando reuniones y conversaciones en las que, por un lado, se intentó presionar al gobierno de Negrín para que decretase la rendición y, por otro, se planeó el golpe, la segunda, mucho más extensa, da cuenta de los enfrentamientos que entre partidarios de uno y otro se produjeron en la capital, relatando un escenario de tiroteos y ejecuciones que sería normal en cualquier muestra de narrativa bélica si no fuera porque está protagonizada por miembros del mismo bando.

De ese modo, circunscrita a lo sucedido entre el 5 y el 13 de marzo de 1939, la novela se adentra en un acontecimiento histórico no especialmente transitado por la narrativa española, pese a que en 1967 Ángel María de Lera hiciera de él tema central de *Las últimas banderas*. La comparación entre esta novela y la de Aub —de la que se ha ocupado Bertrand de Muñoz (1996)— resulta obvia por su contenido, por haber sido publicadas con menos de cinco años de diferencia y por el hecho de que, además, *Campo del Moro* recibió el permiso de la censura para ser editada en España solo un año después de la aparición de la novela de De Lera. De hecho, en el epistolario de Max Aub hay varias referencias a *Las últimas banderas*, algunas en las cartas que se cruzó con su propio autor, de las que se deduce que su publicación le produjo sensaciones ambivalentes: por un lado, se mostró satisfecho de que una novela escrita por un autor de convicciones republicanas, que luchó contra los suble-

vados en la guerra y que llegó a ser encarcelado por ello, pudiese ver la luz en la España de Franco; por otro, reconoció su sorpresa y su desencanto al comprobar que mientras sus obras, salvo contadas excepciones, eran sistemáticamente prohibidas en el interior del país, la de De Lera fue publicada y galardonada con el mediático Premio Planeta —“¿cómo es posible que le hayan dejado publicar este libro? (...) ¿Qué fenómeno se ha producido para que esto acontezca? No salgo de mi asombro. Le aseguro que ninguno de mis libros —cuya entrada está prohibida en España— dice más” (FMA, C. 7, 45, 4), llegó a confesar—; y, por último, criticó las imprecisiones históricas y la falta de rigor de las que, en su opinión, adolecía *Las últimas banderas*, argumentado, entre otras cosas, que en la novela se presentaba a Julio Álvarez del Vayo como comisario general del Ejército en un momento histórico en el que su cargo era el de ministro.

Además de centrarse en el mismo acontecimiento histórico, *Campo del Moro* y *Las últimas banderas* coinciden en utilizar el mismo escenario urbano —complementado en el caso de la novela de De Lera con otros que aparecen en las sucesivas analepsis que se van intercalando— y, en consecuencia, en mostrar cómo Madrid se va convirtiendo con el devenir de los acontecimientos en una ciudad cada vez más vacía, destrozada y miserable. Para ello, ambos recurren al protagonismo de personajes anónimos, imbricados en el fondo histórico de los sucesos de marzo de 1939 y puestos en relación con protagonistas y acontecimientos reales. De ahí que en la novela de Aub el tratamiento de la traición no afecte solo a su dimensión referencial, y que también esté presente en el plano intrahistórico, representado por los personajes ficticios cuyas peripecias se van desgranando a lo largo de todas las obras del ciclo narrativo. No es baladí que, por ejemplo, el personaje de González Moreno reflexione sobre el tema —“La traición no es el hecho en sí —miento—, sino la razón que mueve a hacerlo (...) ¿Es traicionar mantener sus ideas cuando están en contra de la situación creada por estas mismas ideas” (2002b: 483) o que la singladura de dos protagonistas fundamentales de *El laberinto mágico* como Vicente Dalmasés y Asunción Meliá se vea afectada por el engaño del primero con otra mujer. De hecho, en la parte final el propio Vicente, en un pasaje en el que el narrador omnisciente muestra la interpretación de los hechos a través de su perspectiva

interna, expone cómo la traición recorre todas y cada una de las aristas de la novela y se manifiesta en los comportamientos personales —el suyo incluido, claro está— y en el desarrollo de los acontecimientos:

Traidores todos: los republicanos, los anarquistas, los socialistas; ni qué decir tiene: los fascistas, los conservadores, los liberales; traidores todos, traidor, el mundo. Si el mundo es traidor, nadie lo es. Pero lo son: Casado, Besteiro, el padre de Lola, yo. Traidor yo a Asunción. Todos traidores. Unos por haberlo hecho con pleno conocimiento de causa, otros por haberse dejado arrastrar, traidores por cobardía, por dejadez, por imbéciles, por ciegos, por sordos, por callados. Traidores por desesperanza, indiferencia, saciedad, conveniencia; por vileza, por humildad —¿por humildad?—. Sí. Por envidia, por celos, por aborrecimientos, por pequeños, por cursis; por amargor, ofuscación, prejuicio; por tontos, necios, ingeniosos; traidores por instinto, por distracción, por error, por sobra de imaginación, por incredulidad, por imprevisión, por ignorancia, por inexpertos, por salvajes, por dejarse llevar por la ocasión, por cálculo y falsos cálculos, por miedo. Por dejar en el atoladero a los demás, por salvar el pellejo, por creerlo conveniente; por la incompreensión, por confusos —traidores por aproximación—, por fútiles, por medianos, por mediocres, por la fama, la oportunidad, la importancia que les dará (Aub, 2002b: 663).

La declaración de Dalmases es rematada, a modo de conclusión, por el famoso verso de Ramón de Campoamor, convertido con el paso del tiempo casi en dicho popular: “En este mundo traidor...” (Aub, 2002b: 663). Pese a que el narrador, de nuevo proyectando la focalización del personaje, lo define como “espejo de la cursilería” (Aub, 2002b: 664), lo cierto es que pueden encontrarse alusiones intertextuales a él en otras obras de Aub, pues, no en vano, no solo sintetiza la importancia de la traición, sino también y sobre todo el relativismo perspectivista que caracteriza a toda la obra y la cosmovisión estética del autor. En concreto, y tal y como ha expuesto Lluch-Prats (2002: 663, n. 417), hay referencias directas o indirectas en *Campo abierto* (1951), “El limpiabotas del Padre Eterno” (1955), *Hablo como hombre* (1967) y *Campo de los almendros* (1968).

2. El espacio físico: la degradación de Madrid

Sin embargo, conviene no limitar el análisis de *Campo del Moro* al mero tratamiento de la temática de la traición pues, siendo importante, especialmente en lo que a la visión de los acontecimientos bélicos se refiere, no agota todas las posibilidades de interpretación de una novela que, como todas las de Aub, presentan múltiples y complejas lecturas. En ese sentido, conviene tener en cuenta que la obra ha de ser incardinada en el ciclo narrativo al que pertenece, más allá de por la uniformidad de su título o por los acontecimientos bélicos de los que se ocupa, por el siempre presente afán del escritor de convertir su obra literaria en “un monumental testimonio de la Guerra Civil, de sus prolegómenos y secuelas, vehiculado en una maravillosa invención en la que la realidad adquiere caracteres de épica colectiva, y en la que conviven personajes reales, con sus nombres, con personajes transfigurados, más que ficticios, que (...) representan a la colectividad” (Soldevilla Durante, 2003: 82). El propio autor llegó a reconocer que las narraciones que conformaban *El laberinto mágico* no eran “novelas sino crónicas” e incluso llegó a definir las como “un testimonio” (1998: 236). Como ya se ha insistido en numerosas ocasiones en los acercamientos críticos a su obra, ni esa concepción ni el realismo testimonial que conlleva implican “en absoluto el autobiografismo” (Aznar Soler, 2003: 314), puesto que, entre otras cosas, Aub, salvo contadas excepciones, no relató las experiencias vividas durante la guerra, sino que utilizó los testimonios de otros y la documentación para reconstruir acontecimientos que él jamás percibió de primera mano. Ese fue el caso, por ejemplo, del levantamiento militar, que vivió en Madrid pero representó en Barcelona en *Campo cerrado* (1943) o de los propios acontecimientos narrados en *Campo del Moro*, producidos cuando el autor se encontraba ya fuera de España.

No en vano, para el autor, sus “novelas sobre la guerra de España (...) se acercan bastante a la verdad porque (...) no son autobiográficas en ningún momento, porque (...) todo lo autobiográfico sí se presta muy fácilmente a faltar la verdad” (FMA-ADV, C. 13, 19, 28). De ahí que, escéptico ante la inherente subjetividad de todo testimonio personal, Aub determinase que

era “mejor hablar con todo el mundo para apegarse a la historia” y que, en consecuencia, se dedicase “a buscar testimonios de unas y otras gentes, y (...) entrecruzarlos unos y otros para dar una idea del clima que reinaba en España del 36 al 39” (FMA-ADV, c.13, 19, 7). Así sucede en *Campo del Moro*, en la que aparecen como personajes seres históricos como Segismundo Casado, José Miaja, Juan Negrín o Julián Besteiro, y en la que se intenta mostrar cómo se comportaron algunos de los más destacados dirigentes y militares republicanos durante los últimos meses de la guerra, como muestran, de forma totalmente representativa, las primeras páginas de la novela, que comienza *in media res* reproduciendo una conversación telefónica entre Negrín y Bernardo de los Ríos, miembro de su gabinete presidencial por aquel entonces en su condición de Ministerio de Comunicaciones y Marina Mercantes. Para reconstruir tanto esa como otras muchas conversaciones, y para representar lo que hicieron y dijeron los personajes históricos que aparecen en la novela, Aub confesó haberse documentado profusamente —tal y como se puede comprobar en su epistolario con Manuel Tuñón de Lara (2003), en el que aparecen numerosas referencias bibliográficas sobre la cuestión— y, sobre todo, haber hablado con testigos e incluso con los propios protagonistas. Pese a contradecirse y ofrecer en ocasiones versiones diferentes de los mismos hechos —“puedo contar hechos verídicos que no he podido desentrañar jamás, por ejemplo, quién estaba sentado en la mesa de un Consejo de Ministros: he hablado con los sobrevivientes, cinco o seis de diez o doce, y son cinco o seis versiones distintas” (FMA-ADV, c. 13, 19, 7), detalló—, sus testimonios le resultaron de suma utilidad, hasta el punto de que reconoció que en *Campo del Moro* había “cosas verdaderamente históricas” (FMA-ADV, c. 13, 19, 8).

Dentro de esa dimensión factual que la intención reconstructora de Aub aporta a la novela, y que se refuerza con el uso de elementos referenciales como figuras o anécdotas históricas, adquiere una gran importancia el escenario físico y social de la novela, representado por la ciudad de Madrid. Su relevancia es tal que, además del ya mencionado *Los traidores*, Aub también barajó como títulos *Cruz y raya de Madrid*, *Sanseacabó lo de Madrid*, *Muerte de Madrid* o *Extremos de Madrid* (Lluch-Prats, 2002: 44) y, de hecho, terminó por utilizar uno en

el que aparecía un referente espacial de la capital perfectamente reconocible. Además de corresponderse con el nombre de uno de los jardines que rodean al Palacio Real, *Campo del Moro* se relaciona con la historia de la ciudad al evocar la resistencia de Madrid ante los embates de los almorávidas. De ese modo, pasado y presente se funden a través del topónimo que se utiliza como título de la obra, con el que se pretende vincular la defensa republicana ante el asedio franquista con lo sucedido en el siglo XI. Así se explicita en una de las dos citas paratextuales con las que se abre la novela, de Ramón Mesonero Romanos —cuya condición de principal representante del costumbrismo madrileño intensifica la relación de la novela con el espacio urbano capitalino—, en la que se alude a la “defensa formidable” con la que se rechazó “al ejército marroquí que había llegado a sentar sus reales en el sitio que aún se llama el Campo del Moro” (Aub, 2002b: 429).

Madrid es el escenario de toda la novela, tal y como se pone de manifiesto constantemente a través de la alusión a referentes geográficos y de la propia conversión de la ciudad en el símbolo físico y humano de la República, tal y como se observa cuando uno de los personajes siente que con lo sucedido durante las últimas semanas de guerra se ha engañado “a una ciudad de carne y hueso, a hombre de piedra y de cemento”, se ha vendido “el Puente de los Franceses, la Ciudad Universitaria, el Puente de San Fernando, el Pardo, Fuencarral, la Telefónica, la Gran Vía, la Cibeles, la Castellana (...), el Manzanares” y se ha trapaceado “lo más limpio (...) que los españoles habían levantado hasta el suelo” (Aub, 2002b: 573).

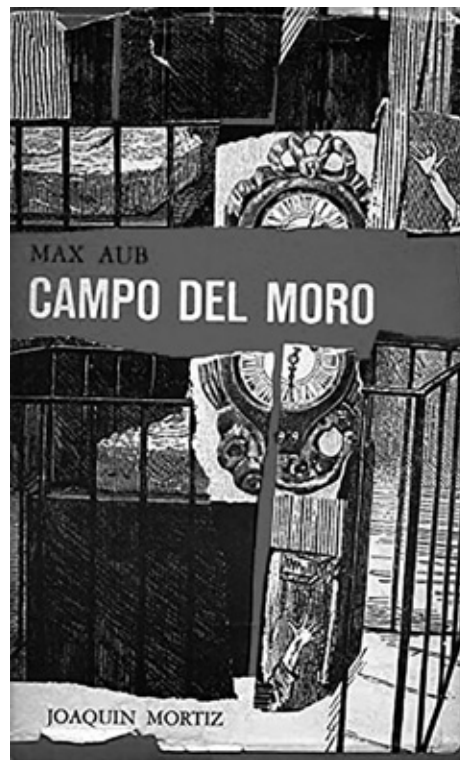
Además de trazar una cartografía urbana tan concreta como identificable y de hacer que la ciudad se erija en icono de la temática de la traición que rodea a toda la novela, la relevancia del espacio urbano capitalino intenta mostrar la progresiva degradación a la que la guerra ha llevado a todas las zonas de la ciudad. De ese modo, si por un lado se relata cómo partidarios y detractores de Casado pelean “en la carretera de Guadalajara, en la Ciudad Lineal, en el Hipódromo, en la calle de Serrano, en Ríos Rosas, en la Castellana, en la parte alta del barrio de Salamanca” (Aub, 2002b: 591), por otro se muestran las tribulaciones de la ciudadanía, expuesta a través de personajes que

tienen que sortear bombas y hacer colas para conseguir bienes de primera necesidad; que rememoran con ansia “el escaparate del ultramarinos de la esquina hace tres años”, rebosante de alimentos; que se resignan a tener que comer “algarrobas, como (...) los cerdos”; o que reconocen haberse “amoldado a vivir entre ruinas, (...) porquería, desecho, basura” (Aub, 2002b: 598). El hambre, una de las constantes del Madrid de los últimos meses de la guerra, en los que la falta de bienes de primera necesidad fue acuciante, aparece de forma recurrente, como evidencian el monólogo interior en el que Lola fantasea con víveres imposibles de conseguir y se pregunta con ansia “qué comería si pudiera comer lo que quisiera” (Aub, 2002b: 529) o la alusión a la desesperación que implica afirmar que los lugares donde se aparcan los coches de caballos están vigilados “para que la gente no se lleve a los pencos, a pesar del asco que siempre le hicieron los madrileños a la carne de caballo” (2002b: 666). Asimismo, las pésimas condiciones de vida y el contacto diario con la muerte son reflejadas a través de la perspectiva del personaje de Rosa María:

38

¿De qué sirve vivir haciendo tanto frío? El hambre roe, la soledad impone. Tengo miedo. Eso que corre, ¿son ratas? Silencio enorme del Retiro sin viento. El ruido sordo de unos tanques. Van a disparar, van a matar. Aquí, acurrucada, muerta de frío. Muerta, no. Viva. Asquerosamente viva. ¿Qué no resiste el hombre? Gusano, gusanera. Esta cama infestada de gusanos. ¿Qué soy? ¿Qué he venido a ser? (Aub, 2002b: 521).

Y es que la degradación no solo tuvo consecuencias materiales, puesto que también provocó que “en todas las mesas de las casas de Madrid [hubiera], por lo menos, por lo menos, el lugar de un muerto o de un desaparecido”, que “en todas las casas la muerte [tuviera] la cara de uno de la familia” (Aub, 2002b: 482). Como resulta obvio, semejantes alusiones, con el lamento por la miserable situación a la que se vieron abocados los madrileños como consecuencia del largo asedio al que fueron sometidos durante el conflicto, están directamente relacionadas con la pretensión de la obra de proyectar una interpretación capaz de cuestionar el triunfalista relato bélico que se estaba impulsando desde el franquismo. En ese sentido,



Campo del Moro se emparenta con las obras de otros narradores exiliados que trataron de reconstruir, partiendo en muchas ocasiones de experiencias personales, lo que supuso la guerra en Madrid, y de forma especial con las que abordaron, aunque fuera tangencialmente, lo sucedido en las semanas previas a su finalización, como *La vida por la opinión* (1942) de Valentín de Pedro, con la que coincide en proyectar una visión histórica que combina la autocrítica por el comportamiento de las diversas facciones que integraban el bando republicano con la denuncia del comportamiento de las tropas franquistas, que no cesaron en su empeño de hostigar a la ciudadanía a través de bombardeos.

Esa crítica es sintomáticamente puesta de manifiesto en la última parte de la novela, en la que se insiste en la profunda sensación de pesimismo y desolación que trajo consigo todo lo sucedido: después de relatar cómo las conversaciones que Casado y Besteiro tuvieron con Franco tras hacerse con el poder en el seno de la República —o, más bien, de lo que quedaba de ella— terminaron con la decepción de saber que los rebeldes no aceptarían otra cosa que no fuera “una rendición

incondicional” (Aub, 2002b: 667), se narra cómo el cortejo fúnebre de Lola Beltrán, uno de los principales personajes de la novela, es bombardeado en las inmediaciones del Cementerio del Este: “El obús les dio de lleno. El caballo sobrevivió un cuarto de hora, suelto, corriendo por el campo, pateando sus tripas (...). Pasan velocísimos tres aviones a poca altura” (2002b: 667). Más allá de mostrar la indignidad de quienes siguieron matando cuando la guerra ya estaba ganada incluso a quienes acudían a enterrar a sus muertos, el suceso —aparentemente basado en una noticia real, tal y como se recoge en la segunda cita con la que se abre la novela, que fecha lo sucedido el 13 de marzo de 1939 a través de una información de la agencia International Press— sirve de perfecto colofón a la historia de la contienda en Madrid, pues en ella se concentran la violencia y el ansia de aniquilación, pero también el miedo y la destrucción. No en vano, la última frase de la novela describe la mirada de una mujer demente que observa lo sucedido y se fija en cómo una de las víctimas del bombardeo agoniza “chupando una mano destrozada, sucia de barro y de sangre” (2002b: 668).

3. El espacio narrativo: la destrucción del proyecto republicano

La destrucción del espacio urbano madrileño también se hace visible al señalar que “en todas las calles de Madrid hay —dejando aparte el barrio de Salamanca—, por los menos, una casa bombardeada, deshecha, con las tripas al aire” o al exponer la situación de una vivienda a la que las circunstancias han convertido en casa “hecha polvo” (Aub, 2002b: 439 y 482), repleta de escombros y de sacos terreros con los que se intenta sostener su maltrecha estructura. No es casual que semejante descripción se refiera a la residencia de Fidel Muñoz, uno de los personajes recurrentes de *El laberinto mágico*, y, en realidad, de toda la narrativa aubiana, pues también aparece en *La calle de Valverde* (1961). Las conexiones de esta novela con *Campo del Moro* no se limitan a la aparición del personaje —o de otros, como Ricardo Terraza o, mediante alusiones, Daniel Miralles (Lluch-Prats, 2010)—, en la medida que la acción de ambas transcurre en el mismo espacio —sintomáticamente enunciado en sus respectivos títulos, identificados con topónimos madrileños—, pero en periodos distintos, lo que permite advertir el

progresivo envejecimiento de la urbe, cuyo espacio público cultural y político de los años treinta, en el que se convivía de forma libre y discrepante, fue progresivamente sustituido por el horror y el sufrimiento que trajo consigo la guerra.

De hecho, podría trazarse una línea evolutiva que incluyese a estas dos novelas y a otras obras en las que la capital se convierte en escenario —si no único, sí al menos fundamental—, como *Campo abierto* (1951) o *La gallina ciega* (1967). Si en *La calle de Valverde* y en *Campo abierto* la visión de la ciudad transmite ilusión y un cariz eminente positivo, marcado en el primer caso por la representación de efervescente ambiente cultural y en el segundo por la admiración con la que se observa la resistencia republicana y el optimismo en la victoria frente al enemigo, en *Campo del Moro* y *La gallina ciega* la situación es radicalmente distinta. La novela, como se ha venido insistiendo en este artículo, muestra la destrucción física y moral de la urbe, corrompida y destrozada por los tres años de guerra y ante la que se abre un horizonte de derrota y represión. Mientras, el diario, resultado del desesperanzado viaje con el que Aub se reencontró con España, expone la degradación absoluta que para el autor había sufrido el espacio público de la ciudad y, por extensión, toda la sociedad española, irreconocible para quien, como él, había permanecido más de tres décadas en el exilio. De esa forma, el diálogo contrastivo que puede establecerse entre *Campo del Moro* y el resto de obras de Max Aub que representan el espacio madrileño puede aportar una nueva dimensión interpretativa a la novela, concebida así como uno más de los jalones a través de los que el autor fue mostrando de forma progresiva cómo la guerra y la posterior dictadura fueron corrompiendo a la capital y al país. Como ha señalado Morales Hoya, Aub “describe la degradación de la ciudad como espacio público”, teniendo en cuenta que “un espacio público no es reductible a la dimensión física de la ciudad y a los espacios de común utilización”, sino que “es también un espacio moral” que, en el caso de Madrid, fue perdiendo poco a poco su densidad “cultural, política, de formas de vida y de valores” (2004: 24) al romperse la tradición republicana. De ahí que, más allá de Madrid y más allá de la traición, la novela haya de ser incardinada de forma absolutamente coherente en la trayectoria de un autor para quien la

literatura siempre fue, trascendiendo su condición de discurso eminentemente estético, una forma de tomar partido, posicionarse ante la realidad y, como demuestra este caso concreto, defender su legado intelectual y político para cuestionar el relato impuesto desde el poder.

Bibliografía

- AUB, Max (1998). *Diarios (1939-1972)* [edición y estudio introductorio de Manuel Aznar Soler]. Barcelona: Alba.
- (2002a). *Hablo como hombre* [edición y estudio introductorio de Gonzalo Sobejano]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2002b). *Obras completas Vol. III-A. El laberinto mágico II* [incluye *Campo de sangre* y *Campo de Moro*] [edición y estudio introductorio de Lluís Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats]. Valencia: Generalitat Valenciana-Diputació de València.
- (Textos inéditos). Fundación Max Aub (FMA). Cajas 1-16 [*Epistolarios*]. Segorbe.
- (Textos inéditos). Fundación Max Aub-Archivo de la Diputación de Valencia (FMA-ADV). Cajas 13-15 [*Entrevistas y manuscritos*]. Segorbe.
- AUB, Max y Manuel TUÑÓN DE LARA (2003). *Epistolario 1958-1973* [edición y estudio introductorio de Francisco Caudet]. Segorbe-Valencia: Fundación Max Aub y Biblioteca Valenciana.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003). *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1996). “Dos novelas de los momentos finales de la Guerra Civil en Madrid: *Campo del Moro* de Max Aub y *Las últimas banderas* de Ángel María de Lera”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 471-480.
- FABER, Sebastiaan (2006). “Max Aub, conciencia del exilio”. *El Correo de Euclides*, nº 1, pp. 16-35.
- LLUCH-PRATS, Javier (2002). “Estudio introductorio”. En Max Aub, *Campo del Moro [Obras completas Vol. III-A. El laberinto mágico II]*. Valencia: Generalitat Valenciana-Diputació de València, pp. 37-71.
- (2010). *Guía de personajes de El laberinto mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- MAINER, José-Carlos (1996). “La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub”. En Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto español”*. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 69-92.
- MORALES HOYA, Antonio (2004). “La forma de una ciudad”. En Gonzalo Santonja (ed.), *Aproximación a Max Aub*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 21-36.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- (2003). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2020

Lo breve en la obra de Max Aub

Bernard Sicot

Catedrático Emérito Universidad Paris Nanterre

Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo.

Gracián

Resumen: A pesar de la prolijidad, que es quizás una de las mayores características de la obra de Max Aub, lo breve, lo escueto, lo elíptico son peculiaridades estilísticas que el autor supo manejar con extrema habilidad. Asoman en su abundante producción de minicuentos, microrrelatos, microbiografías, aforismos, sentencias, proverbios, algunos ya reunidos en libros. Pero también se encuentran en los textos amplios de su obra en prosa o en verso. Un recorrido a través de la producción aubiana permite rastrear esta singularidad del autor, conocida pero tal vez insuficiente mostrada hasta ahora.

Palabras clave: Aub, estilo, concisión, brevedad.

THE BRIEF IN THE WORK OF MAX AUB

Abstract: In spite of the prolixity, which is probably one of the major features of Max Aub's work, the author skilfully handled stylistic peculiarities such as brevity, conciseness, ellipsis. These singularities appear in his abundant production of mini-tales, micro-stories, micro-biographies, aphorisms, maxims, proverbs, some of which have already been collected in books. But they are also found in the long texts of his work in prose or verse. A journey through Aub's production allows to trace this peculiarity, already known but perhaps insufficiently displayed so far.

Key words: Aub, style, conciseness, brevity.

En casi cincuenta años de actividad creativa ininterrumpida, incluso cuando se encontraba preso en los campos de internamiento de Le Vernet d'Ariège y Djelfa, Aub ha llegado a ser uno de los autores más proliferos de la literatura española del siglo xx. Se ha ganado así un lugar de primera importancia en el mundo de las Letras y también, en México, algunos chistes bien conocidos, no siempre magnánimos. Unas palabras prestadas a Ferrís, en *Campo de los almendros*, son reveladoras de ese incesante escribir y de lo que era para el escritor polifacético una necesidad vital: "Escribe uno para poder vivir. Si no escribiera no viviría. Escribo siempre. Escribí siempre —en las condiciones más difíciles, aun cuando me era imposible. Escribo. Aun cuando no escribo, escribo. Escribo para acordarme de lo que escribo, necesito escribir para poder vivir" (Quiñones, 2006: 132). Pero la profusión aubiana no es solo la de los libros voluminosos, novelas de *El laberinto mágico*, teatro mayor, diarios, crónicas de viaje como *La gallina ciega*. También abundan obras o escritos que revelan una clara tendencia hacia formas más breves, teatro en un acto, relatos cortos, cuentos, minicuentos, microbiografías, sentencias, proverbios, aforismos de distinta índole, poemas cortos y otras formas concisas. Lo señala Erna Brandenberger en cuanto a la prosa: "Max Aub se mueve en todos los géneros de la prosa breve y brevísima como pez en el agua" (Brandenberger, 2004: 142). Más aún: a menudo ocurre que esas formas "breves" o "brevísimas" (que la investigadora

usa en el sentido de “cortas”) recurren a los procedimientos diversos de la concisión sintáctica que permite sugerir más de lo que dice y procura al estilo aubiano un vigor poco común.¹

• • •

La brevedad sintáctica aparece pronto en la obra de Aub. En *Yo vivo*, libro escrito entre 1934 y 1936, el autor ya muestra su afición a entrar abruptamente en su texto, con una frase nominal corta:

—Al abrir el portón, la bocanada de sol (Aub, 1953: 11).

—El choque. El agua dura en la superficie y mollar en sus adentros (*ibid.*: 22).

—Penetrante fragancia de la cocina (*ibid.*: 29).

A veces, como en “De la ducha”, otra prosa del mismo libro, se acumulan, yuxtapuestas, ese tipo de frases que se pueden reducir a un elemento nominal, incluyendo a veces formas verbales no personales (infinitivos, gerundios, participios):

De repente, el agua fría por la espalda. Estallido. La fuerza. El agua fría, fría, rebotando, cayendo en regatos por la cabeza, abriéndose camino por el pelo todavía enmarañado de sueño. Sentirse otro, sin resuello. El agua fría por el pecho, por el vientre, por las piernas. Los pies chapoteando el agua dulce por las baldosas nidias (*ibid.*: 10).

En *Algunas prosas* (1954) hay acopio de palabras sueltas, separadas por la puntuación, que refieren a la trampa en la que ha caído el protagonista del cuento titulado precisamente “Trampa”: “Las paredes lisas: ni un banco, ni una silla. / Cerrado. Encerrado, sin salida. Celda, vuelta rueda, punto. Cúpula, tapa” (Aub, 1954: 13). Y, en “Playa de verano”, la evocación del litoral marsellés recurre a los mismos procedimientos durante casi la mitad del texto:

Viento largo, pegajoso. Miseria. Olor fresco de barro removido, olor de acequia sucia, rica de los desperdicios de la ciudad. A la derecha un cerro, más allá, Marsella. Mar pardo, espuma parda que reconcome algas. / Cañas vomitadas a la playa, algún madero, más naranjas. Brisa sucia, pegajosa, [...] / Viento bajo, preñado de sal, sin salida. [...] / Larga playa sucia, recubierta de algas, con cortezas de limones, con cascos de botellas y un perro muerto. Cañas revueltas. Más lejos, una gaviota muerta, las plumas mojadas: triste abanico podrido. Olor de tierra removida. Viento largo, pegajoso. / [La] playa de Valencia, igual, pero mayor. Ahora, en invierno, idéntica suciedad, mar sin límites, viento abierto; igual extensión de algas podridas. Olor de mar en conserva. Mismos limones, mismas naranjas; soledad emparejada, Cañas, perros hinchados con su charco alrededor, basura. [...]. Y el viento salitroso, horizontal, a ras de tierra, arrastrando las mismas nubes cárdenas. Sol blanco, pavonando la mar. Tristeza invernal, larga playa solitaria, silenciosa. Detrás, los merenderos cerrados con tablas claveteadas, maderas grises del viento y de la pintura verde, pérdida en mendrugos. [...] / Pero allá, al fondo, dándole vida al viento, a las nubes, al invierno, a la playa muerta, al silencio, al viento largo, pegajoso, las mismas barcas pescadoras, los mismos hombres; un niño al otro:

—Ché, anemse, qu’es fa tard... (*Ibid.*: 23–26).

José Antonio Pérez Bowie subraya que la sintaxis de Aub es “pródiga en ramificaciones, en construcciones parentéticas, complicada además por [su] propensión al conceptismo y al juego verbal que le lleva a perderse en constantes paronomasias, retruécanos, figuras etimológicas, etc.; [y que] ofrece a veces tal grado de enmarañamiento que al lector le resulta difícil encontrar la linealidad discursiva” (Pérez Bowie, 1997: 37–38). Pero completa luego con unas líneas perfectamente adaptadas a la cita de “Playa de verano”, teniendo en cuenta que el “elemento nuclear”, aquí y en otras partes de la obra aubiana, también es frecuentemente nominal:

¹ Esta distinción, inédita, entre lo “breve” y lo “corto” en Max Aub fue presentada por Justino Gracia Barrón y María Soledad Sicot-Domínguez en un seminario del grupo de investigación CLESTHIA (Universidad París III, 17-10-2014). También la hace, en forma general, Alain Montandon (Montandon, 1992: 4-5).

[...] frente a ello, otras páginas están elaboradas mediante la sucesión rápida de las frases por mera yuxtaposición y prescindiendo de todo nexos conjuntivo, frases que a menudo quedan reducidas al mero elemento nuclear —el verbo— o incluso a la mención de un elemento nominal resumidor en el que el autor deposita toda la carga informativa (*ibid.*: 38).

Más ejemplos hay, de ese tipo en *Algunas prosas*, pero los que se han aportado aquí, especialmente el último, son ampliamente suficientes para mostrar ese estilo elíptico de Aub, tan eficiente para colocar al lector en la inmediata presencia de lo evocado.

Es más. En ciertos momentos de sus novelas, el autor muestra una clara tendencia a utilizar un estilo escueto, seco. José María Espinasa habla de “una sequedad muy propia del francés-valenciano-mexicano” (Espinasa, 2005: 199), de una “sintaxis escueta” (*ibid.*: 200). No es que la frase aubiana suela ser larga, aunque sí “enmarañada” como señala Pérez Bowie, pero interesa recalcar cómo también se puede reducir a lo esencial, haciendo uso del asíndeton y de la parataxis, de enunciados cortos nominales, de la yuxtaposición de las palabras que, en pocas pinceladas precisas, hacen resaltar los rasgos característicos. *Campo del Moro* aporta una serie de esos enunciados en los que se recurre, sobre todo en descripciones de personajes o paisajes, a ese decir mínimo. Lola, hija de Manuel el espiritista, aparece: “Llena de salud, más que bonita, hermosa; la nariz demasiado ancha, los labios gruesos, todo ojos castaños con destellos de miel, [...]” (Aub, 1963: 36). La descripción de Rafael Vila empieza así: “Alto, bigotudillo, con gafas, de buen porte, familia bifronte, de un lado respetable, por otro una hermana no tanto, [...]” (*ibid.*: 39). En cuanto a los paisajes o interiores, esta evocación urbana: “La calle de Alfonso XII, esquina con la de Espalter. Desde el balcón corrido, el último piso, el Retiro desnudo. Todo, adentro, cubierto de polvo. Frío: no queda un cristal sano” (*ibid.*: 111) o esta, más corta aún, de los alrededores de Monóvar donde tiene que aterrizar un avión: “[...] el improvisado campo de Monóvar, del tamaño de la palma de la mano. Ni una casa, ni un árbol. A la posición *Yuste*, cuatro kilómetros; Elda, al lado” (*ibid.*: 123). Tampoco se necesitan muchas palabras para componer

el paisaje de los alrededores de la localidad: “Alcores, líneas de bancales, blancuzcos en la noche, olivos en los declives de las colinas pedregosas de las laderas del alto Cid, invisible” (*ibid.*: 134). A veces la descripción se hace más larga y detallada y llega a ser un buen ejemplo de asíndeton y parataxis, de frases elípticas cortadas con abundante puntuación, entre las que “se suprime todo nexos innecesario” (Quiñones, 2006: 130), eficazmente sustituido por una serie de “dos puntos” o de modestas comas:

De Monóvar a Elda, siete kilómetros. Elda: el recuerdo vivo de Emilio Castelar: grandes letreros, en casas principales: *La Prosperidad, La Fraternidad, El Progreso*, cooperativas. El Vinalopó. Petrel, su promontorio, el castillo; olivares, tierra sedienta. El mejor ajo-aceite de España es el de Petrel, lo llaman *giraboix*. Pinadas, viñedos, almendros, álamos en las ramblas, olivares. La Sierra de Peñarubia, los picos de la Cabrera, las Carboneras. El castillo roquero de Sax. La rica llanura de Villena. [...] (Aub, 1963: 175-176).

Aquí, el novelista no describe, concisamente muestra o señala, yuxtaponiendo topónimos y elementos del paisaje. Sitúa directamente a su lector frente a Elda y sus aldeaños.

La misma técnica estilística vale para una descripción de la Gitana, mujer de la calle:

Preciosa, morenísima, de cara ovalada, color aceituno, ojos de gato. [...] / Los labios gordezuelos, la barbilla ovalada, la nariz recta con las alas suficientemente elásticas para hincharse con suavidad al olor de su gusto. Los ojos del color del vino verde lusitano. Las pestañas negras, largas, reforzando las grandes, hondas ojeras puestas ahí para abrillantar la mirada (*ibid.*: 139-140).

En *Campo francés*, escrita “a la manera de guion cinematográfico” (De Marco, “Introducción”, 2008: 13), con más razón y lógicamente, el autor hace uso de un “estilo telegráfico” (*ibid.*: 30) en sus anotaciones, como en esta, al inicio del libro, que corresponde al episodio titulado “Cataluña, 30 de enero de 1939. Noche. El campo” y que enhebra una serie de directivas, visuales la mayoría de ellas, para un hipotético rodaje:

Un cobertizo. Lluve. Desde el alero caen gruesas gotas en charco. El pecinal. Gentes amontonadas. Su vaho. Un burro, dos perros mojados uno contra otro. Un niño dormido con un conejo de trapo en los brazos, un niño de pecho llorando [...]. La lluvia. / El campo. [...]. Lluvia y trapa. Viento. La carretera. Gente casi invisible andando (*ibid.*: 95).

Este tipo de indicaciones, como didascalias para un trávelin cinematográfico, se vuelve a encontrar unas páginas más lejos en una escena de la Retirada: “La gente fluye. Boci-nazos. / [...]. Un parálitico en un carro de ruedas empujado por una jovencueta; un niño arrastrando una caja; dos viejos; una mujer con una niña. Una familia; el abuelo, la madre, la niña” (*ibid.*: 101). Lo mismo ocurre en un campo de la playa: “La playa, enorme, miles de hombres apiñados entre alambradas. Otro grupo alrededor de un periódico. El periódico; su fecha, los encabezados; las fotografías” (*ibid.*: 131). Esas anotaciones para la cámara sustituyen eficazmente cualquier tipo de narración descriptiva. Después de un plano general –“La gente fluye”, “La playa, enorme”– el *zoom* focaliza sobre algunos personajes característicos, luego, un grupo, un periódico y sus informaciones. A veces, las indicaciones se hacen aún más escuetas, como las que corresponden al estadio de tenis de Roland Garros transformado en campo de internamiento, pese a la proximidad de la naturaleza y su inevitable (aunque modesto) aliento de libertad: “Los árboles, dos pajarrillos” (*ibid.*: 306).

Jusep Torres Campalans (1958) es otro libro en el que abunda lo breve. Y no solo en el “Cuaderno verde”, con anotaciones prestadas por Aub al pintor, supuestamente escritas entre 1906 y 1913. Algunas de ellas son sentencias que recurren a la paronimia –“El arte arde o no es” (Aub, 1958: 208)–, a lo antitético y nominal –“Lo feo: ¡tan hermoso!” (*ibid.*: 213)–, otra vez a la paronimia: “El que imita, se limita” (*ibid.*: 217), a lo reciamente elíptico “La belleza, dentro” (*ibid.*: 227). En otra página, se suceden tres sentencias nominales:

La obra, sólo la obra.

No dejar nada, sino lo hecho.

Borrar la vida con migajón (*ibid.*: 242).

Fuera del “Cuaderno verde”, desperdigadas entre las páginas de la biografía de Jusep Torres Campalans, no escasean estas formulaciones sentenciosas: “se es según los demás” (*ibid.*: 100), “No calla el que no sabe, sino el entendido” (*ibid.*: 153), “Lo bello y lo bueno tienen poco que ver” (*ibid.*: 313), “Sin público no hay arte que valga” (*ibid.*). La evocación del bullicio de una estación de ferrocarril usa eficazmente frases nominales yuxtapuestas y palabras sueltas: “los pitidos del tren, entrelazados con la multitud, el humo. [...] Los andenes repletos, pesado vaivén [...] El miedo. Codazos, golpes, pérdidas, adioses, preocupaciones” (*ibid.*: 187-188). Y cuando se trata del retrato del pintor, Aub prescinde totalmente de formas verbales personales y recurre a los participios adjetivales:

Alto, de talla y color; seco, la piel de las manos apergaminadas sobre venas hinchadas, los dedos amocillados, las uñas limpias. El pelo todavía entrecano plantado en una frente larga y estrecha, salpicada de pecas oscuras y manchas de vejez, casi moradas. La barbichuela blanca, amarillenta en las comisuras de la boca. Los ojos cansados entre párpados encogidos forzándose a mirar sin anteojos. El traje de pana café, usado hasta la urdimbre. Bastón rústico, pulido de puño, por el uso. Botas de cazador (*ibid.*: 303).

Lo mismo ocurre con la descripción impresionista de la capilla de San Cristóbal:

(Encantadora capilla de San Cristóbal, con sus enjalbegados blancos y azules, sus terribles santos de pastaflores, su Cristo sangriento, sus altares desiertos –al pie, sus braseros de copal–, las losas brillantes, marfil y negro, sin blancas, resplandecientes a la luz abierta del sol [...]. Limpieza absoluta y, por la ancha puerta, la sierra azul y verde) (*ibid.*: 307).

Otra vez yuxtaposiciones y uso de guiones parentéticos para evitar nexos de subordinación.

Con el tiempo, esas características del estilo de Aub se mantienen. En *La gallina ciega*, publicada un año antes de la muerte del autor, aparecen varias veces, por ejemplo dando

más fuerza presencial a la primera línea del libro —“Aeropuerto de Barcelona. Desierto. ¿Por ser sábado? Nadie.” (Aub, 1971: 111)— o de un párrafo: “La playa. El mar. El viento tibio y sereno. La tarde todavía tan caliente” (*ibid.*: 188). La descripción de Segovia utiliza los mismos procedimientos sintácticos que la de la capilla de San Cristóbal:

A Segovia, con Ana María y Gustavo. Segovia, tan pura y tan falsa; tan auténtica y tan reconstruida, tan gótica y tan renacentista, tan española y tan flamenca, tan verde y tan amarilla, ¡sólo la luz! Las piedras grises del acueducto, las doradas del alrededor. El xv, el xvi, las tristes restauraciones del xix y el xx (*ibid.*: 406).

Poco antes de volver a México, la ciudad a la que tanto le debe Max Aub se evoca en la forma más breve, algo misteriosa para el lector: “Valencia. Otoño de Dios” (*ibid.*: 564). Pero es en sus diarios donde aparece una formulación aún más elíptica. El 3 de junio de 1972, Aub escribe escuetamente “Valencia” (Aub, 1998: 534), probablemente en forma de despedida pero con el anhelo de encerrar en una sola palabra todo lo que la ciudad levantina de su juventud significa para él.

Pérez Bowie ha subrayado varias veces cómo Aub maneja la “contracción sintáctica” y la “condensación expresiva” (Aub [1961], 1997: 147 y 163, notas 91 y 24) y Pedro Tejada Tello ha escrito recientemente:

Quiñones ya señaló en diversos estudios la tendencia de Aub en toda su obra a la expresión conceptista, a la sentencia y al aforismo mediante la expresión con “frases breves, preñadas de carga significativa, a veces tajantes y rotundas”. Estos aforismos pueden hallarse en obras recopilatorias como “Cuaderno verde” del *Jusep Torres Campalans*, *Paremiología particular*, *Signos de ortografía*, *Suicidios*, *Epitafios* y *Crímenes ejemplares*. Pero también habla Quiñones de “aforismos ocultos” o “aforismos en el laberinto”, aquellos “que se esconden, por así decirlo, en la prosa, en el texto discursivo e incluso en los diálogos”. Max tuvo en muy alta consideración el aforismo. En sus *Diarios* anotaba: “Los aforismos, buenos si son poesía. ¿Qué no lo es, siéndolo?” (Aub, 2017: 9).

Ya se ha visto, en varias novelas y especialmente en el “Cuaderno verde” de Torres Campalans, algunos ejemplos de “contracciones sintácticas” y formulaciones aforísticas. Pero Aub escribió muchos más aforismos, máximas o sentencias parémicas que nunca reunió. Sin embargo, son cuatrocientos doce los que contiene el libro titulado *Trampas*, editado por Tejada Tello en 2017. Entre ellos, los hay brevísimos, por lo tanto de mayor fuerza expresiva: con juego de palabra: “Jugar es jugar-sela”, “Todo está en barajar”; formulación nominal: “Para buen jugador: muchas manos” o paronímica: “Para ganar, engañar”; con fuertes elipsis: “No te empeñes” o remedando a Gracián: “El tramposo, si bueno, dos veces discreto”; otros son definitorios y cortos: “Trampa, juego del juego”, recurren a la homonimia: “No fies ni te fies” o son claramente sentenciosos: “La vida es trampa”, “A buen juego, mala cara” (*ibid.*: 32, 36, 40, 44, 57, 58, 80, 87, 98, 121). De una vena algo parecida son los aforismos de *Signos de ortografía*, publicados en 1968 por la *Revista de Bellas Artes* de México y reeditados en forma de *plaque* en 2002. En muchos de ellos la brevedad hace resaltar la comicidad —“Nació con erratas”, “Le delató el acento”— lo mismo que en esta serie de casi esquelas: “Murió descoyuntado entre la j y la g”, “Murió intonso”, “Murió de tanta sangría”, “Murió de diéresis crónica”, “Murió en el duro banco de las galeras” (Aub, 2002: s. p.). Todos se basan en juegos de palabras humorísticos del autor aficionado a la tipografía como en los que corresponden a las “negritas”: “Tenía debilidad por las negritas”, “Los blancos y las negritas dan lugar a buenas mestizas”, “Negrita y cursiva ¡cómo me gustaba!” (*ibid.*). Algunos aciertan finamente con el refuerzo elíptico: “Tilde, tan femenina” (*ibid.*).

Por otro lado, *Crímenes ejemplares*, que incluye textos de extensión variada, también ofrece bastantes ejemplos de formulaciones mínimas. En su edición, a Eduardo Haro Tecglen no se le escapa ese aspecto del arte literario del autor:

Hay un alarde literario en la economía de texto, sin dejar de utilizar todas las voces que necesita; una virtud de expresión. Y un alarde narrativo al colocar una narración, un relato, en poquísimas líneas. Quiero decir que estimula la invención del lector con la suya. Que se recompone en la imaginación lectora la figura que habla y a la que se refiere, la situación, el ambiente; [...] (Aub, 1957: 9).

Llevando al máximo la “economía del texto”, las “poquísimas líneas” se pueden reducir a algunas palabras para mayor estimulación de “la invención del lector”, empezando por el muy conocido, quizás alusivo a la historia de la guerra civil, de “Lo maté porque era de Vinaroz” (*ibid.*: 17) o el elusivo con segunda parte nominal “De mí no se ríe nadie. Por lo menos ese ya no” (*ibid.*: 57). Uno de los más sintéticos y sugerentes tal vez sea, en cinco palabras, el siguiente cuyo sentido solo se puede entender por el contexto del libro: “¡Tenía el cuello tan largo!” (*ibid.*: 64). Lo mismo ocurre con los “Suicidios” y “Epitafios” que completan la edición de Haro Tecglen. Suicidios de cuatro palabras: “Trabaja uno hasta matarse” (*ibid.*: 72), tres, sin verbo, “¿Y ahora qué?” (*ibid.*: 73), dos, con americanismo: “Meto reversa” (*ibid.*: 75); epitafios de dos o tres palabras: “Del bueno: No se enteró”, “Del bobo: No tuvo enemigos”, “Del tonto: Nunca varió”, “Del sociólogo: Se equivocó” (*ibid.*: 79) e, introduciéndose el autor en el juego: “Mío: No pudo más” (*ibid.*: 82).

Puestos a rastrear la “condensación expresiva” en los libros de Aub, también habrá que acercarse a su poesía, género particularmente apto para concentrar en versos medidos y formas a veces cortas, en imágenes concisas de todo tipo, la mayor densidad posible de sentido(s). Empezar con *Imposible Sinaí* (1982) o *Lamentos del Sinaí* (2008), libro en el cual Pasqual Mas i Usó ha incluido los textos del título anterior y añadido muchos más, no significa suponer que se trata de su mejor obra poética. Al contrario, los poemas reunidos en estos libros, supuestamente escritos la mayoría de ellos por poetas *amateurs*, soldados israelíes o árabes muertos durante la guerra de los seis días, no son dechados formales ni líricos tales como aparecen en su “traducción” al castellano, lo cual tal vez es un elemento más que muestra hasta dónde podía llevar el escritor la verosimilitud de sus obras apócrifas. En cambio, las microbiografías que preceden los poemas y presentan a sus supuestos autores sí son de Aub y casi siempre ostentan las características de su estilo conciso antes señaladas. En pocas líneas y algunas pinceladas el autor traza un retrato preciso de los seudopoetas que suele terminar con la mención de su muerte. Este, por ejemplo, de Salomon Chavsky, que empieza abruptamente, como todos, e incluye un par de frases nominales:

Soldado de transmisiones, joven divertido, amigo de bromas, corría como gacela y le llamaban “Canguro”. Iltrado por gusto pero muy capaz en radiodifusión. Gran intérprete de canciones populares. Había nacido en un kibutz cercano a Genezaret. Murió el quinto día (Aub, 2008: 46).

El más corto es el de Israel Chavsky, quizás de la familia del anterior: “Comunista. Muerto en Siria. Había nacido en el kibutz de Megido, en 1947” (*ibid.*: 48). El inicio es abrupto, fuertemente asindético, compuesto por dos frases nominales de una y tres palabras. Se encuentra el mismo recurso a lo repentino del inicio, a las frases averbales y a la parataxis en casi todas las microbiografías. No obstante, por cortas que sean, sin ningún conector lógico-sintáctico para ensartar los segmentos frásticos, separados simplemente por comas o puntos, nunca falta un detalle anecdótico interpolado, harto elíptico por cierto, a veces aparentemente superfluo y desconcertante cuyo papel, llenando apenas los silencios, consiste en brindar al lector una ayuda en la construcción de los personajes con el apoyo de algún elemento menos desencarnado (y más diversificado) que la simple enunciación repetitiva de las circunstancias básicas de su vida —nacimiento, profesión, eventualmente papel en la guerra, muerte—. Alain Montandon escribe respecto a la anécdota:

Todo el arte de la anécdota consiste primero [...] en el hecho de escoger en el desarrollo de la experiencia un evento para colocarlo en la evidencia de una singularidad picante o significativa. Sentido de la observación al que se une un arte de construir el segmento narrativo de la manera más económica posible. [...].

Así la anécdota se queda limitada a su función de relación de un hecho corto, relevante, auténtico, notable, a menudo paradójico, renunciando a toda amplificación y a todo desarrollo literario (Montandon, 1992: 100; traduzco).

Obviamente, todas las anécdotas mencionadas por Aub, a veces humorísticas, “picantes”, no siempre “relevantes”, son ficcionales. Pero cada una podría ser “auténtica” y, paréntesis conciso en medio de la microbiografía, pocas dan lugar a cualquier amplificación o desarrollo literario.

Como se ha visto, Salomon Chavski, además de “divertido, amigo de bromas” y de tener afición por las canciones populares, “corría como una gacela”. De su familiar, Israel, solo se informa que era comunista y de Abraham Stern, que era actor “y mal casado”: “De padres ucranianos, inmigrantes en 1924. Actor. Nacido en Tel Aviv en 1940. Casado —y mal casado—, dos hijos. Murió no se sabe cómo, el primer día” (*ibid.*: 160). En cada retrato, incluso en los más breves, aparece este tipo de detalles. El carácter fuertemente elíptico de estas microbiografías a veces se extrema, aproximándose al epitafio o a notas necrológicas, sin que falte la anécdota enriquecedora o humorística: “Isaac Cached. Hijo natural de un famoso político. Veinte años. Aviador. Muerto al aterrizar mal: se fue más allá de la pista” (*ibid.*: 243); “Rubén Mamoulian. Sabrá. Comunista de los 15 a los 18. Murió a los veinte, en Cisjordania, el tercer día. Era alto y hermoso” (*ibid.*: 274); “Ibn el Hussien Ben Aridou. ¡Tanto nombre para tan poco!: hijo de un esclavo del Atlas sahariano. Murió el tercer día. Bien parecido, fue castrado al nacer” (*ibid.*: 316).

Siguiendo con los poetas apócrifos hay que observar que en *Antología traducida* (1971) Aub usa los mismos procedimientos estilísticos para la presentación de los “poetas” reunidos y traducidos, por ejemplo, el inicio abrupto y la anécdota: “Fu-Po (801-?) Nació en Ssê-ch’van. No se sabe dónde ni cuando murió. Es extraño que no fuera apreciado ni de la dinastía T’ang ni de Mao Tse-Tung. Es de sentir” (Aub, 1971: 92). También siguen apareciendo las frases nominales: “Ibn Ben Alí (¿1210?-1265). De la tribu de los kelbidas, de Sicilia; poemas recogidos por un viajero granadino, a fines del siglo XIV” (*ibid.*: 114). Con una serie de enunciados lacónicos y sin embargo informativos, empieza la presentación de Norman Allstock: “Nació en Natick, Conn. Estudió, se fue por el mundo, acabó en Hollywood, donde sigue. Publicó un libro en 1945” (*ibid.*: 225).

Teniendo en cuenta el año de publicación de *Los poemas cotidianos* (1925), escrito diez años antes que *Yo vivo*, es obvio que el estilo conciso de Aub aparece muy pronto en su producción literaria. En el texto 3 de la sección titulada “Las mañanas”, sin artículos definidos o indefinidos, el dístico que da inicio al poema es averbal, desprovisto de intermediación

temporal, colocando repentinamente al lector en presencia de un ambiente rural y sencillo a lo Robert Jammes:

Aposento campesino,
rubio mueblaje de pino (Aub [1925], 2005: 25).

Y el 4 ofrece la misma particularidad en sus cuatro primeros versos:

Casa de cuento de Grimm.
Paredes blancas de cal,
techo de rojo ladrillo,
de par en par abierto un ventanal (*idem.*: 28).

El 7 es un bodegón que se impone súbitamente a la vista del lector:

Uvas y manzanas,
—flores y brescas
del otoño, frescas
hermanas
aldeanas—
en sabrosa unión llameáis en el frutero (*idem.*: 33).

Más lejos en el poemario, siguen menudeando las estrofas nominales, con verbos en infinitivo, como en este cuarteto de hexasílabos:

Adornar tu traje
con un crisantemo,
abrazar tu talle
tan fino, tan pleno (*idem.*: 80).

O, más corto aún, este terceto que carece de cualquier elemento verbal:

Almendros en flor.
Cielo azul.
¡Qué lindo traje mi Amor! (*idem.*: 83).

Y, para terminar, estos versos quizás más flojos que los anteriores, algo ripiosos, pero que se salvan gracias a la brevedad y el averbalismo:

Paisaje y amor,
paisaje y vida;
mi paisaje en flor,
en ti marida
la rosa y su olor,
moza garrida (*idem.*: 87).

Publicado poco más o menos veinte años después de *Los poemas cotidianos* y escrito casi enteramente en un campo de Argelia, *Diario de Djelfa* es un poemario con formas muy variadas: sonetos, sonetillos, romances, cancioncillas, etc. Incluye uno de los romances más largos de la poesía española –“*Toda una historia*”, con 436 versos– y poemas muy cortos como dísticos y tercetos. En los poemillas dedicados a sus hijas, Aub celebra el nacimiento de la primavera en las estepas del Atlas. En los tres versos siguientes, nominales, las ovejas del campo son el reflejo de las nubecillas del cielo. La puntuación –dos puntos– hace el papel de espejo:

Borreguitos por los cielos,
verde primavera nueva:
¡Borregos por los otros! (Aub, 2015: 154).

Y en este terceto, una sencilla flor campestre basta para testimoniar de la llegada de la nueva estación después del riguroso invierno. Su aparición repentina viene subrayada por la elipsis verbal:

En la pradera moza
la primera amapola,
colorada y sola (*ibid.*: 169).

No todos estos poemas breves carecen de verbo pero todos son muestras de una poesía que encierra su gracia en la concisión:

Una flor
se atreve
al amarillo limón.

Salta
colorada
una pintita.

Zumba un abejorrón,
Verdón (*ibid.*: 168).

La concisión también se encuentra en medio de poemas más largos. Por ejemplo, en “*Ya hiedes Julián Castillo*”, título repetido en el decurso del romance y que, por sí solo, es un modelo de abrupta expresividad en el contexto de la muerte en el campo y del funeral de un preso. Antes de terminar el poema vuelve a aparecer el enunciado titular, acoplado con un octosílabo particularmente denso y balanceado con sus fuertes aliteraciones consonánticas y su casi sabor a palíndromo:

Ya hiedes, Julián Castillo,
no moriste, te mataron, [...] (*ibid.*: 83).

Podría parecer inadecuado extraer dos versos de su contexto. Sin embargo, aquí, como en otros casos y aunque se trata de poesía, se podría aducir lo que Pedro Salinas escribía a propósito de Bergamín, en cuya obra señalaba “*algunas frases donde la concentración del pensamiento y la felicidad de expresión son tan coincidentes que las hacen desprenderse, por así decirlo, de lo demás del texto y tomar calidad independiente*” (Quiñones, 2006: 134). Obviamente, los dos versos de Aub reúnen “*concentración de pensamiento*” y “*felicidad de expresión*”. Como tales, es lícito hacerles “*desprenderse*” del resto del romance.

Al final del poema, se repite el título con un verso elíptico, particularmente expresivo en su anuncio de acontecimientos futuros y probables que el lector puede imaginar:

Ya hiedes, Julián Castillo,
pero nada ha terminado (*ibid.*).

En el mismo poemario, un soneto evocador de un París lluvioso termina con unos versos en los que se extrema la concisión sintáctica con yuxtaposición de elementos nominales y un final repentino, después de un punto que es una forma bastante corriente en Aub de concluir o cerrar un párrafo en su prosa. Resumen, revelación en el último momento cuya frecuencia ha sido señalada acertadamente por Pérez Bowie en *La calle*

de Valverde. El crítico habla de “la técnica sintética de los dos puntos precediendo una palabra-resumen; [...]” (Aub [1961], 1997: 306, n. 57). A veces el punto desempeña el mismo papel:

[...]
Solos, tristes reflejos celestiales,

los adoquines, la pizarra gris.
Basuras. Un lechero. Dos porteras.
Mudo domingo cárdeno. París (*ibid.*: 143).

En el único texto en prosa incluido en el poemario y titulado escuetamente “Djelfa”, se vuelve a encontrar un final abrupto, resumen extremo al que la elipsis confiere la fuerza necesaria para la expresión de lo antitético: por un lado la belleza de lo circundante y, por otro, lo inhumano del internamiento en el campo. Pero antes de llegar a ese final característico, el poema ha ido desgranando sus frases nominales, con uso de la puntuación doble antes del resumen —“tarjeta postal de Constantinopla”— de lo que evoca el paisaje descrito:

Larga playa plateada del horizonte. Última bocanada de la luna, ojo del nuevo día, soplo leve; levadura, suavísimo resplandor de la noche clara, lentitud eterna. [...]

Levísima brisa, tibia. [...] Muy lejos, desgarrado, el último gañido de la postrera hiena.

¡Desierto!, espejo del cielo. El morabo de yeso, cráneo mondo semiescondido tras la colina, frente por frente de la auténtica media luna del cielo: tarjeta postal de Constantinopla.

¡Qué grande es todo! Mas la luz gana contornos y mata distancias. Todos prisioneros (*ibid.*: 94-95).

No son escasos estos finales resumidores en *Diario de Djelfa*. Tal vez sea conveniente no citar demasiados y terminar con el ejemplo siguiente. En el poema titulado “España, Prometeo”, después de haber usado en cuarenta y nueve versos los mitos de Prometeo y San Sebastián para hiperbolizar el dolor de la España de posguerra en todo su territorio, en contraste con su glorioso pasado imperial, al final el poeta se introduce en el poema con una especie de brevísimo y eficaz monólogo interior en el cual expresa su propio dolor, el de la separación

y la lejanía: un dístico de tetrasílabos, también “desprendible”, con asonancia vocálica triple:

España
Lcjana (*ibid.*: 173).

• • •

No es probable que Aub haya tenido, como Joseph Joubert (1754-1824), “[...] la maldita ambición de meter siempre todo un libro en una página, toda una página en una frase, y esta frase en una palabra. [...]” (Montandon, 1992: 11) pero, a pesar de su impresionante tendencia a la prolijidad ha dejado a lo largo y a lo ancho de su obra muchas señales de su dominio de lo breve, lo escueto, lo elíptico, dejándole al lector acabar el trabajo, introduciéndolo como coautor de lo que él solo sugiere en forma resumida, abriéndole espacios donde inmiscuirse y contribuyendo a darle al conjunto voluminoso de la obra algo de la ligereza o levedad formal de la que a veces carece. En este sentido se puede concordar con lo que Tejada Tello escribe a propósito de *Crímenes ejemplares* y ampliarlo a otros escritos:

Me atrevo a señalar que, sin duda, *Crímenes ejemplares* es la obra de Max Aub que goza de mayor vitalidad y que probablemente las palabras de José M^a Espinasa doce años atrás [...] augurando que se convertiría, dentro del corpus aubiano, en una obra más importante que *El laberinto mágico*, no parezcan ahora desmesuradas (Tejada Tello, 2015: 145).

Escribía Séneca, en sus *Cartas a Lucilio* (53, 11), estas palabras que se pueden aplicar a Max Aub: “Es lo propio de un gran artista saber encerrar el todo en un espacio insignificante”.

Bibliografía

- AUB, Max ([1925] 2005). *Los poemas cotidianos*, edición facsímil. Segorbe: Fundación Max Aub.
- ([1944] 2015). *Diario de Djelfa*, edición de Bernard Sicot. Madrid: Visor.
- ([1953] 2003). *Yo vivo*, edición facsímil. Segorbe: Fundación Max Aub.

- ([1954] 1999). *Algunas prosas*, edición facsímil. Segorbe: Fundación Max Aub.
- ([1957] 1996). *Crímenes ejemplares*, edición de Eduardo Haro Tecglén. Madrid: Calambur.
- ([1958] 1999). *Jusep Torres Campalans*. Madrid: Destino.
- ([1961] 1997). *La calle de Valverde*, edición de José Antonio Pérez Bowie. Madrid: Cátedra.
- ([1963] 1998). *Campo del moro*. Madrid: Grupo Santillana.
- ([1965] 2008). *Campo francés*, edición de Valeria de Marco. Madrid: Castalia.
- ([1971] 1995). *La gallina ciega*, edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- ([1972] 2004). *Antología traducida*, edición de Pasqual Mas i Usó. Madrid: Visor.
- (1982). *Imposible Sinaí*. Barcelona: Seix Barral.
- (1998). *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- (2002). *Signos de ortografía*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2008). *Lamentos del Sinaí*, edición de Pasqual Mas i Usó. Madrid: Visor.
- (2017). *Trampas*, edición de Pedro Tejada Tello. Madrid: Reino de Cordelia.
- BRANDENBERGER, Erna (2004). “Max Aub: maestro de la concisión. Sobre la prosa breve”, en *Aproximación a Max Aub*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 137-145.
- ESPINASA, José María (2005). “Max Aub y el fragmento”, en *Homenaje a Max Aub*, edición de James Valender y Gabriel Rojo. México: El Colegio de México, pp. 197-207.
- DE MARCO, Valeria (2008). “Introducción biográfica y crítica” a Max Aub. *Campo francés*. Madrid: Castalia, pp. 7-79.
- MONTANDON, Alain (1992). *Les formes brèves*. Paris: Hachette.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1997). “Introducción” a Max Aub. *La calle de Valverde*. Madrid: Cátedra, pp. 13-104.
- QUIÑONES, Javier (2006). “Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística”. Segorbe: *El Correo de Euclides*, 1, pp. 128-144.
- TEJADA TELLO, Pedro (2015). “El elogio de la brevedad: *Crímenes ejemplares* y aforismos de Max Aub”. Segorbe: *El Correo de Euclides*, 10, pp. 105-155.

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2020

Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2020

De cómo Aub se carteó (y barajó) con un agente de la CIA (Keith Botsford)

Pedro Tejada Tello
Universitat Jaume I, Castelló

Resumen: La correspondencia entre Max Aub y Keith Botsford manifiesta una relación muy cordial y confianzuda entre ambos, con continuas referencias al póquer. Sin embargo, la condición de agente del Congreso por la Libertad de la Cultura del norteamericano lleva a pensar que no solo se acercó a Aub por el común interés por la literatura y los naipes.

Palabras clave: Max Aub, Keith Botsford, Congreso por la Libertad de la Cultura, guerra fría cultural.

OF HOW AUB CORRESPONDED (AND SHUFFLED)
WITH A CIA AGENT (KEITH BOTSFORD)

Abstract: The correspondence between Max Aub and Keith Botsford shows a very cordial and forward relationship between them, with continuous references to poker. However, his status as an agent of the American Congress for Cultural Freedom invites us to think that he was not only interested in Aub for a common predilection in literature and playing cards.

Key words: Max Aub, Keith Botsford, Congress for Cultural Freedom, cultural cold war.

En 1964 Emir Rodríguez Monegal, hablando de los muchos invitados que desfilaban por la casa de Carlos Fuentes en México D. F., citaba a un tal Keith Botsford, “[...] joven

novelista norteamericano que tiene una insaciable curiosidad por saber (saber realmente) lo que ocurre en todo momento en todas partes del mundo”. (Rodríguez Monegal, 1964: 12). Como vamos a ver, no se trataba de una curiosidad meramente intelectual, sino también de otra índole y que fue la responsable de que un día se cruzara en el camino de Max Aub.

Dieciséis son las cartas que se conservan en el Archivo de la Fundación Max Aub (AMA, en adelante) del epistolario entre Max Aub y Keith Botsford, siete firmadas por el primero y nueve por el segundo. Una lectura superficial de este epistolario nos lleva a unas primeras consideraciones:

- La relación entre ambos era muy cordial e, incluso, con la suficiente confianza como para tratar cuestiones personales y familiares.
- Contaban con amistades comunes: Alastair Reid, Paco Giner de los Ríos, Carlos Fuentes y Emir Rodríguez Monegal.
- Se comentaban sus respectivos proyectos, como Aub cuando iba a asistir en calidad de miembro del jurado al festival de Cannes en 1965 (AMA C. 2-42/2) o como Botsford cuando se convirtió en subsecretario del PEN Internacional (AMA C. 2-42/3).

- Botsford solía pedir favores a Aub, aprovechándose de la gran red de amistades del exiliado.
- Botsford era traductor y se ofreció a Aub para trasladar al inglés una selección de *Crímenes ejemplares* y para alguna que otra excentricidad, como una adaptación cinematográfica protagonizada por un policía muy tonto, que podía haber sido encarnado por Peter Sellers.¹
- Max Aub y Keith Botsford jugaron varias veces al póquer los viernes en la casa del primero. Las alusiones a ello son continuas y es bien conocido lo aficionado que era Aub a los juegos, especialmente a los de mesa y, sobre todo, al póquer.

Pero, ¿quién fue este sujeto llamado Keith Botsford? Desde luego un personaje singular, curioso y excéntrico, que murió el 19 de agosto de 2018 en Londres, a los 90 años. Sin embargo, apenas se informó de su muerte y con mucha demora (*The Times* dos meses después y *The New York Times* el 14 de junio de 2019, casi un año más tarde).² El rotativo norteamericano lo presenta como un personaje polifacético (novelista, ensayista, periodista, biógrafo, memorialista, profesor, traductor y fundador con Saúl Below, de tres revistas literarias, la más reciente de ellas, *News From The Republic of Letters*), como un hombre del Renacimiento, capaz de componer música de cámara y coral y un ballet (estudió composición en el Manhattan School of Music), además de hablar de manera fluida siete idiomas (había estudiado, por ejemplo, japonés en la Universidad de Columbia) y ser capaz de leer en doce. Botsford había nacido en 1928 en Bruselas, hijo de un norteamericano expatriado y de una aristócrata italiana (que, según el propio Botsford, descendía de Maquiavelo). Comenzó educándose en internados ingleses, pero con el estallido de la II Guerra Mundial la familia se trasladó a Estados Unidos, donde estudió en California y en la Universidad de Yale, pero interrumpió esas actividades para

alistarse en 1946 en el ejército estadounidense, sirviendo como espía en la Europa del Este. En 1950 termina sus estudios de grado en Humanidades en la Universidad de Iowa y dos años después realiza un máster en literatura francesa en la Universidad de Yale. En 1958, después de dos años como traductor en París y como profesor de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico (Feinsod, 2017: 21), John Hunt, un amigo de Iowa, lo reclutó para trabajar por el Congreso por la Libertad y la Cultura (CLC, en adelante) en Brasil y México D. F. (Feinsod, 2017: 22). En 1965 regresó a Inglaterra para convertirse en subsecretario del PEN Internacional. Entre ese año y 1970 fue el director del Centro Nacional de Traducción de la Fundación Ford en Austin (Universidad de Texas), donde también ejerció como profesor de inglés. Interrumpimos en este punto el relato biográfico de Keith Botsford, porque el epistolario conservado en el AMA termina en 1967. Esta última parte del relato, coincidente con la década de los 60, se puede reconstruir y matizar a partir de las cartas con Aub. Pero antes, convendría recordar una serie de circunstancias y de maniobras políticas en el contexto de la guerra fría cultural, que explicarían la presencia de Keith Botsford en 1964 —o puede que un año antes— en México D. F. y su peculiar relación con Max Aub.

La guerra fría cultural

El principal instrumento estadounidense de propaganda, destinado a la captación de intelectuales para dirigirlos hacia un discurso democrático contrario a la URSS, fue el CLC, instituido en Berlín, en junio de 1950, y luego trasladado a París, como base de sus operaciones. (Saunders, 2001: 129). El Congreso llegó a disponer de oficinas en 35 países y patrocinó o editó más de treinta revistas. (Albuquerque, 2011: VII). Germán Albuquerque (*Ibid.*) señala 3 etapas en la historia del CLC: 1.^a) de consolidación (1950-1958), caracterizada por el tono agresivo con el que se pretendía compensar la ventaja soviética en el plano ideológico y despojar a los soviéticos del monopolio de conceptos como paz, justicia y libertad; 2.^a) de expansión

1 En la carta C. 2-42/9 se habla de esta posible adaptación. En un correo electrónico, que me envió Keith Botsford el 17 de diciembre de 2004, me indicaba: “De los ‘Crímenes ejemplares’ [sic] hay también un escenario cinematográfico que casi llegó a ser comprado por Peter Sellers.” Sobre la relación entre Botsford y Aub, a propósito de *Crímenes ejemplares*, ya hemos hablado en Tejada Tello (2006).

2 Puede consultarse el artículo firmado por Bill Morris en <https://www.nytimes.com/2019/06/14/books/keith-botsford-dead.html>

(1958-1964), resultado de un nuevo espíritu dominante en la sociedad internacional, que implicaba una moderación en el lenguaje y la reivindicación del diálogo y la coexistencia entre potencias; 3.^a) de retracción (1964-1967), momento desesperado de salvar el CLC de la sarta de acusaciones que lo vinculaban directamente con la CIA. Con esa intención se buscó el financiamiento de la Fundación Ford y el cambio de denominación por Asociación Internacional por la Libertad de la Cultura.

Para su expansión entre el público hispanoamericano, los dirigentes del CLC crearon en 1953 la revista *Cuadernos* (dirigida por el novelista y dramaturgo Julián Gorkin) y fundaron las primeras oficinas en Latinoamérica: en 1953 en Chile, que sirvió de modelo de instalación (entre 1954 y 1958) de los comités de Uruguay, México, Cuba, Argentina, Perú, Brasil y Colombia (Albuquerque, *Ibid.*). John Hunt, novelista y profesor en la Universidad de Iowa, que era desde 1956 miembro del Secretariado del CLC (Saunders, 2001: 338), ofreció a su amigo Keith Botsford la posibilidad de ser “permanentemente representante itinerante” (Saunders, 2001: 484) del Congreso en Sudamérica. Entre principios de 1962 y mediados de 1963 Botsford vivió en Río de Janeiro, encargándose de la reorganización de *Cadernos Brasileiros*, la revista cultural del CLC en el país carioca (Ridenti, 2018: 354). Pero, entre sus misiones en Sudamérica, la más sonada fue la del viaje con el poeta Robert Lowell por Paraguay y Argentina en 1962, con la intención de promocionar a un autor norteamericano destacado, frente a comunistas como Neruda. En la jerga de la

CIA Botsford era la “correa” de Lowell (Saunders, 2001: 484), su vigilante, pero fracasó estrepitosamente, al ser incapaz de evitar múltiples incidentes estrambóticos protagonizados por el poeta Lowell, quien combinaba frecuentemente antidepresivos con alcohol.³

A pesar del fracaso de Botsford en este cometido, ni Hunt ni Josselson (otro de los gerifaltes del CLC) lo despidieron y Botsford continuó con su labor de agente itinerante. Además de ayudar a Hunt en su boicot a la concesión del Nobel a Pablo Neruda,⁴ recibió el encargo de centrar sus esfuerzos en México. Así, en una carta de Hunt a Botsford del 31/12/1963: “I want you to dig deeply and well into Mexican intellectual life and find those people and institutions which we can build upon and through whom we can work”.⁵ Este mismo año, antes de llegar a México, ya iba colaborando en alguna publicación vinculada al Congreso, como *Panoramas*, dirigida por Víctor Alba.⁶

Botsford en México

¿Cuándo llegó Botsford a México D. F.? Si nos atenemos a la documentación fidedigna que hemos podido localizar, debió de ser en la primavera de 1964. Esa documentación sería el artículo de Emir Rodríguez Monegal, citado al principio de este trabajo (3 de mayo), y una carta de Max Aub a un amigo común, Alastair Reid, fechada el 9 del mismo mes.⁷ Sin embargo, si nos situamos en el territorio de lo hipotético, y por tanto

3 Así resume G. Sheridan algunas de estas anécdotas: “Otro día, Lowell insultó al embajador yanqui y al general argentino en turno; otro, le dio por treparse encuerado a todas las estatuas ecuestres (según su biógrafo, Paul Mariani, solo fue una). Ya era imposible controlarlo y Botsford recibió la orden de regresarlo a Estados Unidos. Hay una versión (exagerada) que dice que, luego de mucho buscarlo, Botsford encontró a Lowell en una fiesta en casa de Rafael Alberti, con quien luchaba cuerpo a cuerpo porque Lowell trató de seducir a su mujer. Botsford explicó a la concurrencia que Lowell estaba enfermo, les pidió ayuda para someterlo y llevarlo al hospital. Pero la concurrencia —empezando por Alberti y su mujer— se puso del lado de Lowell y le dijeron a Botsford que jamás le entregarían un poeta al imperialismo y menos un agente de la CIA”. (Sheridan, 2017b: 80).

4 “A principios de 1963, Hunt recibió un soplo de que Neruda era candidato al Premio Nobel de Literatura de 1964 [...] Así las cosas, en diciembre de 1963, se lanzó una campaña de rumores contra Neruda. Teniendo el máximo cuidado de ocultar la intervención del Congreso [...] [Hunt] le dijo al activista del Congreso, René Tavernier, que se debería preparar un informe documentado, escrito en francés y en inglés, para hacerlo llegar a ciertas personas [...] / El informe de Tavernier se centraba en la cuestión del compromiso político de Neruda, y [...] Lanzaba la acusación de que Neruda, miembro del Comité Central del Partido Comunista Chileno, utilizaba su poesía como ‘instrumento’ de un compromiso político que era ‘total y totalitario’; era el arte de un hombre que era estalinista ‘militante y disciplinado’. [...] / Pablo Neruda no ganó el Premio Nobel de Literatura de 1964. Con todo y eso, no hubo motivos de celebración en las oficinas del Congreso, cuando se anunció al ganador: Jean-Paul Sartre” (Saunders, 2001: 486-488).

5 “Letter from John Hunt to Keith Botsford, 31/12/1963”, Congress for Cultural Freedom and the International Association for Cultural Freedom Papers. Special Collections Research Center; Regenstein Library. University of Chicago; Series I, box 35, f.6, (*ap.* Glondys, 2018: nota 25).

6 “Cómo nos ven”, Marzo-Abril de 1963, pp. 131-135.

7 “He hecho muy buenas migas con Botsford, sobre todo en el poker...” (AMA C. 12-5/6).

con precaución, podría ser que Botsford ya estuviera actuando en el D. F. en otoño de 1963 (algo que se contradiría con la carta de Hunt que acabamos de citar). El caso es que cierta documentación de la CIA, desclasificada en 1997, habla de acciones encaminadas a infiltrarse precisamente en dos de los objetivos de los que se va a ocupar Keith Botsford: el Centro Mexicano de Escritores (CME, en adelante) y la *Revista Mexicana de Literatura* (RML, en adelante) (Jannello, Summer 2013/2014: 93-94; Iber, P., 2015: 186-189, *op. Glondys*, 2018). Entre los miles de documentos desclasificados que alberga la Mary Ferrell Foundation, puede accederse por internet a unos pocos relativos a estas operaciones. Están fechados entre el 16 y el 31 de octubre de 1963 y son cables en los que se informa de que entre el 21 y el 25 de ese mes, Keith J. Bastear —que según Sheridan podría ser un alias de Keith Bostford (Sheridan, 2017d)— y Geoffrey T. Huyette se han reunido con agentes de la Estación de México y con Edward G. Tichborn para discutir el desarrollo del programa DTGDOWN (la rama americana del CLC) en México. Lo más destacable de esas reuniones fue el proyecto de una revista intelectual mexicana, que contrarrestara el monopolio de *Siempre!*, asociado a la izquierda cultural de México. Para ello era importante contactar con el CME y relevantes personalidades locales, además de trabajar con M. Sheed y, si fuera posible, con Saul Bellow (que era amigo de Botsford).⁸

Si nos centramos exclusivamente en el año 1964, y en los documentos en que Botsford aparece con sus nombres y apellidos reales, descubrimos que este agente debió de permanecer poco tiempo en México D. F., solo unos pocos meses (pues en

otoño de ese año ya estaba en las oficinas del PEN Internacional de Londres, [Saunders, 2001: 505]),⁹ pero meses intensos y bien aprovechados. Entre el 6 y el 8 de julio de este año participó en una de las mesas redondas que organizó el CME en el auditorio de la Secretaría de Comunicaciones de México D. F., junto a Juan José Arreola, Juan Rulfo, el Dr. Francisco Monterde, Margarita Urueta, Sidney Wise, el Dr. Manuel Pedro González, Robie Macauley, Edmundo Valadés y Arturo Arnaiz y Freg. La intervención de Keith Botsford no fue muy afortunada y, en cierta forma, fue vapuleado por el último, que hacía las veces de moderador. Al hablar de los escritores mexicanos —según recopiló la reseña de *Excelsior* titulada “Apasionada Polémica Sobre La Literatura Mexicana”— dijo Botsford: “[...] aquí la libertad, y esto es a riesgo de que sea linchado en este país, existe de una forma particular. La verdad en México se ve con mucha dificultad. No se puede hablar de todo directamente. / La literatura en México, insistió, parece una literatura que no ve todavía la totalidad de México. No tiene una ironía de sí misma.” (Mead, 1965: 148). La respuesta del propio moderador a Botsford fue la siguiente: “—Nos da mucho gusto contar con este tipo de agente provocador de un rango intelectual y virológico como el de Botsford, pero creo que confunde a su propio país, los Estados Unidos, con el nuestro. / Aquí agregó Arnaiz, no se lincha todavía. La Constitución está en vigor y todo esclavo negro que cruce nuestra frontera recupera su libertad...” (*Ibid.*: 148).

El CME nació en 1951 por iniciativa de la escritora estadounidense Margaret Shedd, quien propuso a la Fundación

⁸ Estos cables van asociados al criptónimo CPBEFT, que aparece definido como “Keith Bostford, a case officer with the Congress for Cultural Freedom.” Pero se matiza indicando “Status: Probable”. En el cable del director de la CIA a la estación de México D. F. del 16/10/63 se pide una reserva de cinco noches (del 20 al 24 de ese mes) en el hotel María Cristina para Bastear y se habla también de la reunión entre este, Huyette y Tichborn programada para el día 21 de octubre.

(<https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=45135#relPageId=1&tab=page>). En otro cable, con la misma fecha, se ofrece una lista de personas con quienes deberían contactar Huyette y Bastear durante esa visita a México D. F. Entre otros: Ramón Xirau, Juan García Ponce, Jaime García Terrés, Gustavo Saiz, Jorge Ibarguengoitia, Arturo Jauregui, Leopoldo Zea, Margaret Sheed y Antonio Alatorre. (<https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=41437&relPageId=2>). En el cable fechado el 28/10/63, del jefe de la estación de México D. F. a KUWOLF (Adrian B. Masslott), se indica que lo más destacable de las reuniones de Bastear y Huyette fue el proyecto de creación de una revista intelectual mexicana y que se pudo contactar con J. García Terrés, J. García Ponce, R. Ortiz y Ortiz, A. Alatorre, J. V. Melo, M. Sheed y CPBEFT. No pudieron hacerlo con J. Ibarguengoitia y R. Xirau, porque estaban fuera de la ciudad. (<https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=63044#relPageId=2&tab=page>). Con fecha 31/10/63 existe otro cable enviado por Masslott al jefe de la estación de México D. F., en el que se habla de la información pasada por Huyette a Botsford y que el CPBEFT está trabajando con IDEN A (Margaret Sheed) para deshacerse disimuladamente de Ramón Xirau (al frente entonces del CME). Sheed quiere reemplazarlo, porque tiene demasiados compromisos que le impiden dedicar el suficiente tiempo al CME. El mejor candidato para sustituirlo sería Juan Rulfo, quien, además, en ese momento estaba escribiendo borradores de discursos para el candidato presidencial del PRI. (<https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=41439#relPageId=2&tab=page>). “Mr. Tichborn pasaba por ser un próspero abogado, ejecutivo de la Cámara Americana de Comercio en México, amigo de la cultura, inversionista en el cine. Había llegado en 1960 y un año después ya se había infiltrado en ambientes empresariales y, en sus ratos libres, en los intelectuales y académicos, sobre cuyas actividades informaba.” (Sheridan, 2017d).

⁹ La primera carta conservada en el AMA del epistolario Aub-Botsford es precisamente una carta enviada por el segundo, desde Londres, a finales de 1964.

Rockefeller la idea de crear becas para jóvenes escritores.¹⁰ El Consejo Literario, a lo largo de los años, estuvo integrado por escritores de la talla de Alfonso Reyes, Julio Torri, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Juan José Arreola y Octavio Paz y entre los becarios figuraron, antes de pertenecer a ese consejo, Arreola y Rulfo, además de otros como Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jorge Ibargüengoitia, Elena Poniatowska y Tomás Segovia. Esta importante red de escritores e intelectuales mexicanos pudo Keith Botsford ampliarla o reforzarla (pues muchos escritores estaban tanto vinculados al CME como a la RML) a través de su contacto con esta, donde también en ese año, en un número especial, titulado “Homenaje a Borges”, Botsford entrevista al escritor argentino, privilegiado, por otra parte, por el CLC.¹¹ La RML, con 47 números entre 1955 y 1965, dirigida en un principio por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, pretendía junto a escritores con quienes conformaron la Generación del Medio Siglo, rechazar el “predominio de dos corrientes literarias [...] los escritores de la literatura de la Revolución Mexicana y lo mejor de la vanguardia representada por el grupo de Contemporáneos (1928-1931)” (Pozas Horcasitas, 2020). Como propuestas el ideal universalista de Alfonso Reyes, el interés por las ciencias sociales, el experimentalismo y “su posición política era: ni capitalismo ni estalinismo.” (*Ibid.*). A los nombres de Fuentes y Carballo, debemos sumar como colaboradores o como directores a Juan Rulfo, Antonio Alatorre, Juan José Arreola, Jorge Ibargüengoitia, Rosario Castellanos, Juan García Ponce, Elena Garro, Bonifaz Nuño, Inés Arredondo, Elena Poniatowska, Augusto Monterroso, Tomás Segovia, Ramón Xirau, José de la Colina, Federico Álvarez y José Emilio Pacheco.

¿Cómo pudo entrar en contacto y conocer Keith Botsford a Max Aub? Parece ser que fue a través de un amigo común de ambos, Alastair Reid —poeta escocés y traductor—, que aparece nombrado a menudo en el epistolario Aub-Botsford y, si este es fiel a la verdad, fue el primero que le habló de Aub, como escribió en la nota de presentación a su traducción de *Crímenes ejemplares*.¹² Pero, además, en una carta de 13 de marzo de 1964 de Reid a Botsford le insiste a este para que llame a Aub, pues ya le ha hablado mucho del norteamericano y está deseando conocerlo.¹³ El caso es que Botsford fue lo suficientemente hábil como para granjearse la amistad de Aub a través de los naipes. Como indicaba este en una carta a Alastair Reid, que hemos citado anteriormente, fechada el 9 de mayo de 1964, “He hecho muy buenas migas con Botsford, sobre todo en el poker...” (AMA C. 12-5/6). Y Botsford fue uno de los privilegiados o “iluminados”¹⁴ que pudo entrar en el propio domicilio de Aub a jugar los viernes. En la carta de 8 de febrero de 1965 Botsford indica indirectamente quiénes eran esos “iluminados”, mediante el primer párrafo de un relato suyo, que adjuntaba (no conservado en el AMA).¹⁵ En su contestación del día 15 de febrero, Aub escribía lo siguiente: “Todos nos sentimos halagadísimos de pasar a la inmortalidad como jugadores de poker [sic]. Me acuerdo perfectamente del día en que murió el bueno de Emir Rodríguez Fuentes Carlos de Francisco de los Ríos. ¿Cuándo y dónde va a salir tu relato? (Tu copia está ilegible)” (AMA C. 2-42/6). Los “iluminados”, por tanto, eran: el uruguayo Emir Rodríguez Monegal (1921-1985), crítico, ensayista y profesor en Yale, que fundó y dirigió la revista *Mundo Nuevo*, también financiada con dinero de la CIA y que se encontraba en la primavera de 1964 en México D. F., como profesor visitante en El Colegio de México; Carlos Fuentes (1928-2012), uno de los escritores más importantes de la historia literaria de México, que en 1987 recibió el

10 Unos meses antes la misma escritora había fundado el *Mexican Writing Center*, que no concedía ayudas económicas. (*Enciclopedia de la literatura en México*: <http://www.clem.mx/institucion/datos/308>).

11 Fueron muchas las colaboraciones de Borges en revistas como *Cuadernos* o *Encounter*. La entrevista de Keith Botsford se tituló “Sobre y al margen de Jorge Luis Borges” y apareció en la RML en los números 5-6, mayo-junio 1964.

12 “When I first heard the name, thanks to Alastair Reid, I thought Max Aub must be a Swiss (why Swiss?) surrealist indulging...” (AMA C. 2-42/14a).

13 “Also, please make a point of calling Max Aub, who is keen to meet you. He is one of the great people of the world.” (Keith Botsford Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 471 box 12 f. Alastair to Botsford).

14 “He plays poker with bravado every Friday with the illuminati of Mexico where he lives”. (Nota previa a la traducción de *Crímenes* de Botsford, AMA C. 2-42/14a).

15 Al final de dicha carta escribía Botsford: “Te mando, para que gozas del 1º párrafo, un texto” (AMA C. 2-42/5b).

Premio Cervantes; Francisco (Paco) Giner de los Ríos Morales (1917-1995), poeta y editor español exiliado en México—hijo de Bernardo y sobrino nieto de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza— y que pudo regresar a España en 1975.

De todas formas, aunque Botsford no hubiera conocido a Aub a través de Alastair, podría haberlo hecho a través de cualquiera de los integrantes de esa nómina de autores que hemos señalado del CEM y de la RML. Aparte, ya se las ingeniaría un agente como Keith Botsford para entablar amistad con un personaje con tantos contactos entre la intelectualidad mexicana y los exiliados españoles y, además influyente, porque no olvidemos que Max Aub, entre 1960 y 1966, fue director de la radiotelevisión de la UNAM.¹⁶ Tampoco debemos descartar que el agente norteamericano quisiera estar cerca de uno de los escritores que, además de útil e influyente, figuraba en alguna de las listas negras de la CIA. Así, Max Aub aparecía en la que elaboró Manuel Calvillo Alonso (antiguo secretario de Alfonso Reyes en El Colegio de México), informante, no está claro si consciente o inconsciente de la CIA, pero auténtico azote de los comunistas. En esa lista, junto a Aub, también figuraban, entre otros, colaboradores de la *Revista de la Universidad*, de *La cultura en México* y las revistas *Siempre!* y *Política*, como José Emilio Pacheco, Vicente Rojo, Federico Álvarez, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Fuentes, Rosario Castellanos y Augusto Monterroso.¹⁷

Botsford se va de México

En otoño de 1964 Keith Botsford abandona México y se traslada a Londres. Tenemos la confirmación en una carta de Alastair Reid a Max Aub, fechada el 5 de octubre, donde dice —no sabemos con qué nivel de malicia, en todo caso probablemente inocente— “Pobre Keith Botsford esta en Londres, manipulando no se que.”¹⁸ (AMA C. 12-5/9b). Desde la capital inglesa el agente del CLC comienza a enviar cartas a Aub, con la intención de recoger lo que había ido sembrando. El 20 de enero de 1965 le escribe una extensa misiva autógrafa, donde entre otras cosas le dice a Aub:

Acabo de escribir una larga carta a Carlos Fuentes pidiendole como Mexicano de reformar un P.E.N. en México. Soy ahora Sub-secretario de la Internacional, y quiero que mis amigos (si todavía tengo amigos) colaboran. Espero que podras tu, y Paco [Giner de los Ríos], y los demas. Tenemos plan de renovacion. El primer congreso que podría decirse mio, tendra lugar entre el 1º y el 7º de julio. Tu presencia seria muy importante, porque esperamos la presencia también de un nuevo P.E.N. español. El Congreso es en Bled, Yugoslavia. Un gran abrazo, Max, para ti y para el poker del viernes” (AMA C. 2-42/3b).

En efecto, de nuevo Botsford había acudido a la llamada de su amigo de Iowa, John Hunt, esta vez a Londres y para trabajar por el PEN International, es decir, la asociación internacional de poetas, dramaturgos, editores y ensayistas, que a

16 Un cargo que el propio Botsford destacó en la semblanza que trazó de Aub como nota previa a su traducción de *Crímenes ejemplares*: “When I knew him he ran the University radio station in Mexico, but all posts are temporary in countries where governments dispose of people at their pleasure and Max has been disposed of, deposed” (AMA C. 2-42/14a).

17 Manuel Calvillo (1918-2009) es caracterizado de esta forma por G. Sheridan: “No digo que Calvillo haya sido ‘agente encubierto’ de Gobernación; sí que entre su talento y bonhomía, movido por su afán de combatir al comunismo que a su parecer amenazaba a México después del triunfo de Fidel en Cuba, llevó una vida paralela de escritor anticomunista y de proveedor de información e inteligencia sobre partidos políticos de izquierda, instituciones de educación superior y círculos intelectuales de México. / Y esa información también llegaba a la CIA...” (Sheridan, 2017c). Calvillo, cuyo criptónimo asignado por la CIA fue LICHANT-1, utilizaba también el seudónimo Manuel Larenas Velasco, con el que dirigía la revista quincenal *Foro Político*, en cuyo número 145, de 5 de febrero de 1965, además de atacar al doctor Chávez, por su reelección como rector de la UNAM y a su yerno Jaime García Terrés (ambos amigos de Aub), en la página 5 anotaba esta lista de, según él, militantes comunistas: “¿Por qué el señor García escogió el suplemento de *Siempre!*? ¿Por qué don Jaime considera, como en el caso de la Sociedad de Amigos de Guatemala, que *ninguno de sus colaboradores es comunista ni mucho menos*? Pero como antes nos hallamos con una lista de nombres indudables: los monistas Rius y Vadillo, Antonio Elizondo, Víctor Rico Galán, Alberto Domingo, Mario Monteforte Toledo, Vicente Lombardo Toledano, David Alfaro Siqueiros, Antonio Rodríguez, José Natividad Rosales, Luis Suárez, Renato Leduc y Pedro Guillén en *Siempre!*, y Fernando Benítez, José Emilio Pacheco, Vicente Rojo, Juan Emilio Pacheco, Federico Álvarez, Enrique González Casanova, Alberto Isaac, Jorge Ibarguengoitia, Margo Glantz, Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo, Emilio García Riera, Gastón García Cantú, Carlos Mosiváis, Rosario Castellanos y Max Aub, en “La Cultura en México”, el suplemento de *Siempre!* / ¿Se atrevería el señor García a afirmar que entre los nombres mencionados existe uno de alguna persona que no sea comunista? (<https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=35740#relPageId=9&tab=page>). Pero Aub, ya en los años 50 era acusado de comunista en algunos diarios mexicanos. (Ver nota 30).

18 En esta carta, como en todas las que citamos en este trabajo, la reproducción es fiel, con las omisiones de tildes u otras cuestiones ortográficas sin correcciones.

mediados de los años sesenta contaba con 76 centros en 55 países. Desde hacía tiempo la CIA estaba interesada en “convertir el PEN en vehículo de los intereses del gobierno estadounidense. El Congreso por la Libertad Cultural era el instrumento elegido para conseguirlo.” (Saunders, 2001: 503). John Hunt, miembro del PEN International, mantenía una buena relación con David Carver, el secretario de la asociación, quien no se opuso a que Botsford lo ayudara en su labor, con otro viejo conocido de este a su lado, Robie McAuley.¹⁹ Sí que, por el contrario, hubo quejas por parte de la sección francesa del PEN, conocedora de la vinculación de Botsford con el CLC y, por tanto, temerosa de que los yanquis se pudieran hacer con el control del PEN.²⁰

La rápida respuesta de Aub a Botsford se produjo el 27 de enero: “[...] Charles Fontaine está muy enojado contigo por mor de no sé qué de una traducción y referente al P.E.N. no quiere ni oír hablar de ello porque es partidario de ‘la soledad del escritor’ (¿no te fastidia?)” (AMA C. 2-42/4a). Más abajo se refiere a la propuesta de Botsford sobre él y sus amigos:

¿Qué carajo tengo que hacer yo en el P.E.N. español? A menos que hagamos una subsección en México, con León Felipe de Presidente y Paco de secretario, y otra en Roma, con Quillén [sic] de presidente y Alberti de secretario, u otra en Caracas, con García Baca de presidente y Serrano Poncela de secretario, u otra en N.Y., con Paco Ayala al frente.

Y en la misma carta, muestra Max su disposición a acudir al congreso del PEN en Bled: “[...] sería posible que nos fuésemos juntos de Londres para allá, si me invitas.”

En la siguiente carta Botsford, con fecha de 8 de febrero de 1965, vuelve a insistirle a Aub sobre su deseable concurso en el PEN:

En lo que es del PEN español, no te olvides de la carta del PEN –‘cualquier miembro de un centro es miembro de los demás’–. Entonces, juntate al PEN de México, pero estarás vinculado con el PEN español. Estos, en Madrid, lo quieren así!” (AMA C. 2-42/5ab).

En la misma carta, Botsford, que no daba puntada sin hilo, aprovecha para, al hablar de Carlos Fuentes, introducir sutilmente otra cuestión que le interesaba mucho y de esa forma intentar tirar de la lengua a Aub:

Lo que me dices de Carlos no me sorprende. Hace más de tres meses que no tengo una carta de él, y no se porqué –pero me parece que está pasando un mal rato, quizás con problemas personales y familiares. Había sido invitado a una conferencia en Génova (en la cuál se formó una ‘Comunidad de Escritores Latino-americanos’ –francamente dominada y explotada por las izquierdas comunizantes– las otras no me dan miedo) pero no vino, etc. (AMA C. 2-42/5a).

Con la conferencia en Génova, Botsford se refería a un congreso de la Comunidad Latinoamericana de Escritores, auspiciado por el *Columbianum*, instituto de la Democracia Cristiana italiana, presidido por el padre jesuita Ángel Arpa, (Sheridan, 2017a). Según Esteban y Gallego las conclusiones más importantes de este congreso fueron que “se proclamó la existencia de América Latina como unidad, se consideró la revolución cubana como el acontecimiento más importante de los últimos tiempos y se propuso la lucha antiimperialista como una posición moral” (Esteban y Gallego, 2015: 31).²¹

19 Robie McAuley fue un editor, novelista y crítico literario, vinculado a la CIA y al CLC, representante de EE. UU. en el congreso del PEN International en Tokio (1957) y Brasil (1960). Como hemos visto más arriba, participó junto con Botsford y otros escritores mexicanos en los debates organizados por la AEM en México D. F., entre el 6 y el 8 de julio de 1964. En 1965 estaba en la Universidad de Londres, gracias a una beca Fulbright.

20 “La sección francesa del PEN montó en cólera al enterarse del nombramiento de Botsford y escribieron indignados a Carver exigiendo una explicación. En defensa del nombramiento, Carver les dijo que había estado trabajando con Botsford durante un tiempo ‘en completa armonía y estrecha cooperación... [su] situación es bastante sencilla y normal. El Comité Ejecutivo Inglés le ha nombrado ayudante mío y director adjunto, y como yo tengo los cargos de secretario general del Centro Inglés y secretario internacional, de ello se deduce que, naturalmente, espero que me ayude en todos los aspectos de mi trabajo’.” (Saunders, 2001: 505. La cita es la nota 12, de David Carver a Jean de Beer, secretario general del PEN de Francia, 10 de marzo de 1965 [PEN/HRC]).

21 “Fue entonces que se creó la idea de crear una Comunidad Latinoamericana de Escritores. Miguel Ángel Asturias, Roberto Fernández Retamar y Arnaldo Orfila fueron los seglares a cargo del asunto. El representante de México fue Juan Rulfo. Lo que Fuentes llama el *presidium de iótemis* fue para declarar fundada dicha Comunidad” (Sheridan, 2017a).

En su respuesta el 15 de febrero Aub expresa su opinión respecto a la conferencia genovesa y demuestra estar al tanto, pues nombra al padre Arpa (que Botsford no había nombrado, pero al que también debía vigilar),²² a quien por cierto Aub conocía personalmente:²³

En cuanto a las “izquierdas comunizantes” de la reunión de Génova son precisamente de las que no me dan miedo, prefiero comunistas viejos y bien asentados como Alberti y Asturias a estos jóvenes que tan bien conocemos tú y yo que no saben a qué carta quedarse (es decir si hacer escalera, dar color o quedarse con una pareja...). Por otra parte el padre Arpa S.J. sabe lo que hace y no tiene miedo al partido comunista —por algo es italiano— ni ve la posibilidad de que llegue el ejército rojo a imponerlos. Cosa que si sucediera, por otra parte... (AMA C. 2-42/6).

La siguiente carta conservada en el AMA corresponde ya a finales del año 1965, pero sabemos que el Congreso de Bled se celebró y de manera exitosa por parte de Botsford, pues se confirmaron los pronósticos temerosos de la delegación francesa del PEN, con el nombramiento de Arthur Miller como presidente del PEN Internacional y la designación de Nueva York como sede del congreso mundial de 1966. (Saunders, 2001: 509). Al congreso yugoslavo no acudió Aub, pero sí Carlos Fuentes²⁴ y Pablo Neruda, acompañados de Rafael Alberti.

En las siguientes cartas no van a volver a tratar el tema del PEN (seguramente porque ya Botsford había cumplido sus objetivos), lo que no significa que este no hubiera tomado

nota de las recomendaciones de Aub. Por ejemplo, en la carta ya nombrada del 27 de enero de 1965, cuando Aub le transmitía la negativa de Carlos Fuentes de refundar el PEN mexicano, también le daba opciones: “Para este asunto, lo más indicado es que le escribas a José Luis Martínez, actual director del Instituto Nacional de Bellas Artes —le hablaré, hombre ponderado y amigo de hacer favores” (AMA C. 2-42/4a). Y José Luis Martínez, amigo y vecino de Aub, presidió, por un tiempo, el PEN mexicano a partir de la segunda mitad de esta década de los 60. (*Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*).

La carta con la que Botsford cierra la correspondencia con Aub en 1965 (21 de diciembre) (AMA C. 2-42/7), además de nuevas referencias al póquer, revela el interés del traductor por los *Crímenes ejemplares*, que vertidos al inglés los ha mandado a *Encounter* (la revista cultural en inglés financiada por la CIA más importante). El 20 de enero de 1966 (AMA C. 2-42/9) Botsford comunica a su amigo la intención de escribir un guion cinematográfico basado en aquella obra aubiana y aprovecha también para informarlo de la aparición de una nueva revista, editada por otro de los integrantes de la timba de Euclides 5, el uruguayo Rodríguez Monegal. Botsford no especifica el título, pero se trataba de *Mundo Nuevo*, otra revista subvencionada por la CIA. Tres días después contestaba Aub (AMA C. 2-42/10), indicándole al norteamericano que ya conocía la existencia de la revista, en la que Aub solo llegó a colaborar en una ocasión —colaboración que después comentaremos—. Un año más tarde, cuando Aub había podido ya leer la revista, emite un juicio no demasiado favorable.²⁵

22 Botsford debía seguir los pasos del padre Arpa al frente del Columbianum, porque la CIA consideraba que era un criadero de intelectuales de izquierdas en Latinoamérica. Michael Josselson, el creador del CLC, calificaba al padre Arpa como “jesuita-comunista homosexual, vestido de Dior” (Saunders, 2001: 486, nota 18).

23 Angelo Arpa (1909-2003) fue crítico de cine, escritor, jesuita y productor de cine italiano. Asesor del arzobispo de Génova, cardinal Giuseppe Sin, Arpa medió entre los cineastas (Fellini —del que era amigo y consejero espiritual—, De Sica, Rossellini y Visconti y los entornos conservadores que les podían ser adversos). Fracásó como productor de cine, fundando Golden Star International. Creó la Fundación Columbianum para establecer relaciones culturales entre Europa y América Latina y organizó en los 60 cinco ediciones del Festival Internacional de Cine Latinoamericano, dando a conocer a nuevos realizadores y contribuyendo al final del aislamiento diplomático de Cuba. Para los sectores conservadores resultó un cura incómodo y aprovecharon los problemas financieros de su productora para enviarlo en 1967 unos meses a la cárcel y expulsarlo de la Compañía de Jesús. Max Aub conoció al padre Arpa en su segundo viaje a Italia en 1961, concretamente entre el 23 y el 27 de marzo, en Génova, “donde encontró a Amos Segala y al jesuita Angelo Arpa del Instituto Columbianum con los que inició algunos proyectos culturales (véase, por ejemplo, el contrato para la edición en italiano de la *Guía de la novela de la Revolución mexicana*, firmado por Max Aub y Silva Editore en Génova el 27 de marzo de 1961, conservado en AMA C. 37-1/11. El proyecto nunca se llevó a cabo)” (Aub y Puccini, 2015: 86, nota 138).

24 “Con una subvención diferente, concedida por la Fundación Fairfield, se pagaron los gastos de Carlos Fuentes y Wole Soyinka” (Saunders, 2001: 508-509).

25 “[...] habilidad de Rodríguez Monegal: Neruda y Silone, Vargas Llosa y Guillermo de Torre, etcétera. Revista que se quiere política y reunir a todos, en la que no se habla de Cuba ni del Vietnam ni de España. Una obra maestra que debiera cambiar de título y llamarse *El avestruz*. Y lo peor es que la hacen de buena fe” (Aub, 1998: 388, 30 de enero de 1967).

Después de una breve carta de 4 de febrero de 1966 desde Londres, donde Botsford acusa recibo de *Historias de mala muerte* (AMA C. 2-42/11), la siguiente conservada en el AMA. de Botsford nos traslada al 2 de junio y a la Universidad de Austin, Texas, donde ha llegado para dirigir The National Translation Center (NTC), cargo en el que permaneció hasta 1970. En realidad, Botsford seguía bajo el cobijo de la CIA, ya que ese centro estaba financiado por la Fundación Ford. En esa misma carta (AMA C. 2-42/12) Botsford informaba a Max de la publicación de su traducción de una selección de *Crímenes* en la *Quarterly Review of Literature*, 3-4.

Colaboraciones y proyectos

Llegados a este punto, podríamos ver qué es lo que sacó Max Aub en limpio de esta relación con Keith Botsford, aparte de unas partidas de póquer y su constante recuerdo. Teniendo en cuenta la cantidad de hilos que movía Botsford, creemos que podría haber hecho más por ayudarlo a publicar en el mercado anglosajón. Pero la mayoría de proyectos se quedaron en buenos deseos. Así, el 21 de diciembre de 1965 (AMA C. 2-42/7) dice Botsford a Aub que ha mandado la tra-

ducción de unos cuantos *Crímenes ejemplares* a *Encounter*,²⁶ pero en realidad no se publicarán hasta 1967 en la *Quarterly Review of Literature*, 3-4.²⁷ La idea de Keith Botsford de convertir los *Crímenes ejemplares* en un guion, para convertirlos en película protagonizada por un policía muy tonto, le parecía a Aub tan peregrina que le contesta socarronamente que si la protagonizaran los Beatles, mejor (23/01/1966, AMA C. 2-42/10). Por otra parte, el cargo de Botsford como director del NTC no va a servir pese a su disposición, de palabra, para que las obras de Aub se tradujeran al inglés o que fuera invitado a dar conferencias y cursos en Texas.²⁸ Tampoco el amigo común y traductor, Alastair Reid, materializó demasiados proyectos aubianos.²⁹

Si la presencia de la obra aubiana fue nula en *Encounter*, al menos sí que apareció en otras dos revistas de la órbita del CLC: *Cuadernos* y *Mundo Nuevo*. En la primera hasta puede resultar sorprendente por la enemistad de Aub con su director, Julián Gorkin, de quien llegó a decir cosas terribles.³⁰ En el número 39 de *Cuadernos* (noviembre-diciembre de 1959) Manuel Durán publicó una reseña de *Jusep Torres Campalans*. En *Mundo Nuevo* Max solo colaboró en una ocasión,³¹ pero se

26 En un correo electrónico que me envió Keith Botsford el 14/01/2005, como respuesta a un cuestionario que le remití previamente, me escribía lo siguiente: "No me acuerdo, pero lo mas probable es que mi traducción no fue mandado a *Encounter* porque me pidieron de publicarla en el *Quarterly Review*." Sin embargo, en una carta de enero de 20 de enero de 1966 (AMA C. 2-42/9) Botsford dice a Aub que aún no ha recibido respuesta de *Encounter*. La revista británica *Encounter*, fundada en 1953 por el poeta Stephen Spender y el periodista Irving Kristol, fue financiada de manera encubierta por la CIA, y respondía a la intención de esta y del MI6 de crear una publicación angloamericana que contrarrestara la influencia soviética en el mundo. La revista salió por última vez en 1991. Recogió algunas colaboraciones de Keith Botsford (nº. 110, noviembre 1962, "Conversation in Brazil", pp. 33-40; "Yanqui Gringo", septiembre 1965, pp. 27-29; "Child's Play", julio 1971, pp. 57-60). Datos obtenidos a través de la consulta en <https://www.unz.com/print/Encounter>.

27 "Some exemplary crimes", *Quarterly Review of Literature*, 3-4, 1967, pp. 251-260.

28 "Estoy establecido aquí en Tejas no muy lejos de ti por unos años, dirigiendo el Centro Nacional de Traducciones. Este Centro tendrá mucho que ver con la obra tuya, por lo menos así espero" (2/6/1967, AMA C. 2-42/12). Respuesta de Aub: "Espero que tu nuevo puesto me sea muy útil" (6/6/1966, AMA C. 2-42/13). Y casi un año después: "[...] y no estaría mal que, para el otoño la Universidad de Austin me invitara, con todos los honores debidos a un escritor traducido por Keith Botsford a dar un curso acerca de 'La novela de la revolución mexicana', que es mi especialidad temporal" (11/4/1967, AMA C. 2-42/15). Respuesta de Botsford: "Me parece muy buena idea que vengas aquí. Voy a hablar con la gente" (21/4/1967, AMA C. 2-42/16).

29 El 21 de mayo de 1964 (AMA C. 12-5/7) y el 5 de octubre (AMA C. 12-5/9a) dice que ha traducido algunos *Crímenes*, traducciones que nunca vieron la luz —cosa que Aub le comentaba al propio Botsford (¿enero? 1966, AMA C. 2-42/8)—. En aquella segunda carta, Alastair también le decía que había recibido la negativa de *The New Yorker* —a pesar de trabajar allí— de publicar sus entrevistas a Neruda, Borges y Aub e iba a ver si tenía más suerte en *Encounter*. (AMA C. 12-5/9b). Más de tres años después (31/12/1967, AMA C. 12-5/16) dice que esta revista quiere publicar su traducción de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Pero, hasta donde hemos podido averiguar, no se publicó nada de eso en *Encounter*.

30 "Tres levantinos: Jaime Miravittles, Julián Gorkin, Víctor Alba, ejemplos de malsines, hijos de puta. Inteligentes vividores a la sombra del que creen más fuerte. Puedo hablar así porque los tres se han dedicado a lo largo de los últimos años, a denunciarme como agente comunista, no peligroso sino peligrosísimo" (Aub, 1998: 304-305, 15 de mayo de 1958). En los años 50 la prensa conservadora mexicana ya tildaba a Aub de espía comunista y él mismo lo recogía también en sus diarios: "*Excelsior* tiene la humorada de señalarme como 'agente peligroso de Moscú'. ¿Por qué no me lo hará bueno? Otro entusiasmo sentiría por la humanidad. / Dar la llamada por respuesta" (Aub, 1998: 225, 6 de junio de 1952).

31 Otra que se anunciaba como "una entrevista (precisa y formal) sobre *El laberinto mágico* que irá en un número próximo" (*Mundo Nuevo*, n.º 15, septiembre, 1967, p. 49) quedó frustrada.

trató de una entrevista con declaraciones muy jugosas (n.º 15, septiembre, 1967, pp. 49-58). *Mundo Nuevo* (1966-1971) fue una revista intelectual que, en principio, tuvo su sede en París y durante sus dos primeros años fue dirigida, como ya hemos indicado, por Emir Rodríguez Monegal. “Durante aquellos dos primeros años [...] fue una revista dinámica y animada, que dio gran importancia a la celebración de la ‘nueva narrativa’ latinoamericana” (McQuade, 1992: 18) y por ello colaboraron, entre otros, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Octavio Paz y Mario Vargas Llosa. Sin embargo, cuando el *New York Times* destapó el escándalo de la vinculación de la CLC con la CIA, Monegal no pudo evitar verse salpicado y, por más que se defendió, tuvo que dejar la revista en 1968.³² Debe remarcarse que Aub aparece en *Mundo Nuevo* cuando ya había estallado este escándalo y, por tanto, es interesante conocer cuál era la postura de un escritor partidario de una tercera vía, que no era ni proestadounidense/capitalista ni prosoviético/comunista, pero que estaba colaborando en una revista patrocinada por la CIA. En concreto, en una entrevista titulada “La confusión de nuestro tiempo”, que le hizo Monegal en París, el 19 de marzo de 1967, en la que en un juego típicamente aubiano, se intercambian constantemente los papeles el entrevistador y el entrevistado, hasta confundirse. Max pone a ambos como ejemplos de la confusión que reina en estos tiempos: Monegal como director en París de una revista para América Latina pagada por Estados Unidos (por la Fundación Ford, matiza Monegal) y Aub disfruta de una beca Guggenheim, también capital norteamericano. (*Mundo Nuevo*, n.º 15: 50). Aub, además, amplía los ejemplos a dos escritores marcadamente izquierdistas: “[...] un escritor de izquierda como Fuentes y a un poeta comunista como Neruda colaboran con usted en una revista que depende económicamente de los Estados Unidos...” (*Ibid.*: 50). Monegal, a la defensiva, recalca que



Keith Botsford.

ese apoyo financiero no se ha traducido en absoluto, como contrapartida, en un apoyo al imperialismo norteamericano. Más bien al contrario.³³ Esto lleva a Aub a la réplica, indicando que le parece más apropiado el término *hegemonía* al de imperialismo:

... porque los Estados Unidos son actualmente el país más fuerte del mundo [...] la hegemonía norteamericana se distingue totalmente de las anteriores [...] [porque] hubo siempre en el mundo una hegemonía que se impuso a través de un capitán [...] Y, sin embargo, actualmente asistimos al hecho de que existe una hegemonía que no sigue los mismos cauces históricos porque

32 “La financiación de *Mundo Nuevo* aparentemente dependía de la Fundación Ford, pero de hecho estos fondos llegaban a la revista por medio de una organización que se llamaba ILARI. (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales). El ILARI, por su parte, estaba asociado con una organización notoriamente anticomunista, fundada en los años cincuenta, y que se denominaba The Congress for Cultural Freedom (el Congreso por la Libertad Cultural). En abril de 1966 el *New York Times* comprobó la vinculación entre el CCF y la CIA, y por lo tanto toda organización que tuviera la más remota vinculación con el CCF se encontraba bajo sospecha de ser recipiente de fondos de la CIA, y por lo tanto, títere, por decirlo así, del imperialismo cultural estadounidense. *Encounter* y *Preuves*, revistas muy conocidas en esta época, también fueron acusadas y criticadas por tal vinculación” (McQuade, 1992: 21).

33 “Al contrario, abundan aquí trabajos que analizan críticamente los principales aspectos de la política internacional de los Estados Unidos, en América Latina y en el mundo entero” (*Mundo Nuevo*, n.º 15: 51).

precisamente no tiene un caudillo, y al no tener un caudillo que quiera dominar el resto del mundo, nos encontramos ante una hegemonía que no quiere ser hegemónica, en el sentido que le hemos concedido siempre a esta palabra. Es decir, que los Estados Unidos, pudiendo ser y siendo los dueños de por lo menos medio mundo, no tienen mayor interés en hacer sentir su dominio por los medios tradicionales de otros imperios. (*Ibid.*: 51-52).

Aporta, a continuación, Aub otros elementos históricos que impulsaron la confusión actual:

Ese corte se produce del 39 al 40, con el final de la guerra civil española y el principio de la segunda guerra mundial. Ese corte moral, que va a inaugurar la confusión, nada lo representa mejor que el pacto germano-soviético. (*Ibid.*: 53).

Entra en la vida política “el engaño llevado a su punto máximo.” (*Ibid.*: 53).

Es decir, aparecieron, a la vista de todos, unos señores que intentaban repartirse el mundo. Actualmente la situación es totalmente distinta. Yo no creo que ahora los norteamericanos quieran engañar a nadie; al contrario, nos encontramos, y esto también nos hierde profundamente, con una sinceridad demasiado grande y hasta aterradora. (*Ibid.*: 53).

Max también es sincero y vuelve a lo largo de la entrevista a reconocer el mecenazgo de EE. UU. para alguna de sus obras: “[...] acabo de escribir una Historia de la literatura española, en dos tomos, para la editorial Macmillan, de Nueva York, para que vea que tampoco dejo de estar pagado por los Estados Unidos cuando escribo libros...” (*Ibid.*: 54). Max no se rasga las vestiduras por ello. En realidad, desde principios de los 50 ya sabía que en México era práctica habitual y fue testigo directo, como lo manifiesta en sus diarios (por ejemplo, en la entrada del 11 de octubre de 1951):

Cocktail Party o como se llame.

Reunión en casa de Anita Brenner.

Los personajes [...] Mauricio —borracho— haciendo declaraciones pro-yankees a Phil Ranie, el agregado cultural

norteamericana. La mujer de éste —dizque antigua espía nazi— con su libro sobre Martí: fea.

[...] Cosío Villegas —cuco—, ex procomunista, ahora más o menos vendido a los gringos —con sus reservas y su mala leche— [...] La comida para cincuenta y somos veinte. Los gringos aparte. El de la Rockefeller: hay que proteger a los escritores jóvenes. Yo. Me hablan en inglés y no entiendo [...] (Aub, 1998: 195-196).

Max también colaboró en su país de adopción en alguna revista financiada con fondos de la CIA y estaba enterado de ciertas maniobras extrañas, aunque se le escaparían las razones ocultas —que explicamos en nota 8—. Así, en una carta a José Luis Martínez, fechada el 10 de agosto de 1964, escribía Aub:

La salida de éste [Ramón Xirau] del Centro Mexicano de Escritores fue el acontecimiento más señalado del mundillo literario, estos últimos meses (grandes líos personales de Ramón con Mrs. Shedd, atizados mientras estuvo en Europa por nuestro amigo Arreola; cartas, protestas públicas, despido de Juan García Ponce y mil otras menudencias), me traje a Ramón a Radio [UNAM], va a hacer una revista, está feliz. En el fondo, sigue en pie la lucha de grupos, grupitos y grupúsculos. Arreola, como siempre, arrastró a Rulfo de acuerdo con Arnaiz, cacique de la casa, que ha sustituido de hecho, a Xirau. De hecho y no de derecho porque, a última hora, entró Toñito en la danza queriendo ser nombrado director, la Shedd sigue en su puesto y Juan José y Juan, con García Beraza, en los timones. Como es natural, Jaime defendió a Ramón a capa y espada, lo que no arregló las cosas (AMA C. 9-27/9a).

Liberalidad aubiana

En definitiva y volviendo al tema central del presente artículo: ¿qué tipo de amistad es la que cultivaron Max Aub y Keith Botsford? A pesar de que el tono de su correspondencia es muy cercano, cordial y confianzudo, el estatus del norteamericano como agente itinerante del CLC, vinculado estrechamente a la CIA, hace desconfiar de su sinceridad y de una amistad desinteresada. ¿Qué obtuvo Max Aub de esta

relación? Sobre todo un compañero de timbas que recordar por mucho tiempo, pero en lo que se refiere a una de las cosas que más importaba a Aub, verse más publicado, y en este caso en el mercado anglosajón, Botsford no lo ayudó demasiado.³⁴ Por el contrario, la reputada generosidad de Aub sí se materializaba en forma de favores concretos, pues el exiliado siempre contactaba con quien Botsford le pedía. Sin duda, Aub le vino muy bien a este para el cometido al que había sido enviado a México por Hunt: encontrar a gente a la que convencer y manipular para favorecer los intereses norteamericanos durante la guerra fría. Otra cosa es que lo consiguiera plenamente, porque Aub era todo liberalidad, pero inocente solo hasta cierto punto.

Bibliografía

- ALBUQUERQUE F., Germán (2011): *La Trinchera Letrada: Intelectuales latinoamericanos y Guerra Fría*. Nueva edición [en línea]. Santiago: Ariadna Ediciones. Capítulo VII: “Los intelectuales latinoamericanos y el Congreso por la Libertad de la Cultura”. Disponible en <http://books.openedition.org/ariadnaediciones/242>.
- AUB, Max (1998): *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba editorial.
- AUB, Max y PUCCINI, Dario (2015): *Epistolario 1959-1972* (estudio, introducción y notas de Arianna Fiore), Valencia: Fundación Max Aub y Generalitat Valenciana.
- AUB, Max y RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1967): “La confusión de nuestro tiempo”, *Mundo Nuevo*, n.º 15, septiembre, pp. 49-58.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento.
- ESTEBAN, Ángel y GALLEGO, Ana (2015): *De Gabo a Mario. La estirpe del boom*, Madrid: Verbum.
- FEINSOD, Harris (2017): *The Poetry of the Americas: From Good Neighbors to Countercultures*, Oxford: University Press.
- GLONDYS, Olga (2018): “Dismissals of the Congress for Cultural Freedom’s representatives in Latin America as part of the strategy of ‘Opening to the Left’ (1961-1964)”, *Culture & History Digital Journal*, 7 (1): e010. <https://doi.org/10.39389/chdj.2018.010>.
- IBER, Patrick (2015): *Neither Peace nor Freedom. The Cultural Cold War in Latin America*, Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- JANNELLO, Karina (Summer 2013/2014): “Los intelectuales de la Guerra Fría. Una cartografía latinoamericana (1953-1962)”, *Políticas de la memoria*, 14, pp. 79-101.
- MCQUADE, Frank (1992): “Mundo Nuevo: la nueva novela y la guerra fría cultural”, *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 9-10: Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970, pp. 17-26.
- MEAD, Robert G., Jr. (1965): “The Hispanic World”, *Hispania*, Mar., Vol. 48, n.º 1, pp. 148-176, consulta en línea (https://www.jstor.org/stable/336420?seq=1#meta-data_info_tab_contents). (Última consulta 15/08/20).
- POZAS HORCASITAS, Ricardo (2020): “La Revista Mexicana de Literatura (1955-1965): la modernización de la escritura”, *Otros Diálogos de El Colegio de México*, n.º 12, julio-septiembre.
- RIDENTI, Marcelo (2018): “The journal *Cadernos Brasileiros* and The Congress for Cultural Freedom, 1959-1970”, *Sociologia & Antropologia*, Vol. 8, n.º 2, May/Aug., pp. 351-373. (<http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016V821>).
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1964): “Una pasión mexicana”, *El País de los Domingos*, 03/05/64, p. 12.
- SAUNDERS, Frances Stonor (2001): *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid: Debate.
- SHERIDAN, Guillermo (2017a): “Los escritores como congreso”, *Letras Libres*, 20 de enero (<https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/los-escritores-como-congreso>)
- (2017b): “Pobre Bloomsbury”, *Letras Libres*, mayo, p. 80.
- (2017c): “Historias de la CIA en México: el agente involuntario”, *Letras Libres*, 9 de junio

³⁴ Sin embargo, Aub siempre lo tuvo en alta consideración (a pesar de que nunca aparece en sus diarios). Por ejemplo, cuando la editorial Gredos le pidió nombres de posibles reseñistas de *Mis páginas mejores* Aub dio una lista y junto a personalidades como Tuñón de Lara, Juan Marichal, Dario Puccini, Francisco Ayala y otros, también aparece Keith Botsford (Carta de 6 de octubre de 1966 de Aub a Hipólito Escolar, reproducida en Aznar Soler, 2003: 158).

- (<https://www.letraslibres.com/mexico/historia/historias-la-cia-en-mexico-el-agente-involuntario>)
——— (2017d): “La CIA planea una revista cultural mexicana”, *Letras Libres*, 7 de julio
(<https://www.letraslibres.com/mexico/historia/la-cia-planea-una-revista-cultural-mexicana>).
- TEJADA TELLO, Pedro (2006): “Crímenes ejemplares de Max Aub y el cine”, *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, n.º 32. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/crejempl/html>).
- VV. AA. (2004): *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX* (coordinación de A. Pereira), México D. F., UNAM/Instituto de Investigaciones Filológicas/Centro de Estudios Literarios/Ediciones Coyoacán.
- VV. AA.: *Enciclopedia de la literatura en México* (<http://www.elem.mx/>).

MATERIAL PROCEDENTE DE ARCHIVOS:

- Archivo Fundación Max Aub:
Epistolario Max Aub-Keith Botsford: Signatura AMA C. 2-42/1-16.
Epistolario Max Aub-José Luis Martínez (y Lidia): Signatura AMA C. 9-27/1-16.
Epistolario Max Aub-Alastair Reid: Signatura AMA C. 12-5/1-32.

- Mary Ferrell Foundation:
Cable a la estación de México de 16/10/1963:
<https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=41437&relPageId=2>.
(Última consulta 20/06/20).
Cable a la estación de México de 16/10/1963:
https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=45135#relPageId=1&tab=page_.
(Última consulta 20/06/20).
Cable a la estación de México de 28/10/1963:
https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=63044#relPageId=2&tab=page_.
(Última consulta 20/06/20).
Cable a la estación de México de 31/10/1963:
https://www.maryferrell.org/showDoc.html?docId=41439#relPageId=2&tab=page_.
(Última consulta 20/06/20).

- Yale University Library:
Keith Botsford Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 471. Series I. Correspondence, 1941-1969, box 12 Reid, Alastair. 1964.

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2020
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2020

Dossier

“Max Aub y las artes”

(Coordinado por Carmen Valcárcel)

La efervescencia artística del Madrid de los años veinte en los recuerdos de Max Aub y José Gaos

Margarita Ibáñez Tarín

IES Abastos, Valencia

Resumen: José Gaos y Max Aub se conocían desde la época en la que ambos eran estudiantes de bachillerato en el instituto Luis Vives de Valencia y formaban parte de un pequeño grupo de amigos muy interesados en las novedades literarias y artísticas. Su traslado a Madrid en los años veinte coincidió con una época de descubrimientos. Madrid se incorporaba en ese momento a la modernidad artística y cultural que llegaba de Europa. Aunque con retraso, las Vanguardias europeas iban cobrando presencia en exposiciones, como la de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y en algunos círculos poéticos, como el de los ultraístas. Los dos amigos encontraron en la capital un mundo cultural e intelectual en plena efervescencia.

Palabras clave: Max Aub, José Gaos, Madrid, Años veinte, Vanguardias, efervescencia cultural.

MADRID'S ARTISTIC EFFERVESCENCE IN THE
TWENTIES THROUGH THE MAX AUB AND JOSÉ GAOS
MEMORIES

Abstract: José Gaos and Max Aub knew each other since the time when they were both high school students at the Luis Vives Institute in Valencia. They were also part of a small group of friends who were very interested in literature and artistic novelties. Their transfer to Madrid in the 1920s coincided with a time of discovery. Madrid was incorporated at that time to the artistic

and cultural modernity that came from Europe. Although later, the European Vanguards were gaining presence in exhibitions, such as the Society of Iberian Artists, and as well in some poetic circles, like the ultraists. These two friends found in the capital a cultural and intellectual world in full effervescence.

Key words: Max Aub, José Gaos, Madrid, the 1920s years, Vanguards, Cultural effervescence.

Ilustrar la atmósfera artística que se vivía en los años veinte en Madrid a partir de los recuerdos de juventud de Max Aub y José Gaos es el propósito de este artículo. El punto de partida es una conversación que mantuvieron José Gaos y Max Aub en México en torno a 1967 o 1968. En ella recordaban de forma fragmentaria, sumariamente, no con total nitidez ni precisión, pero acertando en señalar –sobre todo cuando se observa desde la perspectiva que da el paso del tiempo– algunos acontecimientos claves, muy significativos a la hora de entender lo que se ha llamado la efervescencia artística del Madrid de los años veinte. La conversación está grabada y depositada en el Archivo de la Fundación Max Aub en Segorbe, ya que forma parte de la documentación que Max Aub recopiló para su última obra dedicada a Luis Buñuel. También está recogida en *Conversaciones con Buñuel*, la edición que hizo Federico Álvarez en 1985 para la editorial Aguilar de los materiales acumulados por Max Aub, más de 45

entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés (Aub, 1985: 257-265).

José Gaos y Max Aub se conocían desde la época en la que ambos eran estudiantes de bachillerato en el instituto Luis Vives de Valencia. También Carlos, el segundo de los nueve hermanos Gaos, estudió con ellos el bachillerato. Los dos hermanos compartieron con el autor del *Laberinto mágico* un tiempo y un espacio decisivos en la vida de las personas: la adolescencia. En esos años de la segunda década del siglo xx, todas las tardes iba Max Aub a la casa de los Gaos en la calle Pintor Sorolla n.º 5 de Valencia “a trabajar, a estudiar, a leer, a leerlos”. Desde que él recordaba, sus amigos y él mismo siempre quisieron escribir. “No les importaba otra cosa ni leían con otro motivo” (Aub, 2001: 219).

La adolescencia es un periodo iniciático en la vida de las personas. En esa etapa germinan los afectos, las afinidades artísticas y literarias e, incluso, las ideas políticas, que, en muchos casos, nos acompañan durante toda nuestra existencia. En el caso de los hermanos Gaos y de Max Aub no cabe duda de que fue en ese tiempo cuando se forjó con carácter decisivo el ideario antifascista que mantuvieron a lo largo de sus vidas. Stefan Zweig dice, refiriéndose a la edad de la adolescencia, que se trata de “una época de asimilación, cuando resulta fácil entablar amistades y aún no se han solidificado las diferencias sociales y políticas, un hombre joven aprende más de aquellos que se afanan como él que de los que ya han superado esa etapa” (Zweig, 2001: 157). Sin duda para Max Aub fue un momento clave. Tanto es así que, por encima de las accidentadas circunstancias vitales que lo llevaron a nacer en París, creía que uno era de donde había estudiado el bachillerato, y él lo había estudiado con los Gaos en el Instituto Luis Vives en la ciudad de Valencia en la segunda década del siglo xx (Ibáñez, 2020: 56).

Los hermanos Gaos, José y Carlos, Max Aub y José Medina Echavarría, constituyeron, entre 1915 y 1919, un grupo de amigos —futuros intelectuales—, se puede decir que con gran voluntad autodidacta. Max Aub asegura que juntos formaron en “aquellos muy lejanos años un grupo —tal vez el único en Valencia— que sabía de lo estricto contemporáneo”. Devoraban poe-

sía, teatro, narrativa y toda la literatura a la que podían tener acceso. Cada tarde acudían juntos al puesto de libros de la Estación del Norte para ver las novedades que llegaban allí un día antes que a la librería Maragat, la principal librería de la ciudad en esos años anteriores a la guerra. Buscaban novelas de Baroja, de Azorín, de Unamuno (aunque los artículos de este último los leían dos veces por semana en *El Mercantil Valenciano*) (Aub, 2001: 215). Su desmedido interés por la lectura era algo insólito en unos chicos tan jóvenes, que todavía se encontraban cursando el bachillerato. José Gaos, que era dos años mayor que los demás, era quien les aconsejaba y los demás lo consideraban su maestro. Había sido un lector precoz, con ocho años ya había leído *El Quijote* y con quince lo había vuelto a leer. Max Aub recordaba que le recomendó leer a “Windelband, a Taine, a Renan, a Ortega, a Ramón Gómez de la Serna y a Proust” en su primera juventud. Eran unos adolescentes ilustrados, que leían libros y prensa en español y en francés (la revista *España*, la *Nouvelle Revue Française* y el recién aparecido periódico *El Sol*) y escribían poesía y teatro cuando a la mayoría de sus compañeros del instituto Luis Vives, a buen seguro, ni remotamente abría un libro, sino era impuesto por obligación.

El Madrid que encontraron Max Aub y José Gaos en los años 20

José y Carlos Gaos estudiaron en la Universidad Central en Madrid en los años veinte del siglo pasado. Llegaron a la capital en la época de máxima efervescencia cultural de la Residencia de Estudiantes. A José Gaos le hubiera gustado alojarse en este emblemático lugar de la Edad de Plata de las letras españolas, donde coincidieron artistas y poetas de la generación del 27 con otros de la generación anterior, pero no fue posible y se tuvo que conformar con una pensión. En cualquier caso, el director de la Residencia de Estudiantes, Alberto Jiménez Fraud, le ofreció la posibilidad de comer allí y acudir con la frecuencia que desease a visitar a sus compañeros de estudios. Eran las vísperas de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, inaugurada dos años después de su llegada en 1921, y todavía estaba reciente la tragedia del desastre de Annual, que conmocionó a la opinión pública con la muerte de más de 8.000 soldados españoles.

“Max Aub, sin embargo, no perteneció a la dorada burguesía universitaria que vivió su juventud en la madrileña Residencia de Estudiantes, pero tampoco a la bronca bohemia que hizo sus primeras armas literarias en el ultraísmo. [...] Todo ello lo vio un poco de lejos. Era económicamente independiente y muy viajero por su profesión de comisionista de bisutería, el oficio que aprendió de su padre”, en palabras de José-Carlos Mainer (2001: 12). Según cuenta el propio Max Aub al acabar el bachillerato, ya con algunos poemas escritos y algún esbozo de drama, entre escoger seguir estudios de Historia en la Universidad o continuar con el trabajo paterno, se decidió por lo segundo. En 1923, fue por primera vez a Madrid con su amigo José Medina Echavarría, gracias a haber cobrado un premio de 500 pesetas de la lotería (Aub, 2001: 276).

Los cuatro amigos se reunieron ocasionalmente en esos años primeros años de la dictadura de Primo de Rivera en Madrid. Un tiempo en el que el fascismo se estaba abriendo paso en Europa —y ellos, sin duda, tenían noticia por sus lecturas— pero en España todavía no se dejaba notar en la vida diaria. Fueron más de dos años, entre 1921 y 1923, los que José Gaos pasó en Madrid acabando la carrera de Filosofía y Letras, que terminó el 21 de septiembre de 1923, el mismo día en que el general Primo de Rivera dio el golpe de Estado en Barcelona. La Dictadura no se estrenó con violencia y desde un primer momento contó con una buena acogida por parte de amplios sectores de la población (Ben-Ami, 1980: 110). Se trató, más bien, de un régimen político, que una vez superado su carácter de excepción coyuntural de los primeros dos años (el directorio militar), intentó constituirse en una alternativa totalitaria al Estado liberal-parlamentario, pero fracasó en su proyecto de nacionalización de masas y en el modelo de estatismo que pretendía imponer. Hasta 1926 Primo de Rivera actuó, según el historiador González Calleja, “como un dictador de corte clásico respetuoso con la ideología y con el régimen liberal-parlamentario, pero a partir de 1927 pasó a la elaboración consciente de una ideología de corte anti-liberal, basada en el corporativismo y el intervencionismo estatal” (González Calleja, 2010: 53).

La década de los años veinte es un periodo floreciente de la cultura española en la que los intelectuales no sufrieron

una dura represión política por razones de adscripción ideológica, pero tampoco es una balsa de aceite, pues hubo algunos casos muy sonados, como el de Vicente Blasco Ibáñez, que ya se encontraba de viaje fuera de España en el momento de la irrupción de la Dictadura y desde el exilio en París encabezó la oposición al régimen de Primo de Rivera, y el de Miguel de Unamuno, deportado a la isla de Fuerteventura y convertido en símbolo de la oposición intelectual de ese tiempo. Tampoco los anarquistas y los comunistas se salvaron de la persecución política. En palabras de Max Aub: “La CNT es acallada por la UGT, que colabora con el régimen. Los intelectuales pueden publicar lo que quieren, la censura previa no les molesta. Solo Unamuno es deportado a Fuerteventura y los anarquistas a África” (Aub, 2013: 94). Curiosamente, en tanto que algunos anarquistas fueron enviados al penal de Villa Cisneros en la colonia de Río de Oro en el Sahara Español y algunos comunistas fueron encarcelados o se tuvieron que exiliar, el Partido Socialista mantuvo sus sedes abiertas durante todo el periodo de la Dictadura, entre 1923 y 1930, y la UGT se convirtió en el sindicato único corporativo del régimen. Tampoco la masonería —uno de los demonios de los fascismos en el periodo de entreguerras— estuvo perseguida durante la Dictadura de Primo de Rivera. Es más, vivió su segundo periodo de auge en España y dio acogida a muchos intelectuales, que después tuvieron importantes cargos políticos en la II República española (Álvarez Rey, 2009: 9).

El Madrid de los años veinte que conocieron Max Aub y su amigo José Gaos no tenía nada que ver con la ciudad de nobles, burgueses, artesanos, jornaleros y criadas que había dominado el siglo XIX. En el primer tercio del siglo veinte la ciudad experimentó cambios económicos, sociales y culturales muy importantes, que, sin embargo, no se vieron reflejados en el terreno político, donde el anquilosado sistema político de la Restauración perduró hasta 1930. Esos cambios la convirtieron en una moderna metrópoli, con los mismos problemas que el resto de grandes capitales europeas. Superada la gripe de 1918 —que causó estragos— la ciudad dobló su número de habitantes, que pasó de medio millón a principios de siglo a un millón en 1930. Estos cambios supusieron la aceleración del crecimiento urbano y la irrupción de la modernidad, al mismo tiempo que alteraron totalmente las coordenadas sociales, políticas y

culturales del vetusto orden social tradicional. Nuevos usos y costumbres (publicidad, consumo, cine, etc.) deudores de la nueva sociedad de masas hicieron acto de presencia en la capital (Otero Carvajal, 2013: 247-292).

“Irritar al buen burgués”. La primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos

El paso de José Gaos por la Universidad Central de Madrid estuvo marcado por los contactos que mantuvo con algunas de las figuras literarias y artísticas más interesantes de la década de los años veinte. Con frecuencia acudía al comedor de la Residencia de Estudiantes para visitar a sus compañeros de clase y allí coincidía con Dalí, Buñuel, Lorca y otros célebres residentes. Uno de esos días fue testigo de la irrupción en el comedor, en medio del asombro de los comensales, de una extraña pareja. Eran Buñuel, en mangas de camisa y con sandalias, y Dalí, con melena y barba y ataviado con una capa de estudiante de Coímbra, que se dirigieron a una mesa donde les esperaba una ensalada de rábanos, pues entonces eran vegetarianos. José Gaos no tuvo mucho trato con ellos en ese momento, él era un hombre muy serio y aborrecía los comportamientos histriónicos (Ibáñez, 2020: 74). Actuaciones como la que presencié aquel día en la Residencia de Estudiantes lo perturbaban. No entendía la manera de proceder del pintor de Figueras y solo le cabía pensar que Dalí buscaba:

Fastidiar e irritar al buen burgués corriente y moliente. ¡Empezando por la vestimenta! Eran ganas de llamar la atención. Cada uno a su manera, porque creo que Buñuel entonces andaba así porque tenía cierta presunción de atleta, de vuelta a la naturaleza o cosa por el estilo. [...] Y Dalí andaba con aquella capa extravagante de Coímbra y aquella barba y aquella melena pues por lo que ahora mismo se deja esos bigotes y dice las cosas que dice. Ahora a mí me parece que esto es algo como ese cuadro de Dalí y otras extravagancias por el estilo, pues pertenecen a la misma línea del Dadá y de todo eso. Y en España fueron una imitación o un reflejo, eco o como quieras decirlo de, de lo francés.¹

Esas *performances* provocadoras de Buñuel y Dalí desconcertaban a José Gaos. Max Aub decía que había nacido disciplinado en “una casa donde cada quien hacía lo que le parecía mejor”. Lo describía como “calenderista y almanaquero, amigo de cuadros sinópticos que cumplía a rajatabla, ajustando con anticipación el tiempo de sus menesteres” (Aub, 1971: 108-109). Un carácter como el suyo, en un país “donde solo empezaban a la hora en punto las corridas de toros y los sorteos de lotería” (Ehrenburg, 2008: 35), resultaba exótico; parecía más propio de un germánico que de un español. Lo que no quita para que también fuera “hombre de buen humor y amigo de hacer chistes y bromas” (Aub, 1971: 114).

De Federico García Lorca guardaba mejor memoria. Según decía José Gaos, era “el que verdaderamente tenía una personalidad más sobresaliente”. Haciendo un esfuerzo de memoria situaba el encuentro con el poeta en un tranvía camino de la facultad en la primavera de 1922, el mismo año de la aparición del dadaísmo en España. Estaba entonces en trance de descubrir a los poetas pregongorinos y a los gongorinos menores, y no hablaba de otra cosa. Fue todo el tiempo hablándole de esas lecturas y recitando a algunos de esos poetas de los que acababa de tener noticia, como Soto de Rojas, Carrillo y Sotomayor.²

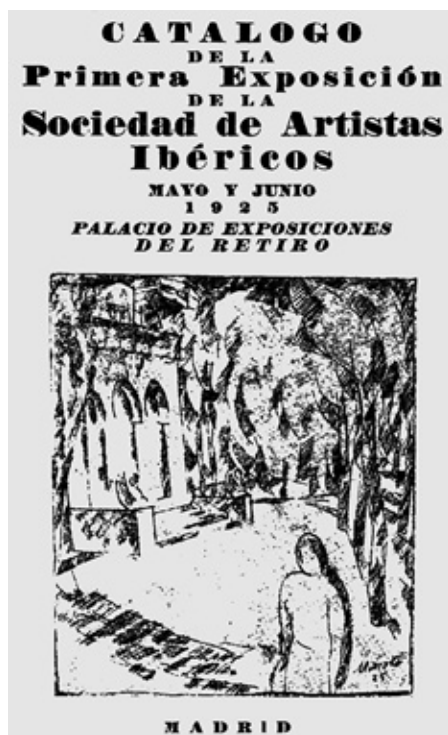
Durante la conversación que mantienen los dos amigos, y que fue grabada por Max Aub como parte de la documentación de su libro sobre Luis Buñuel, mencionan un altercado que tiene lugar en el contexto de una de las primeras exposiciones colectivas en la que participó Dalí, inaugurada el 28 de mayo de 1925 en el palacio del Retiro de Madrid. Recuerdan divertidos como algunos buenos burgueses que acudieron al evento se sintieron tan irritados con la obra de un desnudo femenino, que presentaba allí el pintor de Figueras, que se liaron “a palos” y cuando Carlos Gaos intentó defender al artista, la emprendieron a paraguazos con él. Se trata de una reacción verosímil, puesto que en aquel momento mucha gente rechazaba las manifestaciones de la vanguardia artística. Los hermanos

1 Archivo Fundación Max Aub (en adelante AFMA), Entrevistas Buñuel, “Max Aub-José Gaos”, Cinta n.º 26, Cara B, 1969, p. 9.

2 AFMA, Entrevistas Buñuel, “Max Aub-José Gaos”, Cinta n.º 26, Cara B, 1969, pp. 1-4.

Gaos y su amigo Max Aub se encontraban entre los pocos españoles que tenían conocimiento de su existencia y las apreciaban (Ibáñez, 2020: 75).

La muestra a la que hacen referencia Max Aub y José Gaos es la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925. La exposición fue un acontecimiento artístico de gran trascendencia porque señaló el arranque de la renovación artística en nuestro país, con bastantes años de retraso respecto a Francia. El primer manifiesto de la SAI publicado en la revista *Alfar* comenzaba diciendo “Somos muchos los que venimos notando con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento artístico del mundo, ni aun de la propia nación”.³ Un buen número de críticos de arte, artistas y escritores, entre los que figuraban: Manuel Abril, José Bergamín, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho y Guillermo de Torre, lo suscribieron. Y por



³ *Alfar*, n.º 51, A Coruña, 1925, p. 2.

⁴ *Ibid.*, pp. 2-30.

⁵ AFMA, Entrevistas Buñuel, “Max Aub-José Gaos”, Cinta n.º 26, Cara B, 1969, p. 9.

supuesto, Juan de la Encina, el crítico de Arte —a quien José Gaos y Max Aub coincidían en señalar como la persona más fiable e informada sobre el arte de Vanguardia que se hacía fuera de nuestras fronteras— se hizo eco del acontecimiento en los periódicos de *La Voz* y *El Sol*.⁴

En la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925 por primera vez la crítica de arte y los artistas vencieron su aislamiento con un objetivo: dar a conocer al gran público el arte moderno y de vanguardia. Pero este objetivo no se cumplió. El público español —que en aquel tiempo solo valoraba el arte oficial académico— se mostró muy reacio a la recepción del arte de Vanguardia. No pasó lo mismo con uno de los intelectuales más influyentes, caso de Ortega y Gasset, que tras el impacto de la exposición publicó “La deshumanización del arte” (Brihuega, 1995: 18).

La reacción del público ante el cuadro del desnudo de Dalí fue tremenda, según la describió José Gaos en la conversación que mantuvo en México con Max Aub:

En el catálogo, figuraba como último de los cuadros de Dalí, un desnudo de mujer. Y estaba en el fondo de la última de las salas, tres o cuatro, donde estaba la exposición. Y cuando las buenas gentes, los buenos burgueses que iban a ver la exposición se encontraban frente al cuadro que correspondía a ese nombre y era un corcho muy grande, de esos de redes, simplemente pegado en una tabla pintada así un color grisáceo, la irritación era tal, que (*RÍE*) realmente se pegaban con las gentes que estaban. Una de las víctimas de esta irritación fue Carlos, que le dieron un paraguazo mayúsculo por andar defendiendo (*RÍE*) a, a... Bueno, a Dalí y a los pintores, ¿verdad?⁵

Dalí —tal como recordaban Max Aub y José Gaos— fue, sin lugar a dudas, la gran revelación de la muestra, aunque el mayor protagonismo lo tuviera el pintor uruguayo Rafael Barradas con dos salas reservadas para sus obras en la exposición. Salvador Dalí expuso 11 cuadros, siete de los cuales eran cubistas, pero el cuadro que suscitó mayor polémica fue “Desnudo

femenino”, que, según Rafael Santos Torroella, muy bien pudo haber sido pintado durante el tiempo en que estuvo expulsado de la Academia de San Fernando y asistió a las clases de Julio Moisés en la Academia Libre de Madrid (Santos Torroella, 1995: 43-44). Tanto por la postura de la modelo, que dobla y encoge las piernas para ocultar su sexo, como por aparecer rodeada de paños de diferentes colores parece que es una de las obras que pintó Dalí en esa academia, cuando asistía en compañía de Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Francisco Bores o José Moreno Villa. Dalí demostró con la producción que presentó en 1925 en Madrid, que estaba al tanto de lo que se estaba haciendo en París —centro artístico por excelencia en esas fechas—, que conocía la obra de Juan Gris, de Braque, de Picasso, de Julio González, pero también la de Severini y los futuristas italianos, así como la pintura metafísica (Giorgio de Chirico, Carrá, Morandi), inscrita en la corriente europea de “retorno al orden” que triunfaba esos días (Bozal, 1995: 35-36). “La muestra significó el lanzamiento triunfal de Dalí en Madrid”, según Ian Gibson, pero también fuera de nuestras fronteras recibió críticas favorables (Gibson, 2013: 52).

José Moreno Villa, que también participó como artista plástico en la exposición, calificó la obra del desnudo de Dalí como “Una lección de arte moderno por la novedad perenne del trazo, por el sentido de bajo relieve que acusa el volumen, por la carencia de engaño espacial y por la eliminación de la atmósfera” (Moreno Villa, 1925: 80-91). Es decir, antiacademismo en estado puro. La cabeza cortada de la modelo, la ausencia de perspectiva y los contornos tan remarcados en negro resultaron muy provocadores para la mirada de los pequeñoburgueses que visitaron la exposición en el palacio del Retiro en el verano de 1925 (Ibáñez, 2020: 77).

Pese a que José Gaos era un buen conocedor de las novedades artísticas y podía distinguir entre la imagen pública provocadora que presentaba Dalí y los valores intrínsecos de su obra, no deja de mostrar irritación en la conversación que mantiene con Max Aub al hablar del tema:

Yo no creo que fuera aceptado como obra de arte. Yo creo que Dalí ya era entonces el mistificador que después se ha revelado. Viéndolo retrospectivamente, eh, ya entonces quizá me parecía una broma. Pero ahora no me cabe la menor duda de que había una cantidad de broma y de ganas de fastidiar y de irritar al buen burgués corriente y moliente. ¡Empezando por la vestimenta! ¿Verdad?⁶

La música de vanguardia que llegaba del extranjero no estaba exenta de las mismas polémicas que se suscitaban en torno a la pintura y la literatura. En ese momento la obra musical de Claude Debussy era rechazada y ensalzada a partes iguales. José Gaos y Max Aub —siempre atentos a las nuevas tendencias artísticas— ya conocían la obra innovadora del compositor impresionista porque la habían escuchado en casa del músico Leopoldo Querol Rosso, compañero de estudios de José y amigo de la familia Gaos.⁷ También porque en aquel tiempo leían al crítico musical Adolfo Salazar Castro, gran defensor del impresionismo musical francés con Debussy y Maurice Ravel y del neoclasicismo de Stravinsky frente al wagnerinismo imperante. Y, por supuesto, porque conocían *Musicalia* de Ortega y Gasset, donde el filósofo se hace eco de esas batallas entre los partidarios y los enemigos de la “música moderna, absolutamente inasequible al vulgo”, en palabras de José Gaos.⁸

Ramón Gómez de la Serna, “ese monstruo de nuestro tiempo”

Pese a las confrontaciones y controversias que levantó la primera exposición de los artistas ibéricos en Madrid, lo cierto es que la mayoría de las obras expuestas eran figurativas y algunos de los pintores consagrados del panorama artístico español, como José Gutiérrez-Solana, tuvieron reservado un espacio importante. Este pintor expuso varias obras y entre ellas *La tertulia del café Pombo*, una de las más conocidas de su producción. A este café del Pombo de la calle Carretas de Madrid acudía Max Aub —según cuenta en su obra póstuma *Luis Buñuel*,

6 AFMA, Entrevistas Buñuel, “Max Aub-José Gaos”, Cinta n.º 26, Cara B, 1969, p. 9.

7 Leopoldo Querol Rosso (1899-1985), pianista, musicólogo y catedrático de Francés del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid.

8 AFMA, Entrevistas Buñuel, “Max Aub-José Gaos”, Cinta n.º 26, Cara B, 1969, p. 9.

novela— cada sábado desde el año 1918 hasta 1924 (Aub, 2013: 91). Su condición de viajante de comercio le permitía frecuentar las tertulias literarias más importantes de la época. Cuando visitaba Barcelona, según nos da noticia en *La gallina ciega*, acudía a la del café El Oro del Rhin con los poetas Luys Santamarina y José Jurado Morales (Aub, 2010: 35-38).

Los más destacados intelectuales de la época, impulsores de la Exposición de los Ibéricos, como Manuel Abril o José Bergamín, que eran asiduos a la tertulia, aparecen en este retrato colectivo de Manuel Gutiérrez-Solana. El cuadro presenta los acentuados contrastes lumínicos que son característicos en su obra. Los personajes aparecen hieráticos dispuestos en círculo en torno a la figura protagonista de Ramón Gómez de la Serna. Para Max Aub, sin lugar a duda, se trata del intelectual español que más honda huella dejó en su generación: “He aquí el monstruo de nuestro tiempo, gordo y lunático, con patillas y pipa” (Aub, 2013: 332), “Un hombre de singular corpulencia, altura media, patillas de picador, cara rechoncha, poco amigo de las ideas abstractas, terriblemente individualista, chillón, escritor prolífico como el que más, ingenioso como no hay otro, inventor y que marcará toda la primera época del siglo XX” (Aub, 2013: 332). Hay, según Max Aub, en la obra de Gómez de la Serna “un concepto de discontinuidad, de progreso a saltos, de casualidad, que va a ser una constante en el arte del siglo XX” (Aub, 2013: 337).

José Gaos no tuvo la suerte de conocer a Ramón Gómez de la Serna en los años que pasó estudiando en Madrid. Nunca estuvo en la tertulia del café del Pombo, pero conocía sobradamente su importancia:

Nunca estuve [en el café del Pombo], y no sé qué relación podía haber entre lo uno [la exposición de los ibéricos] y lo otro, si es que ya existía, era en Pombo. Qué relación ha podido tener eso con Gómez de la Serna que estuvo muy unido a este tipo de movimientos en su iniciación. Pues yo a Ramón no lo conocí ni lo traté hasta que ya empecé a ir regularmente a la tertulia

de la *Revista de Occidente*, en donde sí, allí después lo he visto muchísimo y he hablado mucho con él. Porque Gómez de la Serna fue un poco así como el maestro de las jóvenes generaciones esas de vanguardia, un poco en todos los aspectos. Él entró en la literatura mucho antes, por el año cuatro o cinco, pero para esos años del veintiuno era, me parece, la gran figura, que presidía un poco todo eso, ¿verdad?⁹

En esos años de dificultosa recepción de las Vanguardias en España, Ramón Gómez de la Serna era el escritor que mejor conocía las novedades que se estaban gestando en Europa en el terreno artístico y, además, ejerció de maestro de las jóvenes generaciones de españoles que se iniciaron en las nuevas tendencias que llegaban del exterior. Max Aub y José Gaos ya conocían sus *Greguerías* desde la época en que iban a la playa de las Arenas en Valencia para discutir de pintura con Cecilio Plá y hablar de Picasso, Derain o Braque. El balneario de las Arenas, en la playa de la Malvarrosa de Valencia, está en buena medida ligado a los recuerdos de infancia y juventud de todos ellos:

Max Aub: Bueno, tú no te acordarás, pero hacia el año diecisiete, dieciocho, leíamos nosotros a Ramón en Las Arenas...

José Gaos: Sí.

M. A.: Leíamos *Senos*, leíamos...

J. A.: Sí, *Senos*, *El circo*...

M. A.: Las *Greguerías*.

J. G.: Las *Greguerías*, el tomo de *Greguerías*.

M. A.: Todo.

J. G.: Pero, ¿cómo? No ves que todo eso se publicó en Valencia.

M. A.: Sí.

J. G.: Las primeras ediciones, en la editorial Prometeo.¹⁰

La política no era algo que atrajese al gran pope español de las Vanguardias. Ramón Gómez de la Serna manifestaba un completo desinterés, pese a que provenía de una larga estirpe

⁹ AFMA, Entrevistas Buñuel, “Max Aub-José Gaos”, Cinta n.º 26, Cara B, 1969, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

de políticos liberales, que compartía con su sobrino el periodista y escritor Corpus Barga. Su abuelo, Pedro Gómez de la Serna, había sido ministro durante la regencia de Espartero en 1843 y lo había acompañado al exilio en Inglaterra (Barga, 1979: 32), pero él prefería no tomar partido —a pesar de la agitación imperante en esos años convulsos— y en su tertulia no había identificación política (Aub, 2013: 339). En los años que anteceden a la guerra civil todavía no se había producido la tremenda fractura ideológica que causó la contienda en la sociedad española, pero la polarización social se iba abriendo paso paulatinamente. La gente más comprometida, como Max Aub y su amigo José Gaos, ya habían tomado partido de manera decidida por el antifascismo a finales de los años veinte. Max Aub se afilió al Partido Socialista en 1928. José Gaos, según cuenta, conoció la Casa del Pueblo de Madrid en 1927 cuando asistió a una conferencia que dio Max Aub sobre “Los orígenes de la guerra del 14” en el local, si bien no se inscribió en el PSOE, siguiendo los pasos de su amigo, hasta cuatro años después (Aub, 2001: 220). A partir de 1930, la división ideológica se hizo más patente entre los jóvenes intelectuales que frecuentaban las tertulias literarias y poco a poco fueron derivando, en unos casos hacia el socialismo y comunismo —caso de Max Aub y José Gaos— y en otros, como Giménez Caballero, Eugenio Montes, Luys Santamarina y César González-Ruano, hacia el fascismo.

La provocación ultraísta. “Cervantes era manco y *el Quijote* estaba escrito con los pies”

De César González-Ruano también hablan en la conversación que mantuvieron en México Max Aub y José Gaos a propósito del libro sobre Buñuel. César González-Ruano era un personaje muy controvertido (Salas y García Planas, 2014), que después acabó convertido en un fascista, según comentaban.¹¹ Aludían a un episodio que protagonizó el escritor y que causó un gran impacto en la época. La memoria es frágil y ellos situaban la escena en la primavera de 1922 y en el teatro de la Princesa, pero leyendo las memorias del protagonista, este dice que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid en febrero de 1922. El Ateneo Literario de Madrid era un centro de cultura y tole-



José Gaos.

ancia, lugar de reunión de hombres cultos de todas las ideas, que mantuvo vigente hasta 1939 su viejo lema: “para pensar es necesario ser libres” (De Candamo, 2008). Por el local de la calle del Prado de Madrid en esos años de la Dictadura de Primo de Rivera pasaron los principales personajes protagonistas del periodo histórico (Herrera, 2010: 2).

El Ateneo celebraba un ciclo cervantino y César González-Ruano pidió tribuna para hablar de la nueva poesía. Aunque era muy joven y totalmente desconocido, le dieron fecha para el 2 de febrero de 1922. Quería hablar del dadaísmo francés y del ultraísmo que estaba en plena eclosión entonces en Madrid: “—Pero... ¿No hará usted ninguna extravagancia? —le preguntaron” (González-Ruano, 2017: 110).

El día de la conferencia González-Ruano aprovechó para hacer algo sonado. Cuenta que fue “como el anarquista que lleva su bomba”. Se acababa de dar agua oxigenada en

¹¹ AFMA, Entrevistas Buñuel, “Max Aub-José Gaos”, Cinta n.º 26, Cara B, 1969, p. 9.

el pelo largo que llevaba y ataviado con un chaleco amarillo y metálico de mujer se dispuso a “armar la gorda” ante el público habitual de estudiantes, profesores, escritores, periodistas y otras profesiones liberales que acudía al Ateneo de Madrid. Con ganas de provocar dijo que “Cervantes era manco porque *el Quijote* estaba escrito con los pies”. Se montó un escándalo y varios ateneístas empezaron a tirar butacas a la tribuna. Le intentaron pegar y le estuvieron insultando hasta que, en medio de una tremenda pitada, llegó una pareja de guardias de orden público, que solían estar de servicio en la calle del Prado y lo acompañaron a empujones hasta la puerta. “La conferencia, con insultos, guardias y todo, debió de durar ocho o diez minutos” dice César González-Ruano en su libro de memorias (2017: 109-111), pero su objetivo de provocar la indignación de la audiencia se cumplió con creces. Hasta el punto de que, más de cuarenta años después Max Aub y José Gaos todavía lo recordaban en México.

González-Ruano formaba parte de la tertulia de los ultraístas del café de Platerías (González-Ruano, 2017: 68). Allí asistían también Buñuel, el pintor Barradas, Eugenio D’Ors y algunos poetas que se reunían en torno a Guillermo de Torre (Aub, 2013: 88 y 515). El ultraísmo —único movimiento de vanguardia considerado genuinamente español— estuvo a nivel político muy influido por el anarcosindicalismo (Aub, 2013: 95), pero también por Ramón Gómez de la Serna, por el poeta chileno Huidobro y sus contemporáneos franceses y por los futuristas italianos, entre otros (Aub, 2013: 521). Según Max Aub, “las épocas no se suceden, sino que se encabalgan. No nacen sucesivamente como las cuentas de un collar, sino que son hijas unas de otras con interpenetraciones, machihembramientos de muchos más de una generación” y el ultraísmo, pese a lo que se diga, no fue un movimiento ajeno a herencias e influencias extranjeras (Aub, 2013: 532).

Los intelectuales de la *Revista de Occidente*. “¿Qué servicios no prestaron! Más bien malos”

Otra tertulia importante que había en Madrid en esos años era la de la *Revista de Occidente*, que se celebraba todas las tardes en un amplio piso de la Gran Vía. Allí acudía José Gaos

con asiduidad y “no abría la boca si no estaba presente alguno de los grandes de los de ‘Al servicio de la República’ ¡Qué servicios no prestaron! Más bien malos” (Aub, 1971: 111), se lamentaba Max Aub, refiriéndose a la falta de lealtad a la República que manifestaron Ortega y algunos de sus contertulios, al abandonar España antes de acabar la guerra. A pesar de todo, José Gaos siempre se consideró discípulo de Ortega y Gasset (Gaos, 2001: 44), no así Max Aub que no compartió la misma opinión sobre el maestro y su círculo: “Todos eran mis amigos, pero ya había algo en mí que no comulgaba con las teorías de Ortega” (Aub, 2001: 276).

Los contertulios que acudían eran personas de rango e importancia intelectual: Blas Cabrera, Manuel García Morente, Xavier Zubiri, Américo Castro, Zuloaga, Francisco Ayala y otros. También asistía don Miguel de Unamuno cuando estaba en Madrid. El encuentro entre Ortega y Unamuno suscitaba siempre una extraordinaria expectación. Según Alejandro Gaos “casi en todas las ocasiones Ortega salió triunfante, a pesar de las reiteradas embestidas dialécticas de don Miguel, que, con las frases abrasándole la boca, tenía que resignarse a hacer violentas negaciones con su altiva e ibérica cabeza, como señal de su discrepancia con el filósofo” (Gaos, 1955).

Max Aub y José Gaos coincidieron en ese tiempo con numerosos intelectuales de las generaciones del 98, del 14 y del 27. Con muchos de ellos se encontraban asiduamente en las tertulias madrileñas. En los años previos a la guerra civil, en la ciudad de Madrid se vivía un ambiente de plena efervescencia cultural. Aunque con retraso las vanguardias iban cobrando protagonismo en las veladas literarias y en las exposiciones, como la de la Sociedad de Artistas Ibéricos. La capital se incorporaba a la modernidad artística que llegaba de Europa y los dos amigos fueron testigos de ese momento excepcional (Ibáñez, 2020: 85-86).

Bibliografía

ÁLVAREZ REY, Leandro (2009-2010). “Diego Martínez Barrio y la masonería andaluza y española del s. XX”. *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña (REHMLAC)*, Vol. 1, n.º 2, p. 9.

- AUB, Max (1971). “José Gaos”. *Río Piedras, Revista de la Facultad de Humanidades*, Universidad de Puerto Rico, pp. 105-115.
- (1985). *Conversaciones con Buñuel*, edición de Federico Álvarez, Madrid: Aguilar.
- (2001). *Cuerpos presentes*, Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2010). *La gallina ciega. Diario español*, Madrid: Voces Críticas (Diario Público).
- (2013). *Luis Buñuel, novela*, Edición de Carmen Peire, Granada: Cuadernos del Vigía.
- BARCA, Corpus (1979). *Los pasos contados, 1, Mi familia. El mundo de mi infancia*, Madrid: Alianza.
- BEN-AMI, Shlomo (1980). “Hacia una comprensión de la Dictadura de Primo de Rivera”. *Revista del Departamento de Derecho Político*, n.º 6, p. 110.
- BOZAL, Valeriano (1995). “El horizonte de la renovación plástica española o Hemisferio París”, en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Catálogo de la Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Àmbit, pp. 35-36.
- BRIHUEGA, Jaime (1995). “La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925”, en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Catálogo de la Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Àmbit, p. 18.
- CANDAMO, Bernardo G. de (2008). “El Madrid sitiado: la vida cultural durante la guerra civil. Recuerdos de un ateneísta”, Conferencia leída en el salón de actos del Ateneo de Madrid. Estudios y Artículos, Archivo del Ateneo de Madrid.
<https://www.ateneodemadrid.com/Archivo/Estudios-y-Articulos/El-Madrid-sitiado-la-vida-cultural-durante-la-Guerra-Civil.-Recuerdos-de-un-ateneista>
- EHRENBURG, Ilya (2008). *España, república de trabajadores*, Madrid: Meleusina.
- GAOS, José (2001). *Confesiones profesionales. Aforística*, Gijón: Trea.
- GAOS, Alejandro (1995). “Mi recuerdo”. *ABC*, 23/10/1955.
- GIBSON, Ian (2013). *Dalí joven, Dalí genial*, Madrid: Aguilar.
- GONZÁLEZ-RUANO, César (2017). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Sevilla: Renacimiento.
- GONZÁLEZ-CALLEJA, Eduardo (2010). “La dictadura de Primo de Rivera y el franquismo: ¿un modelo a imitar de dictadura liquidacionista?”, en Carlos Navajas y Diego Iturriaga. *Actas del congreso Novísima: II Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, p. 53.
- HERRERA TEJADA, Clara (2010). “Juana Capdevielle, bibliotecaria del Ateneo de Madrid (1933-1936)”, Estudios y Artículos, Archivo del Ateneo de Madrid, p. 2.
<https://www.ateneodemadrid.com/Archivo/Estudios-y-Articulos/Juana-Capdevielle-bibliotecaria-del-Ateneo-de-Madrid-1933-1936>
- IBÁÑEZ TARÍN, Margarita (2020). *Los Gaos. El sueño republicano. Historia de una familia de la burguesía ilustrada fracturada por la guerra civil en Valencia*, València: Publicacions de la Universitat de València.
- MAINER, José-Carlos (2001). “Estudio introductorio”, en Max Aub. *Cuerpos presentes*, Segorbe: Fundación Max Aub, p. 12.
- OTERO CARVAJAL, Luis Enrique (2013). “La irrupción de la Modernidad en la España Urbana. Madrid metrópoli europea, 1900-1931”, en Miguel Ángel del Arco Blanco, Antonio Ortega Santos y Manuel Martínez Martín (eds.). *Ciudad y modernización en España y México*, Editorial Universidad de Granada, pp. 247-292.
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1995). “Salvador Dalí en la 1ª Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Catalogación razonada”, en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Catálogo de la Exposición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Àmbit, pp. 43-44.
- SALAS, Rosa y GARCÍA-PLANAS, Plàcid (2014). *El marqués y la esvástica: César González-Ruano y los judíos del París ocupado*, Barcelona: Anagrama.
- ZWEIG, Stefan (2001). *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Barcelona: Acantilado.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2020

El estreno de *Deseada* en 1952 a través del epistolario maxaubiano

Esther Lázaro
GEXEL-CEDID

Resumen: Este trabajo recoge los intentos de Aub por estrenar la obra *Deseada*, desde su escritura en 1947, hasta el estreno que se efectuó en Buenos Aires en 1952. Cómo fue la toma de contacto entre la compañía y el dramaturgo, el proceso de ensayos, el tratamiento dramático del texto y las reacciones del público y la crítica, desde el punto de vista del director del montaje, Roberto Pérez Castro. Este será contrastado con las impresiones que otro dramaturgo exiliado, Alejandro Casona, compartirá con Aub antes y después del estreno de su melodrama. La investigación que sustenta dicho trabajo se ha llevado a cabo a través de fuentes epistolares primarias, no solo entre los tres nombres mencionados, sino también con otras personalidades teatrales como, por ejemplo, Theodore Apstein o Margarita Xirgu.

Palabras clave: Max Aub, *Deseada*, epistolario, puesta en escena, Roberto Pérez Castro, Alejandro Casona.

THE PREMIER OF *DESEADA* IN 1952 THROUGH THE MAX AUB'S COLLECTED LETTERS

Abstract: This paper reflects Aub's attempts to premiere the play *Deseada* from its writing in 1947 until the premiere in Buenos Aires in 1952. How was the contact between the company and the playwright, the rehearsals process, the dramaturgic treatment of the text, and the reaction of public and critics, explained by the director of the staging, Roberto Pérez Castro.

This will be contrasted with the impressions that another exiled playwright, Alejandro Casona, will share with Aub before and after the premiere of his melodrama. The research that supports this paper has been carried out through primary epistolary sources, not only among the three names mentioned but also with other theatrical personalities such as Theodore Apstein or Margarita Xirgu.

Key words: Max Aub, *Deseada*, collected letters, staging, Roberto Pérez Castro, Alejandro Casona.

La obra *Deseada*, publicada en 1950, tiene como protagonistas a una madre y su hija y gira alrededor del enfrentamiento entre ambas. Teodora, la hija, que de niña adoraba a su padre, culpa a su madre, Deseada, de haberla apartado de él al mandarla a un internado durante años. Ahora, al saber que su madre se ha vuelto a casar con un hombre más joven, decide regresar a la casa familiar para seducir a su padrastro y vengarse así de su madre. El joven marido, Pedro, se enamora de Teodora y, ante las dudas y los remordimientos por el amor que siente también por su esposa, decide suicidarse. Cuando se descubre el motivo, Deseada le confiesa a Teodora que si la apartó de su padre fue para protegerla y no por celos, como ella creía, porque el padre era un mal hombre y Deseada no quería que su imagen se corrompiera a los ojos de su hija, sabiendo la adoración que le profesaba la niña.

Esta obra, con este argumento tan melodramático, motivo por el que precisamente a Aub no le gustaba esta pieza, que describía como una Fedra vuelta del revés (Kemp, 1977: 18; Aub y Soldevila, 2007: 58; Aub y Monleón, 2016: 53), guarda, sin embargo, una peculiaridad formal significativa: su estructura. Los ocho cuadros que la componen, que pertenecen a momentos distintos del presente y del pasado de la acción dramática, se presentan desordenados y es el lector/espectador quien debe organizar cronológicamente las secuencias, de modo que Aub predispone un público necesariamente activo. Destaca de la pieza, además, la construcción compleja de los dos personajes femeninos, su fuerza dramática y sus diálogos, como han señalado ya los estudios dedicados con anterioridad a la obra.¹

Precisamente por sus características de melodrama romántico sentimental, por su atrevida estructura de descomposición temporal, y por los dos papeles femeninos principales —además de por su falta de contenido político que la hace, en palabras de Aub, “inocua” (Kemp, 1977: 18)—, es una obra que puede resultar atractiva para llevarla a escena. De hecho, así lo consideró el propio autor cuando la propuso para su lectura en el Teatro Fígaro de Madrid en 1969 —aunque luego terminara leyendo otros títulos—,² y así lo consideró también Roberto Pérez Castro, el director argentino que estrenó por primera vez este texto, el 18 de abril de 1952 en el Teatro Estudio de Buenos Aires, donde llegó a estar dos temporadas consecutivas en cartel.

Merece la pena señalar que Aub, tanto en la segunda edición de *Deseada* (1967), como en su edición del *Teatro completo* de Aguilar (1968), da como fecha de estreno el 16 de abril, y así ha sido reproducido en todas las ediciones y trabajos posteriores donde se ha indicado esa misma fecha de estreno. Sin embargo, el director de la obra menciona en más de una ocasión a lo largo de su correspondencia con el autor que el estreno tuvo lugar el viernes 18 de abril (AMA. C. 11-17/6 y 7), fecha que concuerda también con la que se deduce del intercambio epistolar entre Aub y Casona (2003: 107).

Desde que Aub escribiera la obra, cuya primera versión fecha de 1947, trató de que se estrenara. Así, por ejemplo, se la envió al dramaturgo y director Theodore Apstein, cuando este le comentó que le gustaría dirigir alguna pieza aubiana, aunque su mayor preferencia era *San Juan*, para la que ya había realizado gestiones a favor de un estreno norteamericano (AMA. C. 1-33). Obviamente, el contraste temático y dramático entre la tragedia judía y el melodrama sentimental no pasó desapercibido a Apstein, quien compartió con Aub la sincera opinión que le mereció su nueva obra, en una carta fechada el 21 de abril de 1947:

He leído la comedia tres veces para conocerla a fondo y me parece una obra interesante, pero tengo que confesarle que no me interesa tanto como las anteriores. Me parece que la técnica cinematográfica sí le resta a la emotividad de la obra y cambia la estructura normal que se espera en una comedia. No es que yo me quiera apegar a ninguna regla, pero me parece que el conflicto es tan intenso al principio de la obra que no logra intensificarse, alzarse, llegar a una verdadera crisis. Por otra parte, me parece muy débil —desde el punto de vida dramático— la solución por medio de un relato y no de acción (cuando Deseada le narra a Teodora el verdadero carácter del padre fallecido).

No crea, mi querido amigo, que no me gusta la obra. Creo, sin embargo, que tanto como he expresado mi incondicional admiración por otras obras suyas, es mi deber decirle cuando encuentro fallas en alguna de ellas. Mi opinión es que para el teatro americano no interesaría la comedia por la falta de acción, por la estructura, por los largos parlamentos. Y aún para una presentación en castellano, me parece que el monólogo inicial de Deseada es demasiado extenso y no presenta el problema de la obra al público.

Perdóneme por hablarle con toda sinceridad acerca de la comedia. Es una opinión personal y nada más. Le deseo, como siempre, mucho éxito con la obra (AMA. C. 1-33/14).

No sabemos qué impresión causó a Aub la sinceridad de su amigo, pero, si juzgamos por las cartas conservadas en el archivo epistolar, nuestro autor demoró su respuesta un año y

¹ Cf. Monti, 2002; Moraleda, 1989; Monleón, 1971.

² Para más información sobre esa lectura, cf. Lázaro, 2019.

medio y, cuando volvió a escribir a Apstein, ya a finales de 1948, reconociendo su “prolongado silencio” (AMA. C. 1-33/15) no hizo ninguna alusión a *Deseada*.

A pesar de esta opinión un tanto adversa de la obra, Aub no cejó en su empeño por subirla a los escenarios. En 1948 quiso probar suerte en el contexto teatral argentino e hizo llegar el texto a Alejandro Casona a través de la célebre actriz de cine Dolores del Río, aunque esta se lo dio finalmente al escenógrafo Gori Muñoz —también valenciano y exiliado— para que él se lo llevara al dramaturgo. Rodríguez Richart, en su estudio del epistolario entre Aub y Casona, destaca el importante papel que jugó la obra aubiana, ya que “fue uno de los motivos principales que determinaron presumiblemente el comienzo de esta correspondencia y con ella la reanudación de la relación entre ambos escritores, interrumpida durante muchos años” (2003: 86).

Casona compartió en seguida y en detalle su opinión sobre la obra —muy distinta a la de Apstein— en una carta al autor, fechada el 10 de febrero de 1948:

Me gusta sinceramente, sin halagos amistosos. Los personajes todos, y muy especialmente Teodora y Deseada, tienen auténtica vida: sus palabras “hacen”, no son recitación de texto escrito. Hay reiteraciones constantes; no importa: son así expresión certera del ánimo. Hay justa dosificación de interés y maestría en la arquitectura total. El primer monólogo obsesivo de Deseada gana la atención. La sorpresiva presentación de Teodora en el cuadro tercero es un impacto eficaz y un quiebro de buena ley. Su confesión a Pedro, una gran escena. (¿Por qué el recuerdo de Hamlet? Es Electra enamorada de un anti-Egisto). La impresión total, excelente. —Quizá a la representación le sean convenientes fuertes podas [...]; pero eso pertenece al montaje—. En la escala de intereses hay, a mi modo de ver, un grave error: la historia recordada del padre es inferior en fuerza dramática a la del padrastro. Pero eso no tiene arreglo: va en la esencia misma del tema. —Esto aparte, me gusta la valentía con que la titulas “melodrama” (soy enemigo de las palabras tabú); pero es el caso que no tienes razón. El melodrama tiene sus leyes propias, su arquitectura propia. [*Deseada*] es llanamente un drama (Aub y Casona, 2003: 99-100).

Pero el dramaturgo de éxito no quiso “pecar de optimista” en cuanto a las posibilidades de estreno en Buenos Aires (Aub y Casona, 2003: 100). Finalmente, se decidieron por enviar la obra a Margarita Xirgu, a quien el asturiano veía en el papel de Deseada (Aub y Casona, 2003: 100). Aunque Xirgu (2018: 229) escribió a Aub en abril de 1948 para informarle de que Casona ya le había anunciado el envío de la obra y que “veremos lo que puede hacerse, porque es un sueño pensar que uno hace lo que quiere”, su marido y compañero de tablas, Miguel Ortín, debió comentar la lectura que habían hecho del drama aubiano con Casona, quien, en enero de 1949, le resumió a Aub su negativa como “que tienen muy poco dinero y están acobardados ante todo lo que no les parezca seguro” (Aub y Casona, 2003: 104). Por lo que sabemos, hasta ahí llegaron las gestiones de Casona para un posible estreno argentino de la pieza, y no tuvieron nada que ver con el que finalmente sí se realizó.

Roberto Pérez Castro conocía el teatro de Aub gracias a los libros publicados y distribuidos en Argentina por el Fondo de Cultura Económica, como el director le cuenta al autor exiliado en una carta fechada en agosto de 1947 (AMA. C. 11-17/1), aunque Aub afirmará años después no haberla recibido (AMA. C. 11-17/4). Pero no es hasta finales de 1951 que Pérez Castro se decide en firme a estrenar alguna obra de Max Aub con su compañía, a pesar de las dificultades que entraña, ya que “en el ambiente de teatro este autor no es muy conocido [...]. Nosotros intentaremos la prueba por la gran simpatía que nos despierta su autor y la calidad de su obra”, como escribe el director teatral al editor del Fondo, Arnaldo Orfila (AMA. C. 11-17/3).

El director argentino había fundado Teatro Estudio, la compañía de teatro independiente —homónima a su sala teatral— con la que estrenaría la obra aubiana, en 1950, en un momento en el que, como expone Nel Diago en su artículo dedicado a este estreno (1996), a pesar de que el panorama teatral argentino, en plena etapa política peronista, no era demasiado halagüeño para nada que no fuera el teatro oficial y comercial, este tipo de compañías proliferaron. El director, sin embargo, tenía ya experiencia en el teatro independiente argentino, surgido en los años treinta, y había sido actor de una de las compañías célebres de esa corriente, la del Teatro de Juan B. Justo (Fukelman, 2017:

135); había formado parte también de la agrupación artística Teatro Libre de Buenos Aires desde su fundación en 1944 (AMA. C. 11-17/1); y dirigió el Teatro Estudio hasta su disolución en 1954, cuatro años después de fundarse, periodo en el que subieron a las tablas, además de *Deseada*, piezas de los argentinos Roberto Arlt y Atilio Betti, o del franco-uruguayo Jules Supervielle, entre otros (Diago, 1996: 807).

A principios de febrero de 1952, Pérez Castro responde a la primera carta que recibió de Aub unas semanas antes, y le informa de que “ya estamos en pleno ensayo de *Deseada* y todos los compañeros trabajan con el mayor entusiasmo para responder a la calidad de la pieza y a la confianza que nos dispensa su autor” (AMA. C. 11-17/5). Por recomendación de Aub (AMA. C. 11-17/4), Pérez Castro escribe también a Casona —de quien afirma “que es amigo nuestro”— para pedirle un texto para el programa de mano, que el dramaturgo les mandará en seguida, acompañado de una carta en la que reconoce que “siento por Max Aub, además de una amistad fraternal, una alta estimación como autor” (AMA. C. 11-17/7). Aub habría informado ya del estreno a su amigo exiliado en Argentina, y Casona le responde a finales de ese mismo mes de febrero de 1952, dándole noticias sobre la compañía:

Me alegra mucho que Teatro Estudio vaya a estrenar tu *Deseada*. Es una institución humilde de medios, pero llena de fervor y ambición. Naturalmente has de resignarte anticipadamente a que lo hagan mal (tampoco los profesionales suelen hacerlo mucho mejor, pero en fin, a ellos ya estamos acostumbrados). Asistiré al estreno con el gusto que puedes imaginar y te informaré concretamente (Aub y Casona, 2003: 105).

Desde antes del estreno, y también después, Pérez Castro mandará a Aub extensas cartas informándole del trabajo con el texto, de sus decisiones de dirección y de todas las reacciones que suscita la obra entre el público, el gremio teatral y la crítica, además de mandarle numeroso material gráfico de las funciones. Así pues, el 7 de abril, casi dos semanas antes de que se estrene la obra, el director manda una carta al autor para comentarle cómo ha sido el proceso de trabajo y cuáles son sus expectativas:

Hemos trabajado con mucho entusiasmo y el 18 del corriente presentaremos su obra *Deseada*. [...] No me corresponde adelantar juicios sobre nuestro trabajo, aparte del cariño con que lo hemos hecho. [...] Agregó, sin embargo, que sus Deseada y Teodora están en buenas manos. Las muchachas han estudiado con entusiasmo conmovedor sus papeles y transmiten fielmente el sentido humano de su teatro. [¿]Cómo recibirá la obra el público de Buenos Aires? Esta respuesta es una incógnita. Entre los amigos hemos discutido ampliamente sin ponernos de acuerdo. Algunos han opinado que los monólogos fatigarán la atención del público, acostumbrado cada vez más a una acción intrascendente que no plantee problemas sustanciales. Es posible, pero nuestro teatro, que no especula, sabe que debe imponerse al público si quiere ayudarlo a afinar su sensibilidad. Los monólogos se darán completos. La obra se dará sin cortes aun contra la opinión de algunos (AMA. C. 11-17/7).

Unos días después, pasado ya el primer fin de semana en cartel, Pérez Castro informará a Aub de que “el 18 de este mes estrenamos su drama *Deseada* en una velada íntima para los críticos y los amigos del teatro, repitiendo la representación el sábado 19 y el domingo 20. La crítica en general fue favorable” (AMA. C. 11-17/6), pero le advierte de que todavía no han aparecido las primeras notas y le describe la situación de la prensa en el país. A pesar de ello, le asegura que “tenemos el mejor de los deseos de propagar su obra” (AMA. C. 11-17/6), cosa que quedará demostrada durante los meses siguientes.

Aub les manda, nombrando a cada uno de los integrantes del equipo artístico, “las más expresivas gracias por su esfuerzo” y agradece personalmente al director “no haber recortado los monólogos, entre otras cosas, porque me interesa la reacción de los espectadores ante esa avalancha de palabras” (AMA. C. 11-17/8). A pesar de ello, le autoriza a “meterles tijera” si notara “cierta fatiga por culpa de ellos” (AMA. C. 11-17/8).

Al estreno asistió, como había prometido tanto a Aub como a la compañía, Alejandro Casona, quien ese mismo fin de semana escribe sus impresiones sinceras a Aub, que distan de las recibidas por parte del director del montaje:

Anteanoche, con unos amigos, estuve en el estreno de *Deseada* en el Teatro Estudio; un local íntimo y grato, amorosamente puesto al servicio del teatro por un grupo juvenil lleno de entusiasmo. Un público apretado y cordial siguió las incidencias de tu obra con visible interés y aplaudió sin reservas. Mi opinión sobre la obra ya la conoces, reducida al texto escrito. Todo lo que en ella hay de interioridad sugerida debería valorarse sobre el tablado, si contara con la interpretación necesaria y exigible. No es este el caso; ya lo puedes imaginar tratándose de amateurs, plenos de devoción pero faltos de facultades físicas y sin aprendizaje serio. Mercedes Munguía (Descada) destacó con una voz cálida, apasionada, que dice bien el amor y el rencor. Fuera de ella, el resto se limitó a recitar correctamente el libro, con lentitudes gratuitas y movimientos de acotación. La obra así hubo de defenderse sola, y bastante es que lo haya conseguido. La presentación muy modesta, pero de buen gusto; y las luces bien manejadas. La obra seguirá en cartel viernes, sábados y domingos (Aub y Casona, 2003: 107).

Casona no será el único español que acuda a ver una representación de *Deseada* y que escriba luego a su autor para compartir con él sus impresiones. Será también el caso de Enrique Azcoaga, escritor madrileño perteneciente al segundo exilio,³ que conoció en su juventud a Aub, durante los años de la República, y que había llegado a Buenos Aires pocos meses antes del estreno del drama, en octubre de 1951. También como ocurre con Casona, es *Deseada* el detonante de su intercambio epistolar tras años de silencio. De hecho, por lo que se deduce de la primera carta escrita por Azcoaga a Aub, no habían estado en contacto desde antes de la guerra civil. El 13 de mayo de 1952, pues, le escribe a Aub:

[...] en virtud de[] que anoche te aplaudió. Sí, sí, también: *DESEADA*. Por esa tu tragedia entera, esquemática, firme, con calidad de ecuación y tan humano temblor. Lo daba uno de los estupendos grupos “vocacionales” de aquí —tristemente no el mejor— y no nos la perdimos. Para celebrarlo. Y para pedir tus señas (AMA. C. 1-52/1).

Como había señalado el dramaturgo asturiano, también Azcoaga incide en la condición amateur de la compañía, a pesar de que no entra en valoraciones de la puesta en escena en sí. Se deduce del resto de la correspondencia (AMA. C. 1-52/2) que Aub le respondió casi un mes después, el 10 de junio, pero esa carta no se conserva en el archivo.

En cuanto al parecer general que causó el montaje entre la crítica y el público, el 10 de mayo Pérez Castro ha recogido ya las primeras impresiones acerca de la obra, y se apresura a compartirlas con el autor:

Del público pienso que la obra les interesa y muy especialmente lo comprobamos en el aumento sucesivo de las entradas vendidas y en su actitud de oyente durante la representación. [...] la pieza se escucha con interés, con mucho interés. Una atención que trata de dominar el suspenso que la pieza arrastra a través de sus ocho cuadros. Un comentario risueño: las detonaciones los toman tan de sorpresa que, pasado el primer instante de zozobra, surgen espontáneas las reacciones alegres a ese ramalazo de miedo —todo en la oscuridad— pero de inmediato la misma platea se encarga instantáneamente de poner en todos el más absoluto silencio. Otro comentario ameno: no todos los espectadores llegan a dominar el argumento de la pieza. [...] Al público le ha conquistado usted y ya se interesa por su labor de dramaturgo. Lo hemos podido comprobar también en este otro detalle: nosotros compramos todos los ejemplares de *Deseada*, pues la obra quedará en el repertorio del Teatro, y luego de apartar cinco ejemplares, pusimos los restantes en venta, agotándose de inmediato.

Ahora hablemos de la crítica. [...] han sido varios los [diarios] que se han acercado a conocer la obra de Max Aub, del republicano franco-español, como destacan algunos de ellos. Evidentemente influyó la novedad del autor de quien algunos tenían buenas referencias pero desconocían su teatro. [...] Luego, influyó en ellos la comprobación de conocer al dramaturgo Max Aub a través de un drama, y quizás, también el juego limpio de nuestros muchachos que trabajan con cariño por presentarlo (AMA. C. 11-17/9).

³ Para más información acerca de las circunstancias del exilio de Azcoaga, cf. García Ruiz, 2001.

Tres semanas más tarde, el 2 de junio, Pérez Castro le manda otra carta con nuevas críticas e impresiones del público, en la que se atreve a comentar de pasada que no todas las opiniones son favorables:

Son muchos los comentarios que despierta su trabajo y algunos de ellos difieren por completo de otros que aplauden sin reservas al dramaturgo. En general esas opiniones son un tanto interesadas —celos artísticos de gente colega, críticos que a menudo esconden una mala obra dramática, que aún espera estreno, etc. etc. Como no son dignos de tener en cuenta prefiero pasarlo por alto (AMA. C. II-17/10).

Pero Aub, en su respuesta, le pide que “no tenga usted el menor inconveniente en enviarme los comentarios adversos, porque nunca me ha[n] molestado en lo [más] mínimo las opiniones contrarias a mis obras, y sí a mis hechos” (AMA. C. II-17/11).

Por esas mismas fechas, concretamente el 6 de junio, Aub escribirá una carta a Argentores, la Sociedad General de Autores de Argentina, a propósito del estreno de *Deseada*:

Me he enterado de que la Sociedad de Autores de España pretende cobrar los derechos correspondientes a las representaciones de mi drama *Deseada*, —que actualmente representa el Teatro Estudio en ésta. Como pertenezco actualmente, y a mucha honra, a la Sociedad de Autores de México, les ruego no hacer entrega de cantidad alguna a la Sociedad Española (AMA. C. I-42/1).

Los derechos de autor derivados de las representaciones de sus obras es algo que nunca importó a Aub, para quien lo esencial era que su teatro se subiera a las tablas. Por lo que consideramos que ese trámite con Argentores se debió a evitar que sus escasos beneficios cayeran en manos de una institución controlada por el régimen franquista. De hecho, en esa misma carta pide a la gestora que el importe de los derechos sea entregado “a la sucursal del Fondo de Cultura Económica, mi editor, ya que [...] deseo convertir ese dinero en libros a[r]gentinos” (AMA. C. I-42/1).

Ya en julio, Pérez Castro informa a Aub que *Deseada* seguirá en cartel “durante el mes de agosto” y que la piensan “reponer el año próximo [...] durante un lapso breve, porque sabemos que son muchas las personas que por una y otra razón siempre se pierden de ver espectáculos que les interesan” (AMA. C. II-17/12).

Una vez iniciada la temporada siguiente, en noviembre, el director escribe de nuevo a Aub para informarle de que su idea es “iniciar la 3.^a temporada en el mes de marzo próximo con *Deseada*, dado el vivo interés que despertó. Además porque la incluimos como de repertorio y es posible que periódicamente la incluyamos en nuestra cartelera” (AMA. C. II-17/13). No parece que, tras la reposición en marzo de 1953 —en la que se dieron veintidós nuevas funciones del drama (AMA. C. II-17/16)—, volvieran a subirla a las tablas, pero a partir de esa fecha Aub volvió a recibir de parte de Pérez Castro los recortes de prensa o las críticas copiadas que fueron apareciendo también durante la reposición.

Dos años después, en 1955, Pérez Castro le justificará así a Aub el montaje de *Deseada*: “no sólo pensamos en rendir un justo homenaje a sus merecimientos, sino también a su conducta frente al drama de España, al par que con esta modesta contribución deseábamos avivar el recuerdo de las penurias del pueblo español” (AMA. C. II-17/18). Es decir, como dirá Nuria Espert años después acerca del mismo texto en el *Paso del señor Director General de Seguridad*, “siendo de quien es, basta” (Aub, 1995: 465), porque, también para Pérez Castro desde Argentina, lo importante no era la obra en sí, sino el nombre de su autor, puesto que, para él, Aub era “el valor más representativo para exponer el drama de España” (AMA. C. II-17/18).

Bibliografía

- AUB, Max (1967). *Deseada*, México, D. F.: Ecuador o° o°.
- (1968). *Teatro completo*, México, D. F.: Aguilar.
- (1995). *La gallina ciega. Diario español*. Edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba.

- AUB, Max y APSTEIN, Theodore (AMA. C. 1-33). Correspondencia formada por 23 cartas, fechadas entre el 14 de diciembre de 1944 y 1953, y conservadas en el Archivo Max Aub, Segorbe, caja 1, carpeta 33.
- AUB, Max y ARGENTORES (AMA. C. 1-42). Correspondencia formada por una carta y un anejo, fechados en 1952 y conservados en el Archivo Max Aub, Segorbe, caja 1, carpeta 42.
- AUB, Max y AZCOAGA, Enrique (AMA. C. 1-53). Correspondencia formada por 24 cartas, fechadas entre el 13 de mayo de 1952 y el 30 de noviembre de 1967, y conservadas en el Archivo Max Aub, Segorbe, caja 1, carpeta 52.
- AUB, Max y CASONA, Alejandro (2003). “Correspondencia inédita Casona-Aub (1948-1960)”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, 28-2, pp. 99-114. [Reproducida en José Rodríguez Richart, *Dos patrias en el corazón*, Madrid: Verbum, 2009, pp. 170-185].
- AUB, Max y MONLEÓN, José (2016). “Epistolario (1969-1972)”, edición de Esther Lázaro, en *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 11, pp. 45-65.
- AUB, Max y PÉREZ CASTRO, Roberto (AMA. C. 11-17). Correspondencia formada por 29 cartas, fechadas entre el 22 de agosto de 1947 y el 26 de enero de 1961, y conservadas en el Archivo Max Aub, Segorbe, caja 11, carpeta 17.
- AUB, Max y SOLDEVILA, Ignacio (2007). *Epistolario 1954-1972*. Edición de Javier Lluch-Prats, Valencia-Segorbe: Generalitat Valenciana-Fundación Max Aub.
- DIAGO, Nel (1996). “*Deseada*: un estreno argentino de Max Aub”, en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español*, vol. 2, Valencia: Ajuntament de València, pp. 805-810.
- FUKELMAN, María (2017). *El concepto de “teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Tesis doctoral, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (2001). “Ni vencedor ni vencido. El tardío ¿exilio? en Argentina de Enrique Azcoaga (sus cartas a Víctor Ruiz Iriarte)”, en M.^a Fernanda Mancebo Alonso, Marc Baldó y Cecilio Alonso (coords.), *L'exili cultural de 1939, seixanta anys després*, vol. 2, Valencia: Universitat de València, pp. 503-517.
- KEMP, Louis Anne (1977). “Diálogos con Max Aub”, *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, III-2, pp. 8-II, 15-19.
- LÁZARO, Esther (2019). “*Paso del señor Director General de Seguridad*: el homenaje teatral a Max Aub en su visita a España en 1969”, en Anne Laure Feuillastre y Marina Ruiz Cano (eds.), *El teatro de protesta. Estrategias y estéticas contestatarias en España (1960-1980)*, París: L'Harmattan, pp. 85-96.
- MONLEÓN, José (1971). *El teatro de Max Aub*, Madrid: Taurus.
- MONTI, Silvia (2002). “Estudio introductorio”, en Max Aub, *Teatro breve* (Obras completas, vol. VII-B). Dirección de Joan Oleza. Edición de Silvia Monti, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 7-62.
- MORALEDA, Pilar (1989). *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*, Córdoba: Universidad de Córdoba.
- RODRÍGUEZ RICHART, José (2003). “Correspondencia inédita Casona-Aub (1948-1960)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 28-2, pp. 77-114. [Reproducido en José Rodríguez Richart, *Dos patrias en el corazón*, Madrid: Verbum, 2009, pp. 152-186].
- XIRGU, Margarita (2018). *Epistolario*. Edición de Manuel Aznar Soler y Francesc Foguet i Boreu, Sevilla: Renacimiento.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2020

“Siempre se puede hacer algo, sea donde sea”: La esperanza en el Teatro Mayor de Max Aub

Ramsés Martínez Barquero

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

84

Resumen: El presente trabajo trata el motivo de la esperanza dentro de las tragedias del Teatro Mayor de Max Aub, en concreto en *San Juan*, *El rapto de Europa*, *Morir por cerrar los ojos* y *No*. Primeramente, se mostrará cómo el Teatro Mayor es ejemplo de la llamada tragedia *abierta*. Seguidamente, se dará cuenta de distintos tipos de personajes de las cuatro tragedias seleccionadas para ejemplificar los términos y las situaciones en las que se plantea la esperanza aubiana. Así, se tratará de hacer un recorrido por estas obras para identificar personajes esperanzados, luchadores y políticamente comprometidos a la vez que personajes desesperanzados, pasivos y egoístas. Este recorrido servirá, finalmente, para establecer qué tipo de esperanza es la que se desprende del teatro aubiano y qué trata de enseñar Aub al público de su tiempo con el Teatro Mayor.

Palabras clave: Max Aub, Esperanza, Teatro, Tragedia, Exilio republicano, Teatro histórico.

“SIEMPRE SE PUEDE HACER ALGO, SEA DONDE SEA”:
THE THEME OF HOPE IN THE “TEATRO MAYOR” OF
MAX AUB

Resumen: The following paper discusses about the importance hope has as a theme in Max Aub’s Teatro Mayor, specifically

in *San Juan*, *El rapto de Europa*, *Morir por cerrar los ojos* and *No*. First, it will be demonstrated how the “Teatro Mayor” is an example of an *open* tragedy. Straightaway, some different characters of these tragedies will be selected as an example of the terms and situations where Aub’s topic of hope is established. Therefore, there will be characters listed as hopeful, combative and politically active at the same time that some other characters will represent a pessimistic, passive and selfish way of facing the tragedy. This will be useful, in the end, to establish which kind of hope is found inside Aub’s theatre and what message he tries to send to the audience with his Teatro Mayor.

Key words: Max Aub, Hope, Theatre, Tragedy, Spanish Exile, Historical theatre.

Introducción

Max Aub entiende y desarrolla una parte de su ejercicio teatral desde la idea sartreana del deber testimonial del escritor comprometido. Por ese motivo, el Teatro Mayor aubiano se escribe en claves que reflejan la propia realidad. Él mismo destacaba el carácter realista de gran parte de su teatro —que etiquetaba como *histórico*¹ en el *Aparte* a una de estas obras, *Morir por cerrar los ojos*:

¹ En una carta a José Monleón unos años después de que este hubiera publicado su *San Juan* en España, el propio Aub apuntaba que parte de su teatro era histórico, usando el término explícitamente: “Al fin y al cabo lo más de mi teatro histórico, como es natural, no lo escribí yo sino que me lo escribieron: *Morir por cerrar los ojos*, el 40;

Estos dramas históricos, y aún ejemplares –ejemplares en cuanto a espejo y escarmiento, que no en sí–, reflejan lo que tantos vimos o vivimos. Gritan males y advierten; entienda y sálvese quien pueda: son desnuda prueba. Bien poco deben a mi imaginación, y todo a mi experiencia (Aub, 2006b: 266).

El hecho de que la concepción y la génesis teatral se den en este contexto modifica tanto la ética como la estética de su teatro. Este deber testimonial y moral de su teatro se observa claramente –aunque no de manera única– en lo que él mismo denominó Teatro Mayor,² que supone la variante más comprometida ideológicamente de una obra teatral en la que hay lugar para obras con menor incidencia política. Este realismo testimonial señala que las situaciones trágicas de su tiempo tienen culpables, reelaborando –e invalidando– el esquema clásico de la tragedia basado en un destino fatal provocado por una deidad. Es el hombre –y no un Dios– el que provoca la situación trágica y condena al héroe al desenlace fatal. La tragedia aubiana responsabiliza al hombre de los problemas del hombre. Por ello, el Teatro Mayor identifica a aquellos culpables de la tragedia contemporánea y denuncia, a la vez, los sucesos dramáticos. De hecho, el autor responsabilizará a organismos políticos, gobiernos y países en numerosas ocasiones en su Teatro Mayor, ya sea en epígrafes, *apartes*, o mediante la voz de personajes como Carlos en *San Juan* o María en *Morir por cerrar los ojos*.

La tragedia aubiana, “abierta”

Este cambio en la génesis de la tragedia, originada por hombres y aplicada sobre hombres, supone también un cambio radical en su desenlace. El realismo de Aub en el teatro no se queda en lo testimonial, sino que es también dialéctico:

la tragedia ya no es “cerrada”, en tanto que inevitable, sino “abierta”, evitable. La situación trágica no es fatal porque no la origina un Dios o es un *pathos* inevitable, sino que la realidad puede ser transformada y evitarse el fatalismo trágico porque su génesis es humana:

Realismo testimonial, pero también realismo dialéctico porque el hombre, tras tomar conciencia de su trágica situación, puede transformar la Historia y la realidad (Aznar Soler, 2003: 238).

A diferencia de lo que sucedía con la tragedia griega, la catarsis sí supone, en la tragedia “abierta” aubiana, una posibilidad de evitar el desenlace fatal.³ Pese a esto, “abrir los ojos” no es suficiente para evitar el trágico desenlace. La toma de conciencia de la situación trágica de los personajes explicita el carácter humano de la tragedia, señala a los culpables, sus abusos y sus posibles soluciones, pero no los solventa por sí misma. La realidad que describe y que plantea la tragedia aubiana es dialéctica, susceptible de cambiar, pero siempre mediante la acción de los personajes.

El realismo dialéctico deja entrar un componente inexistente en la tragedia griega: la esperanza. La catarsis, junto con una voluntad de actuar para cambiar una realidad concebida como dialéctica, dan lugar a un discurso esperanza-do siempre vinculado a la acción. El reflejo textual quizás más representativo de esta afirmación se da en el título de una de estas tragedias: *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*. De nada sirve que la tragedia sea evitable si no hay un motor que lleve al héroe trágico⁴ a actuar, a cambiar una situación trágica que puede dejar de serlo si lucha para evitar su desenlace fatal.

el *San Juan* el 41, en la travesía de Porvendres [sic], en la bodega del barco, donde nos llevaban esposados. Y *El rapto de Europa*, en Marsella, también el 40, a principio, [...]. De las notas que tengo de aquel entonces –fueron tres años– podría sacar, repitiéndome, veinte mil cosas” (Lázaro, 2016: 54).

2 La etiqueta presenta algunos problemas, pues Aub varió su significado a lo largo del tiempo. En este caso, se considerará Teatro Mayor todo aquel recogido en las *Obras completas. Teatro Mayor* (2006).

3 Siempre y cuando esta catarsis, es decir, la toma de conciencia, se dé en el momento adecuado. Max Aub aprovecha el recurso de la catarsis en obras como *San Juan* o *Morir por cerrar los ojos* de manera tardía para, así, acentuar el patetismo trágico. Como señala Shaw (1996), el retraso de la catarsis se usa para crear un clímax acentuado, patéticamente potente, en personajes como María (*Morir por cerrar los ojos*) o Raquel (*San Juan*).

4 La figura tradicional del héroe trágico es, en estas tragedias, algo conflictiva. Hay obras como *San Juan* que, como señala Aznar Soler (Aub, 2006c: 27-31), no tienen un protagonista o un héroe, sino que se construyen desde la coralidad. Del mismo modo sucede en otras tragedias, en las que no hay un protagonismo único (*Morir por cerrar los ojos*) o en las que se apuesta por una coralidad abrumadora (*No*). Así, más que protagonistas heroicos, en el Teatro Mayor se encontrarán personajes modélicos, los que posteriormente en este trabajo se analizarán y llamarán “héroes positivos”.

Personajes activos: acción como única opción

La esperanza reside en la acción y, por ello, actuar adquiere un valor positivo que provoca que aquellos personajes activos sean los únicos que eviten —o que podrían haber evitado— el desenlace trágico. La tragedia, aunque “abierta”, será inevitable para todo personaje que no sea activo y que no luche para cambiar su situación. La tragedia de los personajes pasivos —aquellos personajes que no actúan—, por tanto, sí será “cerrada”. Pese a esta dicotomía entre activos-pasivos, que lleva a una salvación-condena, es importante destacar la heterogeneidad de estas acciones. Por este motivo, no se encuentra un patrón de acción estándar en los personajes de las tragedias del Teatro Mayor, sino que hay multitud de personajes activos que actúan, que luchan por cambiar la realidad, aunque sea de distintas maneras.

Leva, en *San Juan*, es uno de los personajes que mejor ilustra la acción como motor de cambio de la realidad en el Teatro Mayor de Aub. Se trata de un personaje joven (en contraste con otros personajes a bordo del *San Juan* caracterizados por su longevidad) que, desde su primer parlamento, ya presenta y explicita su predilección por la acción, usando la sentencia aubiana que también da título a *El rapto de Europa*: “Siempre se puede hacer algo, sea donde sea”⁵ (Aub, 2006d: 159). Esta concepción dialéctica de la realidad de Leva viene condicionada y apoyada por su ideología política. No es aleatorio que su interlocutor, al advertir la frase destacada anteriormente, le responda atacando su condición de comunista:

CARLOS: Mira, métete en lo que te importa. ¿Estamos? ¿O es que el comunismo te da el derecho de entrar de rondón en casa de todos? No dudáis de nada. ¡Allá va, porque lo digo yo! ¡Estaría bonito un mundo regido por vosotros! (Aub, 2006d: 159).

Esta recriminación es significativa: los comunistas serán siempre personajes activos en la tragedia aubiana, entenderán la acción y la lucha como la única opción ante la tragedia. Leva es el “héroe positivo”⁶ de *San Juan* y, de hecho, la célula comunista que él mismo dirige será la que proponga la acción ante la situación trágica del *San Juan*:

Camaradas: estamos perdiendo el tiempo miserablemente a bordo de este montón de hierro viejo cuando en otras partes del mundo hay una lucha efectiva. Hemos preparado nuestra marcha (Aub, 2006d: 172).

Ante la pasividad y resignación que protagonizan los judíos creyentes que siguen las órdenes del Rabino, Leva propone una fuga. Pretende abandonar el barco y, una vez en tierra, dirigirse a España para luchar en su guerra. La esperanza reside en la voluntad de actuar, de cambiar la realidad mediante la acción, en este caso, armada. La única acción efectiva en *San Juan* —al ser la única que consigue evitar el desenlace trágico— es la iniciada por el grupo comunista.⁷

La actitud de Leva, combativa y esperanzada gracias a la voluntad de luchar por sus valores, se encuentra, de forma semejante, en el personaje de Juan en *Morir por cerrar los ojos*. Juan es también un personaje activo debido a su compromiso político e ideológico, y su trayectoria vital se ve condicionada de manera trágica por ello. Juan Ferrándiz es un joven español que luchó en la guerra de España por convicción y compromiso político. Pese a la derrota y a su posterior internamiento en el campo de concentración de Vernet, permanece firme en su voluntad de actuar para luchar contra el fascismo. Juan no pierde la esperanza de poder ganar la guerra y, por ello, sigue actuando y luchando contra el fatalismo en todo momento, aunque de maneras diferentes. Su acción está condicionada por su

5 Nótese que Leva añade a la sentencia aubiana una nueva coordenada: la espacial (“sea donde sea”). Leva plantea la esperanza y la acción en unos nuevos términos que, no por casualidad, coincidirán con sus planes de ir a la guerra de España para luchar contra el fascismo.

6 Como señala Aznar Soler (2006c), en *San Juan* se puede hablar de un cierto maniqueísmo moral en el que Leva actúa con unos códigos morales inamovibles, mientras que Bernheim es un “héroe negativo” que se caracteriza por lo opuesto. De hecho, Leva no es en *San Juan* solamente un personaje activo, sino que también es el que denuncia aspectos como la xenofobia de algunos judíos, por ejemplo la de Lía y Chene.

7 En la reunión hay un personaje que señala no ser comunista: “UNO: Si ésta es una reunión del Partido, yo no soy” (Aub, 2006d: 172). Pese a ello, rápidamente Leva se aleja de un sectarismo ideológico y le incluye en su plan, ya que le considera un hombre de acción, un “compañero de viaje”: “LEVA: Lo sabemos. Pero también tu simpatía hacia nosotros, y creemos que debes oír lo que voy a proponer” (Aub, 2006d: 172).

conciencia de la memoria y del dolor sufrido, una especie de venganza política contra el fascismo que denigra y deshumaniza⁸ a los hombres. Pese a eso, la acción también está condicionada por una esperanza que, junto con la memoria, se proyecta hacia el futuro, un futuro alejado del desenlace trágico gracias a la acción:

JUAN: Si no hubiera memoria, no habría futuro, que también es memoria soñarlo tal como lo queremos. Luego viene el tío Paco con la rebaja. Si vivo para el futuro, es para tener recuerdos decentes. O mejor, para que todos vengan a tener recuerdos decorosos (Aub, 2006b: 297).

Juan explicita su esperanza de que el futuro sea diferente gracias a la acción, a la lucha y la defensa de la dignidad colectiva. Tiene una esperanza utópica que vive para cumplir, en la que hay “recuerdos decentes” para él y para “todos”, una esperanza ideal por la que vive y lucha, aunque luego “viene el tío Paco⁹ con la rebaja”. Juan, como Leva, defiende la dignidad colectiva de los hombres que el fascismo pone en peligro con sus actos deshumanizadores y criminales. Ante estas situaciones, ambos personajes, condicionados por su compromiso político e ideológico, deciden emprender la lucha armada. Además, Juan es otro ejemplo de moralidad positiva en las tragedias de Aub, ya que nunca se da por vencido en su voluntad de actuar. Una vez internado, y con la oportunidad de volver a fugarse, mantiene un diálogo con Luis en el que su compañero le recomienda que se marche para, desde fuera, poder denunciar las condiciones en las que se encuentran:

No por ti, sino por todos nosotros: un enviado directo, portador de la relación de nuestras necesidades, no se encuentra todos los días. Tienes que contar nuestras miserias y discutir el mejor modo de que nos llegue ayuda (Aub, 2006b: 366).

Él es el “héroe positivo” que, en caso de poder abandonar el campo, se dedicaría a denunciar y buscar soluciones para sus compañeros cautivos. Su lucha es “por un futuro de todos”, como se ha señalado anteriormente, hecho que hace que se trate de un personaje que, como Leva, demuestre que actuar siempre es una opción viable para cambiar la realidad: aunque él esté a salvo, siempre podrá actuar para ayudar a aquellos que aún sufren el conflicto trágico. La relación entre personajes no es casual, sino que ambos son comunistas y, por ello, hombres de acción. Pese a la derrota en la guerra de España o al internamiento en un campo de concentración,¹⁰ Juan no pierde la esperanza en la acción, luchando así continuamente por esos valores humanitarios que se han señalado anteriormente.

Hermann, en *No*, es también un personaje puramente activo y esperanzado, que concibe la realidad como dialéctica y que lucha contra su situación trágica para tratar de evitar un desenlace fatal. Se trata de un personaje que condena los abusos y la deshumanización que se hace a los hombres tanto en el lado soviético¹¹ como en el estadounidense durante la Guerra Fría. Junto a Leva y Juan, su acción será también condicionada por sus convicciones políticas, las cuales le llevan a decantarse por la “tercera fuerza”.¹² En el caso de Hermann, a diferencia de Leva y Juan, la acción sí que tendrá relevancia y presencia

8 Como analiza Isabel Martín Moreno (1999), es importante destacar que una de las políticas fascistas que más duramente se critica en el Teatro Mayor de Aub son los procesos deshumanizadores que sufren los hombres. Así, ya sea por su condición —no necesariamente creencia— judía, por su ideología, por su documentación, etc., muchos hombres son deshumanizados y tratados como mercancía, como problemas burocráticos. Véase, por ejemplo, el tratamiento de los judíos como si no fueran humanos que apunta Aznar Soler (Aub, 2006c) en su estudio introductorio de *San Juan*.

9 Léase una clara referencia satírica a Franco. Juan ha fracasado ya una vez en su lucha contra el fascismo, por ello, hace alusión a la “rebaja del tío Paco”, una irónica referencia a la derrota republicana y la pérdida de esa memoria, esperanza y futuro por los cuales vive.

10 Como señala Aznar Soler Soler (2003), ante la tragedia que supone perder la guerra de España o el Holocausto, muchos personajes que sufren la tragedia pierden esa esperanza e incluso llegan a suicidarse. En el caso de *Morir por cerrar los ojos* podemos encontrar, por ejemplo, el caso del escritor Gerhard Von Ruhn. Es significativo, por tanto, que Juan también sea internado pero siga manteniendo una actitud activa y no derrotista.

11 Este personaje, junto con algunos otros en *No*, encabeza la crítica al sistema comunista y al capitalista. Debe destacarse que *No* se escribe en 1949, ya superada la Segunda Guerra Mundial y derrotado el fascismo. Por ello, en esta tragedia el enemigo no es el fascismo si no que se critica a ambos bandos del conflicto del momento, la Guerra Fría. Esa diferencia temporal supone también una diferencia radical en lo que corresponde al valor ideológico del comunismo de personajes como Leva en *San Juan*, a quienes no se dirigirán las críticas que se realizan en esta obra.

12 En el contexto de la Guerra Fría, Aub plantea el problema que suponen ambos sistemas: “El hombre de nuestro tiempo —dicen— está forzado a escoger entre dos soluciones políticas contrapuestas [...], hay que decidirse entre la URSS y los EE. UU., entre el comunismo soviético y el imperialismo norteamericano [...]. El mundo ha vuelto a ser maniqueo” (Aub, 2002: 91). Ante esta rigidez ideológica que Aub identifica como maniquea, planteará la “tercera fuerza”, una lucha por “una economía socialista en

escénica. En el momento de más alto patetismo trágico, tras el suicidio de Julieta y la inminente muerte de Hermann y María, el personaje decide actuar y romper con la situación trágica mediante una fuga. Escénicamente, se da un “efecto de inmersión”¹³ cuando Hermann y María rompen la “cuarta pared” y realizan su huida por el patio de butacas. La acción de Hermann cristaliza la voluntad de Aub de implicar al público y de hacerle tomar partido. Mediante este *espejo* de la realidad, el público se encuentra inmerso en una situación trágica: ve a estos personajes actuar, rebelarse y encarnar la esperanza de poder escapar del fatalismo trágico. Con el efecto de inmersión, siendo un momento de patetismo trágico, la acción evita la inminente muerte, ilustrando y demostrando al público (al cual interpela directamente el Teatro Mayor) el verdadero poder de la acción, motor de la esperanza para cambiar una realidad dialéctica.

Leva, Juan y Hermann encarnan el prototípico personaje políticamente comprometido, solidario y activo de la tragedia aubiana. De la misma manera, Margarita encarna el personaje esperanzado y esperanzador de *El rapto de Europa*, aunque en claves distintas a las que caracterizan a los tres hombres destacados anteriormente. Es un personaje histórico, hecho que la diferencia de los vistos anteriormente. Margarita Dodge, protagonista de *El rapto de Europa*, es un personaje inspirado en Margaret Palmer —a quien se dedica la obra—,¹⁴ una mujer estadounidense que residió en España durante muchos años y que, tras la guerra de España, ya residiendo en Marsella, ayudó a un número notable de refugiados republicanos¹⁵ españoles a escapar de las persecuciones fascistas.

Más allá de un homenaje y dedicatoria de trasunto histórico y biográfico, el personaje de Margarita Dodge difiere de los otros personajes activos en que sus acciones son un tanto distintas a las de los tres personajes destacados anteriormente. En primer lugar, por su nacionalidad estadounidense. Su implicación —y acción— en la realidad trágica es voluntaria, ya que no es perseguida por nadie. Margarita, a diferencia de estos otros personajes activos, no demuestra un compromiso político basado en la ideología o el partidismo, sino que su antifascismo se genera a partir de su solidaridad:

Mire usted, Adela, creo que lo que me empujó a despreciar el fascismo es ese clima policiaco de desconfianza que ha desatado por el mundo. Esa horrenda incertidumbre acerca de lo más auténticamente humano: la palabra, la amistad... (Aub, 2006a: 248).

El personaje no responde a convicciones partidistas, sino que la lucha contra el fascismo nace de un humanismo ético, de un sentimiento de rechazo hacia las injusticias de los regímenes fascistas. Pese a ello, su acción sí es política en tanto que es antifascista. En su diálogo con Adela se puede observar lo que afirma Aznar Soler (2003: 222): “El compromiso antifascista de Margarita, heroína de la Resistencia en *El rapto de Europa*, se fundamenta en sus profundas convicciones humanistas”.¹⁶

Margarita es, por tanto, un personaje activo que ve en sus acciones la esperanza de poder cambiar la realidad para aquellos hombres que, perseguidos por el fascismo, ven sus

un estado liberal” (Aub, 2002: 98). Así, personajes como Hermann son los que defienden la ideología de Aub, que niega la necesidad de escoger entre ambos sistemas y que cree en “la tercera fuerza” como solución a dos sistemas que, en ambos casos, no son válidos.

13 Pilar Moraleda usa este concepto para hablar de esta escena: “Con este inesperado ‘efecto de inmersión’, Aub obliga al espectador a hacer causa común con los que han elegido la libertad, es decir, se asegura de la efectividad de su alegato (1989: 54). El término “efecto de inmersión”, pese a referirse al teatro de Buero Vallejo en los estudios de Ricardo Doménech, es empleado para describir un proceso similar por parte de Aub, en el que se fuerza al público a identificarse con los personajes y su situación.

14 El propio Aub reconoce la inspiración autobiográfica a la hora de crear a la protagonista de *El rapto de Europa*. Así, Aub afirmaba: “Sí. Está dedicada a Margaret Palmer, mujer adorada de todos, amiga de mis padres y encargada en España por la Fundación Carnegie para escoger pinturas para una bienal en Estados Unidos. [...] Hice en esta obra lo contrario de lo de *Morir*, es decir, los personajes principales [Margarita] son reales pero la fuga y el problema de la esposa y la amante están inventados” (Kemp, 1977: 16).

15 Como señala Naharro-Calderón (2008: 25), Margaret Palmer fue “adjunta temporal de Varian Fry, director del Emergency Rescue Committee (Centro Americano de Socorro)”. El CAS fue responsable de la emigración americana de grandes personalidades culturales del momento, como Marcel Duchamp, Hannah Arendt, André Breton o el propio Max Aub.

16 Como señala Aznar Soler (2003), estas convicciones humanistas se observan en una sentencia de la propia Margarita al hablar con Hope: “A mí, querido Hope, me interesan las personas. Los problemas, las religiones, las razas, los colores de la piel y los del espíritu, me tienen sin cuidado” (Aub, 2006a: 224).

libertades —e incluso sus vidas— amenazadas. La acción de Margarita se diferencia también de la de otros personajes por su efectividad. Este personaje se dedica a ayudar a exiliados políticos, y en el tiempo en el que se ubica la obra ha dado salida de Francia, supuestamente,¹⁷ a más de cincuenta hombres de diversas nacionalidades. Sin embargo, y como se puede leer en este diálogo con Hope, la acción de Margarita se concibe desde sus propios límites, sabiéndose incapaz de terminar con el conflicto trágico en su por sí misma:

HOPE: ¿Por qué se ha de entrometer en cosas que no le importan? Déjelos. ¿O es que cree que con su ayuda personal va a cambiar el rumbo de los acontecimientos?

MARGARITA: Yo, no. Pero si ustedes quisieran...

HOPE: Nosotros estamos aquí para cosas de más fuste que ocuparnos de fulano o de zutano.

MARGARITA: (*Dulcemente.*) Pues por eso mismo. Si ustedes no se preocupan, alguien lo tiene que hacer (Aub, 2006a: 223-4).

Margarita, como gran cantidad de personajes en las tragedias del Teatro Mayor de Aub, apunta a las políticas de no intervención como responsables de la realidad histórica.¹⁸ Pese a que la acción necesaria para cambiar la realidad y terminar con el fascismo deba ser realizada por organismos internacionales, Margarita no pierde la esperanza. Ella es consciente de las limitaciones de su ayuda, pero actúa debido a su altruismo y filantropía. Sus convicciones humanistas la llevan a no perder la esperanza en cambiar la realidad y a actuar contra el fascismo de manera continua e inagotable, señalando que “Siempre se puede hacer algo”¹⁹ (Aub, 2006a: 219).

Margarita, en síntesis, es un personaje activo, como Leva, Juan y Hermann, personajes que actúan contra el fascismo con los recursos de los que disponen: ya sea ayudando a tramitar documentaciones falsas, luchando en la guerra de España, o escapando físicamente. La esperanza aubiana reside en personajes como estos, que defienden la acción como motor de cambio de la realidad, textual y escénicamente, para comunicar así un mensaje directo hacia su público. Son solamente estos personajes esperanzados, optimistas por la convicción de que puede cambiarse la realidad mediante la acción, los que no serán castigados por la realidad trágica. Leva y sus camaradas escapan del *San Juan*;²⁰ Hermann y María escapan por el patio de butacas de la persecución fronteriza de las fuerzas del orden; y Juan evita la muerte en la alabrada del campo de concentración. La acción, consecuencia de la esperanza de cambiar la realidad, no termina evitando el desenlace trágico de manera clara, sino que deja finales abiertos para estos personajes que optan por actuar, luchar contra el fascismo. Aub apuesta por la esperanza y la acción, y por ese motivo los personajes que sigan esos valores acabarán evitando el desenlace trágico, al menos, escénicamente.

Personajes femeninos que “abren los ojos”: de pasivos a activos

Aub pretende convencer al público de la necesidad de actuar y luchar contra el fascismo para que la esperanza del humanismo socialista que predica sea viable. Por ello, tienen tanta importancia los personajes que mantienen la certeza de que se puede cambiar la realidad mediante la acción, llegando incluso a contagiar su esperanza y su voluntad de actuar a otros personajes. Sucede así con Margarita, que acaba convenciendo a otros personajes como Adela²¹ a contagiarse de esta solidaridad

17 El número es inexacto, pues es un dato que Margarita niega —probablemente con voluntad de no dar información acerca de sus acciones— en su encuentro con Hope: “HOPE: Pero suman más de cincuenta. MARGARITA: ¡Qué exageración! ¿Y aún dice usted que están bien informados?” (Aub, 2006a: 224).

18 Varios personajes en *San Juan* apuntan a la responsabilidad internacional de su situación trágica. Véase también, por ejemplo, la dedicatoria negativa de *Morir por cerrar los ojos*. La responsabilización de los factores humanos y políticos de la tragedia por parte de Aub será habitual en muchos de sus personajes. Pese a que la responsabilidad de solucionar la tragedia sea internacional, los personajes activos rechazarán resignarse a ser ignorados por esos gobiernos y decidirán actuar para, en la medida de lo posible, cambiar la realidad.

19 Margarita es, textualmente, uno de los personajes que pronuncia la sentencia destacada y recurrente de la esperanza en cambiar la realidad, como Leva. En el caso de *El rapto de Europa*, se añade incluso como subtítulo a la obra.

20 Su fuga lo hace alejarse del fatalismo trágico. No se da ningún indicio de que esa decisión de actuar haya sido exitosa, pero es suficiente que la voluntad de actuar los lleve a abandonar el *San Juan* y, por tanto, librarse de la muerte asegurada que todos los demás personajes pasivos sí sufren.

21 Véase que Margarita no solamente convence a Adela de que la ayude en sus gestiones, sino que también convence a Roger, un chivato que pretendía denunciar a su suegro por anarquista ante el gobierno de Vichy.

y ayuda humanitaria antifascista.²² Este contagio de la esperanza, de la concepción dialéctica de la realidad, es lo que pretende mostrar al público Aub. Por ese motivo, tienen tanta importancia los personajes políticamente militantes, altruistas y activos, como aquellos que, pese a una pasividad inicial, terminan por experimentar una catarsis que los lleva a apostar por la acción y la lucha contra el fascismo o la situación trágica.

Los personajes que protagonizan esta catarsis y transición hacia un carácter activo en las tragedias aubianas tienden a ser, significativamente, mujeres. Las mujeres, en el Teatro Mayor de Aub:

[suelen ser] ... mujeres vulgares y egoístas que anteponen su felicidad individual a los valores políticos colectivos.²³ Sin embargo, al curso de la acción dramática experimentan una evolución porque aprenden de su propia experiencia individual (Aznar Soler, 2003: 222).

Ese es el caso de mujeres como, por ejemplo, Adela en *El rapto de Europa*, María en *Morir por cerrar los ojos* o Raquel en *San Juan*. Estas tres mujeres sufren conflictos individuales durante la acción dramática a los cuales dan importancia por encima de la tragedia histórica colectiva. Esta elección las aleja de ser personajes activos, pero a lo largo de su propia experiencia dramática son llevadas a un proceso de catarsis que hace que tomen conciencia y que se decidan a actuar, a dejar de lado sus intereses individuales para enfrentarse la tragedia colectiva —mayor— de la que también forman parte. El dolor de su propia experiencia las hace aprender²⁴ y las lleva a un cambio radical que las hará convertirse en personajes activos.

Adela decide dejar de lado su conflicto amoroso e, inspirada por Margarita, sacar partido de su nacionalidad francesa para ayudarla y dar salida a la mujer de Rafael. La superación de su conflicto amoroso es excepcional, pues no solamente renuncia al amor de Rafael, sino que termina ayudando a la que “veía como una rival”, su mujer. Pasa, por tanto, de una pasividad frente a la tragedia colectiva a una acción crucial, basada en convicciones políticas y humanistas que Margarita parece despertar en ella. El caso de Adela es algo excepcional, ya que se trata de un personaje consciente, con ideología política y capacidad para la lucha: su conflicto amoroso la acerca a una actitud frustrada y pasiva hasta que Margarita le “abre los ojos” y “despierta” su naturaleza humanista, solidaria y altruista. Nótese también que, como Margarita, Adela no es objeto del conflicto trágico. El perseguido es Rafael, ella no tiene ninguna necesidad de escapar, sino que planea acompañarlo por amor. Como Margarita, su acción es puramente altruista, reflejo de una solidaridad hacia aquellos perseguidos por el fascismo: antepone el colectivo a su felicidad individual.

Algo muy distinto sucede con Raquel en *San Juan*, quien sí es una de esas mujeres prototípicamente egoístas. Raquel es una mujer que, movida por su pasión y sus intereses personales, chantajea a Efraím para que no se fugue, con Leva, del *San Juan*:

EFRAÍM: Ni hablar. Tú no sabes nada, nada. ¡Júrame no decir nada a nadie! ¡Júramelo!

RAQUEL: No. Es tarde. Si no me prometes ahora mismo quedarte, gritaré por ahí... y ni siquiera tus compañeros se podrán

22 Adela es un personaje activo y comprometido políticamente (incluso más que Margarita, pues dice haber pertenecido a “las Juventudes”). Ella misma lo afirma: “He sido feliz, ¿me oye? Y quiero seguir siéndolo, a pesar de usted, a pesar de esa..., a pesar de todo. Sé luchar. No me da miedo” (Aub, 2006a: 249). El compromiso antifascista y la voluntad de acción y lucha para buscar la felicidad y cambiar la realidad son anteriores a su diálogo con Margarita. Lo único que esta consigue es aprovechar tales valores para redirigirlos a su causa, a la Resistencia antifascista.

23 No todas las mujeres de las tragedias aubianas siguen la evolución que apunta Aznar Soler (2003), pero sí la mayoría. Margarita, por ejemplo, es una mujer que rompe ese tópico ya que es, como se ha analizado anteriormente, un personaje comprometido y activo desde el inicio. El propio Aznar Soler apunta a su naturaleza activa, llamándola “heroína de la Resistencia” (Aznar Soler, 2003: 222). De hecho, Naharro-Calderón irá más allá y afirmará: “*El rapto de Europa* se destaca [...] por el protagonismo que cobra la triada femenina y que señala la sensibilidad de su autor hacia un mundo en donde los héroes masculinos, como Rafael, tienen los pies de barro” (Aub, 2008: 43). El apunte de Naharro-Calderón es acertado, pues las figuras femeninas de *El rapto de Europa*, Margarita y Adela, suponen un cierto alejamiento de ese patrón de mujer egoísta y sin conciencia política. Pese a eso, el prototipo que señala Aznar Soler es válido y mayoritario en la mayoría de obras aubianas, siendo mujeres como Margarita y Adela casos excepcionales.

24 Es importante añadir a este grupo de mujeres que aprenden de su dolor a Emma, la protagonista del monólogo *De algún tiempo a esta parte*. Como señala Estela R. López: “Emma va aumentando en dimensión hasta dejar de ser un personaje individual para convertirse en personaje colectivo. Por eso al final, a pesar de todos los horrores no queda destruida y puede exclamar: ‘Pero un día vendrá la libertad’. Termina la obra con el sentimiento de esperanza” (1976: 97). Emma no pertenece al Teatro Mayor, pero la escritura de esta obra se fecha en 1939 —cercana a las obras que sí lo son— y comparte muchos rasgos con ellas, como el motivo de la esperanza.

fugar... (*Más bajo.*) ¿Crees de verdad que tu esfuerzo personal puede arreglar el mundo? ¿Crees que si no vas a España los republicanos perderán la guerra? Y, mientras tanto, yo qué: ¿leer en los ojos de mis padres, a cada momento: “¡Carlos tenía razón!”?

EFRAÍM: ¿Cómo te puedo explicar...?

RAQUEL: Mejor es que calles. Sé todo lo que me vas a decir: el mundo, los compañeros, el porvenir... Pero, ¿y yo? ¿Es que yo no tengo porvenir? ¿Es que el porvenir del mundo no es de carne y hueso? Si te marchas, no nos volveremos a ver. ¿No has pensado que podemos tener hijos, hijos...? No lo has pensado, no. Un hombre no piensa en esas cosas. El gusto, y gracias (*Pausa*), Si te quieres ir, vete. (*Bajo*). Si te quedas, tendrás mañana de mí todo lo que me pidas. (Aub, 2006d: 176)

El joven comunista Efraím es chantajeado emocionalmente por Raquel, siendo así manipulado y condicionado a elegir abandonar el plan de fuga de Leva y quedarse a bordo del *San Juan*. Raquel provoca un conflicto interior en Efraím entre su interés político —que le lleva a escapar— y su interés sentimental —que le lleva a quedarse en el *San Juan*—. ²⁵ Raquel no es solamente una mujer egoísta, sin compromiso político y sin voluntad de actuar contra la situación trágica, sino que además sabotea el carácter activo de personajes como Efraím, a quien no participar en la fuga le convierte en un sujeto deprimido, pasivo, frustrado y desesperanzado:

RAQUEL: (*A EFRAÍM*) ¿De verdad que vamos a morir? ¡Di! ¿No te levantas contra esa injusticia? ¿No gritas? ¿Te dejas ir? ¿No intentas nada? ¿Te das por vencido?

EFRAÍM: ¿Qué quieres hacer?

RAQUEL: Luchar. Sea lo que sea.

EFRAÍM: Vamos. (*Suben a la cubierta.*) Vamos a hablar con el Capitán. Pero, ¿no crees que si hubiese algo que hacer ya lo intentarían los que mandan?

RAQUEL: Nunca se sabe. Siempre hay que esperar (Aub, 2006d: 203).

En este fragmento del tercer acto no queda nada del Efraím comunista y activo dispuesto a marcharse en una barca a España como brigadista para combatir al fascismo. Contrariamente, Efraím es entonces un personaje resignado y frustrado, que piensa que nada puede evitar el fatalismo trágico porque es demasiado tarde y dejó pasar su oportunidad de actuar contra él. En cambio, Raquel, hacia el final de la obra, es la única persona a bordo que está dispuesta a actuar para evitar un desenlace fatal. La realidad provoca en Raquel una catarsis patética que la convierte en un personaje con voluntad de actuar, llevándola incluso a expresarse en términos parecidos a los que había usado un personaje tan diferente a ella como Leva. La catarsis de Raquel y su voluntad de acción son tardías, ²⁶ acentuando así el patetismo y siendo así irremediable el final trágico de los judíos que permanecen a bordo del *San Juan*. Pese a ello, esta evolución sirve para mostrar que cualquier persona puede tomar conciencia —“abrir los ojos”— y aprender de una situación trágica para encontrar esperanza en la acción directa contra ella. En el caso de *San Juan*, la evolución se da cuando la muerte es ya inevitable, pero es aun así efectiva porque contrasta con la actitud que mantienen personajes como Efraím o el colectivo de judíos. El público, que observa como esos judíos van a morir a bordo del *San Juan*, ve ante sí mismo dos actitudes frente a la tragedia: la acción o la resignación. La esperanza de Raquel es patética, pero sigue siendo más valiosa que la resignación religiosa ²⁷ por parte de la amplia mayoría de judíos, liderados por el Rabino. Ante el

²⁵ Es un falso conflicto, ya que solamente puede elegir la opción que implica quedarse a bordo del *San Juan*. Si no la elige, Raquel amenaza con sabotear el plan de fuga del Partido.

²⁶ Este cambio se da demasiado tarde, cuando la tragedia es inevitable. Como señala Shaw (1996), esta toma de conciencia se da fatalmente tarde para así acentuar el patetismo trágico. De la misma manera, escenas como el parto de Esther o la boda entre Sonia y el Oficial contribuyen a este patetismo final de *San Juan*. Cuando el desenlace trágico se sabe inevitable por el estado de la nave y la muerte es inminente, el patetismo trágico se acentúa con escenas que supuestamente son fuente de alegría, como un nacimiento o una boda. Al ser inevitable una muerte próxima, como señala Aznar Soler (2006e), estas escenas acentúan el patetismo trágico.

²⁷ *San Juan* es una obra que elabora una crítica implacable contra la religión judía, que promovía una actitud providencialista, pasiva y de resignación ante el destino que Dios había decidido. Por este motivo, el Rabino será confrontado por varios personajes a lo largo de la obra (principalmente por Carlos), dejándose de relieve el carácter de resignación ante la tragedia que tiene el discurso religioso. La obra, además, se cierra con un parlamento del Rabino en el que cita el libro de Job y, patéticamente, los judíos aceptan su muerte en un silencio que supone la aceptación de la tragedia como la voluntad de Dios.

final trágico, la actitud de Raquel se ve como algo patético, pero didácticamente valioso.²⁸

Aub lanza, con el final de *San Juan*, un mensaje para el público testigo de la tragedia en el cual la catarsis final de Raquel —quien acaba parafraseando a Leva— demuestra que actuar es el único modo de cambiar la realidad y de evitar el fatalismo trágico. Por tanto, la verdadera esperanza²⁹ del hombre contemporáneo reside en la acción directa contra el fascismo. El patetismo final demuestra que la acción es el único modo de no morir a bordo del *San Juan*: para Raquel es demasiado tarde, pero no para el público que ve, en ese “espejo de la realidad”, cómo Leva y la célula comunista han evitado la tragedia actuando y tratando de combatir el fascismo.

María, en *Morir por cerrar los ojos*, es un personaje que, como Raquel, inicia la representación como una de esas mujeres pasivas, sin compromiso político, egoístas y solamente preocupadas por el bienestar individual. María es francesa y está casada con Julio, un claro representante de la pequeña burguesía egoísta, pasiva y voluntariamente ajena al conflicto y auge del nazismo europeo. El compromiso político de María es nulo y su interés es puramente económico e individual —mantener el negocio familiar y sacar a Julio del erróneo arresto en el que se encuentra—. Pese a ello, sufre una evolución parecida a la de Raquel en *San Juan*: ante una experiencia dolorosa, una catarsis lleva a la mujer a tomar conciencia y compromiso político, a ver la acción como única esperanza contra el fascismo que se extiende y que castiga colectivamente a la humanidad. Con el internamiento de Julio y Juan en el campo de Roland Garros y tras ver que su nacionalidad francesa y su indiferencia hacia la política no la salvan de la situación trágica, María reacciona, en una conversación con Juana, señalando la importancia de “tomar partido”, de que “cerrar los ojos” solamente conduce a la muerte:

28 Como señala Estela R. López, la identificación del público con los personajes de *San Juan* es inevitable: “Los pasajeros del barco no son diferentes a nosotros. Aub ha querido individualizarlos para que nos identifiquemos con ellos. Los hay buenos y malos, egoístas, materialistas, inocentes, pero todos podían haberse salvado” (1997: 100).

29 Véase que, al inicio de la obra, Raquel tiene esperanza en abandonar el *San Juan* tarde o temprano. Pese a ello, esa esperanza no se basa en la acción, sino que promueve una visión estática de la realidad. Raquel espera que, por sí misma, la realidad cambie: “No seas tan pesimista. Desembarcaremos algún día”, “No nos van a tener en el barco toda la vida. Un día pisaremos tierra”, (Aub, 2006d: 157). Esa esperanza no es realista ni válida, la verdadera esperanza depende de la acción y así queda demostrado, aunque patéticamente y trágicamente, al final de la obra.

30 Juana es el personaje que acompaña escénicamente a María en su catarsis. Juana, por su parte, es una mujer que no sigue el tópico de mujer egoísta y apolítica. Esposa de un hombre políticamente comprometido, ella es una mujer con una ideología y un activismo marcados, no como la propia María y la población francesa indiferente, pasiva. Así se lo hace saber a la propia María: “Todos, no” (Aub, 2006b: 370).

MARÍA: El dolor devuelve la vista a los ciegos. (*Pausa.*) Cuántas veces te dije: “¡Que nos gobiernen como quieran! Lo que me importa es que no me falte carne en el puchero y que podamos ir al cine los sábados por la noche...”. Y porque así lo creímos todos...

JUANA: Todos, no.³⁰

MARÍA: Encontraba vuestro entusiasmo y vuestra nimiedad aplicados a cosas demasiado pueriles y hechos a la medida; enredados en risibles tiquismiquis heréticos...

JUANA: ¿Y ahora?

MARÍA: Tenáis razón en lo que más pesa. Soy tozuda. Nací en el campo, ¿sabes? Necesito hacer grandes esfuerzos para convencerme de que estaba equivocada. Me duele. Me duelen los recuerdos. Me duele Francia, como si la llevara anudada en el pecho. (*Pausa.*) Vosotros, a mi alrededor, hablabais de política y de política... No me daba cuenta de que, quieras que no, hay que tomar partido (Aub, 2006b: 370-371).

María, aprende, “abre los ojos”, tras el dolor de la experiencia, como Raquel en *San Juan* o Emma en *De algún tiempo a esta parte*. En su próxima aparición escénica, tras encontrar el cadáver de Julio, se mostrará completamente distinta al personaje que ha sido a lo largo de toda la obra. Así, señalará a los miembros del ejército francés como “traidores” y “asesinos” por acatar las órdenes de un gobierno que no actúa, colaboracionista con el gobierno nazi y que permite y promueve persecuciones, campos de concentración, condiciones inhumanas... María protagoniza entonces una escena final patéticamente trágica en la que, con el cuerpo de su marido asesinado entre sus brazos, será llevada a un campo de concentración de mujeres por insultar y calificar al coronel y a los soldados como “cuervos”, “avaros” y “asesinos”. Los términos en los que María, patéticamente, profiere su denuncia contra el ejército francés colaboracionista tienen componentes

claramente políticos y son de una naturaleza ideológica que completa la evolución del personaje.

María, en el desenlace de *Morir por cerrar los ojos*, actúa, se rebela chillando e incluso mordiendo al soldado que pretende llevársela al campo de concentración de mujeres. Además, María apunta, esperanzada, el advenimiento de “una Francia nueva”³¹ nacida de rebeliones como la suya. Finalmente, empieza a cantar *La Marsellesa*,³² provocando una escena final esperanzada que supone un canto a la acción y a la lucha colectiva por parte de la mayoría. A diferencia del *San Juan*, no está claro qué sucederá con presos y soldados, pero lo que sí parece certero es que el discurso de María les arenga a actuar, a luchar por cambiar esa realidad y a apostar por la acción esperanzada que provoca “abrir los ojos”.

Personajes pasivos: “morir por cerrar los ojos”

Esta predilección aubiana por la acción y por los sujetos que luchan contra el desenlace trágico, por contraste, evidencia el egoísmo generalizado de algunos personajes y colectivos que “cierran los ojos” y se muestran impasibles ante situaciones trágicas como son los campos de concentración o la persecución y el éxodo judíos. Al igual que personajes activos que deciden actuar y luchar, en el Teatro Mayor también hay personajes que destacan por su individualismo y su egoísmo. Este es el caso, por ejemplo, de la sociedad francesa que aparece en *Morir por cerrar los ojos*, encarnada por los vecinos de Julio y María, la portera o Madame Goutte. Encarnan un personaje colectivo que, sistemáticamente, “cierra los ojos” y que es retratado como uno de los causantes del triunfo del fascismo en Europa.

Este tipo de personajes, como Madame Goutte o los vecinos, representan la Francia de Vichy, que desconfía del extranjero, que ensalza un patriotismo francés basado en la individualidad y a favor de la militarización con el objetivo de que el extranjero no ponga en peligro su *status quo*:³³

ROSA: (*Acercándose a MARÍA*.) ¿Es verdad lo que dicen?

MARÍA: ¿Qué?

ROSA: Que se han llevado preso a tu marido.

MARÍA: ¿Quién te lo dijo?

ROSA: Yo lo oí. Se lo contaba la portera a mi mamá. Mi mamá decía que nunca se puede uno fiar de los extranjeros. ¿Tú crees que es verdad?

MARÍA: Ha sido una equivocación: le soltarán enseguida.

ROSA: Es que mamá decía que no se deberían permitir matrimonios así.

MARÍA: ¿Qué matrimonios?

ROSA: Los de una francesa con un extranjero (Aub, 2006b: 288-289).

Aub identifica en esta sociedad francesa un egoísmo nacionalista racista, opuesto a los valores humanistas y solidarios de personajes como Margarita. Este egoísmo individualista que provoca racismo, o incluso xenofobia, no solamente se da en representantes de la sociedad francesa, sino que se puede encontrar en personajes radicalmente distintos, como son Lía y Chene en *San Juan*. En este caso, se trata de un matrimonio judío que se opone a que su hija contraiga matrimonio con un hombre que no lo es:

31 Esta construcción había sido usada también por Juana, la compañera que presencia el “despertar” de María. Tras preguntarle María si había perdido la esperanza, Juana responde (Aub, 2006b: 370): “Hoy más que nunca, creo en un mundo nuevo. En una Francia nueva”. Al ver “despertar” a María, nace una esperanza en Juana, al igual que María tendrá la esperanza de “una Francia nueva” porque cree en el “despertar” colectivo del pueblo de Francia.

32 La elección de *La Marsellesa* ha tenido diferentes lecturas por parte de la crítica. José Monleón (1971: 66) ve en esa elección la voluntad de “mostrar la ‘ocupación’ o ‘domesticación’ de la vieja canción revolucionaria debido a que la cantan presos y soldados” (1971: 66), es decir, una voluntad de devolver el himno a sus valores originales y desligarlo de ese falso nacionalismo que él identifica como central en *Morir por cerrar los ojos*. Por otro lado, Estela R. López (1976) apunta a esa catarsis colectiva que provoca el parlamento de María y que se completa con estos personajes sumándose al canto del himno revolucionario. Otra lectura relevante es la de Aznar Soler (2003: 250), que ve en *La Marsellesa* “una significación inequívocamente antifascista, [...], la apelación patética a las raíces patrióticas de una dignidad nacional que deriva de los valores de Libertad, Igualdad y Fraternalidad conquistados por la Revolución Francesa en 1789: un canto a la Libertad y a la dignidad humanas”.

33 José Monleón señala el componente crítico hacia la sociedad burguesa que se puede leer en *Morir por cerrar los ojos*. Apunta que Aub, con esta obra, “contradice la imagen política de Francia. Los intelectuales habrían hecho de Francia, a lo largo de dos siglos, la tierra de la democracia y de los derechos del hombre” (1971: 58). Para Monleón, en cambio, esta obra evidencia esa degradación de la sociedad francesa, que “pervierte” los valores de la Francia revolucionaria (la de la *La Marsellesa*) y la caracteriza con un nacionalismo que se aleja de tales valores y promueve la discriminación del extranjero.

CHENE: ¿No comprendes que no es de los nuestros? ¿Quieres condenarte eternamente?

LÍA: ¡Eso, eso! ¡Y condenar a tus padres por no haberte sabido mantener en el recto camino...! ¿Te habló de matrimonio? ¡Eh, contesta, di!

SONIA: (*Imperceptiblemente.*) Sí.

LÍA: ¡Del matrimonio de su ley!

SONIA: No sé...

LÍA: ¡Nunca! ¿Lo oyes? ¡Nunca! Nunca consentiremos mezclarnos con herejes.

LEVA: (*Saliendo de la parte oscura.*) ¿Os dais cuenta de que predicáis lo mismo que nos tiene aquí? (Aub, 2006d: 164-165).

Estas actitudes ilustran una moralidad negativa, ya que acaban por permitir —e incluso provocar— situaciones trágicas. De esta manera, destacan en el Teatro Mayor de Aub personajes —como Bernheim y Carlos en *San Juan* o Julio en *Morir por cerrar los ojos*— opuestos a los “héroes positivos” y que encarnan valores egoístas, negativos e incluso inhumanos. Bernheim,³⁴ personaje de *San Juan*, es un banquero judío preocupado únicamente por su abandono del barco, cosa que intenta por medio de chantajes económicos, por contacto con políticos... Su acción es individual, egoísta y moralmente negativa, ya que, en una situación trágica que afecta a todo el colectivo a bordo del barco, solamente se preocupa por sí mismo.

Algo parecido sucede con Julio en *Morir por cerrar los ojos*: se trata de un español pequeñoburgués asentado en Francia que “cierra los ojos” ante las políticas pronazis de Vichy aunque afecten a alguien tan cercano como Juan, su hermano. Julio, condenado por error, acaba finalmente en

un campo de concentración corriendo la misma suerte que su hermano. Pese a ello, Julio sigue con una actitud profundamente egoísta, convirtiéndose en chivato y buscando un trato de favor ridículo por parte de los soldados y militares a cargo del campo. Eso le convierte en el contrapunto moral de Juan, el “héroe positivo” de la tragedia, encarnando así la moral más “negativa” y repulsiva.³⁵ Julio está dispuesto, incluso, a delatar a su hermano para salvarse él mismo, para volver a una normalidad pequeñoburguesa y no prestar atención a los problemas sociales mientras él no se vea inmerso en ellos. Esta actitud es también patética, pues defiende y favorece un sistema francés que, de hecho, le ridiculiza por español —tal y como afirman, por ejemplo, sus vecinos franceses— y le convierte en un triste esclavo de los militares del campo. Julio, por tanto, es un personaje que enfatiza el patetismo trágico de la obra, encarnando una alienación política y moral que le lleva a morir tras haberse degradado moralmente y perdido todo en favor de un sistema para el que no es valioso. Es la constatación de que “cerrar los ojos” y tratar de ayudar a un sistema egoísta, racista y xenófobo con voluntades individuales no es una opción que evite el desenlace trágico.

Aub quiere, con su teatro, demostrar que la acción egoísta en favor de intereses individuales es inútil, demostrar la necesidad de una acción colectiva. Por ello acciones similares como el intento de fuga por parte de Carlos o el que protagonizan Leva y sus compañeros en *San Juan* no tienen el mismo desenlace. Carlos es un joven judío³⁶ que trata de fugarse del *San Juan* y es cazado y devuelto al barco tras una pelea con la policía. El joven es un personaje egoísta que busca una salvación individual completamente ajena a valores de solidaridad con todos aquellos a bordo del barco, pues les desprecia por su condición de judíos. Por ese motivo, su plan es frustrado y él vuelve al barco, donde

34 Bernheim, como señala Aznar Soler (Aub, 2006e), es el contrapunto de Leva. Al contrario que el comunista, es un personaje individualista que busca una salvación propia gracias a su nivel adquisitivo. No se preocupa, en ningún momento, por nadie que no sea él mismo. Eso le lleva a ocupar la posición opuesta a Leva en un esquema moral de personajes que, como apunta Aznar Soler, peca de maniqueísta, con personajes de moralidad intachable como Leva o insalvables como Bernheim.

35 Julio es un personaje que funciona como contrapunto de Juan, como apunta Aznar Soler (2003). En los hermanos Ferrándiz se da un juego de contrarios que, además, se ve reforzado por la lucha amorosa por María.

36 Nótese que la condición de judío en Carlos es problemática y le lleva a un conflicto personal muy complejo que sirve a Aub para reflexionar acerca de la “raza judía” en *San Juan*. Este personaje experimenta un conflicto existencial que cristaliza en sus parlamentos con el Rabino o el Viejo Moisés. Así, como apunta Aznar Soler en su prólogo a *San Juan* (Aub, 2006c), la discusión entre estos personajes y el propio Carlos será el mecanismo que usará Aub para reflexionar y criticar la actitud de resignación que promueve la religión judía.

al final del tercer acto, morirá enfrentándose a las olas en la proa del barco con un patético gesto de rechazo al comportamiento resignado de los judíos. Leva y su célula comunista elaboran un plan de fuga en unos términos muy parecidos a los de Carlos, pero con voluntades muy distintas. El objetivo de acción colectiva que supone luchar como brigadistas es el que Aub valora positivamente en contraste con la salvación individual que buscan personajes como Carlos o Bernheim con sus sobornos. Por este motivo, Leva y sus camaradas serán los únicos en evitar el desenlace trágico del San Juan, a diferencia de los judíos egoístas activos —en tanto que hacen todo lo posible por salvarse— y a los judíos religiosamente resignados e inactivos, que serán víctimas del desenlace fatal.

De hecho, esa voluntad de acción individualista por parte de Carlos será destacada por Leva en el primer diálogo entre estos personajes:

LEVA: Todo ese odio, todo ese resentimiento, ¿por qué no lo empleas en algo útil, en algo de provecho?

CARLOS: ¿Crees que se puede hacer algo de provecho aquí, en esta ratonera de hierro recalentado?

LEVA: Siempre se puede hacer algo, sea donde sea (Aub, 2006d: 159).

Leva, el “héroe positivo” de la obra, identifica en Carlos un potencial de acción, de rebeldía que podría ser útil si es usada de una manera concreta. Ese odio y ese resentimiento son el motor de acción de Carlos, pero le llevan a actuar de manera individualista, y eso le lleva a no poder salvarse de la situación trágica que supone estar a bordo del San Juan.

La acción antifascista que busca el bienestar colectivo es aquella que prima por encima de todos los intereses individuales, y por ello la única que evita el desenlace trágico. Por este motivo, aquellos personajes que antepongan sus valores humanísticos a sus intereses individuales serán personajes moralmente positivos, opuestos a aquellos que no actúan en favor del colectivo, que acatan órdenes que perpetúan el con-

flicto trágico provocado por el fascismo o que solamente buscan una salvación individual. Por ejemplo, Juan en *Morir por cerrar los ojos* decide combatir en la guerra de España perdiendo la oportunidad de casarse con María, su verdadero amor. Juan es un personaje activo y moralmente positivo, como se ha visto anteriormente, pero se ensalza aún más su carácter solidario al conocerse su pasado, al saberse que antepone los valores colectivos y la lucha contra el fascismo a la felicidad individual. Especularmente, se puede observar como Efraím se encuentra en una situación similar, en la que no acaba por tomar la decisión de actuar en favor del colectivo —aunque esa decisión no es completamente suya, sino que viene forzada por el chantaje de Raquel, que no le deja otra opción—.

La preferencia por estas acciones colectivas, solidarias y empáticas con las víctimas de la situación histórica en las tragedias aubianas es innegable. Esta defensa y preferencia de acciones colectivas no solamente se observa en estos personajes que tratan de evitar el desenlace trágico, sino que también se elogia textualmente en boca de algunos otros. En *San Juan*, por ejemplo, observamos una valoración por parte del Capitán al conocer que Leva y los jóvenes comunistas han abandonado el barco: “Así, muy bajo, le diré que me alegro. Y les deseo la mejor suerte” (Aub, 2006d: 183). De la misma manera, en *No* encontramos una valoración similar ante la fuga de Hermann y María:

MARIANO: (*A GRETA*): Lo conseguirán.

GASPAR: (*Interviniendo.*) No lo creo.

MARIANO: Son jóvenes.

GASPAR: Y qué, ¿preserva la juventud de las balas?

CLÉRIGO: Aunque no lo crea, sí.

GASPAR: No tardaréis en oír una descarga.

TORNERO: Tal vez no. ¿O cree que solo sometándose se puede vivir?

GASPAR: Hoy, sí.

TORNERO: Mentira (Aub, 2006c: 556).³⁷

³⁷ De nuevo, unas líneas después, el Tornero vuelve a señalar la esperanza de que Hermann y María consigan su objetivo: “Lo conseguirán” (Aub, 2006c: 556).

Este elogio es la demostración textual de la preferencia por estas actitudes en las tragedias aubianas. Los personajes que las protagonizan cuentan, incluso, con el apoyo y el elogio de aquellos que son contrarios a ellos o que no pueden hacer nada por ayudarlos. La acción colectiva y la esperanza de poder conseguir algo gracias a ella cristaliza el optimismo de estos finales abiertos. La coralidad de estas tragedias, en las que no hay personajes protagonistas sino que el protagonismo recae en la colectividad y en la multiplicidad de personajes con distintas visiones de la realidad, da lugar a personajes activos, pasivos, personajes que “despiertan” o personajes que pierden la concepción dialéctica: el público observa un amplio abanico de actitudes ante la tragedia.

Conclusiones

El Teatro Mayor de Aub supone una defensa humanista y colectiva en el contexto histórico de la época. Las tragedias aubianas se vuelven “abiertas” y evitan el fatalismo con la voluntad de mandar un mensaje al público basado en un llamamiento a la acción colectiva antifascista. Aub realiza un retrato especular del momento histórico que vive, mostrando una realidad donde el auge del fascismo solamente puede ser detenido por una toma de conciencia colectiva que provoque una lucha directa contra él. Por ese motivo, el Teatro Mayor trata, desde la coralidad de sus personajes, una gran variedad de situaciones, de actitudes y decisiones frente a las situaciones trágicas de las que se desprende una clara idea:³⁸ “Siempre se puede hacer algo, sea donde sea”. Pero no solamente muestra el carácter dialéctico de una realidad que puede ser cambiada gracias a la acción, sino que demuestra que la acción antifascista y colectiva es el único resquicio de esperanza ante la tragedia. Las tragedias del Teatro Mayor son, por tanto, no solamente un espejo, sino también un mensaje esperanzado, un deseo de cómo querría el autor que la sociedad se comportase en este contexto histórico. El paso de la tragedia

“cerrada” a la tragedia “abierta” no es, por tanto, una decisión estética, sino una demostración del carácter dialéctico de la realidad para “abrir los ojos” al público y conseguir una acción colectiva que, basada en los valores del humanismo socialista, luche por evitar las situaciones trágicas que se plantean en sus obras. Aub era consciente del efecto que provoca en el público aquello que sucede a los personajes y cómo terminan las obras. Por ello, hablando acerca de los finales de estas tragedias, señalaba: “El final es optimista [...]. Son finales ficticios, facticios, falsos y puestos allí porque tiene una cierta responsabilidad” (Kemp, 1971: 16).

Aub elige, de manera consciente, presentar tragedias en las que hay lugar para la esperanza, buscando así que el público las reciba como una advertencia, como un llamamiento a la acción colectiva y a la lucha antifascista. Su “responsabilidad”, como autor, es mostrar que no está todo perdido, y por ello sus finales son abiertos y presentan la posibilidad de salvarse de la situación trágica que supone la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría o cualquier otro conflicto. El mensaje final de la tragedia aubiana es optimista, esperanzado, abierto como la propia tragedia, y muestra que “Siempre se puede hacer algo, sea donde sea”.

Bibliografía

- AUB, Max (2002). *Hablo como hombre*. (Gonzalo Sobejano, Ed.). Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2006a). *El rapto de Europa*. En *Obras completas. Teatro Mayor (vol. VIII)* (págs. 207-263). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2006b). *Morir por cerrar los ojos*. En *Obras completas. Teatro Mayor (vol. VIII)* (págs. 265-381). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2006c). *No*. En *Obras completas. Teatro Mayor (vol. VIII)* (págs. 455-557). Valencia: Biblioteca Valenciana.

³⁸ El Teatro Mayor, según Aznar Soler (2006c), se caracteriza por el tratamiento de temas colectivos. Así, como sucede en *San Juan* y en otras obras como *No*, la obra no puede separarse de la idea de coralidad. No hay personajes protagonistas, sino un retrato coral de gran cantidad de personas y situaciones. Como apunta Monleón (1971), esa coralidad es algo crucial que sirve a Aub para hacer ese teatro que sirve de “espejo” a la realidad histórica.

- (2006d). *San Juan*. En *Obras completas. Teatro Mayor (vol. VIII)* (págs. 149-205). Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2006e). *San Juan (Tragedia)*. (Manuel Aznar Soler, Ed.). Sevilla: Renacimiento.
- (2008). *El rapto de Europa*. (José M.^a Naharro-Calderón, Ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003). *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.
- KEMP, Louis Anne (1977). “Diálogos con Max Aub”. *Estreno* (III Otoño), 18-26.
- LÁZARO, Esther (2016). “Epistolario (1969-1972), Max Aub-José Monleón”. *El correo de Euclides* (II), 42-65.
- LÓPEZ, Estela R. (1976). *El Teatro de Max Aub*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- MARTÍN MORENO, Ana Isabel (1999). “El problema de la identidad en el ‘teatro mayor’ de Max Aub”. *Alfinge: revista de filología* (II), 101-121.
- MONLEÓN, José (1971). *El Teatro de Max Aub*. Madrid: Taurus.
- MORALEDA García, Pilar (1989). *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Servicio de Publicaciones.
- SHAW, Donald (1996). “La búsqueda de la autenticidad en *Morir por cerrar los ojos*”. En Cecilio Alonso, *Actas del Congreso Internacional Max Aub y El laberinto Español: celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993 (vol. 1)* (págs. 319-324). Valencia: Ajuntament de València.

Fecha de recepción: 27 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2020

De la Guerra Civil a la Shoah: voz y memoria de mujer en el teatro de Max Aub

Carmen Mata Barreiro

Universidad Autónoma de Madrid

98

Resumen: La memoria de las guerras europeas y española, que determinan la trayectoria vital de Max Aub, constituye la materia esencial de su obra, expresada en distintos géneros. El compromiso ético y los valores humanistas que la caracterizan se expresan particularmente en las voces de personajes femeninos de su teatro, como Emma (*De algún tiempo a esta parte*), Margarita (*El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*), y María, del drama *Morir por cerrar los ojos* y de *Campo francés*, novela asociada a *El laberinto mágico*, crónica y fresco de la Guerra Civil y del éxodo. En un análisis comparativo y desde una perspectiva interdisciplinar, mostraremos el poder de su dignidad y de su lucha por la libertad y la esperanza, enfrentadas a un universo de violencia.

Palabras clave: Max Aub, teatro, personajes femeninos, *De algún tiempo a esta parte*, *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, *Morir por cerrar los ojos*, *Campo francés*, memoria, ética del *care*, resiliencia.

FROM THE SPANISH CIVIL WAR TO THE SHOAH:
WOMAN'S VOICE AND MEMORY IN THE AUB'S THEATER

Abstract: The memory of the Spanish Civil War and the European wars, which determine the trajectory of Aub's life, constitutes the essential matter of his work, expressed in different

literary genres. The ethical commitment and humanistic values that characterize it are particularly expressed in the voices of female characters in his theater, such as Emma (*De algún tiempo a esta parte*), Margarita (*El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*), and Maria (in the drama *Morir por cerrar los ojos* and in the novel *Campo francés*). Through a comparative and interdisciplinary perspective, this article shows the power of their dignity and their struggle for freedom and hope, faced with a universe of violence.

Key words: Max Aub, theater, female characters, *De algún tiempo a esta parte*, *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, *Morir por cerrar los ojos*, *Campo francés*, memory, ethics of care, resilience.

Voces y discursos: dimensión ética y política

Max Aub, que había ido al encuentro de las vanguardias europeas en el plano estético desde los años 20, demuestra, en el espacio atribuido a sus personajes femeninos de su dramaturgia y de su obra narrativa y en el tratamiento de dichos personajes, que, también en el plano ético y político, estaba en la vanguardia.

En efecto, en la obra de Max Aub, las mujeres no han sido lo que la historiadora francesa Michelle Perrot denomina

“los silencios de la Historia”¹ (Perrot, 1998). El historiador español Manuel Tuñón de Lara, exiliado en Francia desde 1946 y que hizo de la II República su principal objeto de investigación, escribía en el Prólogo a las *Novelas escogidas* de Max Aub (1970):

... las mujeres, que eran seres normales, que tenían derecho a serlo [...], y a quienes se les negó ese derecho. Si alguna duda cupiese no ya del profundo respeto, sino de la ternura que siente Max Aub por sus protagonistas femeninos, por la mujer en general, se disiparía leyendo *Las buenas intenciones*. [...] Max Aub es testigo fiel al construir sus criaturas. Y “sus” mujeres ¡tienen un corazón muy grande! (Tuñón de Lara, “Prólogo”, in Aub, 1970: 55).

Encontraríamos numerosos ejemplos de cómo las voces de sus personajes femeninos exponen un discurso lúcido que vehicula a menudo una conciencia histórica. Entre otros, el personaje de Matilde de la obra de teatro *Los muertos*,² cuyo primer acto había sido escrito en 1945 y que Aub terminó “hacia 1963” (Aub, 1971: 7). En el peritexto de la edición de 1971, el autor manifiesta: “De *Los muertos* me importa Matilde porque, sin querer, tenemos cierto aire de familia” (Aub, 1971: 8). Matilde, que, como indican las didascalias iniciales, es una mujer “que ya tiene sus sesenta años” (Aub, 1971: 13) y que reside en “una capital de provincia española” (Aub, 1971: 13), expone, ante un cura anciano que la visita en su casa y que la “oye con indiferencia” (Aub, 1971: 55), su visión de la evolución de la condición de la mujer:

... he visto cómo, en mi tiempo, las mujeres han ido dejando el trabajo de la casa por el de fuera. Es menos pesado y, además, pagan. [...] Las mujeres en general, nunca habíamos contado gran cosa, en ningún sentido; ahora parece que sí. No es que me haga ilusiones; sencillamente, ahora es otra cosa; más adelante aun medraremos. Y para que vea, eso sí cambia el mundo, más que todos los adelantos de los hombres (Aub, 1971: 56).

1 Michelle Perrot. *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998.

2 Max Aub. *Los muertos*, Obras incompletas de Max Aub, México, Joaquín Mortiz, 1971.

3 Max Aub. *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, Edición de José María Naharro-Calderón, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, Biblioteca de la Cátedra del Exilio, 2008 [Tezontle, 1946].

Este último enunciado anticipa planteamientos teóricos y políticos, como el reconocimiento, la paridad y el “techo de cristal”, que, fecundados por los estudios de género, son absolutamente contemporáneos.

Antes de poner el foco sobre el personaje de Emma en *De algún tiempo a esta parte*, analizaremos otros personajes femeninos del teatro de Max Aub: Margarita, de *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (estrenado en 1945 y editado por primera vez en 1946), y María, personaje del drama *Morir por cerrar los ojos* (publicado por primera vez en 1944, en México) y de *Campo francés* (publicado en 1965), una obra narrativa híbrida, que se aproxima a un guion cinematográfico.

Margarita: *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (1946)

En el universo espacial y temporal de la Marsella de 1941, que formaba parte de la zona de Francia “no ocupada” por los nazis (hasta el 11 de noviembre de 1942) y gobernada por el gobierno colaboracionista del mariscal Pétain, el primer cuadro del Acto primero de *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*,³ “Drama real en tres actos”, nos muestra al personaje de Margarita, del que las didascalias iniciales indican: “Es una mujer de sesenta años” (Aub, 2008 [1946]: 61). Y el primer diálogo en este primer cuadro es una respuesta a una llamada telefónica en la que ella intenta infundir ánimos a la compañera de un refugiado español al que trata de liberar del campo de concentración en el que se encuentra confinado, ayudándole asimismo a abandonar el territorio francés a través de una ruta marítima, con la importante colaboración del “cónsul mexicano”:

Vi al cónsul mexicano a las cinco. Ha prometido hacer lo que pueda. [...] no se desespere. [...] Tenga fe. [...] ¿Que si yo tengo esperanza? ¿Para qué estaría aquí? Sí, mujer, sí, Carlos saldrá del campo. Y embarcarán... ¿No se lo digo yo? (Aub, 2008 [1946]: 61).

Ya en este primer diálogo, el lector o el espectador pueden apreciar la energía, la generosidad, la conciencia ética del personaje de Margarita o lo que se denomina actualmente “Ética del *care*” o de la “*sollicitude*” (cfr. Carol Gilligan, Martha Nussbaum, Paul Ricoeur), y que se define como una atención específica a seres vulnerables como víctimas o refugiados. Este personaje femenino será el protagonista de la obra de teatro, en torno al cual gira la “constelación”⁴ (Monod, 1977) de personajes, hombres o mujeres, que sienten hacia ella, en su mayoría, admiración y/o respeto.

El personaje de Margarita está inspirado en una mujer estadounidense, Margaret Palmer, y así lo confirma, en el peritexto, la dedicatoria: “A Margaret Palmer” (Aub, 2008 [1946]: 57). Ella había vivido y trabajado en España y se convertirá en la adjunta temporal de Varian Fry, director del *Emergency Rescue Committee* o *Centre Américain de Secours* (Centro Americano de Socorro), organización no gubernamental que ayudó a huir a tierras americanas a más de 2000 intelectuales y artistas europeos.

Aub escribe esta obra de teatro en un período vital y creativo en el que, como expresa en el texto que acompaña la primera edición (México, febrero de 1946), su compromiso ético se antepone a otros criterios estéticos: “Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino” (Aub, 2008 [1946]: 125), aunque añadía: “Crónica trazada en días de esperanza —febrero de 1945— los tintes son más claros que en las que la antecedieron” (Aub, 2008 [1946]: 125).

El autor dibuja un personaje femenino que demuestra la capacidad de enfrentarse, con lucidez, valentía y libertad, a la vigilancia de la policía francesa del gobierno de Vichy, al deseo de lucro de los delatores y a un Ministerio de Asuntos Exteriores de Estados Unidos que rechaza toda ayuda a los republicanos españoles, a los que señalan como “rojos” (cfr. pp. 76, 78). Las convicciones de Margarita, sólidas, se expresan en un discurso humanista, como cuando se dirige al funcionario del Consulado americano, Hope, que la ha acusado de “entrometer[se] en cosas que no le importan” (Aub, 2008 [1946]: 77):

Como a mí el Presidente Roosevelt no me consulta, cada día, como lo hace con ustedes, para saber exactamente lo que debe decir y cómo obrar, creo que está muy puesto en razón aderezar con mi mano lo que ustedes tienen en tan poco. A mí, querido Hope, me interesan las personas. Los problemas, las religiones, las razas, los colores de la piel y los del espíritu, me tienen sin cuidado. De esos males se me da muy poco, porque, con los años, ha descubierto que un corazón bien vale otro (Aub, 2008 [1946]: 77).

Movida por una voluntad de lucha, incesante, Margarita se empeña en creer que “[s]iempre se puede hacer algo” (Aub, 2008 [1946]: 70), enunciado que se convierte en el *leit-motiv* de la obra, frente al silencio y al miedo de otros. Su ética firme y su esperanza de luchar por “un mundo mejor” (Aub, 2008 [1946]: 121) consigue empujar a otro personaje femenino, Adela, compañera del coronel Rafael Santos, comandante republicano del XVIII Cuerpo, e inmersa en una crisis afectiva, a trabajar con ella colaborando con la Resistencia. Margarita le expone los motivos y los valores subyacentes a su lucha: “Mire usted, Adela, creo que lo que me empujó a despreciar el fascismo es ese clima policíaco de desconfianza que ha desatado por el mundo. Esa horrenda incertidumbre acerca de lo más auténticamente humano: la palabra, la amistad...” (Aub, 2008 [1946]: 108). Y conociendo que Adela, francesa, había trabajado como enfermera en la guerra de España, la impulsa a hacer emerger de nuevo sus ideales: “¿Murió en ti ese sentimiento que te empujó a tomar parte en la guerra de España? ¿Olvidas a Francia, tu país?” (Aub, 2008 [1946]: 109).

Al final de la obra, y después de haber dado su pasaporte para salvar la vida de una escritora alemana antinazi huida de un campo de concentración, asumiendo los riesgos y la indefensión que este gesto conlleva, Margarita sigue dando ánimos a refugiados insistiendo en que “No hay que dejarse vencer nunca...” (Aub, 2008 [1946]: 123). Y constata cómo la fuerza de su postura ética se transfiere a otros personajes como Rafael Santos, quien, remedando a Margarita, dice: “Siempre se puede hacer algo...” (Aub, 2008 [1946]: 124).

4 R. Monod. *Les Textes de théâtre*, Paris, CEDIC, 1977. Citado por Michel Pruner. *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2010 [2001], p. 78.

María: *Morir por cerrar los ojos* (1944) y *Campo francés* (1965)

El drama *Morir por cerrar los ojos* es, como escribe Max Aub en una carta a Ignacio Soldevila Durante (AMA. C. 14-1), una parte “integrante o mejor dicho desintegrada de *Campo francés*”,⁵ novela asociada a *El laberinto mágico*, “retablo”⁶ narrativo que relata la guerra civil española y su inserción en el universo europeo, en el que intervienen personajes históricos y personajes de ficción, protagonistas de los totalitarismos y sus víctimas. Ambas obras fueron gestadas en el año 1942, durante la travesía del océano Atlántico de Aub, desde el puerto marroquí de Casablanca hasta la ciudad mexicana de Veracruz, después de salir del campo de concentración de Djelfa, en Argelia.

En *Campo francés*⁷ observamos, de nuevo, cómo Aub se anticipa a su tiempo. Por una parte, en el plano de la construcción de la obra narrativa, crea una obra híbrida, en la que dialogan distintos lenguajes y en la que confluyen la fotografía, los medios de comunicación y una estructura y una relación con el lector que se aproximan a las de un guion cinematográfico. Fotos extraídas de medios de comunicación como las revistas *March* y *L'Illustration*, que dan testimonio de una época y que muestran y demuestran las relaciones de confraternización entre distintos regímenes europeos (*cf.*: fotos de Hitler, Pétain, Franco, la Legión Cóndor, Mussolini), que denuncian, paralelamente, la ceguera irresponsable de muchos y la crueldad de otros (*cf.*: gueto de Varsovia, Auschwitz). Una ceguera que se explicita en la obra de teatro *Morir por cerrar los ojos*, ya desde el título.

La elección de esta forma cercana a la cinematográfica está ligada a su trabajo, en los años 1938-1939, con André Malraux en la elaboración de la película *Sierra de Teruel*, cuyo guion es la adaptación de la novela de Malraux *L'Espoir* (1937),

inspirada asimismo en la experiencia del escritor francés en las Brigadas Internacionales. En la “Nota” que acompaña *Campo francés* (nota escrita en México, febrero de 1964), Max Aub explica: “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” (Aub, 2008 [1965]: 87-88). A esta influencia en la génesis de la obra se añade la idea de Aub de que “ya existe un público para quien la separación de imagen y diálogo en una misma página más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia” (Aub, 2008 [1965]:85-86).

Y en ambas obras, dramática y narrativa, observamos otro rasgo de la obra de Max Aub que constituye un nuevo índice de anticipación a su época: su visión o representación de la Historia. Se adelanta a la percepción de historiadores como Paul Preston o Enzo Traverso al representar la Guerra Civil española inscrita en una profunda crisis europea. Enzo Traverso, en *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*⁸ (2007), subraya cómo, en este período de guerras y de revoluciones, a partir de la Primera Guerra Mundial, la simbiosis entre cultura, política y violencia ha transformado profundamente las mentalidades, las ideas, las representaciones y las prácticas. En estas “guerras totales”⁹ (Ludendorff, 1935) que invaden el espacio de la sociedad civil, Traverso destaca los éxodos forzados de los republicanos españoles en 1939 y los de los judíos que huían de la Alemania nazi, Austria o Checoslovaquia, como un fenómeno nuevo, la aparición de los apátridas, que, según la filósofa Hannah Arendt (*Les origines du totalitarisme*, Paris, Quarto-Gallimard, 2002), aparecen como seres que están fuera de la ley, no porque la transgreden sino porque no hay leyes que los reconozcan como ciudadanos. Expulsados de la humanidad abstracta postulada por la filosofía de las Luces, ya que se les priva de derechos políticos,

5 Carta de 14 de julio de 1964 a Ignacio Soldevila Durante (AMA. C. 14-1). Citado en Max Aub. *Morir por cerrar los ojos*, “Introducción” de Carmen Venegas Grau, 2007, pp. 29-30.

6 Max Aub recurrió a la imagen del retablo para definir el diseño de *El laberinto mágico* en el prólogo que preparó, en 1961, para la edición alemana de *Campo abierto*.

7 Max Aub. *Campo francés*, Edición de Valeria de Marco, Madrid, Castalia, 2008 [París, 1965].

8 Enzo Traverso. *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*, Paris, Éditions Stock, 2007.

9 Erich Ludendorff. *Der totale Krieg*, Munich, Ludendorff Verlag, 1935.

son internados, a menudo, en campos, y esta no pertenencia a una comunidad política, de un Estado, sería, según Arendt, el principio de un proceso que conduciría a estos individuos, percibidos como *superfluos*, a los campos de exterminio nazis. No olvidemos que Max Aub, en *Campo francés*, cuya acción se sitúa en 1939 y 1940, entre el éxodo republicano español y la entrada de los alemanes en París y el nuevo gobierno francés presidido por el mariscal Pétain e instalado en Vichy, integra fotos de la destrucción del gueto de Varsovia, de judíos cavando fosas y de Auschwitz, lo cual, en lugar de ser interpretado como un anacronismo, puede leerse como una reflexión sobre la evolución, dentro del “siglo de los campos”¹⁰ (Peschanski, 2002), desde los campos de internamiento o “concentración”, a los que se llevan a los “indeseables” extranjeros (*cf.* leyenda de *L'Illustration*, Aub, 2008 [1965]: 118), hasta los campos de exterminio (*cf.* Aub, 2008 [1965]: 315, 318, 319).

La insistencia en la problemática de la ceguera ante la Historia, de la postura irresponsable de no anticipar fenómenos colectivos, constituye también otra problemática abordada en la actualidad por historiadores como Marc Ferro, autor de *L'Aveuglement. Une autre histoire de notre monde*¹¹ (2017 [2015]), y por escritores como Éric Vuillard que, en su novela *L'ordre du jour* (2017), profundiza en la génesis de la *Anschluss* y de la Segunda Guerra mundial y subraya la complicidad, la ingenuidad o la irresponsabilidad de distintos actores y la ceguera de las “grandes democracias [que] parecen no ver nada”¹² (Vuillard, 2017: 84).

María: generosidad, resiliencia, valentía

El personaje de María, en *Morir por cerrar los ojos* y en *Campo francés*, evoluciona rápidamente hacia un compromiso

político. En la primera escena de *Morir por cerrar los ojos*, que tiene lugar el 10 de mayo de 1940, fecha en la que, en el marco histórico, comienzan los ataques alemanes en Francia, María, francesa, que, con su marido Julio Ferrándiz, español, tienen un negocio de aparatos de radio en París, ve cómo su tranquilidad familiar se resquebraja al confundir la policía a su marido, Julio, con su hermano Juan, militante en el Partido Comunista, que luchó en la Guerra Civil española.

La constatación de la xenofobia en seres que habían compartido su espacio cotidiano, como la portera o los vecinos, constituye la primera etapa hacia la lucidez en el personaje de María, que se traduce en su expresión: “¡Mi pobre Francia!” (Aub, 2007: 151). El deslizamiento, en el discurso racista de la sociedad civil, desde el desprecio al diferente hasta el deseo de violencia y exterminio de los extranjeros, le hace tomar conciencia de la frontera permeable entre los que el historiador y politólogo Stanley Hoffmann¹³ (1968) llama “collaborateurs” y los “collaborationnistes” en la Francia de Vichy, es decir, entre una colaboración de Estado, voluntaria o involuntaria, para mantener el orden y la economía, y una colaboración deseada e individual, motivada por la convicción o por una convergencia ideológica. El discurso de la portera y el de Madame Goutte lo reflejan:

A mí esta gente... Todos son extranjeros..., comunistas. Yo los fusilaría a todos. ¿Qué se perdería con ello? (Portera) (Aub, 2007: 98).

Entonces, ¿por qué hacemos esta guerra? Por los ingleses y los judíos. Si los alemanes quieren tener a Hitler, a nosotros, ¿qué nos va ni nos viene? Por lo menos ha acabado con todos los que chupan la sangre al pueblo. [...] Lo que debíamos haber hecho era entendernos con Alemania y con Italia (Madame Goutte) (Aub, 2007: 116).

10 Denis Peschanski. *La France des camps. L'internement, 1938-1946*. Paris, Gallimard, 2002. “Introduction”, p. 17: *Le XXe siècle, siècle des camps*: “La difficulté croît si l'on considère les différents statuts des camps français. Certains sont dits d'internement, d'autres d'hébergement, de transit, voire de concentration. Ils relèvent tous de notre étude et, pour simplifier, nous parlerons indifféremment de camps d'internement. Mais la variété des appellations ne tient pas seulement au discours. Cela vaut spécialement pour celle de «camp de concentration», pourtant utilisée par certaines autorités locales surtout en 1939 et 1940, et, plus largement, par les internés eux-mêmes ou par la presse. Les autorités gouvernementales l'évitèrent, pour des raisons politiques évidentes. À cause de la charge émotionnelle nécessairement associée aux mots, choisir d'employer l'un ou l'autre revêt une signification d'abord politique”. Ver también Claudia Nickel, 2019.

11 Marc Ferro. *L'Aveuglement. Une autre histoire de notre monde*, Paris, Éditions Tallandier, Col. Texto, 2017 [2015].

12 Éric Vuillard. *L'ordre du jour*, Actes Sud, 2017, p. 84. Traducción de la cita: autora del artículo.

13 Stanley Hoffmann. «Collaborationism in France during World War II», *The Journal of Modern History*, vol. 40, n.º 3, septiembre 1968, p. 375-395.

Posteriormente, a lo largo de su viaje a través de Francia, hacia el sur, hasta el campo de concentración de Vernet d'Ariège, para reencontrarse con Julio y con Juan, María es testigo del éxodo de los que huyen de la invasión alemana, y escucha discursos xenófobos muy violentos (*cf.*: discurso de Luisa, la esposa del Comandante Hautefeuille) así como interpretaciones lúcidas y amargas del derrumbamiento de Francia, como la del Teniente Bernard, que declara: “No tengo fuerza para soportar tanta vergüenza” (Aub, 2007: 183).

Ya en el campo de concentración, en julio, después del armisticio con Alemania, María es víctima de violación por el Sargento con el que había acordado la fuga de Julio y de Juan, y tiene que hacer frente al descubrimiento de que su marido se ha convertido en un “chivato indecente” (Aub, 2007: 199) —en palabras de Juan—, y al asesinato de Julio. La experiencia del dolor la impulsa a un discurso valiente, delante del grupo de los Soldados, en el que reconoce que “h[a] vivido ciega, muerta, por cerrar los ojos” (Aub, 2007: 228). Su grito acusador “¡Traidores! ¡Asesinos! [...] podridos vendedores de la honra francesa” (Aub, 2007: 228-229), concluye con el himno de *La Marsellesa*. Su canto, en el que se funden las voces y los acentos de los internados, paraliza a los soldados, que no obedecen la orden del Coronel de hacerla callar.

María transforma así su dolor en una lucha que ya no tiene como objetivo ayudar a su marido y a Juan sino rectificar la ausencia de lucidez en el pasado, y la pasividad frente a la sociedad y a la Historia. Su grito de acusación y su llamada a la solidaridad y a la acción traducen su esperanza de cambiar el rumbo de la pequeña o de la gran Historia: “¡Vuestra podredumbre servirá de abono a una Francia nueva...!” (Aub, 2007: 229).

Iguales en el amor, superiores en valentía

María muestra una gran valentía en *Morir por cerrar los ojos* y en *Campo francés*, pero es en la novela donde explicita su

convicción de que la valentía es una cualidad de las mujeres. En la arenga que dirige a sus compañeras del campo de concentración, ella insiste: “¿Qué? ¿Dudáis? ¿Tenéis miedo? ¿No sois mujeres?” (Aub, 2008 [1965]: 479). Esta convicción la comparte con el personaje de Margarita, en *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, que afirmaba: “Los hombres no son tan valientes como nosotras” (Aub, 2008 [1946]: 109).

Aub construye personajes femeninos que se revelan superiores en valentía e iguales en el amor. En el acercamiento amoroso de Julio y María, en *Campo francés*, hay armonía en la voluntad y equilibrio en el goce: “La besa. Se besan. Se buscan” (Aub, 2008 [1965]: 154), del mismo modo que en el personaje de Matilde, en el relato inconcluso *Yo vivo* (escrito entre 1935 y 1936, y publicado en 1953): “Enrique siente cómo sus labios son los labios de Matilde. Cómo su gusto es el gusto de Matilde. Cómo su deseo es el deseo de Matilde. Cómo respira al unísono tiempo”.¹⁴ (Aub, 1970: 1163).

Emma: *De algún tiempo a esta parte* (1949)

El monólogo *De algún tiempo a esta parte*¹⁵ fue escrito en París, en 1939, y se publicó en México, diez años más tarde. Ambientado en la Viena de 1938, la Viena de la *Anschluss*, presenta a un personaje femenino, Emma, una mujer de “sesenta años” (Aub, 2002 [1949]: 407), cuya familia es de origen judío, aunque conversos. Su monólogo tiene un destinatario, su marido, Adolfo, asesinado en el campo de concentración de Dachau.

Su discurso es un relato que evoca antiguas vivencias de la pareja y narra el desarrollo de la vida cotidiana en el momento de la enunciación, insistiendo en el cambio, brusco y destructivo, de la situación sociopolítica en su país, impulsado por el nazismo del que son víctimas. Pero es también reflexión. Emma, en su soledad, construye una conversación imaginando que comparte preguntas con Adolfo, preguntas sobre las razones de la irrupción del nazismo como: “¿Por qué habrá creado Dios tales monstruos?” (Aub,

14 Max Aub. *Yo vivo*, in Max Aub. *Novelas escogidas*, México, Aguilar, 1970, p. 1163.

15 Max Aub. *De algún tiempo a esta parte*, in Max Aub. *Primer teatro*, Vol. VII-A, *Obras Completas*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, p. 393-412. Edición crítica de Josep Lluís Sirera.

2002 [1949]: 395), “¿Por qué se hundió así nuestra vida?” (Aub, 2002 [1949]: 398), o preguntas más cercanas a su condición de madre, que tienen que ver con la muerte de su hijo Samuel en Barcelona, en el contexto de la Guerra Civil: “¿Qué le pasaría a Samuel en Barcelona?” (Aub, 2002 [1949]: 398).

Viuda y madre de un hijo muerto, “¡Antes de cumplir los veinte años!” (Aub, 2002 [1949]: 397), el dolor no apaga sus preguntas, el duelo deja paso a la resiliencia, y ella manifiesta así el deseo de vivir el final de esta etapa histórica que le ha tocado vivir, aunque reconoce que ha pensado alguna vez en suicidarse: “yo quisiera vivir solo por ver cómo acaba el mundo con ellos” (Aub, 2002 [1949]: 396).

Desde el principio de su discurso, Emma insiste en la interrupción brusca de un pasado apacible de una familia y de una vida, la suya, marcada por la dignidad: “Y yo estudié, mi título estaba en un marco de caoba... Era en la otra vida” (Aub, 2002 [1949]: 394). Esta oposición inicial entre el pasado de “la otra vida” y el presente es también el paso de la presencia de ciertas certezas a una etapa caracterizada por la inseguridad y la indefensión total: “Ahora no se sabe nada: ésta es la cuestión, no se está seguro de nada” (Aub, 2002 [1949]: 394).

De ese “ahora”, el índice, la prueba o el síntoma son sus manos: “Tengo las manos agarrotadas; las puedo mirar como si no fuesen mías, rojas, oscuras” (Aub, 2002 [1949]: 394). Ellas resumen todo el proceso del que es víctima: desposesión de su casa y sus bienes, miseria y humillación de barrer las calles y de fregar y limpiar otros espacios entre los cuales un teatro y, sobre todo, su antigua casa, que ha sido ocupada por los que dominan la nueva sociedad, por “ésos” (Aub, 2002 [1949]: 397). Emma expresa su indignación en el discurso dirigido a su marido: “Yo. Criada en mi casa, en lo que era mi casa. Limpiaré el sillón de mi marido para que se siente un patán que me mira de arriba abajo y se ríe: ‘Aún puede usted dar gracias de que no la hayan seguido haciendo barrer la calle’” (Aub, 2002

[1949]: 398). Esta humillación, impuesta a los judíos, de barrer y de fregar las calles de la Viena del *Anschluss* tiene un referente histórico, y el escultor austriaco Alfred Hrdlicka, autor del Memorial de Viena contra la guerra y el fascismo, situado en la Albertinaplatz —enfrente del Museo de la Albertina—, ha situado en el centro del monumento a un judío anciano arrodillado frotando el suelo.

Antisemitismo nazi y deshumanización

Paralelamente a la humillación, el monólogo de Emma describe cómo se produce la deshumanización en la comunicación con sus antiguos vecinos. Algunos se apresuran a cerrar sus puertas, negándole así la palabra e imponiendo el silencio. Otros, como el portero de la casa, le grita su prohibición de subir en el ascensor los ciento dieciocho escalones de la escalera de su antigua casa, en un discurso en tercera persona, negando así la condición humana de su supuesta interlocutora: “¡Estaría bueno! ¡No los dejan bañarse juntos y entraría ahí, donde se codean!” (Aub, 2002 [1949]: 400). Expresiones como “esa gente” (Aub, 2002 [1949]: 400) o incluso el neutro “esto” —“No sé cómo permiten que entre ‘esto’ en una casa decente” (Aub, 2002 [1949]: 401)—, pronunciadas por vecinos que conocían a Emma o incluso a los que había ayudado Adolfo, constituyen manifestaciones del proyecto de la Lengua del III Reich. En efecto, según el filólogo alemán Victor Klemperer, estudioso de la lengua del III Reich (*cf.* *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*¹⁶ —*LTI, Lingua tertii imperii*—), ésta, que es “la lengua del fanatismo de masas, [...] se esfuerza, por todos los medios, en hacer perder al individuo su esencia individual, en anestesiarse su personalidad”.¹⁷ La presencia de elementos tóxicos en esta lengua, que Klemperer denuncia (*cf.* p. 40), se extiende a otros aspectos como el miedo, al que hace alusión el discurso lúcido de una voz femenina que Emma reproduce: “El miedo, que es lo que persigue a todos, a todos. Como dijo ayer Sofía: ‘Están envenenando a todo el país. Envenenando a los vivos y a los muertos’” (Aub, 2002 [1949]: 401).

¹⁶ Victor Klemperer. *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Albin Michel, 1996 [Reclam Verlag, Leipzig, 1975]. Ver también Nicole Fernández Bravo. «LTI. Caractéristiques linguistiques d'un langage «inhumain» In lingua veritas», *Germanica*, n.º 27, 2000, pp. 147-174.

¹⁷ Victor Klemperer, *op. cit.*, pp. 49-50. Traducción de la cita: autora del artículo.

En la lengua del III Reich, el odio a los judíos se funda sobre la idea de raza, de *sangre*, cuyo carácter anacrónico señala Klemperer: “es la *limpieza de la sangre* como en la España del siglo XVI”.¹⁸ Esta representación de la *sangre* llega a obsesionar a Emma, tanto en su vivencia personal: “Soy católica; tú sabes que soy católica desde lo hondo, a pesar de nuestra sangre. Esa sangre que siento hervir en mí como si no fuese mía, y que me saca de quicio y me enfurece” (Aub, 2002 [1949]: 396), como en las preguntas que se hace sobre la opción que tomó su hijo en la guerra de España: “¡Cómo iba a serlo, si él sabía la sangre que llevaba adentro!” (Aub, 2002 [1949]: 397).

Resistencia, razón, esperanza

Como el personaje de María en *Morir por cerrar los ojos* y en *Campo francés*, Emma cambia, y es consciente de su transformación: “¡Cómo he cambiado, Adolfo! [...] He crecido luego, poco a poco, como una ola” (Aub, 2002 [1949]: 398-399). Se abre a nuevos valores, como la solidaridad, que se refleja en su lectura de la acción de las Brigadas Internacionales (Aub, 2002 [1949]: 401-403), y asegura que ya no tiene miedo: “ahora ya no tengo miedo” (Aub, 2002 [1949]: 404). A pesar de su soledad y de su dolor, todavía es capaz de mantener vivos algunos sueños.

A modo de conclusión

En los personajes femeninos de Max Aub convergen el humanismo del autor, que le hace sostener que siempre se puede hacer algo, que el ser humano puede, con su acción colectiva, transformar las circunstancias políticas que le afectan históricamente, y la nueva representación de la mujer nacida en la Constitución de 1931, que, inspirada en la de México y en la de la República alemana de Weimar, fue una de las más progresistas de Europa.¹⁹

La lectura de las obras citadas de Max Aub nos impulsa a tomar conciencia del poder de las voces femeninas, de su capacidad de metamorfosis ante las heridas infligidas por la violencia de la Historia. Marianne Hirsch, en su trabajo sobre la *posmemoria*,²⁰ que define como la transmisión intergeneracional de la violencia histórica a través de obras de creación y del universo estético, destaca que la práctica de la lectura, de la mirada y de la escucha favorece nuestra receptividad y nuestra capacidad de respuesta. La vulnerabilidad compartida que genera la lectura de *Campo francés* y la visión y escucha de la representación de *Morir por cerrar los ojos* y *De algún tiempo a esta parte* nos lleva a rehabilitar las esperanzas concebidas en el pasado. Y la dignidad y la fuerza ética expresadas por las voces de Margarita, María y Emma, nos conducen desde la emoción, ya sea compasión o empatía, en un plano afectivo, a la “comoción”²¹ (Didi-Huberman, 2016: 435), en un plano ético, despertando valores como el respeto a los seres vulnerables y el reconocimiento del dolor y de la lucha en tiempos de “guerras totales” y de regímenes totalitarios.

Los personajes femeninos de Max Aub demuestran también que, como recuerda la filósofa Donatella Di Cesare,²² evocando a Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, hay una manera de salir de lo trágico, y esta es el lenguaje, la palabra: “Para Benjamin, el lenguaje es la única esfera humana en la que se puede silenciar la violencia” (Di Cesare, *in* Seguró, 2017: 92).

Bibliografía

- AUB, Max (1970). *Yo vivo*, en Max Aub. *Novelas escogidas*, prólogo y notas de Manuel Tuñón de Lara, México: Aguilar.
- (1971). *Los muertos*, Obras incompletas de Max Aub, México: Joaquín Mortiz.

18 *Ibid.*, pp. 57-58.

19 Ver Jorge J. Montes Salguero. “El universo femenino de la República”, en Julio Rodríguez Puértolas (coord.). *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal, 2009, p. 160.

20 Marianne Hirsch. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997. Ver también Marianne Hirsch. “Ce qui touche à la mémoire”, *Esprit. Comprendre le monde qui vient*, n.º 438, octubre 2017, p. 42-61.

21 Georges Didi-Huberman. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'Histoire*, 6, París, Les Éditions de Minuit, 2016, p. 435.

22 “Entrevista a Donatella Di Cesare” por Miquel Seguró. *La maleta de Portbou*, n.º 24, julio-agosto 2017, pp. 87-92.

- (2002 [1949]). *De algún tiempo a esta parte*, en Max Aub. *Primer teatro*, Vol. VII-A, *Obras completas*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Josep Lluís Sirera, Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2007 [1944]). *Morir por cerrar los ojos*, edición, introducción y notas de Carmen Venegas Grau, Sevilla: Renacimiento.
- (2008 [1946]). *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo*, edición, introducción, notas e imágenes de José María Naharro-Calderón, Madrid: Fondo de Cultura Económica y Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2008 [1965]). *Campo francés*, edición, introducción y notas de Valeria de Marco, Madrid: Castalia.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2016). *Peuples en larmes, peuples en armes, L'œil de l'Histoire*, 6, París: Minuit.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Nicole (2000). “LTI. Caractéristiques linguistiques d'un langage ‘inhumain’ In lingua veritas”, *Germanica*, 27, pp. 147-174.
- FERRO, Marc (2017 [2015]). *L'Aveuglement. Une autre histoire de notre monde*, París: Tallandier.
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- (2017). “Ce qui touche à la mémoire”, *Esprit. Comprendre le monde qui vient*, 438, pp. 42-61.
- HOFFMANN, Stanley (1968). “Collaborationism in France during World War II”, *The Journal of Modern History*, vol. 40, 3, pp. 375-395.
- KLEMPERER, Victor (1996 [1975]). *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, París: Albin Michel.
- MONTES SALGUERO, Jorge J. (2009). “El universo femenino de la República”, en Julio Rodríguez Puértolas (coord.). *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*, Madrid: Akal, pp. 157-169.
- NICKEL, Claudia (2019). *Los exiliados republicanos en los campos de internamiento franceses*, Sevilla: Renacimiento.
- PERROT, Michelle (1998). *Les femmes ou les silences de l'Histoire*, París: Flammarion.
- PESCHANSKI, Denis (2002). *La France des camps. L'internement, 1938-1946*, París: Gallimard.
- PRUNER, Michel (2010 [2001]). *L'analyse du texte de théâtre*, París: Armand Colin.
- SEGURÓ, Miquel (2017). “Entrevista a Donatella Di Cesare”, *La maleta de Portbou*, 24, pp. 87-92.
- TRAVERSO, Enzo (2007). *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914-1945*, París: Stock.
- VUILLARD, Éric (2017). *L'ordre du jour*, Arles: Actes Sud.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2020

Max Aub en, desde y sobre el cine

José Antonio Pérez Bowie

Universidad de Salamanca

Resumen: El artículo lleva a cabo un breve recorrido por las relaciones de Max Aub con el séptimo arte, unas relaciones de índole muy diversa e ininterrumpidas a lo largo de toda su vida. El contenido se divide en tres apartados: 1) las opiniones de Aub en torno al cine entre las que se incluyen las referencias a su relación profesional con el mismo; 2) la influencia del cine sobre su literatura; y 3) las películas basadas en sus textos literarios. Este último apartado se centra especialmente en el filme *Soldados* (Alfonso Ungría, 1974) basado en la novela *Las buenas intenciones*, por tratarse de la adaptación que recoge con mayor fidelidad el universo bélico de *El laberinto mágico* a la vez que traslada a la pantalla la complejidad de su escritura.

Palabras clave: relaciones cine-literatura, cine mexicano, cine español, Max Aub, Alfonso Ungría.

MAX AUB IN, FROM AND ABOVE THE CINEMA

Abstract: This paper outlines a brief trajectory around Max Aub's relations with the seventh art, a very diverse and uninterrupted relationship throughout his life. The content is divided into three sections: 1) Aub's opinions about cinema, including references to his professional relationship with it; 2) the influence of cinema on his literature; and 3) films based on his literary texts. This last section focuses especially on the film *Soldados* (Alfonso Ungría, 1974) based on the novel *Las buenas*

intenciones, because it is the adaptation that more accurately collects the warlike universe of *The Magic Labyrinth* while also transferring to the screen the complexity of his writing.

Key words: cinema and literature relationship, mexican cinema, spanish cinema, Max Aub, Alfonso Ungría.

“Yo nací, respetadme, con el cine” leemos en “Carta abierta” uno de los poemas del libro *Cal y canto*, de Rafael Alberti. Es un verso que remite a la fascinación que tanto él como sus compañeros de generación sintieron ante el nuevo arte, del que fueron rigurosamente coetáneos. Se trató de una pasión compartida por aquellos escritores y artistas cuya sensibilidad actuó como antena para detectar cómo el nuevo medio de expresión, por su capacidad sugestiva a la que nadie permanecía indiferente, estaba llamado a convertirse en el arte del siglo que acababa de iniciarse.

Max Aub fue uno de los miembros de esa generación, que, como todos ellos, abrió los ojos al mundo con el cine, un medio con el que no dejaría de relacionarse a lo largo de toda su vida y que ejercería una influencia evidente sobre su producción literaria. En las páginas que siguen me voy a ocupar de las diversas facetas de esa relación deteniéndome en los aspectos más relevantes: sus opiniones sobre (y su contacto con) el séptimo arte, la presencia visible del mismo

en su obra y las adaptaciones que de esta se han hecho para la pantalla.

Aub sobre el cine

Max Aub estuvo vinculado a la actividad cinematográfica de manera más o menos continuada a lo largo de su vida. Tras iniciarse en ella durante la guerra civil como ayudante de dirección de André Malraux en el rodaje de *Sierra de Teruel*, colaboró durante su exilio mexicano como guionista en más de 50 películas, fue profesor de cinematografía en la UNAM y director de la radiotelevisión de dicha institución, ejerció como jurado en el XVIII Festival de Cannes en 1965 y escribió un *Diccionario de cinematografía* que permanece inédito. He aquí cómo resume toda esa actividad en una carta que dirigió en 1966 a Ricardo Muñoz Suay:

En mi puñetera vida me había ocupado de cine hasta el día en que entró Malraux en mi despacho de la Secretaría de Educación Pública, en Barcelona, y me dijo: “Vamos a hacer una película con *L'Espoir*” [...]. Fui profesor del Instituto Cinematográfico, que pagó durante doce o quince años el Sindicato antes de subdividirse entre el STIC y el STPC de la RM. Di clases durante cuatro años, de actuación cinematográfica, y durante diez —hasta su desaparición—, de Técnica Cinematográfica. Y hasta hice [...] un diccionario de términos cinematográficos [...]. Trabajé como Consejero Técnico de la Comisión Cinematográfica que creó el gobierno para asesorar al Banco Cinematográfico [...]. Al llegar aquí y tener que rehacer mi vida, sin un céntimo, caí en las redes del cine “nacional” para mi mayor vergüenza [...]. En 10 años, hice más de cincuenta películas (dale al verbo hacer todas las acepciones cinematográficas del caso de un adaptador (Carta a Ricardo Muñoz Suay en 1966. AMA, C. 10-39/2).

Unos años antes de su muerte, en 1968, en un artículo que publicó en la mexicana *Revista de Bellas Artes* dedicado a la figura y a la obra de André Malraux, recordaba la influencia que el cine había tenido, no solo en su obra sino en toda la narrativa contemporánea. Mencionaba allí que “ningún arte

en ninguna época tuvo tanta influencia en la literatura desde la invención del cine”, pues a partir de él “la literatura entra también por los ojos sin necesidad de recurrir a los medios del naturalismo que murió, precisamente, al principiar la era de cinematógrafo”. De ahí que la novela contemporánea preste escasa atención al físico de los personajes y a la descripción de ambientes; ello va unido a la potenciación del diálogo como elemento caracterizador y las descripciones, cuando aparecen son, por lo general, breves y limitadas a las captación de detalles esenciales.

Se refiere, así, a cómo el cine ha determinado la escritura de los grandes novelistas del siglo XX (Joyce, Kafka, Faulkner, Hemingway), caracterizada por la sucesión de primeros planos y la intercalación de *flash-backs*. A la vez, comenta cómo el primer plano ha dado una importancia cada vez mayor a los silencios; estos y las pausas “son mucho más frecuentes en los relatos de nuestros días que no en los del siglo XIX. Su resonancia trágica, grotesca o sencillamente vulgar se ha vuelto más significativa gracias al cine” (Aub, 2007: 802-803).

Recuérdense, por otra parte, las líneas preliminares que escribe como prólogo a la edición de *Campo francés* (escrita en forma de diálogo e ilustrada con abundantes fotografías sobre los movimientos de refugiados tras la guerra civil española y durante la II Guerra Mundial):¹

Adopto, no por capricho, una forma cercana a la cinematográfica, porque creo que ya existe un público para quien la separación de imagen y diálogo en una misma página más que dificultar, le facilita seguir claramente una historia [...]. / La aparición de noticieros de actualidades o de titulares de periódicos, salva a todos de descripciones de acontecimientos históricos que, o están en la memoria del lector, o, si los ignora, no le dirán gran cosa al serle explicados con mayores detalles. Todos saldremos ganando, por lo menos, el tiempo perdido. / Puestos a hacer de la novela gozo de los ojos, como hoy quieren algunos, hártense aquí, viendo lo escrito, que no hay otro modo de leer lo que sigue (Aub, 2008: 85-86).

1 Según confiesa en ese texto preliminar, la escribió, camino del exilio mexicano, en veintitrés días durante la travesía en barco de Casablanca a Veracruz, en septiembre de 1942.

Sus referencias al cine aparecen en muchas ocasiones vinculadas a la nueva concepción de realismo que propugna como sustitución del obsoleto e insatisfactorio naturalismo decimonónico y que denomina *realismo trascendente*. Aub es consciente de que no se trata tanto de *describir* el mundo sino de *escribirlo*, de dejar que se produzca a sí mismo a través de una escritura capaz de aunar el objetivismo y la mirada solidaria, la distancia crítica y la proyección del propio yo. Hay que recordar a este respecto cómo el desarrollo artístico del cine implicó el paso del primitivismo de su naturalismo inicial, basado en la mera mostración del objeto, al sometimiento de ese material *bruto* a diversos y elaborados procedimientos de composición (tanto espaciales —plano— como temporales —montaje—) que han dado como resultado la “deformación de lo real” inherente a todo lenguaje artístico, determinando que el pretendido naturalismo cinematográfico no sea sino el producto de un conjunto de convenciones, tal como sucede en el teatro, en la literatura o en las artes plásticas. Se pueden mencionar las palabras de Pierre Bourdieu, quien, parafraseando a Flaubert, señala como para este la idea nace de la forma, por lo que “la labor de la escritura no es la mera ejecución de un proyecto, mera elaboración formal de una idea preexistente [...], sino una auténtica búsqueda [...] abocada en cierto modo a crear las condiciones favorables para la evocación y el surgimiento de la idea, que no es otra cosa, en este caso, que lo real” (Bourdieu, 1995: 168). El mensaje es, pues, inseparable de la tensión formal, del combate con la escritura que es donde se ha de proyectar el escritor y no en la indagación y exhibición de su intimidad. En la línea del formalismo ruso, Aub luchará por la conquista de una “escritura” personal, que implica un efecto “desfamiliarizador” de la realidad para problematizarla y trascender su superficie; ese efecto extrañante implica unas estrategias despersonalizadoras que evitan el subjetivismo del narrador pero sin incurrir en su nulificación.

El realismo que propugna es, pues, consecuencia de un trabajo a fondo sobre la forma. No se trata de copiar directamente de la realidad sino de recrearla lingüísticamente. El arte no es copia de la realidad sino “artificio”. De ahí la idea errada de quienes criticaban el cine negando su condición de arte por ser una mera copia de la realidad. Para Aub, la novela, como el

cine, es el resultado de un concienzudo trabajo sobre la forma. Lo expresa con claridad el protagonista de *El cementerio de Djelfa* uno de sus cuentos de mayor complejidad estructural en el que el núcleo de la historia (la negativa del narrador protagonista a desenterrar los restos de los republicanos españoles muertos en ese campo de concentración para dejar sitio a los nuevos cadáveres que había causado la sublevación argelina contra Francia) está sometido a una serie de procedimientos distanciadores que filtran el mensaje del protagonista a través de un segundo narrador, que es el destinatario de la carta que aquel ha escrito antes de ser fusilado:

Si digo las cosas como son, parece poco: hay que buscar mojonos de referencia e irlos apretando con una cuerda. Las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad. Como en el cine: superponer las imágenes, rodar al revés, poner pantallas, filmar más rápido o más lento que la verdad. Si plantas la cámara frente a los actores, a la buena ventura del sol y filmas la escena entera no habrá quien la aguante (Aub, 1994: 335).

Afirmaciones que están en total sintonía con la siguiente anotación de sus *Diarios*, donde sostiene que la sensación de verdad que transmite el documental cinematográfico (se refiere a las imágenes de un noticiero sobre la llegada a Viena tras 10 años de cautiverio de prisioneros de guerra) lo sitúa en una esfera distinta a la del auténtico arte:

El arte es otra cosa, siempre tiene que ser arte, debe notarse que lo es. [...]. Si el público se deja arrastrar por la historia, por la música, pasamos del arte al folletín, al melodrama. Para que el arte sea arte hay que notar siempre cómo está hecho: resultado de un esfuerzo (Aub, 2007: 147-148).

Aub desde el cine

Detengámonos ahora en comprobar la medida en que el cine influye directamente en la obra literaria de Aub y poner de manifiesto cómo muchos de los procedimientos y técnicas del lenguaje cinematográfico resultan visibles tanto en sus textos narrativos como en los concebidos para la escena. La

transformación que en las primeras décadas del siglo XX afectó profundamente tanto a la narrativa como al teatro no puede explicarse sin tener en cuenta la revolución que el nuevo arte impuso en la percepción de la realidad y en los mecanismos disponibles para abordarla.

Con relación a la narrativa, gran parte de los procedimientos que la novela pone en circulación a partir de la tercera década del pasado siglo son consecuencia de esa nueva percepción de la realidad instaurada por el cine. En el caso de Aub resulta especialmente relevante su decidida apuesta por la polifonía como recurso para superar las limitaciones del narrador monológico y cuestionar su inverosimilitud. A ello hay que sumar la estructura abierta, reforzada, además, por la permeabilidad de las fronteras entre el conjunto de sus diversas novelas y relatos que permite el tránsito de personajes entre ellos. El lector se encuentra, así, ante un universo inestable y en permanente desorden, que le produce la sensación de caos, pero mediante el cual resulta tematizada la percepción laberíntica de la existencia humana que constituye uno de los ejes articuladores del pensamiento del autor; de tal modo, materiales aparentemente dispersos y de una enorme heterogeneidad acaban cristalizando en unidades de sentido. Por otra parte, se recurre a estrategias que difuminan los límites entre el universo factual y el ficcional: tales estrategias pueden consistir en la inserción de “realemas” que confieren al relato de ficción un estatuto documental: prólogos, notas a pie de página, inserción de documentos producidos por personajes reales, introducción de estos en el universo diegético, adopción de un discurso estilísticamente neutro y un largo etcétera. Pero, a la vez, Aub recurre a estrategias de signo contrario como la de someter el relato a un tratamiento “desrealizador” mediante la que unos acontecimientos factuales son presentados desde una óptica extrañante que les confiere un estatuto ficcional. Piénsese en textos como *Manuscrito Cuervo* o *Enero sin nombre*, que tratan respectivamente, desde la óptica extrañante de un narrador inverosímil, el universo de los campos de refugiados y la des-

bandada de fugitivos a través de la frontera francesa tras la caída de Barcelona, ametrallados por la aviación fascista.

Todas estas características apuntadas (multiperspectivismo, indefinición de la voz narrativa, fragmentación de la historia en diversos núcleos aparentemente independientes, difuminación de las fronteras entre la ficción y la realidad factual, renuncia a toda pretensión globalizadora, etc.) contribuyen a una recepción activa que trasciende la superficie del texto y el particularismo de sus referentes. La imagen del laberinto, recurrente en toda la narrativa aubiana, está obviamente vinculada a esa complejidad estructural.

Por lo que se refiere a las contribuciones de Aub al teatro, también son deudoras de la revolución que la llegada del cine impuso en los escenarios con la problematización de los supuestos del naturalismo tradicional y la ampliación de los límites de lo visible y lo decible sobre las tablas. Baste señalar aportaciones, todas ellas presentes en las piezas dramáticas de nuestro autor, como la ruptura del escenario clásico y la renuncia a las tres unidades tradicionales; la fragmentación en secuencias en lugar de división en actos; las mutaciones escénicas con auxilio de la iluminación; el antinaturalismo interpretativo sustituido por las técnicas expresionistas. A ellas pueden añadirse la ruptura de linealidad cronológica (*Así fue, Deseada*) mediante la recurrencia a *flash-backs* y *flash-forwards*, la inserción de elementos oníricos y del punto de vista subjetivo (*Los muertos, Tránsito*), los espacios irreales y el desdoblamiento de los personajes, que se juzgan a sí mismos (*Otros muertos*). Sin olvidar la introducción de proyecciones, de noticieros, de reproducción de discursos pronunciados por personaje protagonista (en el caso de *El cerco*, obra biográfica sobre Ché Guevara) o la incorporación de voz narrativa (*La vuelta: 1964*). La influencia del cine se percibe asimismo en la naturalidad y la vivacidad de los diálogos, en los que evita toda grandilocuencia, y en el equilibrio entre la palabra y el silencio, que subraya a menudo la importancia del subtexto, de lo no dicho.²

² A este respecto puede resultar ilustrativo el siguiente comentario a propósito de Beaumarchais que inserta en uno de los artículos sobre teoría teatral que publicó en *Revista Mexicana de Cultura* (suplemento del diario *El Nacional*) en 1947: “El diálogo —dice [Beaumarchais]— debe ser sencillo y aproximarse, cuanto es posible, a la naturaleza. Su verdadera elocuencia es la de las situaciones, y el único colorido lícito es el del lenguaje vivo, rápido, cortado, tumultuoso y lleno de pasión”. “Los personajes deben aparecer siempre de tal manera que apenas tengan que despegar los labios para interesar”. Parece, ya, una ley de cine (Aub, 2007: 187).

Hay que señalar, no obstante, que Aub no renuncia del todo a un teatro de factura clásica y que en su producción conviven las piezas de carácter vanguardista y experimental con otras que se atienen con mayor o menor fidelidad a los patrones aristotélicos. A este respecto puede resultar muy ilustrativa la comparación entre *Campo francés* (novela dialogada concebida con la estructura de un guion cinematográfico que se publicó, como he comentado más arriba, acompañada de abundante material fotográfico relativo a los movimientos masivos de fugitivos y desplazados durante los días finales de la guerra civil española y en los inicios de la II Guerra Mundial) y la versión teatral que escribí de ella titulada *Morir por cerrar los ojos*. Esta versión se atiene en gran medida a las exigencias y limitaciones de una puesta en escena tradicional, aunque sin incurrir en el sometimiento a las famosas tres unidades de la preceptiva aristotélica: se reduce notablemente el número de personajes y de los lugares de la acción, la historia se concentra en sus elementos básicos reforzándose el peso de la individualidad del conflicto (centrado exclusivamente en el triángulo del matrimonio de Julio y María con Juan, hermano de aquel) a la vez que se diluye la visión de conjunto que ofrecía el primer texto y disminuye el número de los personajes secundarios, los cuales aparecen mucho menos elaborados.

Aub en el cine

La literatura de Max Aub no ha suscitado demasiado el interés de la industria cinematográfica y en los casos en que alguno de sus textos ha sido trasladado a la pantalla los resultados pueden ser calificados de manifiestamente mejorables. Aludiré brevemente a algunas de esas adaptaciones, que ya han sido abordadas por mí o por otros autores en trabajos precedentes, para centrarme en la única que recoge fidedignamente el universo aubiano de *El laberinto mágico*: la versión que, con el título de *Soldados*, realizó Alfonso Ungría en 1978 a partir de la novela *Las buenas intenciones*.

Quede claro de antemano que al referirme a los pobres resultados de las adaptaciones de textos aubianos a la pantalla

no estoy privilegiando la fidelidad como criterio valorativo para juzgar a las mismas. Comparto el convencimiento, hoy común a la mayor parte de quienes se interesan por las prácticas adaptativas, de que en la intervención de un cineasta sobre un texto literario ajeno la infidelidad a este puede dar lugar a una creación original que lo revalorice, ya sea proponiendo una lectura novedosa desde su propia sensibilidad o desde la estética o ideología de su presente, ya atrayendo la atención hacia facetas hasta entonces desapercibidas. Pero no es ese el caso de las pocas películas que se han basado en textos de nuestro autor.

Las dos obras teatrales que sirvieron de base a sendos filmes realizados por la industria mexicana (*La vida conyugal*, llevada a la pantalla con el título de *Distinto amanecer* por Julio Bracho en 1943; y *Deseada*, adaptada por Alejandro Galindo en 1972 bajo el título de *Triángulo*) sufrieron un proceso de “transgenerización devaluadora” ya que en ambos casos los argumentos de Aub fueron intervenidos a fondo para adecuarlos, buscando exclusivamente el éxito de taquilla, a un modelo híbrido entre el policíaco y el melodrama cinematográfico, géneros ambos de enorme aceptación popular; el resultado quedaba, por consiguiente, muy alejado de la sobriedad y desnudez de los dos dramas originales, pues el objetivo de los responsables de ambos filmes no era otro (aun a pesar de los casi treinta años transcurridos entre los rodajes de ambos y de la evolución estética sufrida por los modelos genéricos de los que parten) que el de sintonizar con las expectativas de los públicos mayoritarios buscando que el espectador se sintiese gratificado ante unos moldes narrativos con los que estaba familiarizado y cuyos mecanismos le resultaban fácilmente reconocibles.³

La tercera de las adaptaciones a la que he de referirme es la que Arturo Ripstein llevó a cabo del relato *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960) en su película *La virgen de la lujuria*, rodada en 2002. Si en los dos casos anteriores la utilización del término *adaptación* resultaba completamente inapropiado, aquí sucede otro tanto, aunque no por la banalización y vulgarización que sufrieron los argumentos

³ Remito al lector a mi trabajo publicado en el número anterior de *El Correo de Euclides* donde llevo a cabo un análisis de ambos filmes (Pérez Bowic, 2018). La adaptación de *La vida conyugal* (*Distinto amanecer*) ha sido también objeto de estudio por parte de Juan Rodríguez, quien se centra especialmente en los problemas que Aub tuvo con la industria cinematográfica mexicana (en la que era considerado un advenedizo) y que motivaron que no tuviera control alguno sobre la producción (Rodríguez, 2015).

originales sino porque Ripstein (y su guionista habitual, Paz Alicia Garcíadiego) se limitó a tomar unos pocos elementos del texto de Aub para elaborar una historia que, como en anteriores aproximaciones suyas a obras literarias, eran un pretexto para desarrollar su habitual visión fatalista de las relaciones humanas. En este caso sustituyendo la trama original (el mesero de un café mexicano que harto de aguantar las discusiones de los exiliados españoles decide venir a España para matar a Franco y conseguir así liberarse de sus molestos clientes) por una sórdida y masoquista relación del protagonista con una prostituta española exiliada. Sánchez Zapatero, quien ha analizado este particular trabajo de Ripstein, aduce testimonios de este en los que confiesa su total falta de respeto hacia las fuentes literarias utilizadas y defiende la creatividad como único “criterio rector de su cinematografía” (Sánchez Zapatero, 2013: 238). De ahí que concluya que abordar un análisis exclusivamente desde la dialéctica entre fidelidad y creatividad “limitaría profundamente cualquier acercamiento analítico al filme”, el cual “más que como un mero trasvase al discurso cinematográfico de la historia contenida en el hipotexto literario, ha de ser considerado como una obra autónoma, personal y perfectamente imbricada en el universo de su creador” (Sánchez Zapatero, 2013: 242).⁴

Detengámonos entonces en la que considero la mejor aproximación, hasta el presente, del cine a la literatura aubiana: el filme *Soldados* que Alfonso Ungría rodó en 1977 sobre la base de la novela *Las buenas intenciones*, a partir de un guion escrito por el propio Ungría y por Alfonso Gregori, quien desempeñó también las funciones de productor.

Las buenas intenciones es una novela poco representativa en el conjunto de la producción de su autor y en ella la

guerra civil solo es abordada en la última parte, después de extenderse ampliamente en la mediocre vida de Agustín Alvaro y en sus diversas y frustrantes relaciones amorosas, que se inician con la aceptación de la paternidad del hijo que su propio padre (José María) había tenido con

una amante (Remedios), con la cual se ve obligado a contraer matrimonio para evitar un disgusto a su progenitora, doña Camila. La película de Ungría, sin embargo, se remonta por encima de esa trama marcadamente costumbrista (complicada además con la inserción de relatos interpolados que dan cuenta de las peripecias vitales de muchos personajes secundarios o de presencia meramente puntual) y aprovecha sus elementos más relevantes y a sus personajes más significativos para presentar una historia centrada en los días finales de la contienda civil, en el clima de pesimismo y desesperación, con la derrota ya asumida por los combatientes y con los restos del ejército

republicano replegándose desordenadamente hacia Alicante. Para dotar de coherencia a la historia e insertarla con verosimilitud dentro de las coordenadas del universo bélico aubiano, los responsables del filme han acudido a materiales narrativos procedente de otras de las novelas del autor (principalmente *Campo del Moro* y *Campo de los almendros*) y a algunos de su relatos breves que reflejan el ambiente vivido por los defensores de la República en los últimos días de marzo de 1939. En tal sentido, ha de reconocerse que *Las buenas intenciones* no es el único hipotexto de la película de Ungría y admitir la existencia de lo que denominaríamos un *hipotexto architextual* constituido por las novelas y relatos breves de Aub centrados en la guerra civil, que debieron de estar muy presentes en la elaboración del guion, y que son los que contribuyen a las resonancias del universo de *El laberinto mágico* que se perciben en *Soldados* y que hacen de esta película un texto más aubiano que *Las buenas*



⁴ Este autor insiste en señalar cómo en *La virgen de la lujuria* aparecen con nitidez las señas de identidad autoriales de Ripstein tanto a nivel tanto argumental como formal. Se refiere especialmente al tratamiento de la soledad y de la búsqueda del deseo —manifestadas a través de los personajes de Lola e Ignacio— y la concepción de la película, al igual que otras suyas, como un juego de espejos perceptible en la simetría a la que se somete la estructura del argumento en la que todos los personajes y las tramas parecen tener su complemento (Sánchez Zapatero, 2013: 238).

intenciones, novela menor y no demasiado representativa dentro de la producción de su autor. Varios de los componentes temáticos que nutren las páginas de la saga aubiana sobre la contienda civil aparecen reflejados con fidelidad en la pantalla: el empeño heroico de muchos de los personajes pese a ser conocedores de que la derrota se ha consumado, el ambiente de desolación y pesimismo reinante entre los restos del ejército republicano, las vidas regidas por el azar y que desembocan a menudo en una muerte sin sentido, los intentos desesperados de los supervivientes de alcanzar el puerto de Alicante como vía de salida, etc. De igual modo, el relato fílmico se hace eco de muchos de los aspectos formales de la narrativa aubiana: la complejidad de la sintaxis, los abundantes *flash-backs* que rompen la continuidad lineal del relato, la inserción de pequeñas historias personales que dotan al conflicto de una dimensión humana, la detención momentánea en episodios protagonizados por personajes de escasa relevancia, etc. La mediocre historia del infeliz Agustín Alfaro se expande, así, para convertirse en un relato coral, no exento de cierta dimensión épica pese al evidente tono elegíaco desde el que se aborda la narración de esa derrota que puso fin a tantos sueños e ilusiones. Tono elegíaco potenciado por la música de Schubert que ha sido elegida como banda sonora de la película y por una sugerente fotografía en tonalidades sepia y de subrayados contrastes lumínicos.

El filme de Ungriá lleva, pues, a cabo, ante una reescritura a fondo de la novela originaria. Al contrario de lo que sucede en esta, la contienda civil está presente desde el inicio, con un rótulo que precede a los títulos de crédito (“Marzo de 1939. Son los últimos días de la guerra civil española. El ejército republicano se bate en retirada”), a los que sigue la primera secuencia en la que un destartado camión que transporta a un pelotón de soldados se detiene en la plaza desierta de un pueblo donde cuelgan ahorcados dos hombres. El viejo oficial al mando se dirige con algunos soldados al ayuntamiento en donde se encuentran tres hombres asustados; uno de los cuales, el alcalde, dice que lo han nombrado ayer pues se esperaba la llegada de las tropas de Franco; el oficial ordena a los soldados que los maten. A partir de ahí se va narrando las peripecias

de un grupo de personas que deambula en un paisaje de desolación intentando llegar a Alicante y entrecruzándose en determinados momentos: Agustín (Ovidi Monllor), Remedios (Marilina Ross), Tellina (Francisco Algora), Tula (Claudia Gray) y Javier (Chema Muñoz). Ese presente narrativo se interrumpe a menudo con la inserción de *flash-backs* que van dando cuenta del pasado de esos personajes: la aceptación por parte de Agustín del hijo que su padre ha tenido con Remedios y la convivencia con esta hasta que ella decide marcharse a Barcelona donde ejercerá la prostitución junto a Tula; la historia de Tula, quien ha abandonado a su marido al descubrir la relación incestuosa que aquel mantiene con su propia madre; las andanzas de Tellina, matón pendenciero, quien, fugitivo tras dar muerte a un rival en una partida de naipes, se enrola en el ejército republicano. Junto a estas historias el guion ha añadido alguna otra que no figura en la novela como la relación de Javier con su mujer (interpretada por Julieta Serrano), quien se vuelve loca cuando él la abandona porque ella no comparte su ideario comunista y, para vengarse, arroja al hijo de ambos por una ventana. La película culmina, como la novela, con la detención de Agustín, en un burdel de Alicante donde ha encontrado refugio, por un grupo de falangistas quienes lo llevan ante un muro y lo fusilan. Se añade un elemento melodramático que no figura en el texto de Aub: el encuentro casual de Agustín con Remedios en ese burdel donde ella está ejerciendo la prostitución; ambos hacen el amor antes de que, al amanecer, los falangistas irrumpen en la habitación y lleven a Agustín.⁵

En una entrevista concedida al diario *El País* con motivo del estreno del filme, Alfonso Ungriá comentaba la particular lectura que llevó a cabo de la novela de Aub refiriéndose a cómo había utilizado unas historias individuales para abordar a través de ellas un conflicto de amplias dimensiones como fue la Guerra Civil española:

Lo más interesante de la novela, y no sólo de ésta, sino de su serie sobre la guerra civil, es que vi por primera vez el ambiente psicológico de los protagonistas de un conflicto social. En *Las buenas intenciones* la guerra solo aparece en las dos últimas

⁵ En la novela de Aub es Tula con quien Agustín se encuentra en el burdel alicantino. Ella le informa de que Remedios se encuentra en París y Agustín se duerme pensando en ir a buscarla. Es despertado por los falangistas que lo sacan de la cama y se lo llevan. La novela se cierra con estas escuetas frases: “—¿Dónde lo llevamos? / —Al Campo de los Almendros. Allí los están enchiquerando. / No llegaron”.

páginas [sic], y, sin embargo, a través de toda serie de frustraciones de los personajes, de sus represiones, de su violencia latente, de su sistema de valores sociales, se presiente una eclosión social. Es decir, también aquí se puede hablar de una elipsis en la cual, a través sólo de un ambiente y de unos personajes, se está hablando del fin de una época carcomida en sus cimientos (*El País*, 19.11.1978).

En esa misma entrevista se refería también a su intento de procurar “no caer en el maniqueísmo habitual” y añadía que los personajes del bando republicano que aparecen en el filme “son humanos en cuanto yo me acerco a ellos con mi afecto y mi simpatía y, por tanto, los enfrento con sus virtudes y sus defectos”; aclara a ese respecto que incluso la “gran crispación” que los caracteriza “no viene dada por una especial maldad, sino por los condicionamientos a que se ven sometidos dentro de su entorno”. Palabras que sintonizan plenamente con la actitud mostrada por Aub en sus muchas páginas sobre el conflicto, en las que elude todo maniqueísmo y los personajes están habitualmente presentados desde una óptica humanista que evita dejarse arrastrar por excesos dogmáticos.

114

Para concluir, podríamos subrayar otro elemento de la película de Alfonso Ungría en la que este muestra su sintonía plena con la narrativa aubiana: los procedimientos distanciadores que evitan el melodramatismo inherente en muchas de las situaciones presentadas.⁶ En la citada entrevista se refiere a que la única manera de contrarrestar ese melodramatismo era mediante “una planificación exhaustiva y muy pensada”. Y pone como ejemplo la secuencia en la que Marilina Ross presenta su hijo ilegítimo a su presunta suegra, que resolvió “con la utilización de un decorado muy amplio y un espejo, a través del cual se refleja la escena, lo que viene a resultar casi una elipsis”. En *enfriamiento* mediante el que se traducen al lenguaje cinematográfico los abundantes recursos distanciadores (descripciones irónicas, asepsia narrativa, juegos de palabras, elipsis, notas a pie de página, etc.) con los que Aub aborda la presentación de los hechos.

⁶ A esa sintonía de *Soldados* con los procedimientos característicos de la narrativa aubiana aludía recientemente Antonio Muñoz Molina en un artículo publicado en el suplemento *Babelia* del diario *El País* con motivo del pase de la película por el programa de TVE2 dedicado al cine español: “Veía, como en veladuras simultáneas, el talento para hacer puro cine de Alfonso Ungría, para lograr el máximo de expresión con medios visiblemente muy limitados, en una equivalencia perfecta con la concisión narrativa y los saltos sincopados en el tiempo de Max Aub, sus yuxtaposiciones, sus elipsis. Caí en la cuenta de algo que se le olvida a uno a veces, que en su educación de escritor no ha aprendido solo de los libros [...]. *Soldados* influyó sobre mí igual que *El espíritu de la colmena* y *El sur*, de Víctor Erice o *La prima Angélica*, de Carlos Saura. Aprendía de la forma de contar y mirar de Alfonso Ungría con un estremecimiento interior que era estético, y también político, y sentimental” (Muñoz Molina, 2018: 11).

Bibliografía

- AUB, Max (1994) [1965]. “El cementerio de Djelfa”, en *Enero sin nombre. Los relatos completos del “Laberinto Mágico”*, Barcelona: Alba, edición de Javier Quiñones, pp. 331-338.
- (2003). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del exilio), edición de Manuel Aznar Soler.
- (2007a) [1947]. “Las maneras de representar. La tragedia y el drama”, en Eugenia Meyer, ed., pp. 185-188.
- (2007b) [1968]. “André Malraux desde cierto ángulo”, en Eugenia Meyer, ed., pp. 799-809.
- (2008) [1965]. *Campo francés*, Madrid: Castalia, edición de Valeria de Marco.
- BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama.
- MEYER, Eugenia, ed. (2007). *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, Madrid y Segorbe: Fondo de Cultura Económica y Fundación Max Aub.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2018). “Antiguas influencias”, *Babelia (El País)*, 26 mayo, p. 11.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2018). “La adaptación como transgenerización. Dos versiones cinematográficas del teatro de Max Aub”, *El Correo de Euclides*, 13, pp. 161-174.
- RODRÍGUEZ, Juan (2015). “De *La vida conyugal* a *Distinto amanecer*: el primer encontronazo de Aub con la industria cinematográfica”, *El Correo de Euclides*, 10, pp. 41-42.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2013). “Estrategias de adaptación de un relato del exilio republicano español: de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (Max Aub, 1960) a *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein, 2002)”, en M.^a P. Rodríguez Pérez (ed.), *Exilio y cine*, Bilbao: Ediciones de la Universidad de Deusto, pp. 233-244.

Fecha de recepción: 20 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2020

La tipografía en Max Aub: recurso y género

M.^a Carmen Solanas Jiménez

Investigadora y docente

Resumen: Max Aub compaginó la pasión de escribir con la de editar. Familiarizado con los tipos y los blancos gráficos, incorpora los procedimientos de composición tipográfica a la poética de su obra. A partir de una confirmada influencia *ramoniana*, por un lado; *juanrramoniana*, por otro; Max Aub nutre a su obra con el aliento de la innovación vanguardista, encauzado por un personalísimo uso del lenguaje.

El empleo especial de la tipografía en Max Aub está presente desde sus primeras publicaciones y libros, ampliándose en creaciones como *El Correo de Euclides* (1958-1968) y *Signos de ortografía* (1968). También nos encontramos con obras donde la tipografía ya no solo es un recurso de la poética del autor sino que, de igual manera que ocurrió en las vanguardias de principios del siglo xx, interviene en la creación de nuevos géneros.

Palabras clave: Aub, tipografía, edición, poética, recurso, género.

TYPOGRAPHY IN MAX AUB: RESOURCE AND GENRE

Abstract: Max Aub combined the passion for writing with that of editing. Familiar with the graphic types and blank spaces, he incorporates the procedures of typographic composition to the poetics of his work. From a confirmed influence of the Spanish

Ramón Gómez de la Serna and Juan Ramón Jiménez, Max Aub nourishes his work from the spirit of avant-garde innovation, channeled by a very personal use of language.

Max Aub's special employment of typography has been present since his first publications and books, expanding on creations such as *El Correo de Euclides* (1958-1968) and *Signos de ortografía* (1968). We also find other works where typography is not only a resource for the poetics of the author but, just as it happened in the avant-garde of the early twentieth century, is involved in the creation of new genres.

Key words: Aub, typography, edition, poetic, resource, genre.

Introducción: la figura del poeta-tipógrafo y la tipografía como poética

La tradición de los poetas-tipógrafos surgida en el siglo xx proviene con toda probabilidad de Francia, país de donde fue originario Max Aub y con cuya cultura estuvo siempre tan familiarizado. Stéphane Mallarmé, precursor de todo un siglo de poesía, refleja el interés por las posibilidades que ofrecían las imprentas especialmente en su última obra, fechada en 1897, *Un coup de dés* (Mallarmé, 1945: 456), en la que cobran una enorme importancia no solo los blancos sino toda una serie de elementos tipográficos inusuales hasta la época en la literatura como el

empleo de la negrita o la cursiva. En el prólogo que precede a la obra, Mallarmé pone de manifiesto una voluntad innovadora a través del uso de la tipografía, anticipando el poder de la versatilidad tipográfica en la poética.

La imprenta como tal empieza a tener cada vez una mayor relevancia, destacando la especial labor del editor. Junto a los tipógrafos y editores encargados de las publicaciones, son cada vez más los autores que unen a su condición de poetas y escritores la de impresores y tipógrafos, como es el caso del italiano Carlo Bellodi o el español Manuel Altolaguirre. También los poetas franceses Blaise Cendrars o Pierre Albert-Birot se vuelven editores de sus propios libros. La tarea conjunta de poeta y editor les permite atender la apariencia física de sus obras e indagar en la composición tipográfica como parte del proceso creativo.

En los primeros años del siglo xx, el grupo francés de la Abbaye acompaña su actividad poética con la labor tipográfica.¹ Se trata de un grupo de poetas que vivían en comunidad y ejercían la profesión de tipógrafos, dedicándose a la impresión de libros. Fundada por Charles Vildrac, René Arcos y Georges Duhamel, su nombre constituye un homenaje a la sociedad ideal *L'Abbaye de Thélème* imaginada por François Rabelais en *Gargantua*. Inicia su andadura cuando en 1906, Henry-Martin Barzun pone a su disposición una casa situada al borde del Marne, en Créteil. Músicos, pintores y tipógrafos son llamados a construir en fraternidad el modelo de una comunidad que trataba de reunir todas las condiciones propicias para la creación artística, al tiempo que pretendía mantener una independencia financiera, encargándose para ello de imprimir las propias obras escritas por los miembros del grupo.

El grupo de la Abbaye adquirió una enorme importancia, despertando interés en figuras como Filippo Tommaso Marinetti y Guillaume Apollinaire. La experiencia de esta

comunidad, en la que también destaca la colaboración del tipógrafo francés Lucien Linard, durará hasta 1908. Max Aub llegará a conocer años más tarde a uno de los poetas vinculados al grupo de la Abbaye. Se trata precisamente de Jules Romains, principal teórico del *unanimismo*, que publicó su libro de poesías *La vie unanime* (1908) en las propias Éditions de l'Abbaye (Groupe Fraternal d'Artistes). Romains, se encuentra en 1921 en Gerona con Max Aub, quien le dedicará en 1928 su obra teatral *Narciso*.

En España son varios los autores que hicieron la labor de editarse a sí mismos. Además del ya citado Manuel Altolaguirre, habría que añadir el nombre de Concha Méndez con quien compartía la tarea de edición; o el del poeta Gerardo Diego, que, sin llegar a ser tipógrafo, a lo largo de toda su vida cuidó minuciosamente el desarrollo y los resultados de cada uno de sus libros. Por su parte, Juan Ramón Jiménez introdujo en las revistas españolas y en las ediciones de sus propias obras un especial gusto por la tipografía, inspirándose en publicaciones inglesas y francesas. Juan Ramón cuidó con esmero de la tipografía en la revista *Helios*, que fundó y dirigió, además de en las colecciones y revistas que proyectó cuando estaba en la Residencia de Estudiantes; era el director de publicaciones y se preocupaba por hacer venir de Inglaterra papel especial para imprimir los libros, eligiendo también los tipos más convenientes. La incorporación de los recursos de edición se pone de manifiesto desde sus primeras obras: *Ninfeas* (1900) y *Almas de violeta* (1900) aparecieron impresas en tinta verde y morada.

A lo largo de las primeras décadas del siglo, otros muchos poetas se encargarán de la edición de sus propios libros de poesía, ejerciendo simultáneamente el oficio de tipógrafo. Por su parte, la tipografía empieza paralelamente a adquirir una consideración estética y poética, entendida como *geometría lírica* de la palabra. Esta apariencia visual con que la tipografía dota a la palabra literaria no deja de lado su acústica, que

¹ Trato con mayor detenimiento los libros publicados por las Éditions de l'Abbaye, los poetas involucrados y su contribución a la historia de la tipografía y la poética en Solanas Jiménez, 2011a: *La poética de la vanguardia*, Madrid: FUE, pp. 79-153. Asimismo, el estudio de la tipografía como poética puede ampliarse en: Solanas Jiménez, 2011b: *La poética futurista*, Madrid: UAM, pp. 127-150.

se acomoda a la figuración y en su conjunto deriva hacia otros significados. El nuevo aspecto de la palabra viene acompañado de una experimentación de su lado fónico. La palabra pintada también surge una y otra vez en los movimientos de vanguardia de principios de siglo, que proponen una auténtica renovación del signo lingüístico y dotan a la palabra no solo de color, sino de olor, e incluso de una textura, hasta desembocar en las palabras-objeto.

Desde que Aub inicia su formación de escritor, pone también de manifiesto un interés por conocer los procedimientos de composición e impresión con el objetivo de dotar de mayores posibilidades a sus obras literarias. Podríamos incluso encontrar una relación entre sus primeros trabajos con la bisutería, ligados al negocio familiar del padre, y el interés por las pequeñas piezas de imprenta. La *tipografía como poética* plantea la tipografía como un recurso más del lenguaje, igual de útil y expresivo como lo habían sido durante siglos las figuras retóricas y los recursos de carácter estilístico sin la necesidad de que los poetas desarrollen el trabajo de tipógrafos propiamente dicho. Los distintos caracteres, la negrita, la cursiva, el tamaño del cuerpo de la letra, las capitulares o los signos procedentes de las matemáticas y la música serán introducidos en el lenguaje literario por los movimientos de la vanguardia histórica. También de raíz vanguardista es la intervención de la tipografía respecto al género. Una nueva terminología desbarata los géneros y subgéneros tradicionales ayudada por la nueva forma que adoptan los textos con ayuda de la tipografía. En palabras del propio Aub: “La tipografía es una síntesis de la literatura y de la poesía” (Marqués, 2017: 13).²

La tipografía como recurso poético en la obra de Max Aub

La tipografía innovadora ya era visible en las revistas literarias y en las publicaciones periódicas, las cuales habían evolucionado a lo largo del siglo XIX junto a las mejoras y adelantos de los métodos y posibilidades de impresión. Los

poetas se dedican a recorrer las imprentas y allí descubren nuevas fuentes y herramientas para la literatura. Esta cercanía con los métodos de impresión y los locales de imprenta es la que facilita el empleo de la tipografía como recurso literario. En Valencia, por aquellos años, hay ya una enorme concentración de talleres gráficos. Max Aub visita, entre otros, las Gráficas Ortega, donde trabaja su amigo el pintor y grafista Josep Renau; también la Tipografía Moderna, donde después publica *Fábula verde* (1932) y su libro de poemas *A* (1933), además de su *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile* (1936). Juan Renau, hermano de Josep Renau, ofrece en sus diarios un testimonio de las visitas y andanzas de Max Aub por las imprentas valencianas:

Max Aub, que pulula solitario por viejas imprentas, en busca de tipografía exquisita para editar sus multiplicados librillos y libros [...]. Es su maravilloso gusto editorial lo que me atrae.

Se apasiona por el bello editar, como un alquimista en trance de descubrir la piedra filosofal. Es una especie de Aldo Manuzio, mitad valenciano, mitad no sé de dónde. Un día le acompañamos Gil-Albert y yo por toda la calle de las Avellanas y contornos. Entra y sale de minúsculas imprentas. No encuentra lo que busca. Necesita, como oxígeno, unas letras capitulares para el titulillo de un libro diminuto escrito por él. No comprendo esa tesonería, ese recorrer toda la ciudad para encontrar algo tan insignificante. Sin embargo, al contemplar el volumen ya editado, me doy cuenta cumplida de su razón, de su arte incomparable (Renau, 2001: 448-449).

En Barcelona, Max Aub entra en contacto con otras imprentas, como los Talleres Omega, donde fueron publicados sus *Poemas cotidianos* (1925) y su *Teatro incompleto* (1931); o la Imprenta Altés, donde imprime la primera edición de *Narciso* a la que acabamos de referirnos. En México, ya en el exilio, Aub entrará a su vez en contacto con varios tipógrafos y grafistas, incluidos algunos españoles exiliados igualmente en el país mexicano, como el ya mencionado Josep Renau o el gallego Alejandro Finisterre. Una de las obras de

² Marqués, 2017: 13. Con respecto a la formación como tipógrafo de Max Aub, José Ramón Andújar García señala: “No parece una casualidad que sus años de aproximación y conocimiento del mundo de la imprenta los tuviera en Valencia, coincidiendo con sus inicios como escritor, y donde este tipo de talleres tipográficos estaban diseminados por toda la ciudad” (Andújar García, 2009: 11).

Aub publicadas en México se va a llamar precisamente *Pruebas* (1967), haciendo referencia con toda intención a las *pruebas de imprenta*, tan importantes en esta nueva relación entre tipografía y literatura.

Los *Signos de ortografía* (1968) no solo son, como veremos, un compendio de textos breves de difícil clasificación, sino una obra que pone de manifiesto la consciencia que tiene Max Aub de la enorme aportación que la tipografía supone para el texto literario; se trata además de un *homenaje* a los tipógrafos mexicanos o de origen español residentes en el exilio en México. Constituyen alrededor de unos cuarenta los tipógrafos e imprentas mencionados (Daniel Cosío, Xavier Villaurrutia, Octavio Paz, Joaquín Díez-Canedo, Juan José Arreola, Alí Chumacero, Alejandro Finisterre, José Renau...), entre cuyos primeros nombres figura el del también vanguardista y creador de la jitanjáfora: su muy admirado Alfonso Reyes. Aub se incluye a sí mismo en el elenco, como una prueba manifiesta más de la voluntad y consciencia de la propia labor como tipógrafo. Se dice de todos ellos que “contribuyeron a mediados del siglo XX a darle a la tipografía mexicana una fisonomía particular” (Aub: 1968).

El gran interés de Max Aub por la tipografía está presente desde un primer momento. Así se pone de manifiesto en la edición de sus primeras publicaciones de poesía: *Los poemas cotidianos* (1925) y *A* (1933). Su primer libro, un libro de versos, lleva un prólogo de Enrique Díez-Canedo, autor con quien había entrado en contacto por recomendación del antes mencionado Jules Romains. Se trata de *Los poemas cotidianos* (1925), publicado con el mismo título que eligiera años antes otro de los poetas-tipógrafos de origen francés: Pierre Albert-Birot (*Poèmes quotidiens*, 1919). La obra recuerda en su forma algunos de los poemas asociados al cubismo literario del creacionista Vicente Huidobro, cuyos primeros poemas también están escritos en lengua francesa. Los agrupamientos de palabras, a modo de nuevas estrofas en el poema, ya no vienen marcados por los referentes tradicionales de métrica y rima, sino por los blancos gráficos, siendo este un recurso muy presente en el primer poemario de Max Aub (Aub, 1925: 73):

*Mi cuerpo está satisfecho,
mi alma que vaga perdida
pregunta desesperada.*

**Dime amada,
a más de tu cuerpo,
a más de tu alma,
a más de tu amor
¿no hay nada?
Tu que tan bien sabes amar,
dime,
¿no hay nada más allá
de la felicidad?
Por contestación
¡empiézasme a besar!**

**(No me contestes, no,
es bueno el silencio
y la ignorancia a tu lado.)**

En *Los poemas cotidianos* de Aub también encontramos otro modo innovador de agrupamiento que tiene cabida dentro del poema, que consiste en el uso de los paréntesis. Su empleo puede verse reforzado por la negrita o un aumento de su tamaño con respecto al resto de caracteres, como era habitual en las obras de palabras en libertad futuristas. Max Aub se ayuda en este poemario de otros recursos tipográficos como la negrita y la cursiva, ya introducidos por Mallarmé como recurso en la expresión del verso libre y reforzados por las propuestas del Futurismo, quien proclama en sus manifiestos y su poética un especial empleo de la tipografía en la literatura con una atribución de *velocidad* a la letra cursiva y de una mayor gravedad en el tono a la negrita.

Aub utiliza la tipografía de color verde o rojo en varias de sus publicaciones, desde *Fábula verde* (1932) hasta la revista *Sala de Espera* o *El Correo de Euclides*. En *Fábula verde*, publicado en Tipografía Moderna de Valencia, el cuento de Aub se presenta en formato grande y con estuche de cartón, incluyendo grabados entresacados de la Botánica de Cavanilles y dibujos de Jenaro Lahuerta y Pedro Sánchez, pintores que también colaboran en la publicación de *A* (1933), cuyos poemas están asimismo protegidos en una caja de cartón. El interés por el color trasciende a la narrativa en *Campo de los almendros*

(1968), donde sus “páginas azules” llevan la indicación expresa: “Porque habrían de ir impresas en papel de ese color”. No será el único autor que *sale* de la novela para hablar con sus personajes o para meditar o reflexionar al margen de la narración, pero estos incisos se marcan en la impresión.

El interés maxaubiano por el lenguaje escrito e impreso viene acompañado de una concepción de la palabra que escapa al signo lingüístico tradicional y que estaba tan presente en las vanguardias. En esta línea, en su *Signos de ortografía*, propone que “Debiera haber signos de olor” (Aub: 1968). Otras veces Aub, o mejor cabría decir el pintor Jusep Torres Campalans, adopta la perspectiva de un poeta-pintor a la manera de los poetas Federico García Lorca o Rafael Alberti, que hacen del dibujo y la pintura una extensión de la escritura. Los juegos de cartas, y todo lo articulado en torno al pintor cubista Campalans acerca no solo tipografía y poética, sino pintura y poética, como ya había ocurrido en el grupo de artistas de la Abbaye al que aludimos anteriormente y, sobre todo, en los distintos movimientos de las vanguardias de principios de siglo.³

También en *El Correo de Euclides*, donde recurre nuevamente al color, la tipografía tiene un carácter fundamental. Con el aspecto de un *collage* de carácter dadaísta que juega con recortes de titulares, entradillas y cuerpos de la noticia de los artículos de prensa, la elección y disposición de distintos tipos de caracteres en línea recuerda también la expresión de algunas formas de escritura en libertad futurista de Marinetti en *Zang Tumb Tumb: Parole in libertà* (1914). El texto se presenta bajo la forma de unos renglones que responden a un significado que no puede desligarse de su caracterización en función de los tipos, los colores e incluso el tamaño del cuerpo de los caracteres. La asociación de cada uno de los componentes con una tipografía concreta les atribuye a cada uno una procedencia y posiblemente una dirección, contribuyendo al significado literario del conjunto. Por otro lado, el aspecto fragmentario y poco claro del significado de cada uno de los correos está conectado también con la escritura automática

surrealista y los primeros collages de André Breton que aparecen publicados en el primer manifiesto surrealista de 1924.



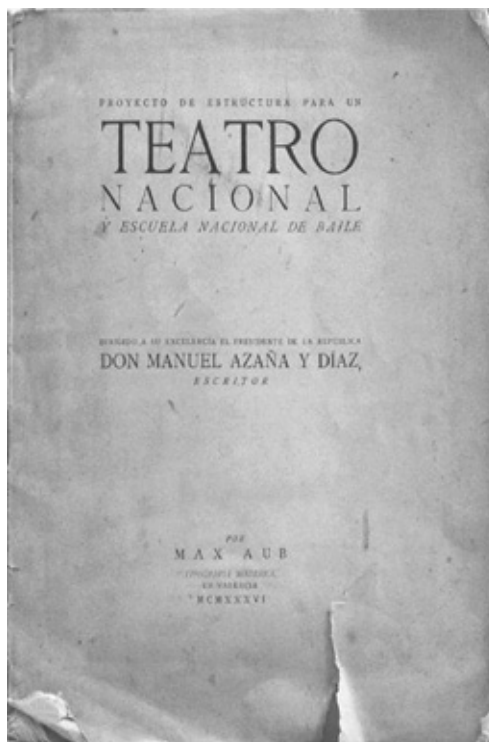
³ Jusep Torres Campalans cobra *vida* a partir de la obra plástica y la obra impresa. Con la publicación de *Jusep Torres Campalans* en 1958, Aub nos ofrece una monografía en la que la forma tipográfica puesta de manifiesto en el aparato de notas y documentos autógrafos juega un papel fundamental para la verosimilitud de la propuesta. Algo hay en común con la revisión de *vidas* en *Cuerpos presentes* cuyo proyecto final no vimos cerrado por parte de Aub. También hay una relación con *Versiones y Subversiones* que publicó en 1971 esta vez con la intervención de una serie de capitulares originales impresas en rojo.

Los continuos cambios de carácter y de cuerpo tipográfico no solo subrayan un cierto desorden lógico del texto sino que le ofrecen una nueva organización y una estructura. Las distintas páginas, publicadas el 31 de diciembre de distintos años de manera consecutiva, también toman como modelo alguno de los manifiestos estridentistas mexicanos firmados por Manuel Maples Arce con motivo del Año Nuevo.

La tipografía y la creación de géneros en Max Aub

Narrador, dramaturgo y poeta, Max Aub no solo escribió novela, cuento, poesía, teatro y ensayo, sino que exploró sus límites y experimentó con ellos. Max Aub es, como se ha dicho tantas veces, un constructor de ficciones, pero también de géneros. Aub mezcla a lo largo de toda su trayectoria historia y ficción, realidad y realidad textual. Este acercamiento entre realidad y ficción es auxiliado también por la tipografía, que, en tanto que parte material del lenguaje literario, logra aumentar el realismo al reforzar su presencia física. Independientemente de que el hecho en sí sea ficticio, el mayor empleo de los recursos de la tipografía produce un aumento del realismo. Tal es el caso, por ejemplo, de su discurso *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, de 1971, impreso con perfecta imitación tipográfica de los *Cuadernos de la Academia*. En esta obra hay además una recreación de las sillas de la Academia con las letras del alfabeto, que proporciona una *vida* a, entre otros, Federico García Lorca, a quien se atribuye la primera silla con la letra A.

Otro ejemplo de este tipo de influencia lo encontramos en la publicación en Valencia, unos meses antes de la guerra civil, de su *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, dirigido a su Excelencia el presidente de la República Don Manuel Azaña y Díaz, escritor* (1936):



Max Aub utiliza la tipografía para aumentar la realidad de la ficción o la realidad misma, pero estas exploraciones en el campo de la escritura lo conducen también a la creación de géneros nuevos. Tal es el caso de los llamados “carteles tipográficos” que constituyen *El Correo de Euclides* (1958-1968). El género de los *carteles*, vinculado a las publicaciones periódicas, los carteles informativos o artísticos, guardan también relación, como decíamos, con los manifiestos estridentistas mexicanos. Se trata de unas enormes páginas impresas a color que Max Aub empieza a enviar a sus familiares y amigos a partir de 1959, fechadas a final de año, con los mejores deseos para el siguiente. El encabezado elegido por Max Aub para los carteles no solo nos remite al nombre de la calle de su casa en México (Euclides, 5), sino al de un matemático y geómetra griego, autor de *Elementaria*, destacado por el estudio de las tres dimensiones largo-ancho-alto y las relaciones entre línea y plano. Curiosamente se trata de medidas que guardan relación con el ámbito de lo tridimensional y, en la línea de lo aquí expuesto, con la tipografía.⁴

Aub inventa nombres para los nuevos tipos de textos que escribe también en el caso de los *crímenes*, una especie de microcuento que comparte el ámbito de lo breve con los *epitafios* y *suicidios*, creando así una serie de subgéneros dentro de esa categoría del cuento brevísimo. Este tipo de textos maxaubianos recuerdan enormemente a las greguerías del vanguardista español Ramón Gómez de la Serna: un conjunto de textos muy breves definidos por el propio autor como una especie de Metáfora + Humor para los que Gómez de la Serna crea también una denominación específica como es la de *greguería*. En este sentido, en la confesión que hace en el prólogo a los *Crímenes*, Aub también nos proporciona una definición del género: una historia opuesta al mito y cercana al fracaso. Los *crímenes*, *epitafios* y *suicidios* aparecen primero de manera dispersa en la publicación mensual *Sala de Espera*, de la que nos ocuparemos enseguida. Antes sumemos a la exploración de los límites de la narrativa breve llevada a cabo por Aub la consideración de los

no cuentos como otro género dentro del cuento o la narrativa breve. En este caso es la presencia de una base documental la que caracteriza este conjunto de textos, que nuevamente viene reforzado por una denominación de carácter formal que los agrupa: *No son cuentos* (1944).

Los *Signos de ortografía* (1968) son un conjunto de textos breves también incluidos por la crítica en el ámbito de los aforismos y los refranes tradicionales. Tienen la peculiaridad de estar protagonizados por elementos que derivan del mundo de la tipografía, la edición y los talleres de imprenta. Con respecto a la cuestión del género de *Signos de ortografía*, Javier Quiñones hace referencia a la “dificultad misma para situarla en un género determinado, pues incluso al de aforismos en un sentido amplio consigue escapar”.⁵ Rafael Prats Rivelles, por su parte, dice que nos encontramos ante “una colección de pensamientos maxaubianos, más literarios que filosóficos, que en cierta medida pueden recordar las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna. Sentencias cultas, en definitiva, que se constituyen en reflexiones inteligentes y divertidas alrededor del universo de los signos ortográficos y otros elementos de la imprenta”.⁶

121

Ya en sus primeras colaboraciones en la revista *Azor*, publicada en Barcelona, Max Aub había ofrecido como novela en entregas, lo que luego será el libro *Luis Álvarez Petreña*; pero *Sala de Espera* (1948-1951) no es solo un método de entregas mensuales. *Sala de Espera*, impresa en Gráficas Guanajuato, alterna en sus treinta números distintos tipos de textos: cartas, crímenes, teatro, ensayo, poesía, cuentos, fragmentos de *Luis Álvarez Petreña* o del *Manuscrito cuervo*, entre otros. Se trata de obras que ubica materialmente en una “sala de espera” y cuyo destino editorial todavía no puede adquirir otro formato. “Pertenece, lo que aquí se recoge a diversos libros que quizá vean la luz algún día en su forma normal”, dice Max Aub en el número del mes de abril de 1949, refiriéndose al “presente método de entregas mensuales” y a los números de la revista

4 Pensamos que el nombre del matemático Euclides encuentra múltiples asociaciones con los intereses confluyentes de los movimientos de vanguardia de principios de siglo en el que se produce una búsqueda de la molécula al tiempo que de la letra y las matemáticas tienen una gran importancia. En este sentido, recordamos también la publicación del manifiesto futurista *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (marzo 1914).

5 Quiñones, 2003, Introducción a *Aforismos en el laberinto*. Barcelona: Edhasa.

6 Prats Rivelles, 2001, Prólogo a *Signos de ortografía* [facsimil de la obra publicada en 1968], Valencia: Fundación Max Aub-Campgràfic.

de *Sala de Espera* como *cuadernos*. *Cuaderno* o *cuadernillo*, como ha sido calificada por él mismo; o revista “unipersonal”, como ha sido definida y clasificada por otros (Ródenas de Moya, 2017: 25), pues todas las colaboraciones corresponden a Aub, que nuevamente fuerza los límites del género, en este caso, de la revista propiamente dicha. Además, la obra adquiere, como decíamos, por esa destreza de Aub, la dimensión de una realidad espacial que el autor da por concluida en 1951 al verla convertida en *Sala de Estar*.⁷

Quizá los *campos* sea su proyecto literario más importante o ambicioso, un proyecto que lleva a cabo de manera continuada y que decide titular en su conjunto *El laberinto mágico*. En su unidad, este “laberinto” ha sido denominado “retablo de novelas” por Juan Marqués, quien se refiere a él también como “serie narrativa”, “hexalogía” o “ciclo”. Por su parte, Emir Rodríguez Monegal utiliza el término de “novela-río”. La propia denominación de *laberinto* es ya sugerente, igual que la de *campo*, que es la que el autor repite en cada publicación. El propio Aub, en las notas que encabezan la publicación de *Campo cerrado* (1943), se refiere al libro como “galería” (Aub, 2019: 24). A propósito de *Campo de los almendros* (1968), Aub se pregunta y se responde por la cuestión de género, poniendo en evidencia que se trate de una mera novela: “¿Historia? ¿Novela? Ni lo uno ni lo otro” (Aub, 1968: 45).

La relación constante entre vida y escritura, tan presente a lo largo de toda la obra de Aub, se ve reforzada por la palabra impresa y por la tipografía. Como en el caso de *Sala de Espera*, hay también un espacio que se quiere recrear y se quiere construir con la escritura. La denominación de *campos* no solo vuelve a ser una “realidad” propiamente dicha como “sala de espera”, sino que se acerca a la idea de género propiamente dicho, de un modo similar a la concepción dentro de la narrativa de otras formas de novelas, como es el caso de las *nivola* de Miguel de Unamuno. La idea de *campo* como género está también tras la propuesta de Manuel Aznar Soler de considerar *La gallina ciega* como su “campo español” (Aznar Soler, 1995:

7-95). La tipografía ya no es solamente un recurso de la poética del autor sino que, de igual manera que ocurrió a principios del siglo XX con la invención de los *paisajes*, *ideogramas* o *poemas ultraicos*, interviene en la creación de nuevos géneros en la literatura.

Conclusiones

La tipografía se vuelve recurso poético casi desde su aparición en la prensa escrita. La revolución tipográfica visible en los periódicos y revistas tiene enseguida una influencia en los poetas y escritores que se inicia con Mallarmé y es continuada por los movimientos de la vanguardia histórica. Muchos poetas se vuelven a la vez editores de sus obras, pero principalmente los poetas empiezan a concebir la tipografía como un recurso literario tan valioso y fundamental como era la metáfora. Max Aub es uno de los autores que compagina la pasión de escribir con la de editar, entendida la edición como un nuevo proceso creativo que interfiere en el significado total de la obra. Por un lado, Aub sigue y amplía el camino iniciado por los movimientos de la vanguardia histórica internacional, los cuales habían otorgado a la tipografía un valor poético. Por otro lado, Max Aub, el gran constructor de ficciones, es también, a la manera de Gómez de la Serna, un creador de géneros.

Max Aub se acerca en más de una ocasión a la expresión vanguardista en boga en toda Europa y América desde principios del siglo XX. En muchos momentos no tratados aquí, como el proyecto sobre Buñuel, el trato con Guillermo de Torre o los escritos sobre Picasso, la relación entre Max Aub y la vanguardia se hace muy evidente. Nosotros nos hemos centrado exclusivamente en la cuestión de la innovación y experimentación tipográfica heredada de la vanguardia, cuyo interés, al margen de una voluntad más o menos vanguardista por parte de su autor en los distintos momentos de su trayectoria, sí se mantiene en Aub a lo largo de toda su obra. Aún queda un enorme trabajo por hacer, pero espero haber esbozado aquí un camino a seguir, ya que considero que la reflexión crítica en torno al inmenso

⁷ Véase al respecto “La espera y la esperanza de Max Aub a través de su revista *Sala de Espera* (1948-1951)”, donde Aznar Soler (2003) menciona otra revista literaria que se adscribiría al mismo género: *El Pasajero* (1943) de José Bergamín.

legado de Max Aub, no debe descuidar la enorme importancia de la tipografía como vértebra de aquella y, en particular, la cuestión de la tipografía como recurso y género.

Bibliografía

- ANDÚJAR GARCÍA, José Ramón (2009). “Max Aub y la tipografía en su etapa valenciana”, *El Correo de Euclides*, 4, pp. 11-17.
- AUB, Max (1925). *Los poemas cotidianos*, Barcelona: Imprenta Omega.
- (1932). *Fabula verde*, Valencia: Tipografía Moderna.
- (1933). *A*, Valencia: Tipografía Moderna.
- (1968). *Campo de los almendros*, Madrid: Castalia.
- (1975). *Jusep Torres Campalans*, Madrid: Alianza.
- (1985). *Conversaciones con Buñuel*, Madrid: Aguilar.
- (1993). *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, Segorbe: Fundación Max Aub.
- (1995) [1971]. *La gallina ciega. Diario español*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba.
- (2001a). *Cuerpos presentes*, Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2001b). *Signos de ortografía* [reproducción en facsímil de la obra publicada en 1968], Valencia: Fundación Max Aub-Campgràfic.
- (2003). *Aforismos en el laberinto*, Barcelona: Edhasa.
- (2004). *No son cuentos*, Madrid: Huerga y Fierro.
- (2015). *Versiones y Subversiones*, Granada: Cuadernos del Vigía.
- (2019). *Campo de los almendros*, en *El laberinto mágico*, Granada: Cuadernos del Vigía.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003). “La espera y la esperanza de Max Aub a través de su revista *Sala de Espera* (1948-1951)”, en *Los laberintos del exilio*, Sevilla: Renacimiento, pp. 81-92.
- BONET, Juan Manuel (2009). *Impresos de vanguardia en España 1912-1936*. Valencia: Campgràfic.
- BRETON, André (1985). *Manifestes du Surréalisme*, París: Gallimard.
- DE MARIA, Luciano (ed.) (1968). *Teoria e invenzione futurista*, Verona: Mondadori.
- (ed.) (1994). *Marinetti e i futuristi*, Milán: Garzanti.
- DIEGO, Gerardo (1996-2000). *Poesía*, en *Obras completas*, Madrid: Alfaguara, vol. 1.
- ESCOBAR, Hipólito (1984). “La edición en la época de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 408, pp. 75-96.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo (1996). “Max Aub: Tipógrafo y editor. Una visión parcial”, en *Actas del Congreso Internacional ‘Max Aub y el laberinto español’*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 55-67.
- MADELEINE, Israël (1931). *Jules Romains: Sa vie, son œuvre*, París: KRA.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). *Œuvres complètes*, París: Gallimard.
- MARQUÉS, Juan (2017). “La literatura de Max Aub: un campo siempre abierto”, en *Catálogo de la exposición Retorno a Max Aub*, Madrid: Instituto Cervantes, pp. 9-19.
- RENAU, Juan (2001). *Pasos y sombras: autopsia*, Sevilla: Renacimiento.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2017). “Lo que pudo haber sido debería ser”, en *Catálogo de la exposición Retorno a Max Aub*, Madrid: Instituto Cervantes, pp. 21-29.
- SCHNEIDER, Luis Mario (2007). *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*, México: UNAM.
- SOLANAS JIMÉNEZ, M.^a Carmen (2011a). *La poética de la vanguardia*, Madrid: FUE.
- (2011b). *La poética futurista*, Madrid: UNAM.
- TRAPIELLO, Andrés (2006). *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*. Valencia: Campgràfic.

Fecha de recepción: 27 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 24 de febrero de 2020

El estreno de *No* en Valencia: Teatro de la Princesa, 1976

Ana María Tormo Soler

Escuela Superior de Arte Dramático, Valencia

124

Resumen: La relación de Max Aub con la escena nunca estuvo exenta de complicaciones. Entre las dificultades que tuvo que afrontar su teatro, al margen de los acontecimientos históricos y biográficos que le tocaron vivir, encontraríamos la cuestión de la viabilidad para su puesta en escena. Apenas pudo disfrutar Aub del estreno de sus textos. *No* y *San Juan* son dos de las piezas de su Teatro Mayor que lograron llegar a los escenarios, aunque mucho más tarde de su composición. Ambos están vinculados con el dramaturgo Juan Alfonso Gil Albers, uno de los autores clave en la renovación del teatro valenciano desde los años 60. Centramos nuestro trabajo en el contexto del estreno de *No*, a través del estudio de la documentación existente relacionada con el evento, acontecido el 4 de junio de 1976 en el Teatro de la Princesa de Valencia.

Palabras clave: Max Aub, Teatro Mayor, Juan Alfonso Gil Albers, Teatro de la Princesa, historia del teatro valenciano.

THE PREMIERE OF *NO* IN VALENCIA: THE PRINCESS' THEATRE, 1976

Abstract: Max Aub's relationship with the scene was never without complications. Among the difficulties that his theatre faced, apart from the historical and biographical events that he had to live, we would find the question of the feasibility for his theatrical performance. He couldn't enjoy the premiere of

his texts. *No* and *San Juan* are two of the pieces of his Teatro Mayor that managed to reach the stage, although much later in his composition. Both are linked to the playwright Juan Alfonso Gil Albers, one of the key authors in the renewal of Valencian theater since the 1960s. We focus our work in the context of the premiere of *No*, through the study of the existing documentation related to the event, which took place on June 4, 1976 at The Princess' Theatre of Valencia.

Key words: Max Aub, Teatro Mayor, Juan Alfonso Gil Albers, The Princess' Theatre of Valencia, history of valencian's theatre.

Introducción

Max Aub siempre se sintió un hombre de teatro y llama la atención la problemática relación que tuvo con la escena a lo largo de toda su vida. En más de una ocasión expresó la inmensa tristeza que le ocasionaba que sus textos, pensados e imaginados para el teatro, tuvieran tan efímera presencia sobre las tablas. Estas cuestiones, la de la recepción y viabilidad de sus obras, siempre fueron un quebradero de cabeza para nuestro autor, independientemente del lugar geográfico en el que se encontrase. En vida, por las circunstancias históricas que le tocaron vivir, y en nuestros días por las dificultades que parece continúa entrañando la puesta en escena de sus textos teatrales y que revisamos en las siguientes líneas.

En lo que nos concierne, consideramos dedicar esta aportación justamente al estudio del estreno de *No*, obra publicada en 1952 y clasificada dentro de su Teatro Mayor, y a las circunstancias que rodearon este acontecimiento. Nuestro objetivo principal será, por tanto, ampliar aquellos aspectos relativos a la representación. Centraremos la atención en tratar de desentrañar los factores que condicionaron el estreno de la pieza, precisamente en Valencia, y no tanto en realizar un nuevo estudio teórico del texto. No obstante, hemos tenido muy presente la edición de 1997, a cargo de Ana Inés Llorente, y la más reciente en las *Obras Completas* (2006), edición dirigida por Joan Oleza Simó. De forma colateral, aunque no menos importante, nos gustaría rendir homenaje con esta contribución a la figura y obra del dramaturgo valenciano Juan Alfonso Gil Albers,¹ cuyo interés en dar visibilidad a la obra de Aub no puede pasar desapercibida. A él le debemos el estreno mundial en España de la obra que nos ocupa y de *San Juan*, en 1998.

A pesar de lo particular de la relación maxaubiana entre autor y escena, parece que los escenarios valencianos estaban predestinados a devolverle parte del afecto que siempre profesó Aub por la ciudad. Tal vez por ello no sea casual que dos locales valencianos, el Teatro de la Princesa y el Teatro Principal, tuvieran el privilegio de estrenar las citadas obras. Max Aub y Gil Albers fueron dos hombres de teatro y quizás por ello parte de la trayectoria del autor alcoyano se encuentra inexcusablemente ligada a la de Aub. Por un lado, fue él quien desarrolló el primer *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela de Baile* en un trabajo dirigido a Manuel Azaña, presidente de la República (Aznar Soler, 1993) y, casualmente, fue Gil Albers quien dirigió *No* en su etapa como director del Teatro de la Princesa, Teatro Nacional de Valencia.

Sobre la génesis de la obra, el origen del conflicto que se aborda en *No* parece tener claras conexiones con las dificultades que tuvo que sortear Max Aub para obtener el permiso con el que pudiera visitar a sus padres cuando estaba en México. La petición denegada en 1951 por las autoridades francesas

le impidió ver a su padre enfermo, que falleció poco después (Malgat, 2007). A partir de este momento, viajar a Europa se convierte en el centro de sus intereses. Justamente las reflexiones que anota en sus diarios nos transmiten hasta qué punto esta cuestión le perturba (Aznar Soler, 1998). Se siente un desaparecido, un ser a la deriva condenado a un desarraigo que lo tortura.

Desde el punto de vista histórico, la obra contiene indiscutibles referentes contemporáneos vinculados con el conflicto bélico de la segunda guerra mundial, base de la situación en la que se encuentran los personajes de *No*. La guerra ha traído como consecuencia la división de Europa y multitud de personas aguardan para pasar a uno u otro lado de este mundo dividido, cuyo punto de conexión el texto sitúa de forma simbólica en Altberg (Alemania). Un lugar de paso hacia la ansiada libertad. El temor que cada bando siente hacia el lado opuesto motiva la represión policial que se origina y, consecuentemente, provoca las situaciones puestas de manifiesto en escena por el drama. En cuanto al tema principal, destaca sin duda la denuncia de los estados policiales en los que han de moverse necesariamente los hombres y mujeres que los habitan, oyendo continuamente *No* como única respuesta ante sus ruegos y necesidades. De forma estrechamente entrelazada con esta línea aparece el tema de la burocracia, y como “los papeles están por encima de las personas” (Llorente, 1997: 46), llegando a condicionar su vida o muerte.

Finalmente, el tema de la esperanza se erige como una constante en su existir, tanto en el ámbito privado como en lo concerniente a sus textos: la esperanza de volver a España, la esperanza de estrenar su teatro; en definitiva, la esperanza de acabar con la injusticia. A pesar del aparente carácter pesimista de *No*, circunstancia que podemos apreciar en la evolución de personajes como Emma —en *De algún tiempo a esta parte* (1939), el personaje todavía conserva la esperanza: “Pero un día vendrá la libertad” (Aub, 2002: 410), un sentimiento que se desploma en Altberg, cuando encontramos a una Emma “vieja y desgredada, que ha perdido la razón (...).

¹ Alcoy, 1927-Valencia, 2020.

La esperanza ha dejado lugar a esa condena sin paliativos de las iniquidades humanas” (Aub, 2006: 65)— en el final escogido percibimos que todavía es posible albergar una brizna de esperanza. Los personajes de Hermann y María logran escapar, el autor no opta por un final desesperanzado (Aub, 2006). En esta apuesta, encontraríamos sin duda, conexiones con otros autores del teatro español posterior a 1936, destacando entre ellos a Antonio Buero Vallejo, con textos como *Hoy es fiesta*.

El Teatro de la Princesa

En relación con nuestro objetivo, consideramos justificado dedicar el siguiente punto a conocer y comprender el lugar teatral en el que se materializó, finalmente, el estreno de *No*. La historia de nuestras salas es también la historia de nuestro teatro, pues su estudio no solo aporta información sobre la sala en concreto, sino que es también una fuente muy valiosa para conocer la sociología del hecho teatral en una época determinada.

Este local fue uno de los espacios teatrales más emblemáticos y antiguos de la ciudad de Valencia. Inaugurado el 20 de diciembre de 1853 y diseñado por José Zacarías Camaña y Burcet.² En el momento del estreno de *No* contaba con cerca de 2200 localidades, lo que le situaba a la cabeza de los teatros de referencia de la ciudad. Su nombre se debía a la hija primogénita de Isabel II, Isabel de Borbón, más conocida como La Chata. La primera obra que se representó en él fue *El arte de hacer fortuna*, de Tomás Rodríguez Rubí, escrita en 1851. Un autor que, como era habitual en el s. XIX, compaginaba su labor como dramaturgo con la carrera política en las filas del Partido Moderado. Seguidor de Manuel Bretón de los Herreros, llegó a ser director del Teatro Español y Académico de la Real Academia de la Lengua Española (Navas, 1982).

Si bien es cierto que la ubicación de este teatro en Velluters, actualmente barrio del Pilar, le situaba algo fuera del centro neurálgico de la zona de teatros, cines y ocio, conocida popularmente a mediados del s. XX como el Broadway valenciano,³ su enclave en uno de los seis barrios de Ciutat Vella⁴ resultaba atractivo para el público (Tormo, 2017). Añadamos que se encontraba ocupando parte de un histórico solar recayente a las calles Rey Don Jaime y Moro Zeid, último gobernador almohade, y había albergado hasta su derribo, en 1836, el Convento de la Puridad, cuya historia se remontaba al s. XIII. Si el germen de su existencia le conectaba con tan histórica procedencia, no fueron menos las etapas posteriores por las que atravesó el local convertido en el llamado Teatro de la Libertad durante la República.

Tras una remodelación, en 1956, y años de idas y venidas en cuanto a periodos de mayor y menor éxito y repercusión como sala de cine, el 27 de febrero de 1975 el local es reabierto como Teatro Nacional, subvencionado por el Ministerio de Información y Turismo. Un proyecto que pudo materializarse gracias a un acuerdo firmado entre el Ayuntamiento de Valencia, siendo alcalde Miguel Ramón Izquierdo, y Matías Colsada,⁵ importante empresario teatral conocido por ser un gran impulsor de la revista. Su máximo esplendor lo vivió en la década de los años 50 y los 60 cuando el género se convierte en uno de los favoritos del público popular.

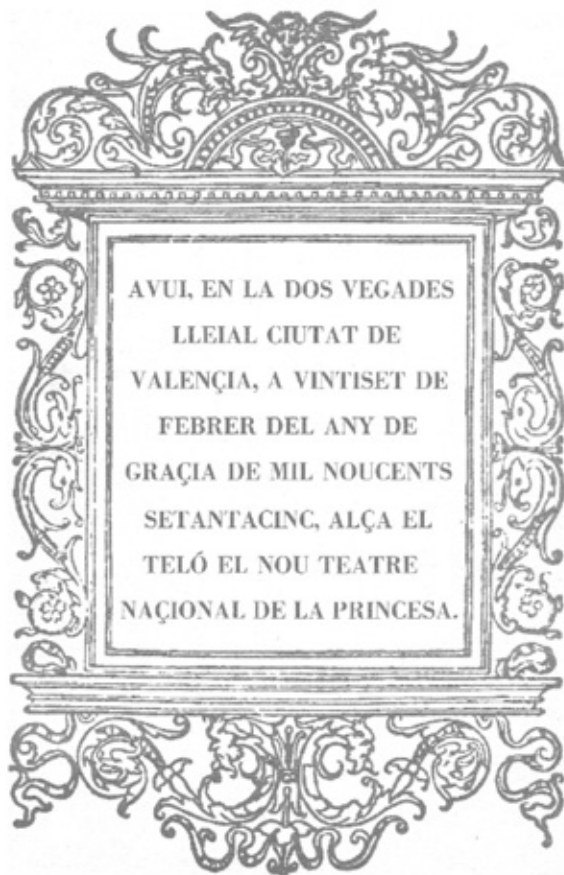
Cabe decir que los antecedentes por tener un Teatro Nacional en Valencia se remontaban no solo a la idea proyectada por Max Aub cuarenta años antes, sino también a los infructuosos esfuerzos que realizaron anteriormente teatros como el Eslava, fundado en 1907. Un teatro de primer nivel desaparecido en 1961 cuando fue reconvertido en cine. Esta sala, en la temporada 1956-1957, había sido candidata para formar parte del circuito de Teatros Nacionales tras recibir

2 Arquitecto e ingeniero de caminos. Sagunto, 1821-Valencia, 1876.

3 Paseo Ruzafa y zonas limítrofes del antiguo barrio de pescadores como Calle de las Barcas (donde se ubica el Teatro Principal).

4 Ciutat Vella, zona conocida también como Centro Histórico de la ciudad de Valencia, está integrada por los barrios de El Pilar (anteriormente Velluters), La Seu, La Xerea, El Mercat, El Carmen y San Francesc.

5 Su verdadero nombre era Matías Yáñez Jiménez (1910-2000).



Programa con el que se reabrió el Teatro de la Princesa como Teatro Nacional, en 1975. Archivo J. A. Gil Alborns.

don Vicente Barber, gerente del teatro, un premio nacional a su labor como empresario teatral. Finalmente, el proyecto no llegó a materializarse pese a contar con el apoyo de algunas instituciones, como la Sociedad General de Autores, o de destacados dramaturgos de la época, como José M.^a Pemán, que consideraban necesaria esta ampliación. De esta forma, el citado Teatro Esclava de Valencia y el Teatro Comedias de Barcelona pasarían a formar parte de la red de Teatros Nacionales, denominación que en ese momento únicamente contaban el Teatro Español y el Teatro María Guerrero, ambos en Madrid (Tormo, 2017).

Un estreno absoluto

El estreno de *No* tuvo lugar el 4 de junio de 1976 a las diez y media de la noche y contó con un total de cuatro representaciones en los días posteriores, 5 y 6 de junio,⁶ dentro de un ciclo de teatro independiente. Un acontecimiento que se producía cuatro años después de la muerte de Max Aub, y tras el primer año de Juan Alfonso Gil Alborns como comisario del teatro. El precio de la entrada de patio de butacas fue de cien pesetas,⁷ precio similar al de las películas de estreno en Madrid, pero superior al precio medio de las localidades de teatros de similar nivel el mismo año en Valencia.

⁶ Estreno 4 de junio, 22.30 horas; 5 de junio, 19 y 22.30 horas; 6 de junio, 19 horas.

⁷ *Las Provincias*, 6-6-1976: 51.

Los meses precedentes contaron con una programación no habitual en aquellos años en otras salas de la ciudad, lo que hacía presagiar el compromiso de la gestión con la calidad de los espectáculos. Entre los más de treinta montajes cabe citar *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo; *Vinatea*, ópera de Matilde Salvador sobre el texto de Xavier Casp, o la Compañía Lírica Nacional, dirigida por José Tamayo.

No obstante, y siguiendo una corriente descentralizadora, Gil Albers consideraba que había llegado el momento de crear el Centro Regional de Teatro en Valencia. Un proyecto que tenía como objetivos principales la formación de una compañía estable, ayudar a los grupos de teatro independiente, establecer un puente entre el teatro de aficionados y el profesional, a modo de escuela; y por último alcanzar autonomía económica a través de una junta rectora. La idea no suponía una disgregación total del circuito nacional, sino integrar en él el Centro Regional (Tormo, 2019b). Con estas premisas, el ciclo de teatro en el que se integraba *No* llegó al escenario del Princesa.

128

Un estreno del que no abundan las referencias, más allá de las citadas a continuación. El material, tanto gráfico como documental, que se conserva forma parte del archivo personal de Gil Albers y, afortunadamente, incluye nueve fotografías realizadas por Luis Vidal durante los ensayos y el estreno.⁸ Por nuestra parte, hemos necesitado revisar las críticas y las reseñas aparecidas en prensa para aportar algo más de luz al contexto en el que se dio la representación. Aspecto en el que nos detendremos más ampliamente en el punto cinco de este trabajo. No obstante, a nuestro juicio, ha sido fundamental la serie de entrevistas realizadas al dramaturgo durante octubre y noviembre de 2019, pues aportan el testimonio impagable de lo vivido en primera persona, fuente necesaria para la reconstrucción del hecho teatral que nos ocupa.

El evento, aunque muy esperado, no fue el primer estreno de Max Aub en Valencia. En el periodo anterior a la Guerra Civil dirigió el grupo de teatro Universitario El Búho

y, en plena contienda, se estrenó *Pedro López García* en el altar mayor de la Iglesia del Colegio de los Dominicos. Espacio que había sido confiscado por el PSOE (Malgat, 2007). No obstante, es preciso mencionar que el autor siempre tuvo una especial predilección por *No*, pero los intentos por llevar a escena el texto en vida no lograron prosperar, ni en Francia ni en México.

El dramaturgo alcoyano define a Aub como un «hombre entre guerras», pues las circunstancias personales que le tocaron vivir, su personalidad y las decisiones que tuvo que tomar, ante el tramo de historia en el que se desarrolló su existencia, afectaron definitivamente al desarrollo de toda su producción. Las dos guerras mundiales y la guerra civil española calaron profundamente en Aub, convirtiéndose en la causa principal de su teatro, género en el que encontró el medio de comunicación idóneo para trasladar su mensaje.

Si le preguntamos a Gil Albers (Tormo, 2019b) qué circunstancias le llevaron a programar *No*, afirma que fue una decisión movida por el tipo de teatro que le interesaba en ese momento y por su afán de renovar lo que se estaba haciendo en la capital valenciana. Reconoce que Manuel Sanchis Guarner alentó esta inquietud en él sobre Aub y teniendo en cuenta su trayectoria en el ámbito universitario, además del profesional, y su motivación por incorporar al teatro temas de actualidad, sin abandonar el existencialismo que baña toda su obra, decidió que encajaba con una tendencia que consideraba necesaria introducir en el ámbito teatral en el que se movía. Añadimos, pues, la temática como otro de los ejes de conexión entre el teatro de Aub y el de Gil Albers, ya que el tema de la guerra había aparecido como referente en uno de los primeros éxitos del autor alcoyano titulado *Tótem en la arena* (1960), una pieza en la que los dos personajes principales, Anna y Milko, encarnan respectivamente las ideologías opuestas de la guerra fría entre Estados Unidos y la URSS.

No olvidemos que *No* se programó como cierre de un ciclo donde se representaron obras como *Granja Animal*

⁸ En la edición del texto de Llorente (1997) se publicaron seis de las fotografías existentes.

(adaptación de *Animal Farm*), de George Orwell; *Bieferman y los incendiarios*, de Max Frisch; *Godspell*, de Tebelack y el estreno absoluto de *Sombra y Quimera de Larra*, de Francisco Nieva (Gil Albors, 1997). Un hito en una época donde los escenarios valencianos, salvo contadas excepciones, eran un desierto teatral (Sirera, 2012) acentuado por el cierre de salas y la problemática de la lengua. Un panorama descorazonador donde empieza a fraguarse la emergente generación del teatro independiente valenciano.

Tantos años después, el dramaturgo recuerda como no fueron fáciles las gestiones para llevar a cabo este estreno, tanto de índole administrativo como con relación a la Sociedad General de Autores. Hubo proyectos posteriores para volver a representarla, pero no llegaron a materializarse, ni siquiera en el resto de los Teatros Nacionales. Una realidad, quizás influida por los cambios políticos que se sucedieron y que Gil Albors, considera, ensombrecieron este estreno.

La imposibilidad de representar más veces *No*, sirvió como acicate para que veintidós años después su camino se volviera a entrelazar con el de Aub, pues siendo director artístico de Teatros de la Generalitat, recibió la propuesta desde el Centro Dramático del Ministerio de Cultura de llevar a escena *San Juan*, una coproducción que culminó con el estreno en el Teatro Principal de Valencia y, posteriormente, en el Teatro María Guerrero, de Madrid. Sin duda, este acontecimiento, el 25 de febrero de 1998, gozó de una mayor repercusión que el de *No*, y de hecho supuso un evento de magnitud. Especialmente, por la monumental escenografía de José Manuel Castanheira. Un buque gigante que proporcionaba espacios múltiples en los que se desarrollaba el texto y que se expandía, por su tamaño, hacia el patio de butacas.

Resulta llamativo que, en este montaje, y sin quitar mérito en absoluto a la propuesta, lo que haya perdurado en el tiempo sea la monumentalidad, lo espectacular frente a lo textual. Podría entenderse que *No* fue un estreno más significativo, por el momento histórico en el que se daba, pero la historia ha hecho que perdure, al menos para los espectadores, *San Juan*.

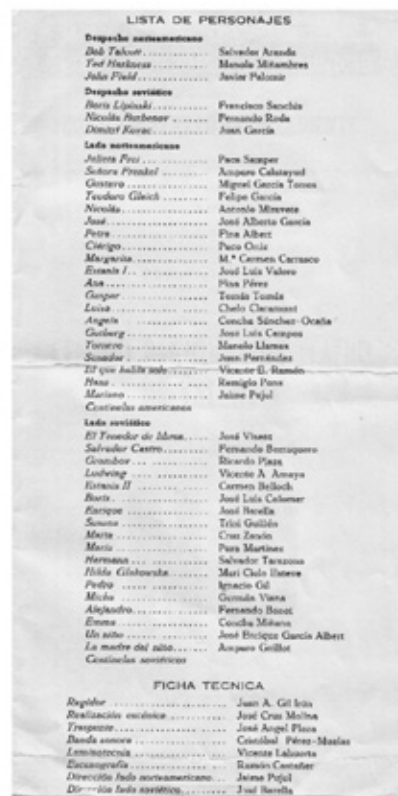
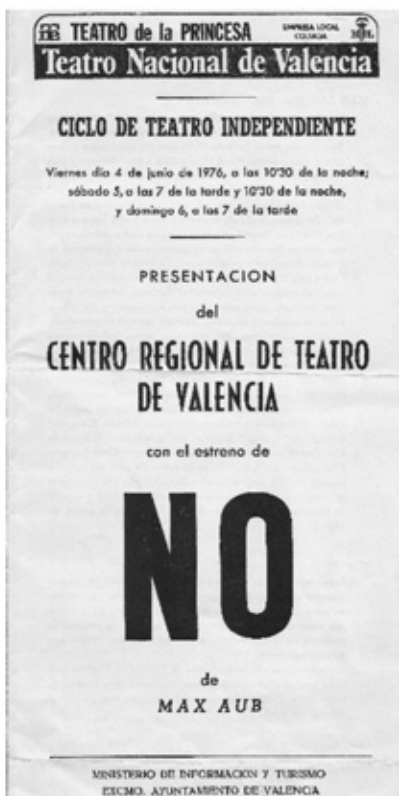
Puesta en escena

En las obras de teatro aubianas, texto y escenografía no atienden a los convencionalismos habituales del teatro. Desde el comienzo queda latente la lista de personajes que precede a la obra, junto a unas anotaciones que recogen características de estos y sus biografías. Aspecto que vincularía el texto con el *teatro documento*, con la diferencia que en este caso corresponden a vidas ficticias y no reales (Aub, 2006).

En cuanto a la puesta en escena, Gil Albors decidió seguir las indicaciones de Max Aub dividiendo la estación de Altberg, en Alemania, en cuatro términos: despacho norteamericano, despacho soviético, lado norteamericano y lado soviético. El texto no se divide en actos o escenas, sino en sesenta y dos secuencias en las que se intercalan los cuatro espacios descritos. Todo ocurre a la vista del espectador. Los personajes entran y salen, interviniendo sucesivamente bajo un ritmo monótono que acentúa la sensación de inmovilidad y que pretende transmitir al público la misma impaciencia y desesperanza que sufren ellos (Llorente, 1997: 69).

El programa de mano, que reproducimos seguidamente, da cuenta de los cuarenta y seis personajes que intervienen en la pieza, hecho que nos traslada sin duda la idea de lo coral del montaje. Si en otras circunstancias este elevado número de actores hubiera sido un problema, en este caso suponía la oportunidad para que los actores que integraban la compañía tuvieran la ocasión de subir al escenario. Entre el elenco, comprobamos algunos nombres como Paca Samper o Carmen Belloch, claramente reconocibles en el panorama teatral emergente de aquellos años, y que vendría a confirmar uno de los objetivos de la creación de este Centro Regional como impulsor de la profesión en el ámbito valenciano. De hecho, Belloch interpretó, en 1995, *De algún tiempo a esta parte*⁹ dando vida al personaje de Emma. Un personaje muy significativo, como referíamos en la introducción, y presente en ambas obras, aunque en el caso de *No* fue interpretado por la actriz Concha Miñana.

⁹ Estreno 1-3-1995. Dirección de Vicente Genovés. Teatro Rialto. Biblioteca de Artes Escénicas. Instituto Valenciano de Cultura.



Programa de mano original de *No*, 1976. Archivo J. A. Gil Alborn

La propuesta escenográfica resulta bastante innovadora y su diseño hay que agradecerlo al pintor y muralista Ramón Castañer.¹⁰ Artista natural de Alcoy y titulado por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos donde fue profesor de dibujo. Además del mismo origen alcoyano, seguramente no es casualidad que Castañer sea el autor de las escenas dramáticas del “Petrolio”, acontecimiento que levantó en pie de guerra a los obreros alcoyanos en 1873 y que Gil Alborn trasladó a la pieza dramática titulada del mismo modo.

Por lo que respecta a la dirección del espectáculo, sorprende la propuesta de contar con dos directores de escena, Jaime Pujol para el lado norteamericano y José Barella para el lado soviético. Una excelente muestra de trabajo en equipo y de cooperación no muy frecuente en aquellos años y que da tes-

timonio, una vez, más del espíritu de la joven compañía y del proyecto de su comisario.

Con el fin de permitir cierta facilidad en los movimientos, se despejó totalmente el escenario y se utilizó la pasarela de trabajo de los tramoyistas para ubicar en ella a los centinelas. Teniendo en cuenta las dimensiones del Teatro de la Princesa, no resulta complicado hacerse una idea de lo colosal de la propuesta escénica.

En referencia a los efectos sonoros y luminotécnica, a cargo de Vicente Lahuerta y Cristóbal Pérez-Muelas, decir que fueron algunos de los aspectos que más impactaron a los espectadores. Especialmente los sonoros que fueron grabados previamente pero perfectamente sincronizados con las acciones físicas

10 Alcoy, 1929 - Madrid, 2011.



Luis Vidal. Archivo J. A. Gil Albers. Fotografía panorámica publicada en la edición de *No* (1997)



Luis Vidal. Archivo J. A. Gil Albers. Fotografías inéditas de los ensayos de *No* (1976)

de los personajes. Cabe recordar la extensa carrera radiofónica de Gil Albers, y sus comienzos en el radioteatro dirigiendo el cuadro de voces de *La Voz de Levante*, para tener presente la importancia que la dirección otorgó al espacio sonoro. Por tanto, podría concluirse que esta especial atención en el cuidado de los detalles contribuyó a dotar de mayor dramatismo la puesta en escena de la pieza.

La crítica

Las noticias, críticas y reseñas publicadas como consecuencia de la programación y estreno de una obra teatral son una herramienta muy valiosa para el análisis de la recepción de un espectáculo. Especialmente, cuando no hay demasiada bibliografía al respecto o se trata de un periodo histórico contemporáneo del que todavía no existen demasiados estudios. Esta circunstancia resulta bastante corriente por lo que respecta a la historia de los teatros valencianos del s. xx, la mayoría desaparecidos cuando otras formas de ocio, como el cine, las condenaron al cierre o a la reconversión en espacios para otros fines.

En estos casos es cuando los investigadores recurrimos a la prensa como fuente de información, o de contraste respecto

a otros materiales, para reconstruir estos fragmentos de historia que son parte de nuestro patrimonio cultural. Para recomponer la recepción que tuvo *No*, a través de las representaciones acaecidas entre el 4 y el 7 de junio de 1976, hemos consultado las publicaciones aparecidas en el periódico *Levante*, *Las Provincias* y la revista *Cartelera Turia*.

En cuanto a *Levante*, el medio anuncia la programación de la obra el 3 de junio y, posteriormente, José Antonio de Alcedo firma la crítica del día 6. El periodista fue una figura destacada en la sección de críticas cinematográficas y teatro de la cabecera. Gran conocedor de la obra de Aub, enfatiza sobre la importancia de darse dos acontecimientos en uno solo, el estreno de una obra de Max Aub, que ya de por sí es noticia, más la inauguración del Centro de Teatro Regional. Tras una breve puesta en situación respecto al tema y argumento, se centra en lo bien resuelto del trabajo, especialmente la dirección y escenografía. Alaba el trabajo de conjunto de los actores: “el amplio reparto de más de cuarenta y cinco actores, puso todo lo que supo a contribución del éxito de la obra”. Finaliza el texto haciendo referencia a la ovación final que recibió el elenco al concluir la representación.

Respecto a *Las Provincias*, el 6 de junio aparecieron publicados tanto el anuncio de la función, ese mismo día, como la crítica del estreno firmada por M.^a Ángeles Arazo. Esta periodista, especializada en temas culturales, inició su carrera en los años cincuenta cuando las mujeres periodistas eran más bien pocas, y desde la década de los sesenta ha desarrollado una extensa carrera en la que se cuentan más de cincuenta libros, sin contar los innumerables artículos, columnas y colaboraciones firmadas a lo largo de los años. Del texto de Arazo se desprende, por un lado, la puesta en valor de la iniciativa de Gil Albers por el proyecto de un Centro Regional de Teatro que proporcione una salida laboral a los profesionales valencianos. Por otro, incide en la buena cohesión y sintonía del grupo de actores: “La compañía dio la lección del trabajo conjuntado, armónico: trabajo colectivo en pro del polémico espíritu de *No* y lejos de todo vedetismo individual”. Destaca el reto de enfrentarse a una obra de estas características, repasa los condicionantes biográficos de Max Aub para la escritura de la pieza, sin olvidar los aspectos técnicos que considera más

destacables, como el trabajo de ambos directores, el trabajo de sonido y la apuesta escenográfica de Castañer. Respecto a la interpretación, si bien valora el trabajo de conjunto, destaca la interpretación de Concha Miñana, que recibió una espontánea ovación del público, encarnando el personaje de Emma.

Finalmente, *Cartelera Turia*, considerada una publicación de referencia en su sector desde 1964, pero la más crítica a los trabajos de Gil Albers, dedicó en el número 647 de la semana del 14 al 20 de junio dos páginas al acontecimiento. La primera de ellas con la crítica del estreno, propiamente, y la segunda a realizar un repaso del injusto tratamiento que consideraba había recibido el teatro de Max Aub, emplazando a los lectores a seguir el siguiente número de la revista: “incluiremos un resumen cronológico de su extensa obra (novela, teatro, cine), para que sirva a los estudiosos o a los inquietos grupos de teatro independiente para sentirse interesados por ella”. El texto, firmado por Fernando Corell, si bien es cierto que destaca un certero ritmo y un buen tratamiento de la tensión dramática, deja entrever una justa interpretación salvada por la convicción y la verdad de los actores. Para finalizar, concluye calificando la puesta en escena de *No* como lo mejor del ciclo de teatro independiente programado durante la temporada en el Teatro de la Princesa.

Como cierre de este apartado, nos permitimos reproducir las palabras con las que finaliza su colaboración el crítico de *Cartelera Turia* (1976: 16):

Max Aub es de los que van a ser reconocidos después de morir, porque su obra se lo merece. Triste destino del escritor comprometido, cuyas obras no se representan prácticamente entre los que debieran ser sus destinatarios. Y por designios ajenos a estos, desgraciadamente.

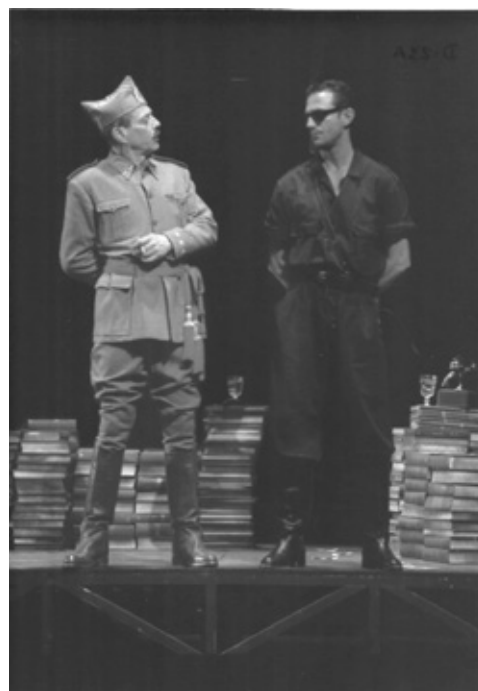
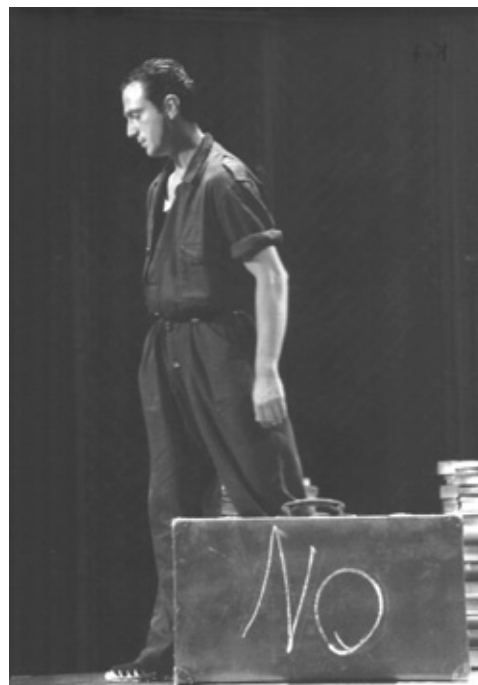
Conclusiones

Llegamos al final de este recorrido con la certeza confirmada de lo extraordinario de este estreno. No fue algo espontáneo, poco premeditado o fruto de la suerte ya que debieron darse, simultáneamente, una serie de condiciones que posibilitaron la representación de una obra publicada veinticuatro años antes.

Max Aub diseñó un proyecto para la creación de un Teatro Nacional que no prosperó, pensado para una ciudad que esperó durante décadas integrarse en un circuito teatral que solo pudo materializarse cuando otro dramaturgo, Juan Alfonso Gil Albers, tuvo la ocasión de alentar la semilla del cambio teatral que necesitaba la escena valenciana, desde su posición de comisario del Teatro de la Princesa. Una apuesta arriesgada, sin duda, pero acogida con entusiasmo por lo significativo del acontecimiento. Apenas habían pasado cuatro años desde la muerte de Aub y siete de su último viaje a una Valencia que apenas reconocía, pero que recordaba con nostalgia.

El Centro Regional de Teatro, integrado en el proyecto de Teatro Nacional, tuvo una vida corta ya que pocos meses después del estreno de *No* su comisario fue destituido. Un pequeño paréntesis en una vida profesional llena de éxitos y aciertos, tanto en su labor radiofónica como teatral. Habitualmente no se considera a Juan Alfonso Gil Albers dentro de la generación de autores *motor* del teatro independiente, quizás por edad, por prejuicios ideológicos, sin una fundamentación objetiva, o por considerar que su obra posee ciertos tintes posibilistas que le conectarían más con autores como Buero Vallejo. Por nuestra parte, y centrándonos en la investigación realizada, consideramos que este proyecto fue de un mérito destacable. La creación de la compañía de este Centro Regional, que facilitó el estreno de *No* y otras del mismo ciclo, demuestra lo acertado de la elección. No solo permitió crear una estructura perfectamente ensamblada y un ejemplo de trabajo en equipo, sino que el tiempo que duró se convirtió en una salida profesional para muchos actores que iniciaban en estos años su carrera y que funcionó. Por las críticas analizadas podríamos concluir que la interpretación, en su conjunto, no fue de los elementos más brillantes del montaje, pero son unánimes en lo que respecta a la convicción y verdad con la que dignamente defendieron un texto verdaderamente complejo, denso, crítico y de una gran carga dramática.

No pocos objetivos cumplidos en uno solo, una de las piezas insignia de Max Aub representada en un teatro de dos mil localidades, bajo un proyecto de Teatro Nacional, por un dramaturgo valenciano, comprometido con el teatro de ideas, y en la ciudad a la que siempre se sintió pertenecer. Quizás este fue el inicio del interés que en los años venideros posibilitaron



Transterrados. Fotografías Vicente A. Jiménez, 2003. Archivo José Montesinos Fides (en la imagen, de oscuro)

nuevos estrenos del autor, como el ya mencionado de *San Juan* (1998); adaptaciones de sus textos, materializadas en espectáculos como *Transterrados* (2003),¹¹ de José Monleón, o *De algún tiempo a esta parte* (1995); exposiciones; grupos de investigación universitarios o el germen de la Fundación Max Aub, en Segorbe, centro de referencia para el estudio y la conservación del importante legado del autor. Nunca un *No* significó tanto.

Bibliografía

ALCEDO, José Antonio (1969). “Max Aub nos habla del teatro, de la novela y de su generación”, Valencia. *Levante*, 6-6-1969, p. 15.

——— (1976). “*No*, de Max Aub”, Valencia. *Levante*, 6-6-76, p. 48.

ARAZO, María Ángeles (1976). “Estreno de *No*, de Max Aub, en el Princesa”, Valencia. *Las Provincias*, 6-6-76, p. 51.

AUB, Max (1997). *No*. Edición de Ana Llorente. Segorbe: Fundación Max Aub.

——— (2006). *No. Obras completas*. Teatro Mayor. Vol. VIII. Valencia: Generalitat Valenciana e Institució Alfons El Magnànim.

AZNAR SOLER, Manuel (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral. Escritos sobre teatro, 1928-1938*. Col. Aula de Teatre. Valencia: Universidad de Valencia.

——— (1998). *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba.

CORELL, Fernando (1976). “*No*, de Max Aub, por el Centro Regional de Teatro”, Valencia. *Cartelera Turia*, n.º 647, pp. 16-17.

GIL ALBORS, Juan Alfonso (1997). [Prólogo a la edición de] Max Aub. *No*. Segorbe: Fundación Max Aub.

LLORENTE, Ana. (1997). [Introducción y edición de] Max Aub. *No*. Segorbe: Fundación Max Aub.

MALCAT, Gérard (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento.

MORALEDA, Pilar (1989). “El teatro de Max Aub y el fantasma de papel” en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 12, pp. 215-227.

NAVAS, Ricardo (1982). *El romanticismo español*. (3.ª ed.). Madrid: Cátedra.

SIRERA, Rodolf (2012). “El teatro valenciano en los 70 y los 80: una experiencia personal”. *Ukrània: Laboratorio de anagnórisis teatral*. (Dedicado a: A contracorriente: Reflexiones alrededor del teatro independiente valenciano 1960-80), n.º 2, 2012, pp. 9-12.

SOLDEVILA, Ignacio (2003). *El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max Aub*. Valencia: Biblioteca Valenciana.

TORMO, Ana (2017). *Teatro Eslava (1908-1961). El escenario valenciano de la comedia en los años 50*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia.

——— (2019a). “El teatro transterrado de Max Aub. Recepción franco-española de su obra y límites para su representación”. Comunicación presentada en el Congreso Internacional *L'exil espagnol républicain et le champ littéraire francophone*. Universidad de Paris Nanterre la Défense. 4 y 5 de octubre de 2019. Proyecto de la Université Paris Lumières “Les non lus de la contestation en Péninsule ibérique” en colaboración con el CRIIAEA-369 en el marco del 80º congreso plural organizado por el GEXEL-CECID-UAB.

——— (2019b). “El existencialismo atemporal de Juan Alfonso Gil Albers. Un renovador del teatro valenciano de nuestro tiempo”. Comunicación presentada en el IV Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Estudios Teatrales (CIIJET). Universidad de Valencia, del 29 al 31 de octubre de 2019.

TUÑÓN DE LARA, Manuel (2001). *De Tuñón de Lara a Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.

Fecha de recepción: 30 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 27 de febrero de 2020

¹¹ Espectáculo creado a partir de una adaptación de distintos textos de Max Aub. Estrenado el 15 de mayo de 2003, en el Teatro Rialto de Valencia.

Inéditos y/o encontrados

Una carta inédita de Max Aub a Adolfo Salazar (Valencia, 30 de mayo de 1936)

Manuel Aznar Soler

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

Entre las fotocopias de la documentación que reuní cuando preparaba mi edición de los *Diarios* de Max Aub, publicados por la editorial barcelonesa Alba en 1998, he encontrado trasapelada esta carta del escritor, fechada en Valencia el 30 de mayo de 1936 y dirigida a Adolfo Salazar, compositor, musicólogo y crítico de arte. Nacido en Madrid en 1890, Adolfo Salazar murió como exiliado republicano en México D. F. en 1958.¹ Antes de la guerra de España ya había conseguido un reconocido prestigio en su ámbito. autor de obras, como entre otras, *Música y músicos de hoy: ensayos sobre la música actual* (1928), *Sinfonía y ballet: idea y gesto en la música y danza contemporánea* (1929), *La música contemporánea en España* (1930), *La música actual en Europa y sus problemas* (1935), *El siglo romántico: ensayos sobre el Romanticismo y los compositores de la época romántica* (1936) y *La música en el siglo XX: ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función* (1936).

No consigo recordar tras más de veinte años la procedencia de esta carta, cómo la localicé o quién me la pudo

proporcionar. Sabido es que en el Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe se conserva muy poca documentación anterior al periodo de 1936-1939 y María José Calpe, la archivera de la Fundación, me confirma que esta carta no está archivada allá.

Mi hipótesis es que, hacia 1998, acaso me la pudo proporcionar Elena Aub, como hizo entonces muy generosamente con el epistolario entre su padre y Juan Ramón Jiménez, cartas que tampoco se conservan en el Archivo de la Fundación. Por ello pude publicar en las páginas 13-21 del número 12 (2017) de *El Correo de Euclides* un artículo titulado “La frustrada colección ‘Patria y Ausencia’ a través del epistolario Max Aub-Juan Ramón Jiménez (1953-1954)”. De ser cierta esta incierta hipótesis mía, esta carta se conservaría en el archivo familiar.

En cualquier caso, esta carta inédita de Max Aub tiene un interés documental que bien merece su edición anotada.

¹ Sobre sus publicaciones y actividades durante su exilio mexicano puede consultarse la voz escrita por Paco Tovar, “Salazar, Adolfo (1890-1958)”, en Manuel Aznar Soler y José-Ramón López García, editores, *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos-30, tomo cuarto, pp. 287-288.

Sr. D. Adolfo Salazar
Madrid

Mi querido amigo:

Mi cordial enhorabuena por su nombramiento.² Nadie mejor que usted sabe lo que de Vd. esperamos. Por este mismo correo recibirá el “Proyecto de Teatro Nacional” que acabo de dirigir a Su Ex.³ Inútil decirle con qué interés espero su opinión. Siento mucho no poder ir a Madrid antes de un mes para cambiar impresiones acerca del mismo.⁴ Enrique Díez-Canedo había mostrado su conformidad con el mismo,⁵ no creo que a

S.E. le desagrade, y con la colaboración de Cipriano⁶ y la suya es mi opinión que podríamos hacer algo en pro del teatro. No creo que mi proyecto valga más que como base de discusión, pero por algo hay que empezar.

Ya sabe que puede contar conmigo para lo que sea.

Suyo affmo.
Max Aub

Valencia 30-5-36
s/c Almirante Cadarso 13.

2 “A los pocos días de la victoria del Frente Popular, el nuevo gobierno restauró la Dirección General de Bellas Artes por decreto del ministro Marcelino Domingo, pero no se repuso el poder de la Junta (Nacional de Música). En mayo se nombraba a Salazar Delegado del Gobierno en los teatros de la Ópera y de María Guerrero, pero éste no tendría oportunidad de desarrollar política alguna en este cargo”, afirma Francisco Parralco Masa en *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936)*. Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2015, tesis doctoral inédita.

3 *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile. Dirigido a Su Excelencia el Presidente de la República, Don Manuel Azaña y Díaz, escritor*. Valencia, Tipografía Moderna, MCMXXXVI. Según consta en el colofón, este proyecto fue “impreso en la Tipografía Moderna, Valencia, bajo la dirección de su autor, el 15 de mayo de 1936” y lo reproduje facsimilamente en mi libro *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. València, Universitat de València, Aula de Teatre, 1993, pp. 129-152.

4 “La sublevación del 18 de julio le sorprendió en Madrid, pero ya a fines de julio estaba en Valencia”, afirma Ignacio Soldevila Durante en *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2003, p. 29.

5 Enrique Díez-Canedo dedicó su atención crítica a varias ediciones de Max Aub, entre ellas “Teatro impreso”. *El Sol* (9 de diciembre de 1928), sobre *Narciso* (Barcelona, Imprenta Altés, 1928, con un dibujo de Josep Obiols); “El teatro y su público”. *El Sol* (19 de julio de 1931), sobre su *Teatro incompleto* (Barcelona, Imprenta Omega, 1931); y, finalmente, “Max Aub y su espejo de avaricia”, en *La Voz* (9 de diciembre de 1935). Se han reproducido estos tres textos, con el título de “El teatro no representado de Max Aub” y como apéndice del tomo “V. Elementos de renovación”, en Enrique Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936*. México, Joaquín Mortiz, 1968, pp. 175-190. Por otra parte, fue el prologuista de la primera edición de *San Juan. Tragedia* (México, Tezontle, 1943, pp. 9-10), ya en el exilio mexicano de ambos.

6 Cipriano de Rivas Cherif relata que, mientras Manuel Azaña estaba en aquellos momentos prisionero en el barco *Uruguay*, él y su hermana Lola estaban conversando en Barcelona “con nuestro amigo el conocido periodista en Barcelona y reciente ex gobernador, Braulio Solsona, que nos había acompañado a cenar”. En ese momento, añade, entró “el que lo era muy mío también, Max Aub, alemán nacionalizado en España desde niño y que alternaba la literatura con las amistades que ella le proporcionaba”, quien “nos comunicó, a mi hermana sobre todo, lo que acaba de decirle en el cine un comandante conocido suyo: había crisis y se encargaban del Gobierno los militares” (*Retrato de un desconocido. Vida de Manuel Azaña (seguido por el epistolario de Manuel Azaña con Cipriano de Rivas Cherif de 1921 a 1937)*, introducción y notas de Enrique de Rivas Ibáñez. Barcelona, Grijalbo, 1981, segunda edición, p. 301). Esta amistad de 1934 entre Rivas Cherif y Max Aub se enfrió sin embargo durante los años de sus respectivos exilios mexicanos. Sobre el tema puede consultarse mi artículo “Max Aub y Cipriano de Rivas Cherif: historia de un desencuentro en el exilio mexicano”. *El Correo de Euclides*, 8 (2013), pp. 17-37.

Max Aub, Pedro Salinas y Katherine Whitmore: historia de un “amor en vilo”

Manuel Aznar Soler

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

Pedro Salinas es uno de los mejores poetas amorosos de la literatura española del siglo xx, autor de libros como *Razón de amor* (Madrid, Cruz y Raya, 1936), *Largo lamento* (poemas escritos durante los años 1937 y 1938, libro publicado póstumamente), o el que aquí y ahora más nos interesa, *La voz a ti debida* (Madrid, Signo, Ediciones de Los Cuatro Vientos, 1933). Sin duda la mejor edición de estos tres libros poéticos de Salinas es la publicada en 1995 por Montserrat Escartín Gual (Salinas, 1995), por la que citaremos sus versos.

Pedro Salinas (Madrid, 27 de noviembre de 1891) contrajo matrimonio el 29 de diciembre de 1915 en Maison Carrée con Margarita Bonmatí Botella, una “española argelina (nacida en 1884), a quien había conocido en Santa Pola, pueblecito costero alicantino, donde solía veranear” (Salinas, 1975: 38).

El poeta, durante los años de la Segunda República, “dirige, desde su fundación en 1932 (hasta 1936), la nueva sección de literatura contemporánea del Centro de Estudios Históricos y su publicación mensual, el *Índice de Literatura Contemporánea*. En el primer número de una revista literaria, editada por Pedro Salinas y algunos amigos (Alberti, Dámaso Alonso, Bergamín, García Lorca, Jorge Guillén), *Los Cuatro Vientos*, publica con el título *Amor en vilo* seis poemas (febrero de 1933), que recoge más tarde en una *plaque*. Ediciones de ‘La tentativa poética’. En diciembre aparece *La voz a ti debida*

(Los Cuatro Vientos, Signo, 1933; incluye los ‘fragmentos’ aludidos de *Amor en vilo*), libro muy bien acogido por la crítica y la juventud lectora de entonces” (Salinas, 1975: 40-41). El artículo olvidado de Max Aub que editamos hoy es una impresión de lectura de esa *plaque* titulada *Amor en vilo*, cuya historia vamos a tratar de reconstruir.

Durante años se dio por hecho que el *tí* poético de estos libros de Pedro Salinas era su mujer, Margarita Bonmatí. Sin embargo, ahora sabemos que el hecho decisivo para la escritura de este ciclo de poesía amorosa se produjo durante el verano de 1932, en que Katherine Prue Reding, que desde 1930 era profesora de lengua y literatura española en Smith College, en Northampton (Massachusetts), asistió como alumna a uno de los cursos que el poeta impartía en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Se inició entonces una apasionada relación amorosa que dio como frutos algunos de los más bellos poemas de amor escritos en español. Aquel verano se encontraron brevemente en Alicante, donde visitaron el peñón de Ifach (experiencia recogida en “¡Qué día sin pecado!”, el poema 18 de *La voz a ti debida*), y en Barcelona. En septiembre de ese año, cuando Katherine Reding regresó a Northampton para reincorporarse a Smith College, la relación prosiguió de forma epistolar. Las cartas tienen una frecuencia casi diaria hasta 1934 (Bou, 2002: 14).

Sin duda vale la pena transcribir muy fragmentariamente el testimonio de la propia amada, la hispanista Katherine Whitmore, nacida en Kansas en 1897 y profesora, como ya hemos dicho, en el Smith College, quien tenía aquel verano de 1932 treinta y cinco años, mientras que el poeta había cumplido ya los cuarenta y uno. La amada relata “una relación que sólo duró dos veranos y un curso académico (1934-1935), pero que marcó la vida y obra del poeta” (Escartín, 2005: 84). Cabe aclarar que este testimonio fue escrito al entregar Katherine Whitmore en 1979, tres años antes de su muerte, el epistolario de Pedro Salinas a la Houghton Library de la Universidad de Harvard, cartas que había conservado durante tantos años, ya que el poeta había fallecido el 4 de diciembre de 1951 en la clínica privada Philips House de Boston. Según su editor, “la colección consta de 354 cartas, escritas por Pedro Salinas, y de 144 poemas, que son en su mayor parte primeras versiones de poemas de la trilogía amorosa. Algunos son inéditos. Un buen número de cartas corresponden a los años 1932-1934, la época en que se conocieron” (Bou, 2002: 15). El texto original, fechado en “Pasadena (California), junio de 1979” (Salinas, 2002: 384), está “mecanografiado en inglés, ocupa nueve páginas, se guarda en la Houghton Library, bMS Span 107 (148)” (Escartín, 2005: 85) y su traducción castellana es obra de Concepción Díez de Revenga:

Desde la muerte de Pedro Salinas en 1951, se han publicado varios artículos que hablaban acerca de la identidad del “tú” de *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*. Yo he guardado silencio, pero ahora que entrego los manuscritos de Pedro, las cartas y ediciones únicas de su poesía a la Biblioteca de Harvard, me ha parecido buena idea incluir un breve relato de la relación amorosa que le inspiró.

En el verano de 1932 fui a Madrid a estudiar y a estar con mi amiga y colega, Miss Caroline Bourland, jefa del Departamento de Español de Smith College. Ella me aconsejó que me matriculara en la clase de “Generación de 1898” que Salinas impartía. Lo hice, pero llegué tarde a la primera sesión. La única silla libre estaba al final, a la derecha de una mesa muy larga, desde la que sólo podía ver al profesor si alargaba el cuello y esforzaba la vista como podía. Cuando acabó la clase salí corriendo sin hablar con nadie. A la segunda clase no fui, pero poco después Miss Bourland se encontró a Salinas por la calle.

Se pusieron a charlar y en medio de la conversación la invitó a cenar. (La familia de él se había ido de vacaciones.) Ella aceptó encantada y entonces él, como quien no quiere la cosa, le dijo que había oído que tenía a una amiga durmiendo en su casa. ¿Vendría ella también? Yo no quería ir. Mi español era todo menos fluido y estaba segura de que Salinas sólo me había invitado por educación. Sin embargo, Miss Bourland me dijo que me perdería algo muy agradable, así que acepté. ¡Hay que ver cómo los acontecimientos más maravillosos dependen de las decisiones más triviales! Más tarde descubrí que ni la invitación a Miss Bourland ni el preguntar por su invitada fue algo casual. Me había visto en clase. Ya había caído el relámpago y la persecución había comenzado.

(...)

Así empezó todo. Pedro se había preparado para tan extraordinario acontecimiento. Ese verano, en París, una gitana le había predicho que un gran amor llegaría pronto a su vida. Se fijó en mí en aquella primera clase y eso fue todo: *un flechazo*.

(...)

En cuanto a mí, correspondí a Pedro sin ningún remordimiento de conciencia o sentimiento de estar obrando mal. Él había hecho girar círculos de magia a mi alrededor con su don de palabras y visión poética. Yo estaba en otro mundo. Había ocurrido un milagro.

Desde Madrid, Miss Bourland y yo viajamos a Mallorca. Poco después de nuestra llegada empecé a recibir cartas.... Cartas con extraños jeroglíficos verdes, al principio ilegibles, que pronto pasarían a serme tan queridos y entrañables.

(...)

Sólo tuvimos dos breves encuentros antes de que yo volviera a Estados Unidos ese verano. Uno de ellos fue una tarde en la playa de Ifách —un día precioso—, que inspiró uno de mis poemas favoritos:

¡Qué día sin pecado!

El segundo fue en Barcelona, donde me dijo que el nombre de “nuestro libro” sería *La voz a ti debida* por una égloga de Garcilaso de la Vega. La había encontrado esa mañana en edición de bolsillo —edición que tengo ahora yo encuadernada en piel blanca.

Durante el invierno siguiente, mi vida secreta absorbía todo mi tiempo y no creía necesario cumplir con mis obligaciones académicas de la universidad. Las noticias más importantes del *New York Times* eran los horarios de llegada y salida de los barcos que llevaban nuestras cartas. Fue una época de júbilo, maravilla. El libro *Amor en vilo* incorpora esos primeros poemas, que aparecerían después en *La voz*. Captan la esencia de ese primer invierno, amor con fuego y sin sombras, sin rastro de realidad que apagara nuestro entusiasmo.

(...)

En junio de 1933, Pedro y yo volvimos a encontrarnos cuando fui a Santander para asistir a la primera sesión de la Universidad Internacional, un programa de verano que Pedro había ayudado a fundar y del cual era el director. Se encontraban allí distinguidos literatos procedentes de varios países europeos así como de España. Tanto los profesores como los alumnos vivían juntos en el Palacio de la Magdalena, antigua residencia del rey Alfonso [XIII]. Fue una experiencia intelectual muy beneficiosa, pero no ofrecía una atmósfera muy propicia para el amor. La realidad empezó a filtrarse por las nubes de nuestro *amor en vilo*. Este cambio de humor se refleja en los poemas de *Razón de amor*, que son más fluidos, inquisitivos y, a veces, violentos. Aun así, todavía estábamos enamoradísimos, y durante el invierno siguiente las cartas iban y venían con la misma frecuencia y entusiasmo que antes (Whitmore, 2002: 377-381).

La amada afirma en este testimonio la “vida secreta” de su “amor en vilo”. También Salinas en algunas de sus cartas alude a su *Amor en vilo*, por ejemplo en la manuscrita en Madrid el 28 de febrero de 1933, que no ha sido incluida en su *Epistolario*, tomo III de sus *Obras completas* (Salinas, 2007):

Vivo mi amor a ti en el presente y en el mañana. Lo gozo en el hoy y lo deseo más aún en lo que venga. Acepto mis condiciones de ahora, pero no sé cómo ni cuándo, ni dónde, espero otras. “Amor en vilo”, he escrito, Katherine, en un poema (Salinas, 2002: 180).

En efecto, *Amor en vilo* tituló Salinas una *plaque* de once poemas (“Amor, amor, catástrofe”, “Extraviadamente”, “Y súbita, de pronto”, “Para vivir no quiero”, “Deprisa, la alegría”, “¡Qué día sin pecado”, “¡Sí, todo con exceso”, “No en palacios

de mármol”, “La materia no pesa”, “¡Qué de pesos inmensos!”, “Lo encontraremos, sí”) que el 11 de octubre de 1933 publicaron en Madrid las Ediciones “La Tentativa Poética”, poemas incluidos meses después en *La voz a ti debida* (Escartín, 1995: 69).

Un “amor en vilo” que, en el poema 66 de *La voz a ti debida*, es ya “el gran amor en vilo: Que en algo, sí, y en alguien / se tiene que cumplir / este amor que inventamos / sin tierra ni sin fecha / donde posarse ahora: / el gran amor en vilo” (Salinas, 1995: 236).

Ocho meses antes, en el número 1 (febrero de 1933) de la revista *Los Cuatro Vientos*, se había publicado ya “Amor en vilo”, una serie compuesta por siete poemas: “Amor, amor, catástrofe”, “Y súbita, de pronto”, “Para vivir no quiero”, “Deprisa, la alegría”, “¡Qué día sin pecado”, “¡Sí, todo con exceso”, “No en palacios de mármol” y “¡Qué de pesos inmensos!”. En el primer número de *Los Cuatro Vientos*, “revista literaria” constaba que estaba “publicada por Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Melchor Fernández Almagro, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Antonio Marichalar, Pedro Salinas y Claudio de la Torre”, que se proponía publicar “seis números al año” y que las ventas corrían a cargo de León Sánchez Cuesta, el librero madrileño del que Max Aub era cliente.

Cliente y buen cliente, puesto que en sus viajes a Madrid, además de pasar directamente por la librería, sita en el número 4 de la calle Mayor, apartado postal 341, Aub le encargaba desde Valencia a Sánchez Cuesta algunos libros, preferentemente de teatro publicados en francés e inglés, para que se los mandara por correo postal. Así, en una carta fechada en Valencia el 12 de septiembre de 1933, comprobamos su interés por comprar un número de la revista *Los Cuatro Vientos*:

Valencia, 12/9/1933

Mi querido amigo:

Tome usted buena nota que mi domicilio es desde ahora Almirante Cadarso, 13, donde tiene usted su casa, como corrientemente se dice, y como usted sabe así es con toda cordialidad.

(...)

¿Y esos *Cuatro Vientos*? (Lázaro, 2017: 68).

Este primer número de la revista *Los Cuatro Vientos* “contiene en sus ochenta páginas nueve colaboraciones de gran interés y manifiesta claramente, de acuerdo con el espíritu de esos ‘cuatro vientos’, una actitud abierta de la revista hacia planteamientos estéticos muy distintos, desde el sainete humorístico y neocasticista de Moreno Villa ‘Patricio o Paco el seguro’ al surrealismo —que ni Salinas ni Guillén, ‘contemporáneos antípodas’ del surrealismo compartían— de la ‘Oda al Rey de Harlem’, que abre el número” (Díaz de Castro, 2000: 17).

En efecto, en este número inicial de la revista colaboraron, por este orden, Federico García Lorca (“Oda al rey de Harlem”, poema de su libro *Poeta en Nueva York*, pp. 5-10), Luis Cernuda (“Unidad y diversidad”, ensayo-homenaje a Juan Ramón Jiménez, pp. 11-20), Pedro Salinas (“Amor en vilo”, pp. 21-32), Dámaso Alonso (“Una vía láctea”, prosa, pp. 33-43), José María Quiroga Plá (“Puertas y arrabal del sueño”, cinco poemas, pp. 44-49), José Antonio Muñoz Rojas (“Primera maravilla de los viajeros”, prosa, pp. 50-57), José Bergamín (“¿Adónde va Vicente?”, prosa, pp. 58-62), Gerardo Diego (“Romanticismo”, cinco sonetos, pp. 63-66) y, por último, José Moreno Villa (“Patricio o Paco ‘El Seguro’”, “sainete en un acto, de costumbres madrileñas y yanquis”, pp. 67-80).

Juan Guerrero Ruiz nos proporciona el 13 de marzo de 1933 un valioso testimonio sobre este primer número de la revista *Los Cuatro Vientos*:

Por la tarde voy a casa de Salinas a primera hora diciéndome Margarita que Pedro, con los demás redactores de la nueva revista *Los Cuatro Vientos* estará en el Restaurante Buenavista donde han almorzado hoy para celebrar la aparición del primer número. Como todos son mis amigos, me aconseja que vaya a encontrarles y así lo hago, hallando reunidos a Guillén, Salinas, Dámaso, Lorca, Marichalar, Almagro, Bergamín y León Sánchez. Todos me acogen afectuosamente, congratulándose de mi presencia en el momento de salir esta revista, de cuyo proyecto tanto hemos hablado con la idea de que yo ayudase a su publicación, ayuda que mi ausencia de Madrid ha hecho imposible (Díaz de Castro, 2000: 14).

Pero volvamos al *Amor en vilo*, que Aub compró sin duda al librero Sánchez Cuesta y cuya impresión de lectura publicó en el artículo olvidado que constituye nuestro objetivo principal en esta introducción a su edición anotada.

Amor en vilo y amor secreto entre Pedro Salinas y su amada Katherine Whitmore, tal y como le confiesa el poeta al inicio de esa misma carta ya citada, fechada en Madrid el 28 de febrero de 1933:

¿Con que tus amigos se quejan de no verte? Lo mismo me pasa a mí. Me encuentran cambiado, desigual, preocupado a veces, alegre sin motivo aparente otras. Y es, claro, que ignoran toda mi vida nueva e invisible. Ignoran todos esos hilos, tan sensibles y tan indestructibles que me unen con un ser amado, y que tú tienes en tu mano (pp. 179-180).

Todavía en esta misma carta se puede comprobar hasta qué punto los poemas de *La voz a ti debida* son debidos a esta pasión amorosa (“mi vida nueva e invisible”) del poeta a su amada: “Se parte de ti, se sale de ti, para infinitos viajes, pero se vuelve a ti siempre. (Te lo he dicho en mis versos.)” (Salinas, 2002: 181). En efecto, en el poema 31 de *La voz a ti debida* se leen estos versos: “de ti salgo siempre, siempre / tengo que volver a ti” (Bou, 2002: 391, nota 98).

Al inicio de la carta manuscrita fechada en Madrid el 19 de marzo de 1933, una vez más Salinas vinculaba pasión amorosa y pasión poética: “¿Comprendes este poema? Estaba todo en las cartas de estos días pasados, implícito, en germen. Tú le has visto nacer antes que yo” (Salinas, 2002: 199 y Salinas, 2007: 407). Un poema que, según el editor de estas cartas a la amada, “puede referirse al poema 17 de *La voz a ti debida*” (Bou, 2002: 391).

Salinas inicia otra carta, fechada en Madrid el 24 de marzo de 1933, con estas palabras:

No me gusta publicar versos en los periódicos diarios. Y sin embargo aquí te mando unos publicados en *El Sol* de ayer. (...) Ese poema, Katherine, tiene mucho *nuestro*, no sé si lo percibirás. Lo escribí en Alicante a las dos semanas de nuestro

decisivo conocimiento. Representa de un modo simbólico muchas cosas. La nadadora eres tú (Salinas, 2002: 205-206 y Salinas, 2007: 412).

En este caso, anota su editor, “se refiere al poema ‘Nadadora sumergida’ (Salinas, 1995: 318-319), el 33 de *Razón de amor* (‘Nadadora de noche, nadadora / entre olas y tinieblas’” (Bou, 2002: 391, nota 116). Y esta misma carta la concluye Salinas con una nueva alusión a su “Amor en vilo”: “Recibo tu carta sobre mi poema de *Los [cuatro] vientos*. ¿Ves?, los dos hablamos de lo mismo” (Salinas, 2002: 207 y Salinas, 2007: 413).

Un secreto amor en vilo, una “vida nueva e invisible”, una pasión amorosa por Katherine Whitmore que el poeta Pedro Salinas no confiesa ni a su íntimo amigo Jorge Guillén, tal y como se constata en una carta fechada el 6 de mayo de 1933, escrita en un tren francés que le conduce desde Pau a Bayona:

Me he detenido en Pau, día y medio para poner algo de tope entre París-Madrid. ¡Qué espléndido! Un hotel soberbio (ya conoces mis debilidades), calma, calor casi, poca gente. Deseos enormes de quedarme y el billete de vuelta en la cartera. Veremos qué tal Madrid. Voy a ver si aprovecho los primeros días para la colección Los Cuatro Vientos. He hecho más poemas, dos o tres casi, ayer en Pau. Quiero que el libro salga pronto, aunque sé que no se acaba (Salinas/Guillén, 1992: 153).

Este *Amor en vilo* que el poeta Pedro Salinas quiere en mayo que salga pronto se publicará cinco meses después, el 11 de octubre de aquel mismo año 1933. Max Aub lo ha comprado en la librería madrileña de León Sánchez Cuesta y este viajante de comercio lo está leyendo en otro tren que corre “por llanuras duras y secas, con rondas de guardias civiles”. Un Max Aub, atento lector de poesía española contemporánea, que naturalmente ignora esa secreta pasión amorosa entre el poeta

y Katherine Whitmore. Sus impresiones de lectura, el elogio de unos poemas dictados por la pasión amorosa del poeta Pedro Salinas, de su *Amor en vilo*, son los que expresa Max Aub en un artículo olvidado que, en edición anotada, ofrecemos al curioso lector.

El último libro de Pedro Salinas*

Es un librito azul, y se llama *Amor en vilo*. Lo edita “La tentativa poética”. Nada de tentativa tienen estos versos; son versos decididos que saben a lo que van y lo que quieren. Son, sencillamente, un grito, es decir, una afirmación o, hilando más delgado, el vehemente deseo de una afirmación. Pertenecen a esa época del poeta —hablo en términos generales— en la cual este se encarama al vértice de su vida con o sin esfuerzo, con o sin alegría, pero con el convencimiento de su madurez. Son versos que, no saliendo ya porque sí, cantan el porque sí con una alegría querida que sabe, a veces, a melancolía. En estas horas del mundo en que todos los gritos suenan un poco a desesperados, estos cantos de purísimo amor ¿no ahogan un entusiasmo lejano y distinto? ¿No será el que escribe el primer embaucado? Este continuado esfuerzo da la impresión de que ha de cansar terriblemente al poeta. De tanto cantar la ingravidez de las cosas, las cosas pesan más. Llega Pedro Salinas, en su esfuerzo poético, a recurrir a las más violentas —a las más poéticas— antítesis.

El futuro
se llama ayer.¹

Minerales en flor,
bogando por el cielo,
sirenas y corales
en las nieves perpetuas,
y en el fondo del mar,
constelaciones ya
fatigadas,²

* *Luz*, Madrid (6 de abril de 1934), p. 8.

1 Versos 630-631 del poema 17 (“Amor, amor, catástrofe.”) de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 142).

2 Versos 747-753 del poema 20 (“Extraviadamente”) de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 148).

Aplasta
bajo sus pies ligeros.³

¡Qué de pesos inmensos,
órbitas celestiales,
se apoyan
—maravilla, milagro—,
en aires, en ausencias,
en papeles, en nada!⁴

Las cosas no se relacionan unas con otras más que a fuerza de titánicos afanes. La poesía de Pedro Salinas fue siempre una poesía de más y de menos, una poesía que sacaba el jugo de las cosas a fuerza de envolverlas con negaciones para que estas resaltaran más en la atmósfera poética creada así a la merced del poeta.

No, no me basta; no.
Ni ese azul en delirio...
Ni esa reiteración
cantante de la ola...
Ni tantos irisados
primores de las nubes...
Y yo más.
Más azul que el azul...

(*Fábula y Signo*, 1931.)⁵

Pedro Salinas ha sido siempre un cantor del momento presente; para él el pasado y el futuro no sirven más que para dar realce al momento preciso en que vive. Es curioso ver cómo recalca en ese concepto de no-tiempo, de eternidad si se quiere, es decir, de la actualidad constante, sin antes ni después.

La vida
se va quitando siglos.⁶

Me iré, me iré con ella
a amarnos, a vivir
temblando de futuro,
a sentirla de prisa
segundos, siglos, siempre,
nadas...⁷

El tiempo no tenía
sospechas de ser él.⁸

Que se rompan las cifras,
sin poder calcular
ni el tiempo ni los besos...⁹

Poesía pura, sin que esta denominación tenga nada que ver con la música del verso, ni la polémica famosa, poesía pura, por no decir sencillamente poesía lírica, que Salinas, con Jorge Guillén representan, en primer lugar, en este momento castellano. Más atado el primero a la cotidiana realidad, pero ambos parejos en cierta gracia retórica que sabe sacar de quicio las cosas más corrientes para enmarcarlas de halo poético.

Al adoptar en cierto modo una tonalidad más subjetiva, la poesía de Salinas da un sonido más hondo y complejo.

Corre mi tren por llanuras duras y secas, con rondas de guardias civiles; todos sentimos los dolores de nuestro tiempo, pero cantamos los labios inmortales de la amada, lecho de los nuestros. La voz grave —de pronto— de Salinas dice:

3 Versos 542-543 del poema 15 ("De prisa, la alegría") de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 138).

4 Versos iniciales, 2220-2225 del poema 64 de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 232).

5 Versos del poema titulado "Alfán", del libro *Fábula y signo* (Madrid, Editorial Plutarco, 1931), en (Salinas, 1975: 197).

6 Versos 621-622 del poema 17 ("Amor, amor, catástrofe.") de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 142).

7 Versos 268-273 del poema 8 ("Y súbita, de pronto") de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 123-124).

8 Versos 675-676 del poema 18 ("¡Qué día sin pecado") de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 144).

9 Versos 726-728 del poema 19 ("¡Sí, todo con exceso") de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 147).

Y que quizá, detrás
de telones de años,
un beso bajo cielos
que jamás hemos visto,
será, sin que lo sepan
esos que creen dárselo,
trascendido a su gloria,
el cumplirse, por fin,
de ese beso impaciente
que te veo esperando,
palpitante en los labios.¹⁰

Hablar de un buen libro de versos es tan difícil como hacer otro. Sólo quisiera que las líneas anteriores despertaran la curiosidad de los posibles interesados; no puedo intentar otra cosa, en espera de que los críticos literarios digan a sus lectores el por qué me parece tan bueno *Amor en vilo*.

Max Aub

Bibliografía

- BOU, Enric (2002), “Razones de amor. Las cartas de Pedro Salinas a Khaterine Whitmore”, prólogo a Pedro Salinas, *Cartas a Khaterine Whitmore (1932-1947)*, edición y prólogo de Enric Bou. Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 11-36.
- DÍEZ DE CASTRO, Francisco J. (2000), “‘Prólogo’ a la reedición facsímil de *Los Cuatro Vientos*”. Sevilla, Renacimiento, Facsímiles de Revistas Literarias, edición de Francisco J. Díaz de Castro, pp. 7-47.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat (1995), “‘Introducción’ a Pedro Salinas, *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*”, edición de Montserrat Escartín Gual. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas-386, pp. 9-99.
- (2005), “Pedro Salinas y ‘Largo Lamento’: historia de un olvido”, en Pedro Salinas, *Largo lamento*, edición de Montserrat Escartín Gual. Barcelona, Crítica, Clásicos y Modernos-3, pp. 7-98.
- LÁZARO, Esther (2017), “Las cartas de Max Aub a León Sánchez Cuesta antes de la guerra (1926-1936)”. *El Correo de Euclides*, 12, pp. 58-69.
- SALINAS, Pedro (1933a), “Amor en vilo”. *Los Cuatro Vientos*, Madrid, 1 (febrero de 1933), pp. 21-32. Existe reedición facsímil de esta revista: Sevilla, Renacimiento, Facsímiles de Revistas Literarias, 2000, edición de Francisco J. Díaz de Castro.
- (1933b), *Amor en vilo*. Madrid, Ediciones de La Tentativa Poética), *plaqueette*, 11 de octubre.
- (1975), *Poesías completas*, edición preparada por Soledad Salinas de Marichal. Barcelona, Barral Editores, Biblioteca Crítica, 1975.
- (1995), *La voz a ti debida. Razón de Amor. Largo Lamento*, edición de Montserrat Escartín Gual. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas-386.
- (2002), *Cartas a Khaterine Whitmore (1932-1947)*, edición y prólogo de Enric Bou. Barcelona, Tusquets.
- (2005), *Largo lamento*, edición de Montserrat Escartín Gual. Barcelona, Crítica, Clásicos y Modernos-3.
- (2007), *Epistolario*, tomo III de sus *Obras completas*, edición al cuidado de Enric Bou; edición, introducción y notas al epistolario de Enric Bou y Andrés Soria Olmedo. Madrid, Cátedra.
- SALINAS, Pedro / GUILLÉN, Jorge (1992), *Correspondencia (1923-1951)*, edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo. Barcelona, Tusquets Editores.
- WHITMORE, Katherine (2002), “La amada de Pedro Salinas”, en *Cartas a Khaterine Whitmore (1932-1947)*, edición y prólogo de Enric Bou. Barcelona, Tusquets, pp. 377-384.

¹⁰ Versos 2344-2354 del poema 66 (“Lo encontraremos, sí”) de *La voz a ti debida* (Salinas, 1995: 237).

Maxaubiana 2018-2019

María José Calpe Martín

Archivera de la Fundación Max Aub

I. Obra de Max Aub.

Narrativa:

Campo abierto. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2019, ePub.

Campo cerrado. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2018, ePub.

Campo de sangre. El laberinto mágico. Vol. III. Prólogo de Lourdes Ortiz. Granada: Cuadernos del Vigía, 2018, 492 pp.

Campo del Moro. El laberinto mágico. Vol. V. Prólogo de Almudena Grandes. Granada: Cuadernos del Vigía, 2019, 299 pp.

Campo de los almendros. El laberinto mágico. Vol. VI. Prólogo de Gérard Malgat. Granada: Cuadernos del Vigía, 2019, 743 pp.

Campo francés. El laberinto mágico. Vol. IV. Prólogo de Carmen Valcárcel. Granada: Cuadernos del Vigía, 2018, 316 pp.

Crímenes ejemplares. Madrid: Verbum, 2019, 72 pp.

Jusep Torres Campalans. Traducción al italiano de Andrea Russo. Prefacio de Giuseppe Panella. Roma: Edizioni Theoria, 2018, 349 pp.

Jusep Torres Campalans. Obras completas. La narrativa apócrifa. Vol. IX-A. Edición crítica y estudio de Dolores Fernández Martínez. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2019, 593 pp.

Manuscrit corbeau. Traducción al francés de Guillaume Contré. Ginebra: Éditions Héros-Limite, 2019, 125 pp.

Örnek Suçlar. [Crímenes ejemplares]. Traducción al turco de Enis Batur y Merve Çay. Estambul: Kirmizi Kedi Yayınevi, 2019, 139 pp.

Vida y obra de Luis Álvarez Petreña. Juego de cartas. Obras completas. La narrativa apócrifa. Vol. IX-B. Edición crítica y estudio de Joan Oleza y María Rosell, respectivamente. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2019, 387 pp. + Estuche con 104 cartas de Max Aub. *Juego de cartas.* Dibujos de Jusep Torres Campalans.

Teatro:

De algún tiempo a esta parte. Prólogo de Esther Lázaro. Sevilla: Renacimiento, 2018, 81 pp.

Varia:

A mosca ciega. Diario spagnolo. [La gallina ciega. Diario español]. Traducción al italiano de Andrea Russo. Prefacio de Giuseppe Panella. Roma: Edizioni Theoria, 2018, 473 pp.

«Discurso a la Unión de Intelectuales Españoles en México». México, 2 de marzo de 1957. [Introducción, edición y notas de Ricardo Bellveser]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 256-259.

«Los intelectuales, por la libertad de España». Palabras leídas el 5 de julio de 1947 en la radioemisora XEFO de México en homenaje a la Unión de Intelectuales Libres de España. [Introducción, edición y notas de Ricardo Bellveser]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 254-256.

Max Aub y Dionisio Ridruejo. Vueltas sin regreso (Cartas). Edición y ensayo de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Instituto Cervantes, 2018, 105 pp. + 6 cartas facsimilares y 1 apunte.

[Incluye la transcripción de las 6 cartas y el apunte manuscrito, contenidos en el epistolario Max Aub y Dionisio Ridruejo, del Archivo Max Aub].

«Por Luis Goytisolo». México, Cine Versailles, 6 de marzo de 1960. [Introducción, edición y notas de Ricardo Bellveser]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 259-262.

II. Ensayos y estudios sobre la obra de Max Aub

AA. VV. *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, 285 pp.

[Esta revista anual en su décimo tercer número incluye dos textos en «Homenaje a la memoria de Federico Álvarez»; la sección de «Estudios» está formada por un dossier, coordinado por Manuel Aznar Soler, titulado «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*», compuesto por 22 trabajos relativos a diferentes aspectos de la vida y la obra de Max Aub; la sección de «Inéditos y recuperados» que incluye unos discursos del escritor; la «Maxaubiana» anual; dos «Reseñas»; y la sección de «Varia». Todo ello referente a aspectos de la vida o la obra de Aub. El contenido detallado de este número aparece alfabéticamente más abajo].

Aguirre Oteiza, Daniel. «Te fuiste y fui: lírica y ficción testimonial en Max Aub». *Letras Hispánicas: Revista de literatura y de cultura*, vol. 15, 1, 2019, pp. 19-36.

Alonso, Cecilio. «A propósito de Max Aub, Vicente Llorens y el siglo XIX». [Dossier «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 23-26.

Álvarez Arregui, Federico. «Max Aub y familia» en *Una vida. Infancia y juventud*, edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, 2019, pp. 410-413.

Aznar Soler, Manuel. «Las memorias de Federico Álvarez». *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 13-17.

——— «Cuatro fragmentos inéditos de los *Diarios* de Max Aub, con Manuel Azaña al fondo (1936-1938)». [Dossier «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 27-43.

Bakker, Kirsten. «Max Aub, Antonio Muñoz Molina y el periodista Jordi Évole: la configuración estratégica de la Historia y de la Historiografía Literaria Española del siglo XX». *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 59, 2018 (Ejemplar dedicado a: Españoles en Europa: identidad y exilio desde la Edad Moderna hasta nuestros días), pp. 144-154.

Balibrea, Mari Paz. «Max Aub y la estética política del Frente Popular: lectura europea del *Discurso de la novela española contemporánea* (1945)». [Dossier «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 44-54.

Bellveser, Ricardo. «Las siete reclamaciones de Aub a De Nora. El prólogo que nunca hizo a las *Novelas escogidas*». [Dossier «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 55-61.

——— «Max Aub. Discursos y conferencias inéditas de asunto político». [Introducción, edición y notas]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 253-262.

Bencherif, Djassim. «Trayectoria y vivencias del exiliado republicano Max Aub: la contemplación de Argelia en unas poesías de *Diario de Djelfa*». Trabajo de máster, dirigido por Saliha Zerrouki. Universidad de Abou Bekr Belkaid Tlemcen (Argelia). 2019.

Blázquez Santos, Sonia. «Una aproximación a *Juego de Cartas* en Max Aub». Trabajo fin de grado dirigido por María Isabel Martínez López. Universidad de La Rioja, 2018, 38 pp.

Buschmann, Albert. «Max Aub y sus idas y vueltas alemanas». *Ínsula*, 867, marzo 2019, pp. 28-32.

——— «Con el ‘nuevo romanticismo’ contra la ‘deshumanización’: Max Aub, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y la novela española de la República» en Bénédicte Vauthier (Coord.). *Teoría(s) de la novela moderna en España*. Oviedo: Genuve Ediciones, 2019, pp. 177-194.

Calpe Martín, María José. «Maxaubiana 2017». *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 265-270.

——— «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco, por SRCorrecto». *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 279-280.

Castaño Santos, Soledad. «El laberinto mágico. Campo cerrado y Campo abierto, de Max Aub». *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 14, 2019 (Ejemplar dedicado a: Cultura(s) obrera(s) en España), pp. 699-704.

Castillo Ferrer, Carolina. «The image of Spain in the Republican Exile of 1939: Francisco Ayala, Max Aub and Vicente Llorens» [Edición bilingüe: español/inglés]. *Perspectivas de la comunicación*, vol. 11, 1, 2018, pp. 151-184.

Caudet, Francisco. «La memoria es la base de la humanidad (Max Aub en y más allá del *Laberinto*)» en VV. AA. *Universidades y exilio. Homenaje a María Fernanda Mancebo Alonso*. Presentación de Mariano Peset. Segorbe: Fundación Max Aub, 2018, pp. 139-165.

Esteban, José. *Ahora que Recuerdo*. Madrid: Reino de Cordelia, 2019. Los artículos en que habla de Max Aub: «Max Aub y su *Gallina ciega*» (pp. 129-130) y «Más Max Aub: Reflexiones sobre el escribir» (pp. 405-406).

Fernández-Martínez, Dolores. «Categorización del gusto en el arte del exilio a través de Max Aub, su conexión con Malraux, Jean Cassou y la bibliografía artística de los años cincuenta». *Culture & History Digital Journal*, vol. 7, 1, 2018, pp. 52-60.

——— Estudio introductorio a Max Aub. *Jusep Torres Campalans. Obras completas. La narrativa apócrifa. Vol. IX-A*. Edición crítica y estudio de Dolores Fernández Martínez. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 33-83.

[La autora realiza una excelente edición crítica de esta obra, añadiendo tablas de correspondencias de las ilustraciones, apéndices y bibliografía, pp. 85-593].

Fintzel, Julie. «Poética del realismo en los *Diarios* de Max Aub». [Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 62-71.

Gómez Cifuentes, Rebeca. «La literatura cinematográfica de Max Aub: una nueva percepción del exterminio». *Ausart aldizkaria: Arte ikerkuntzarako aldizkaria: Journal for research in art: Revista para la investigación en arte*, vol. 6, 2, 2018 (Ejemplar dedicado a: Disidencia y Sistema/Sistema y Disidencia. ¿Es todavía posible hoy una crítica al sistema desde las prácticas artísticas?), pp. 163-179.

González-Allende, Iker. *Hombres en movimiento: Masculinidades españolas en los exilios y emigraciones, 1939-1999*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2018.

[Estudio de cómo el exilio y la emigración influyen en la masculinidad de los hombres españoles, tanto heterosexuales como homosexuales, analizando la literatura producida por estos escritores españoles –entre los cuales incluye a Max Aub– desde 1939 hasta 1999].

Grandes, Almudena. «Madrid no se merecía esto». Prólogo a Max Aub. *Campo del Moro. El laberinto mágico*. Vol. V. Granada: Cuadernos del Vigía, 2019, pp. 7-24.

Greco, Barbara. «Luis Buñuel de Max Aub: iconos de una época, entre biografía y novela, entre literatura y cine». [Monográfico I. *Representing Identities: Intersemiotic and Transmediality in Contemporary Hispanic Cultures*, Veronica Orazi Coord.]. *eHumanista/IVITRA*, 13, 2018, pp. 75-85.

——— «Max Aub: apocrifi e maschere letterarie». Prefacio de Veronica Orazi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018, 149 pp.

[Estudio de apócrifos, máscaras y otras mistificaciones en varias obras de Max Aub].

—— «Modello e variazioni dell' assassino nei *Crímenes ejemplares* di Max Aub» en P. Calef (ed.). *Profili romanzzi. Modelli, strutture e paradigmi di uno spazio culturale*. Turín: Nuova Trauben, 2018, pp. 95-108.

—— «Superchería y autobiografismo en *La vuelta 1964* de Max Aub» en Pierangela Adinolfi y Felisa Bermejo Calleja. *Seduzioni teatrali nelle culture romanze (Spagna, Francia, Portogallo)*. QuadRi – Quaderni di RiCOGNIZIONI, 9, 2019, pp. 43-56.

Hernández Hernández, Sònia. «*La gallina ciega*, de Max Aub, y *El ciego en la ventana*, de Juan Antonio Masoliver Ródenas, armas gemelas». [Dossier «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 72-78.

Hidalgo Nácher, Max. «Voz y discurso en las escrituras autobiográficas de Max Aub». [Dossier «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 79-88.

Ibáñez Tarín, Margarita. «Los Gaos. Del sueño republicano al desgarramiento familiar». Trabajo Beca de investigación Max Aub «Hablo como hombre» 2018. Cheste, 2019, 254 pp.

—— «Los Gaos. El sueño republicano». *Conversación sobre la Historia*. Publicación online, 4 noviembre de 2019. <https://conversacionsobrehistoria.info/2019/11/04/los-gaos-el-sueno-republicano/>

«*Jerusalén*. Una poesía de Max Aub». *Raíces: revista judía de cultura*, 119, 2019, p. 3.

Larraz, Fernando. «El *Discurso de la novela española contemporánea* y el pensamiento historiográfico de Max Aub». [Dossier «*Max Aub: biografía, diarios y ensayos*»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 89-95.

Lázaro, Esther. «Max Aub y José Monleón: Amistad y admiración». *Primer Acto*, 354, I/2018, pp. 291-296.

—— «Dos montajes cervantinos vistos desde la mirada exiliada de Max Aub» en Jorge Braga Riera, Javier J. González Martínez y Miguel Sanz Jiménez (Eds. Lit.). *Cervantes, Shakespeare y la Edad de Oro de la escena*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2018, pp. 441-454.

—— «Djelfa en el epistolario maxaubiano». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 20, 2018, pp. 245-255.

—— «Del drama individual a la tragedia colectiva». Prólogo a Max Aub. *De algún tiempo a esta parte*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 7-20.

—— «*El laberinto mágico* de Max Aub, con dramaturgia de José Ramón Fernández, en una producción del Centro Dramático Nacional». *Don Galán: revista de investigación teatral*, 8, 2018, sección 5.1.

—— «Revistas unipersonales. *Sala de Espera*» en Olga Glondys (Ed.). *La prensa cultural de los exiliados republicanos. Los años cuarenta*, vol. I. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del exilio), 2018, pp. 206-213.

—— «Max Aub» en Manuel Aznar Soler (Ed.). *La literatura dramática del exilio republicano español de 1939*, vol. I. Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del exilio), 2018, pp. 37-64.

—— «'Nací para escribir teatro'. Presentación y estudio de la obra dramática inédita de Max Aub». Tesis Doctoral, dirigida por Manuel Aznar Soler. Universitat Autònoma de Barcelona, noviembre de 2019.

—— «*Paso del señor Director General de Seguridad*: el homenaje teatral a Max Aub en su visita a España en 1969» en Anne Laure Feuillastre y Marina Ruiz Cano (Eds.). *El teatro de protesta. Estrategias y estéticas contestatarias en España (1960-1980)*. París: L'Harmattan (Sociétés Hispaniques), 2019, pp. 85-96.

Lorente, Paula y Toledo, Alicia. «AICLE y teatro en una unidad didáctica de ELE. Max Aub: *De algún tiempo a esta parte*». *Mosaico. Revista para la promoción y apoyo a la enseñanza del español*, 36, 2018, pp. 40-54.

Losantos, Toni. «Max Aub». *Instituto de Estudios Tirolenses*, 11, 2018, pp. 10-11.

Luquin Calvo, Andrea. «Fronteras al revés: la construcción del espacio común en la obra de Max Aub» en Manuel Artime Omil (Coord.). *Repensar lo común*. Madrid: Dykinson, 2019, pp. 161-182.

Madí Besalú, Pol. «Narciso al revés. Apuntes sobre el cuento español en los ensayos de Max Aub». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 96-101.

Mahdavi, Behjat. «Max Aub y la identidad gastronómica. Nuevos hábitos culinarios en la España de 1969». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 102-106.

Malgat, Gérard. «Max Aub en la prensa francesa en el periodo 1936-1938: un ‘enviado especial’ con misiones e identidades múltiples». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 107-123.

———. «¿Cómo salir del laberinto?». Prólogo a Max Aub. *Campo de los almendros. El laberinto mágico*. Vol. VI. Granada: Cuadernos del Vigía, 2019, pp. 7-22.

Martín, Gabriella. «The mask of the translator: exile, memory and (pseudo) translation in Max Aub’s *Antología traducida*». *Hispania*, Vol. 102, 4, 2019, pp. 547-557.

Martín Ezpeleta, Antonio. «Juan Chabás, retratista en sus manuales. Historia y recuerdo de Max Aub» en Jesús Rubio Jiménez y José Enrique Serrano Asenjo (Coords.). *El retrato*

literario en el mundo hispánico. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2018, pp. 219-234.

Martín Gijón, Mario. «Fragmentos para la biografía de un intelectual intempestivo. Los diarios de Max Aub». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 124-130.

Martínez Barquero, Ramsés. «Siempre se puede hacer algo, sea donde sea: la esperanza en el Teatro Mayor de Max Aub». Trabajo de Fin de Grado. Universitat Autònoma de Barcelona, junio de 2019.

Mas i Usó, Pasqual. *Catálogo del corpus poético inédito de Max Aub*. Castellón: Servicio Publicaciones Diputación de Castellón, 2019, 688 pp.

Miglierina, Luciano. «El exilio republicano español en México en la narrativa breve de Max Aub (1943-1972)». Tesis de grado dirigida por Federico Gerhardt. Universidad Nacional de La Plata (Argentina), 2018, 104 pp.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1587pdf>

Montiel Rayo, Francisca. «Los escritores españoles de su tiempo vistos por Max Aub a la luz de sus diarios (1939-1972)». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 131-143.

Muñoz Ramos, María Liliana. «Max Aub y los escritores mexicanos de su tiempo (1942-1972)». Trabajo fin de máster dirigido por Francisca Montiel Rayo. Universitat Autònoma de Barcelona, 2018, 46 pp.

———. «Azuela y Reyes a la luz de un ensayo inédito de Max Aub». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 144-147.

Naharro-Calderón, José María. «A-ub-finidades s-electivas». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de*

Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub, 13, 2018, pp. 148-160.

—— «Viejos campos, nuevas concentraciones. 1939. Exclusiones republicanas españolas y refugiados de hoy». *Hispania Nova : revista de historia contemporánea*, nº extra 1, 2019 (Ejemplar dedicado a: El exilio republicano y los campos de concentración nazis), pp. 100-135.

Oleza, Joan. «Max Aub y la escritura apócrifa». Prólogo a Max Aub. *Obras completas. La narrativa apócrifa. Vol. IX-A*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 11-32.

—— Estudio introductorio a Max Aub. *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña. Obras completas. La narrativa apócrifa. Vol. IX-B*. Edición crítica y estudio de Joan Oleza. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 13-46.

Orazi, Veronica y Greco, Barbara. «Creación y exilio: México en la obra de Pere Calders y Max Aub». [Monográfico III. *Nation, Language and Literature: The perspective of the pluricultural Castilian-Catalan-Galician-Basque Context*, Veronica Orazi Coord.]. *eHumanista/IVITRA*, 15, 2019, pp. 362-395.

Ortiz, Lourdes. «Cólera y desánimo». Prólogo a Max Aub. *Campo de sangre. El laberinto mágico*. Vol. III. Granada: Cuadernos del Vigía, 2018, pp. 7-17.

Palomero, Josep. «Arturo Perucho y Vicente Llorens Castillo, una amistad truncada por la Guerra Civil». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 21, 2019, pp. 143-170.
[Este artículo relaciona el reencuentro de ambos escritores a través de la figura de Max Aub].

Pérez Bowie, José Antonio. «Reflexiones tras la tragedia. Los novelistas de la posguerra civil ante la novela». *Ínsula*, 855, 2018, pp. 19-25.
[Artículo dedicado a las reflexiones de los narradores —en concreto Gonzalo Torrente Ballester, Max Aub, Francisco Ayala, Juan Goytisolo, Juan Benet y Carmen Martín Gaité— sobre su arte narrativo durante la dictadura franquista].

—— «La adaptación como transgenerización. Sobre dos versiones cinematográficas del teatro de Max Aub». [*Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»*]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 161-174.

Peris Llorca, Jesús. «La ciudad iluminada. Valencia en los textos de Max Aub». *Debats*, 132/2, 2018, pp. 31-42. Y «The lit city: València in the texts of Max Aub». *Debats*, Nº Extra 3, 2018 (Ejemplar dedicado a: Annual Review), pp. 153-164.

Piras, Alessio. *Il labirinto spagnolo. Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux e la Guerra Civile Spagnola*. Günzburg (Alemania): Oakmond Publishing, 2019, 315 pp.

Ramírez Fermín, Gloria Angélica. «*Crímenes ejemplares*: historia y estructura de una forma narrativa en la obra de Max Aub». Tesis Doctoral, dirigida por César Andrés Núñez. Universidad Autónoma Metropolitana de México, junio de 2019.

Rejón Hernández, Erasmo. «Identidad, frontera y exilio en *La gallina ciega*, de Max Aub». Beca de colaboración Ikasiker. Departamento de sociología de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Grupo de investigación consolidado tipo A [IT706-13]. Investigador principal: Benjamín Tejerina.

Ripalda, José María. «Federico Álvarez en mi recuerdo». *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 18-19.

Ródenas de Moya, Domingo. «Vueltas sin regreso». [Prólogo a] *Max Aub y Dionisio Ridruejo. Vueltas sin regreso (Cartas)*. Edición y ensayo de Domingo Ródenas de Moya. Madrid: Instituto Cervantes, 2018, pp. 11-78.

Romero Barea, José de María. «Max Aub: perdimos España y salimos a buscarla». *Le Monde Diplomatique en español*, 283, 2019, p. 18. Y en *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales* (Ejemplar dedicado a: Acerca de la felicidad), 99, 2019, pp. 152-156.

Rosell, Maria. *Max Aub y la falsificación en la narrativa contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017, 197 pp.

—— Estudio introductorio a Max Aub. *Juego de cartas. Obras completas. La narrativa apócrifa. Vol. IX-B*. Edición crítica y estudio de María Rosell. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2019, pp. 289-313.

Rossi, Maura. «Casi unos cuentos. Ecos entrópicos de la guerra civil en *Sala de espera*, de Max Aub». *Orillas, Revista d'Hispanística*, 7, 2018, pp. 115-147.

Sánchez Zapatero, Javier. «El regreso imposible del exiliado: Alfred Döblin y Max Aub» en Ana González-Rivas, Luis Martínez Falero et al. (Eds. Lit.). *Estudios de Literatura Comparada [Recurso electrónico]*. Vol. 2, *Sujeto Migrante*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada (SELGYC), 2018, pp. 46-53.

—— «Max Aub y la Guerra Civil española: una lectura biográfica de *El laberinto mágico*». [Dosier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 175-183.

Santos Sánchez, Diego. «El teatro del exilio en las aulas de Bachillerato: el tratamiento del tema de los refugiados a través de *San Juan* de Max Aub». *Didáctica. Lengua y literatura*, 30, 2018, 201-219.

Sarabia, Rosa. «Lecturas visuales de *De suicidios* de Max Aub». *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 42, 2, 2018 (Ejemplar dedicado a «Muerte por mano propia: el suicidio en las representaciones culturales españolas e hispanoamericanas»), pp. 291-310.

Saugar Álvarez, Raúl. «Europa después de la lluvia: melancolía y resistencia en Max Aub, Giorgio Bassani y W.G. Sebald». Tesis Doctoral, dirigida por Francisco Javier Fernández Vallina. Universitat Complutense de Madrid, 2019.

Sicot, Bernard. «Campo de Djelfa: la verdad sobre el caso Max Aub». [Dosier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 184-194.

Siguán, Marisa. «Fakten, Spuren und Fiktionalisierung bei Herta Müller und Max Aub» en Toni Tholen, Patricia Cifre Wibrow y Arno Gimber (Coords.). *Fakten, Fiktionen und Fact-Fictions*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, 2018, pp. 23-38.

Tejada Tello, Pedro. «Los sesenta años de los *Crímenes ejemplares*». *Prótesis. Publicación consagrada al crimen*, 10, 2018, pp. 53-72.

—— «El territorio de lo cotidiano y doméstico en los diarios aubianos». [Dosier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 195-202.

«Tejidos malditos: Jan Harold Brunvand, Max Aub, Crista Aun, José Cereijo». *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 268, 2019 (Ejemplar dedicado a: Moda. El arte de lo efímero), pp. 269-271.

Tortajada Agustí, Francisco José. «Homenaje a Max Aub en la Embajada de España en París». *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 281-282.

«Tráfico: Jesús Munárriz, Max Aub, Susana Benet, Karmelo C. Iribarren». *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 267, 2019 (Ejemplar dedicado a: El Automóvil. Poesía y arte sobre ruedas), pp. 150-153.

«Trajes masculinos: Pablo Neruda, Juan Carlos Mestre, Max Aub, Roger Wolfe». *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, 268, 2019 (Ejemplar dedicado a: Moda. El arte de lo efímero), pp. 155-157.

Valcárcel, Carmen. «Memorias. Novela. Hacerla. Como si fuese de verdad, mi vida». Prólogo a Max Aub. *Campo francés. El laberinto mágico*. Vol. IV. Granada: Cuadernos del Vigía, 2018, pp. 7-19.

—— «Dulce epistolario: *Cartas a mi hija Elena* de Max Aub». [Dosier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»]. *El Correo de*

Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub, 13, 2018, pp. 236-250.

Valls, Fernando. «Max Aub en el cuerpo a cuerpo: retratos literarios». [Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 203-222.

Vílchez Ruiz, Míryam. «¿Cómo comparar lo cierto con el azar?». La influencia de la religión vista por Max Aub en *La poesía española contemporánea*, de 1954. [Dossier «Max Aub: biografía, diarios y ensayos»]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 223-235.

Zerrouki, Saliha. «Caminos de la interculturalidad en la literatura del exilio español en Argelia: la mirada del otro en la poesía de Max Aub». *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 20, 2018, pp. 385-392.

Reseñas

Balcells Doménech, José María. [Reseña de] Javier Sánchez Zapatero. *Max Aub: Epistolario español*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Kassel: Reichenberger, 2016. En *Lectura y signo: revista de literatura*, 13, 1, 2018, pp. 247-252.

Buschmann, Albrecht. [Reseña de] Max Aub. *Obras completas. La narrativa apócrifa. Vol. IX-A. (Jusep Torres Campalans). Vol. IX-B. (Vida y obra de Luis Álvarez Petreña. Juego de cartas)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2019. En *Iberorromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 90, 2019, pp. 232-234.

Mainer, José-Carlos. «Aub y Ridruejo: las cartas del encuentro». [Reseña de] *Vueltas sin regreso. Max Aub y Dionisio Ridruejo (cartas)*. Madrid: Instituto Cervantes, 2018. En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, p. 273.

Martínez López, Pau. [Reseña de] Max Aub. *El laberinto mágico. I.1 Campo cerrado y I.2 Campo abierto*. Edición digital. València: Publicacions de la Universitat de València, 2019. En *Diablotexto Digital*, 6, 2019, pp. 108-113.

Piras, Alessio. [Reseña de] Max Aub. *Campo cerrado y Campo abierto*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2017. En *Sansueña*, 1, 2019, pp. 191-193.

Romero Barea, José de María. [Reseña de] Max Aub. *Campo abierto*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2018. En *Quimera*, 417, 2018, p. 60.

———. «Salir del laberinto mágico». [Reseña de] Max Aub. *Campo de sangre*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2018. En *Quimera*, 424, abril 2019, p. 55.

Taylor, Kathryn. [Reseña de] Javier Sánchez Zapatero. *Max Aub: Epistolario español*. Prólogo de José-Carlos Mainer. Kassel: Reichenberger, 2016. En *Migraciones & Exilios*, 17, 2018, pp. 239-241.

Tejada Tello, Pedro. [Reseña de] Max Aub. *Campo de sangre. El laberinto mágico, III*. Granada: Cuadernos del vigía, 2018. En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 13, 2018, pp. 274-275.

Reseñas

Max Aub

Obras completas, IX. La narrativa apócrifa

Edición crítica y estudio de Dolores Fernández, Joan Oleza y María Rosell
Madrid y Frankfurt am Mein: Iberoamericana y Vervuert, 2019, IX-A, 593 pp. y IX-B, 387 pp. + estuche

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca



La edición de las obras completas de Max Aub, que están llevando a cabo conjuntamente las editoriales Iberoamericana y Vervuert bajo la dirección de Joan Oleza, acaba de publicar el volumen IX en el que se recoge la narrativa apócrifa del autor, la cual integra tres de los títulos más representativos de la originalidad y de la vocación experimentalista que caracterizan la producción aubiana: *Jusep Torres Campalans*, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y *Juego de cartas*.

Las especiales características de esos tres textos han exigido un formato de publicación que obligadamente había de romper con la uniformidad de los volúmenes precedentes. Este volumen se presenta en un formato de caja, que contiene dos tomos: el IXa, donde se recoge *Jusep Torres Campalans*, y el IXb que alberga *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y *Juego de cartas*. Se incluye, además, un estuche en cuyo interior, reproduciendo el formato de la edición original, se hallan las 52 cartas impresas sobre el dorso de otros tantos naipes, tal como se publicó el texto de esa última novela.

El tomo IXa (593 págs.) se abre con unas páginas introductorias de Joan Oleza en las que realiza un recorrido histórico por la tradición de la literatura apócrifa para detenerse luego en los escritos apócrifos de Max Aub, que suponen, en su opinión, “un ajuste de cuentas con el arte y la literatura contemporáneos”. Oleza se centra de modo especial en tres de esos tex-

tos a los que considera “novelas generacionales” (*Luis Álvarez Petreña*, *Jusep Torres Campalans* y la inconclusa *Luis Buñuel, novela*), las cuales se caracterizan por “un montaje diseminativo de fragmentos heterogéneos sostenido por un enmarcamiento de época, con abundantes referencias históricas”.

A continuación se incluye la edición crítica de *Jusep Torres Campalans*, preparada por Dolores Fernández Martínez, quien lleva a cabo un previo “Estudio introductorio” de considerables rigor y extensión. En él aborda el análisis de la novela desde diversos parámetros atendiendo, por ejemplo a dicotomías como historia/novela, intertextualidad/apropiación o monografía/novela cubista mediante las que trata de explicar la modernidad y originalidad del experimento narrativo llevado a cabo por Aub. Dedicada también su atención a cuestiones como la noción de realismo, la imagen tópica del artista de vanguardia o a la importancia que en esta novela tiene el componente visual. Y, obviamente, una parte importante de esta introducción está dedicada a los aspectos relacionados con la crítica textual, como el proceso de gestación de la novela, el cotejo de las diversas ediciones y traducciones de la misma, los criterios seguidos en la edición, etc. El cuerpo del texto, que se incorpora a continuación, ha sido reproducido con un cuidado especial, exigido por la heterogeneidad de materiales que lo integran, y acompañado de un abundante despliegue de notas explicativas a pie de página, las cuales aparecen clasificadas

temáticamente en un valioso índice temático que se añade tras el texto. Y, como viene siendo habitual en todos los volúmenes de estas *Obras Completas*, no falta un apartado dedicado al aparato crítico utilizado, en el que, junto a la descripción del mismo se recogen las 223 notas sobre variantes detectadas y unas tablas de correspondencia entre las ilustraciones incorporadas en las diversas ediciones. Este ejemplar trabajo llevado a cabo por Dolores Fernández se completa con un utilísimo apartado de Apéndices en donde se recogen entre otros varios materiales un texto de Aub destinado presuntamente a figurar en la solapa del libro, la portada y presentación de Jean Cassou para la edición francesa de 1961, el inventario de los dibujos y pinturas atribuidos a Torres Campalans, la reproducción de los catálogos de las exposiciones de Londres y Nueva York, láminas y fotografías diversas, así como un “Glosario de voces escogidas” y una nómina de personajes históricos citados en la novela, de cada uno de los cuales se ofrece una nota biográfica. El esfuerzo llevado a cabo por la editora se refleja en la copiosa bibliografía que ha manejado y de la que da cuenta en las páginas finales (575-593) donde se relacionan los títulos consultados, que se agrupan en cinco apartados: Obras de Aub, estudios críticos sobre *Jusep Torres Campalans* y sobre Aub, fondos documentales de la Fundación Max Aub, fondos del Archivo General de la Administración y bibliografía consultada para la edición crítica.

El tomo Ixb (387 págs.) incluye en primer lugar la edición crítica de *Luis Álvarez Petreña* y el correspondiente estudio introductorio, ambos a cargo de Joan Oleza. La complejidad de esta novela, debida a su construcción fragmentaria y su carácter polifónico, es puesta de relieve por el editor, quien analiza las tres versiones que Aub publicó (1934, 1965 y 1971) considerando la novela como un ejemplo único en la narrativa española contemporánea de plasmación del “principio clave del final de la Modernidad que es la disolución de la obra literaria y la expansión de sus componentes en multiforme textualidad”. Oleza explica la gestación de cada una de las versiones y sus circunstancias y analiza los elementos constitutivos de cada una de ellas deteniéndose especialmente en la última en donde la incorporación de estrategias metaficcionales alcanza mayor complejidad con la aparición del autor como personaje

y su función de interlocutor del protagonista y depositario de los manuscritos que este le entrega. A lo largo de estas páginas introductorias se pone especial énfasis en los recursos utilizados por Aub en la elaboración de este modelo de escritura apócrifa y en la condición que dicha novela tiene de precursora de las estrategias autoficcionales tan pródigas en la narrativa contemporánea. Se subraya asimismo, la vinculación de esta con el componente humorístico y paródico presente en otros muchos de los escritos del autor. La introducción se cierra con un capítulo en donde se explican los criterios de edición y se exponen los problemas de crítica textual a los que el editor ha debido enfrentarse debido a la compleja gestación del libro y a la heterogeneidad y diversa procedencia de los materiales que lo integran.

Oleza basa su edición en la publicada por Seix Barral en 1971, que prefiere a la primera completa (en *Novelas escogidas*, México: Aguilar, 1970) por ser la última revisada y autorizada por Aub y en la que se establece el título definitivo de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*; la acompaña con los dibujos originales de las ediciones de 1934 y 1965 y añade una cantidad considerable de notas explicativas a pie de página. La edición se cierra con el capítulo dedicado a la exposición del aparato crítico manejado, en donde, en un amplio repertorio de 418 notas, se describen las características de las ediciones precedentes y se cotejan las variantes entre ellas y la reproducida en este volumen.

La edición de *Juego de cartas* que completa este tomo Ixb ha sido preparada por María Rosell. En el estudio introductorio, su autora comenta la especificidad de este “libro que no lo es” y que define como una “performance postvanguardista” con la cual Aub “culminaba coherentemente una densa trayectoria definida (...) [por] su diversidad de formas, formatos, géneros, temas y perspectivas”. Enmarca *Juego de cartas* en la tradición de la literatura epistolar, pero señalando como Aub se aparta ostensiblemente de ella al alterar el orden cronológico de la secuencia de envíos y recepciones de las misivas e implicar forzosamente al lector en la reconstrucción de los hechos y de la personalidad de Máximo Ballesteros, el protagonista. El resultado es una imagen poliédrica de este, similar

a la de los protagonistas de las otras novelas aubianas (Petreña, Campalans, Buñuel) contruidos a partir de la acumulación de testimonios y materiales heterogéneos y, a menudo, contradictorios. Rosell explica la génesis de la creación de *Juego de cartas* y la pone en relación con la producción apócrifa de Aub durante la última década de su vida, especialmente con *Jusep Torres Campalans* (a cuyo protagonista se atribuye la autoría de los dibujos que figuran en los naipes) pero también a otras como *Antología traducida*, *Imposible Sinaí*, *Versiones y subversiones* o su discurso de ingreso en una imaginada Academia de la Lengua. Rosell se detiene también en las ilustraciones de los naipes (una curiosa combinación de elementos de la baraja española y la francesa), en cuyo diseño *naïf* detecta “un aire vanguardista, picassiano” y que relaciona con “una serie de obras de Picasso de 1914 en las que se repite el motivo del as de tréboles”. La introducción termina con unas interesantes reflexiones sobre la poética aubiana de la novela en la que se conjugan las vertientes lúdica y paródica con el espíritu subversivo y transgresor de las vanguardias. En la “Nota a la edición” que cierra este estudio introductorio Rosell explica el criterio que ha seguido en la ordenación de las cartas al publicarlas como un texto desprendido de los naipes que le servían de soporte y que el lector podía combinar a su antojo. Y cita como base de su edición la de 1964 (México: Alejandro Finisterre), la única publicada en vida de Aub, aunque ha debido consultar cuatro ejemplares de la novela conservados en otras tantas bibliotecas pues en algunos de ellos se habían perdido (o habían sido sustraídos) algunos naipes.

El texto que recoge, pues, esta edición es la reproducción de las misivas que figuraban al dorso de los naipes con la ordenación que la editora ha considerado oportuna, acompa-

ñándolas de las correspondientes notas explicativas destinadas fundamentalmente a facilitar al lector datos que le permitan la reconstrucción de la historia. Esa es la función que cumple también la inserción de un detallado cuadro (desarrollado a lo largo de 15 págs.) donde se detalla la aparición de los diversos personajes en las cartas.

En las páginas finales del tomo se recoge la amplia bibliografía manejada por los editores de cada una de las dos obras contenidas en él. Una amplia relación de títulos en los que, aparte de los estudios que han servido de soporte teórico a los trabajos de ambos, se incluyen las ediciones previas de las dos novelas y los numerosos textos aubianos que han sido consultados, tanto los de creación (poesía, teatro, novela) como ensayos, diarios, cartas, artículos periodísticos y entrevistas.

En definitiva, puede afirmarse que nos encontramos ante un trabajo de edición ejemplar que pone en manos del lector tres de los textos más originales y complejos de Max Aub, acompañados cada uno de ellos de un riguroso estudio previo que, aparte de situarlos en sus coordenadas históricas concretas, profundiza en el proceso de gestación de los mismos, en su relación con el resto de la producción aubiana y lleva a cabo un análisis minucioso de todos sus elementos. Hay que alabar además el aspecto material de la edición, que esta nueva entrega de las *Obras completas* de Aub comparte con las precedentes: la calidad del papel, la claridad y belleza de la tipografía, la fidelidad en la reproducción de las ilustraciones son, entre otras, algunas de sus características físicas más destacables. Y en este caso, hay que destacar muy especialmente el regalo que para todo bibliófilo supone la reproducción fiel de *Juego de cartas* en su formato original.

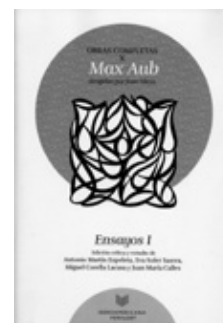
Max Aub

Obras completas X. Ensayos I

Edición crítica y estudio de Antonio Martín Ezpeleta, Eva Soler Sasera, Miguel Corella Lacasa y Juan-María Calles
Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Veuvert, 2020, 1170 pp.

Pasqual Mas

Universitat Jaume I, Castelló



162

El volumen *Obras completas X. Ensayos I* reúne los estudios de Max Aub publicados en forma de libro entre 1945 y 1969 en los que se puede comprobar su visión sobre la novela (*Discurso de la novela española contemporánea*) y la poesía (*Poesía española contemporánea*) del siglo XX, o la narrativa española decimonónica (*La prosa española del siglo XIX*); así como diferentes calas sobre autores de la talla de Heine (*Heine*), Cervantes o Galdós (*Pruebas*) y cuestiones político-sociales (*Hablo como hombre*). La edición crítica de cada uno de estos libros va precedida de estudio introductorio, acompañada de abundantes notas y seguida de un detallado aparato crítico según el criterio de las *Obras Completas*.

Discurso de la novela española contemporánea (pp. 13-130), editado a cargo de Antonio Martín Ezpeleta, fue publicado en México en 1945 y en él Max Aub da a conocer desde su punto de vista de lector y de forma genérica (“no siendo erudito, ni profesor” p. 39) el panorama de la novela desde la Generación de 1868 hasta la Guerra Civil, sin dejar de verter opiniones incendiarias contra aquello que le disgustaba, como la actitud de la Generación del 27 (p. 113), o las “equivocaciones” de Ortega y Gasset (pp. 102 y ss.). El *Discurso* es un libro testimonial y apasionado que provocó no pocas controversias, sobre todo por sus críticas a la literatura alejada del “contacto humano, imprescindible para toda creación” (p. 96), y es visto desde hoy —con

todo el material a mano que Aub no pudo consultar— como una reflexión un tanto apresurada, aunque necesaria.

El *Discurso* —usando términos generacionales de reciente creación en el momento de su redacción en los años cuarenta del pasado siglo— comienza con la Generación del 68 (pp. 41-64) recalando en autores como Benito Pérez Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Leopoldo Alas *Clarín*, José María de Pereda, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Jacinto Octavio Picón y Vicente Blasco Ibáñez. En cuanto a la Generación del 98 (pp. 65-88), incluye a Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz *Azorín*, Ramón María del Valle-Inclán y Pío Baroja. En la Generación del 14 (pp. 89-99) destaca a Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró y Ramón Gómez de la Serna. En cuanto a la Generación del 31 (pp. 101-118) —terminología preferida a la de Generación del 27 ya usada en la época—, el interés de Max Aub es demostrar los errores de enfoque elitista de José Ortega y Gasset, culpabilizándolo de alejarse del Realismo que en España está “en la sangre misma del lenguaje artístico” (p. 105), y tan solo salva a Federico García Lorca de tanta “cagarrita literaria” (p. 113 y ss). El *Discurso* se cierra con un capítulo “Hacia el nuevo realismo” (pp. 119-126), donde predice “el éxito de un Realismo... trascendente” (p. 120), y cita, entre otros, a Ramón J. Sender y a Paulino Masip.

El siguiente libro es la *La prosa española del siglo XIX* también en edición crítica de Antonio Martín Ezpeleta (pp. 131-293), quien apunta que el origen de esta antología pudiera estar en una conferencia previa (p. 135). Se trata de un texto escrito por Max Aub, instalado ya en el exilio, en el que se da a conocer la producción prosística española de un período al que se le había dado poca atención, pues “una gran parte de la obra a considerar (...) está diseminada en el enorme montón de revistas y periódicos españoles y americanos que yacen sin catalogar” (p. 158). Aub confecciona una nómina de casi cien autores —la mitad de los cuales con textos antologados—, románticos, realistas y naturalistas, precedidos de algunos “neoclásicos y liberales”.

La obra, organizada en tres volúmenes, sigue un criterio histórico y cronológico (p. 159), ordenando a los autores por su fecha de nacimiento a excepción de Alcalá Galiano. No figuran ejemplos de todos los escritores porque “el espacio disponible —afirma Aub— me ha obligado a suprimir autores que, casi con el mismo derecho que otros, debieran haber sido incluidos. Sus nombres, biografía y bibliografía sucintas aparecen al final” (p. 159). Lo cierto es que de algunos de ellos no encontró obras breves de calidad “para dar muestra de su genio” (p. 159) o, simplemente, porque no las pudo leer. La presente edición prescinde de los textos que seleccionó Max Aub (para leerlos hay que recurrir a la edición individual del libro) y se centra en las introducciones epocales (pp. 161-217), en las fichas biobibliográficas de los antologados (pp. 218-262) y en las de los que Aub no incluyó ejemplos (pp. 263-278).

El tercer libro aubiano en ser incluido en *Obras completas X. Ensayos I es Heine*, presentado en edición de Eva Soler Sasera (pp. 294-350) sobre la edición de 1957 y no sobre la incluida —sin apenas variantes— posteriormente en *Pruebas*. Se trata de un acercamiento a la literatura alemana, precisamente uno de los aspectos que criticó en el *Discurso* a Ortega y Gasset (p. 102). Heinrich Heine no tuvo el eco que Goethe o Schiller, sin embargo, como afirma Eva Soler, “como renovador del lenguaje poético al que dotó de mayor sencillez y espontaneidad mediante el uso de figuras e imágenes de la cultura popular, pasaría a formar parte de la memoria colectiva del pueblo alemán” (p. 298).

La elección del poeta germánico por parte de Max Aub quizá responda, en palabras de Eva Soler Sasera, al paralelismo con su vida: “exilio, avatares políticos, ascendencia judía, censura, un complejo encaje en el canon literario, un talento múltiple para lo lírico, lo satírico y lo político...” (p. 299); no hay más que leer *Alemania, cuento de invierno*, presagio de lo que le ocurriría a Max Aub. Lo cierto es que Heine, según Max Aub, es “remedio universal, con sus múltiples talentos —de poeta, de cronista, de panfletero, de crítico, de historiador, de periodista, de profeta—” (p. 308) y a estos aspectos dedica su estudio, además de señalar la influencia que tuvo en autores como Gustavo Adolfo Bécquer (p. 334) y el paralelismo con el periodismo de Mariano José de Larra (p. 34).

En *Pruebas*, también editado por Eva Soler Sasera (pp. 351-464), Max Aub incluye *Heine* como plato fuerte —del que en esta edición se prescinde por tratarse del texto editado en el apartado precedente (pp. 305-350)— seguido de diversos artículos de crítica literaria sobre obras y géneros de la literatura española: Miguel de Cervantes (pp. 402-432), Benito Pérez Galdós (pp. 433-447), Miguel de Unamuno (pp. 448-460)... Al profundizar en el realismo cervantino y galdosiano, Max Aub encuentra parangón con etapas de la historia española en las que la nación iba “vertida hacia la ruina” (p. 354).

Buena parte de los artículos de *Pruebas* se agrupan alrededor de la biografía de Cervantes y de su obra, sobre todo del *Quijote* —para centrarse en lo que considera el germen de la modernidad narrativa— (pp. 402-416 y 429-432) y *La Numancia* (pp. 417-428). Según Eva Soler Sasera —que incluye al final de su estudio introductorio la procedencia detallada de cada texto incluido en *Pruebas*—, Gabriel Rojo señaló la intención de Max Aub de publicar una segunda parte (p. 366) en la misma editorial, pero su deseo no se llevó a cabo.

A partir del siguiente libro de *Obras completas X. Ensayos I, Hablo como hombre* (pp. 465-660), en edición de Miguel Corella, la numeración del texto es errónea, pues no se trata del IV, sino del V. La errata, atribuible al montaje del volumen, no se repite en el índice, y afecta lógicamente al siguiente y último texto, *Poesía española contemporánea*.

Ajustándonos a *Hablo como hombre*, la presente edición tiene en cuenta no solo la de México de 1967, sino también la crítica de Gonzalo Sobejano de 2002, a las que se añade la reciente localización de nuevos documentos en el Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe. Sin embargo, no se incluyen 6 documentos que el Archivo Max Aub posee en la carpeta titulada “Hablo como hombre, II” (AMA. C. 30 – 3).

Hablo como hombre incluye cartas, artículos y conferencias escritos desde la indignación entre 1937 y 1964 que le sirven a Max Aub, como señala Miguel Corella, para “fijar su posición ético-política en el período del exilio. Desde finales de la Guerra Civil al momento de su publicación” (p. 468). Ya en la dedicatoria –“A las policías a las que tanto debo” (p. 503)– Max Aub, sin el filtro de narradores ni personajes, combate la desmemoria, los dogmatismos y la tragedia de las guerras (guerra civil, guerra fría...), y se decanta por un humanismo esperanzado. Los primeros textos –escritos en los años cuarenta– analizan el debate sobre el existencialismo en el contexto de la guerra fría, y los del cincuenta y sesenta tratan sobre política internacional y la aceptación progresiva por parte de otras naciones del régimen franquista. Resulta de gran interés el análisis de los temas que realiza Miguel Corella, quien analiza con profundidad los temas aubianos (pp. 472-493) reflejados en este ensayo fundamental.

Poesía española contemporánea (pp. 661-1120) constituye, en palabras del encargado de su edición crítica Juan-María Calles, “un mural de la poesía española contemporánea” (p. 663) que, como advierte Max Aub en la nota introductoria está constituido por cuatro publicaciones anteriores (p. 667), de 1954 a 1966, que conforman en 1969 la edición final que ocupa casi la mitad del volumen *Obras completas X. Ensayos I* que venimos reseñando.

Tras los intentos de Gerardo Diego (1932 y 1934), de Federico de Onís (1934) y de Francisco Ribes (1952), la selec-

ción de Max Aub –que nace de un cursillo encargado por su amigo Jaime García Terrés (p. 701)–, pese a declarar falta de datos bibliográficos, recoge poetas desde 1898 a 1950 y traza un panorama bastante completo desde finales del siglo XIX hasta la posguerra y, por primera vez en la crítica literaria del siglo XX de manera específica, el exilio. Dolido por el poco peso internacional de autores como Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca, la tarea de Max Aub se focaliza en hacer ver cómo en la poesía española “siguen resonando las voces primeras de don Antonio, de don Miguel, de Juan Ramón. Las voces de nuestra España, la verdadera, la que anda, y continuará andando, fuera o dentro, viviéndose, contra viento y marea” (p. 925).

Juan-María Calles explica (pp. 675-676 y 691) como *Poesía española contemporánea* “es un texto que se va construyendo mediante anexiones, supresiones, omisiones y todo tipo de alteraciones textuales a lo largo de veintiún años” (p. 675), algunas olvidadas por el propio Aub, que llevan a remontarse a 1948, concretamente a “Poesía desterrada y soterrada” publicado en ese cajón de sastre que fue *Sala de Espera*. Debido a la complejidad añadida por la repetición de textos y títulos, Juan-María Calles traza un esquema que intenta restaurar el camino que los escritos previos han llevado hasta confluír en la edición de 1969, que es la que aquí se presenta en edición crítica y que lleva al editor a incluir una doble anotación resuelta a pie de página y en el aparato crítico. Además, una de las tareas más ingentes que aborda Juan-María Calles en esta edición es la de incorporar en el aparato crítico (pp. 1027-1122) los textos poéticos que habían sido suprimidos y que sirven de ejemplo a lo analizado por Max Aub en cada apartado.

Obras completas X. Ensayos I incluye también un apartado de Bibliografía, tanto de obras de Aub (pp. 1123-1127) como de crítica literaria (pp. 1127-1146), un Glosario (pp. 1147-1150) y un Índice onomástico (pp. 1151-1168).

Max Aub
Jusep Torres Campalans

Prólogo de Giuseppe Panella, traducción de Andrea Russo Rimini, Theoria, 2018, 349 pp.

A mosca cieca

Prólogo de Giuseppe Panella, edición al cuidado de Andrea Russo Rimini, Theoria, 2018, 473 pp.

Eugenio Maggi

Università di Bologna, Italia



Con un ritmo de publicación decididamente anómalo (febrero y septiembre del mismo año), la editorial Theoria, renovada hacía poco en su estructura editorial (bajo la dirección del narrador, ensayista y editor Gianluca Barbera), publicó estas nuevas traducciones de Aub al italiano: la segunda del *Campalans*, después de la histórica de Giuseppe Cintioli (1963),¹ y una inesperada traducción de *La gallina ciega*, la primera integral a otro idioma. En ambos casos firmaba el prólogo el filósofo y profesor de Estética Giuseppe Panella, quien fallecería al año siguiente, mientras que la traducción y, en el caso de *A mosca cieca*, las notas al texto se deben al *freelance* Andrea Russo, con una formación en la Universidad de Pisa, quien en su experiencia laboral se ha ocupado principalmente de textos en lengua inglesa. Los dos libros aparecieron en la colección *Gli Irregolari* ('Los Irregulares'), que también acogió la quinta traducción al italiano de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt (2017), una nueva versión de *El infierno* de Henri Barbusse (2017) y *El Húsar azul* de Roger Nimier (2018, inédito en italiano hasta esa fecha). De entrada, por lo tanto, se nota el encomiable intento de proponer a Max Aub dentro de un contexto de alta literatura del siglo xx, que se aparta de las propuestas, más comerciales y contemporáneas, que caracterizan una editorial de medianas

dimensiones como Theoria; desafortunadamente, la escasa difusión de estos libros y la falta de nuevos títulos después del propio 2018 hacen pensar en un estancamiento de la iniciativa. Pero también hay que observar que, aunque siempre sea apreciable la aparición de obras aubianas en un contexto cultural poco receptivo como el italiano, estas dos traducciones vienen viciadas por una serie de límites y defectos, en el caso de *A mosca cieca* incluso muy relevantes, que difícilmente propiciarán el conocimiento del autor entre lectores no hispanohablantes.

De los dos libros, el de mejor calidad es sin duda el nuevo *Campalans*, bien por la breve pero sugestiva introducción de Panella, bien porque la traducción resulta por lo general correcta; en parte, conjeturo, debido a un texto original de estilo relativamente asequible (en términos aubianos), en parte gracias a la existencia de una versión anterior, que, para bien o para mal, puede ser una referencia importante para quien tenga que preparar una nueva traducción. Respecto del *Campalans* de Cintioli, se nota un idioma solo en parte modernizado, ya que el texto de 1963 ha resistido bien al paso del tiempo, pero Russo sí ha eliminado algunas fastidiosas idiosincrasias del traductor mondadoriano, como la conservación arbitraria, como

¹ Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, traducción de Giuseppe Cintioli, Milano, Mondadori (Quaderni della Medusa), 1963; segunda edición, por la que cito: Palermo, Sellerio, 1992. Cito el texto original por la edición crítica de Dolores Fernández Martínez, *Obras completas IX-A*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2019.

supuestos toques exóticos, de palabras españolas normales y corrientes como *usted* (compárense la p. 7 de Russo y la 17 de Cintioli). No faltan torpezas y descuidos (“Descubrimiento del radio”, p. 131, se convierte en “Scoperta della radio”, p. 44, mientras que en Cintioli era correcto), pero en términos generales el texto resulta legible. Observo de paso, como ha destacado hace muy poco Giulio Mozzi,² que el aparato iconográfico de esta edición, sin estar completo, aumenta el número de ilustraciones en blanco y negro incluidas en la edición mondarioriana de 1963, pero omite las tablas en colores presentes tanto allí como en la reedición de Sellerio.

La calidad de la traducción de Russo empeora visiblemente al enfrentarse con *La gallina ciega*, que es, eso sí, uno de los textos aubianos más desafiantes, ante el cual el traductor/editor debería dominar una impresionante cantidad de referencias culturales, históricas, geográficas, etc. (a veces mencionadas por Aub de forma muy oblicua) y al mismo tiempo saber descifrar y trasponer la quevedesca densidad de su prosa. Una labor nada fácil, lo cual no justifica, sin embargo, la incompreensión del texto original, incluso ante vocablos y estructuras usuales de la lengua española, empeorada por el descuido editorial que se nota a lo largo de todo el libro.

Empiezo por esta consideración básica: Russo tropieza en una serie de errores de traducción que parecen delatar una escasa familiaridad con el español, incluso con formas verbales de primero de carrera:

Ya no soy sino de los demás (p. 139)³ → Io non so niente, se non degli altri (p. 142) [confusión *soy/se*]

vean cómo el marido –el honrado obrero madrileño ya burlado– está de acuerdo en que se la peguen –o se los peguen– (p. 176) → vedano come il marito – l'onorato operaio madrileño già preso in giro – è d'accordo che la paghino – o che li paghino – (p. 187) [confusión *paguen/peguen*]⁴

² Giulio Mozzi, “La vita vera del pittore che non esistette mai”. *Bottega di Narrazione*, 14 de julio de 2020, <https://botteginarrazione.com/2020/07/14/la-vera-vita-del-pittore-che-non-esistette-mai/> (consultado el 27 de julio de 2021).

³ Cito el texto original por la edición de Manuel Aznar Soler, Madrid, Visor, 2015.

⁴ Ni que decir tiene que esta tergiversación anula cualquier posibilidad de trasladar el juego de palabras idiomático *pegársela/pegarle los cuernos*.

Valga otro ejemplo, más extenso:

Lo que importa del Escorial, visto desde arriba, es la llanura sobre la que se levanta, ese mar oscuro, de día de tormenta eterna. Aquí, ¿dónde está el valle? Solo quedan los caídos.

¿Qué valle? ¿Qué caídos? Los que cayeron haciéndolo. Monte y cenizas. Nadie sostendrá, al fin y al cabo, que Franco sea Carlos V y Juan Carlos, Felipe II. Por lo menos, a sus pies, se abría Castilla, mar.

Escorial, cuartel y cuarteles, guerras sin él. Buen pueblo, aplastado hoy entre dos errores: los Austrias y los “nacionales”: El Escorial y el Valle de los Caídos (pp. 220–221)

→

Ciò che importa dell'Escorial, visto da sopra, è la pianura sulla quale si innalza, quel mare scuro, di giorno di tempesta eterna. Qui, dov'è la valle? Rimangono solo i caduti.

Quale valle? Quali caduti? Coloro che caddero costruendolo. Monte e cenere. Nessuno sosterrà, alla fin fine, Franco, Carlos V e Juan Carlos, Felipe II. Per lo meno, ai loro piedi si apre la Castiglia, il mare.

Escorial, caserme, quartiere generale, guerre. Buon paese, schiacciato tra due errori: gli Austriaci e i “nazionali”, e [*sic*] L'Escorial e La Valle dei Morti (p. 242)

Aquí se suman torpezas traductoras (el mantenimiento de “Carlos V” y “Felipe II”, la traducción de “los Austrias” por “gli Austriaci” en lugar de “la Casa d'Austria”), escamoteos ante la incompreensión del original (las “guerras sin él [cuartel]” reducidas a “guerre” sin más), incoherencias abruptas (el Valle de los Caídos que de repente es “la Valle dei Morti”) y una tergiversación completa de una frase relativamente sencilla (“Nadie sostendrá, al fin y al cabo, que Franco sea Carlos V y Juan Carlos, Felipe II”), desde un punto de vista tanto semántico como histórico (“Nessuno sosterrà, alla fin fine, Franco, Carlos V e Juan Carlos, Felipe II”).

No sorprende, a la luz de esta falta de competencias, que el variopinto humor verbal de Aub, basando en calambures, paronomasias, dilogías, usos creativos de la fraseología, etc.,⁵ quede casi completamente desatendido en un texto italiano que no solo no tiene gracia ninguna, sino que resulta, a secas, incomprensible:

Hay demasiada gente. [...] ahí están “como hormigas”. Y de hormigas, naturalmente, el hormigón (p. 267) → C'è troppa gente. [...] se ne stanno lì “come formiche”. E di [sic] formiche, naturalmente, il formicaio (p. 299) [*formicaio* es *hormiguero*, *hormigón* en italiano se traduce *calcestruzzo*]

trabajador como lo era y con carrera; no la hizo porque no le pareció bien ganar más que otros por el solo hecho de haber nacido rico (p. 187) → *lavoratore com'era*, e con una carriera promettente; non la fece mai perché non gli sembrava giusto guadagnare più di altri per il solo fatto di esser nato ricco (p. 201) [no capta la dilogía *estudios universitarios/carrera laboral*]

Pero lo civil quita lo valiente (p. 249) → Ma la civiltà toglie il coraggio (p. 276) [En un pasaje sobre la Guerra Civil. Al no tener el italiano una forma idéntica a *Lo cortés no quita lo valiente*, la frase es incomprensible]

Los hippies de hoy son poca cosa al lado de los dadaístas de ayer: todo lo resuelven con pelos y señales, con collares y marihuana (p. 193) → Gli hippy di oggi sono poca cosa in confronto ai dadaisti di ieri: si risolve tutto con capelli e segnali, con collane e marijuana (p. 209) [Igual que el ejemplo anterior, es un chiste malogrado por la traducción literal de *con pelos y señales*, que en italiano sería *per filo e per segno*]

Otros pasajes poco afortunados derivan de un desconocimiento del contexto sobre el que escribía Aub en 1969, y de la literatura española en general:

–¿Has leído el *Don Julián*, de Juan Goytisolo?

– En el original. Pero se va a publicar en México (p. 285)

→

“Hai letto il *Don Julián*, di Juan Goytisolo?”

“In originale. Viene pubblicato in Messico” (p. 320) [El lector italiano puede creer que Aub ha leído una obra ‘en [lengua] original’, y no en un manuscrito. El cambio arbitrario del tiempo verbal, de futuro a presente, tampoco le hace entender que Aub ya conoce un inédito, destinado a publicarse en México para evitar la censura franquista]

¡El Tajo! [...] El tajo fuerte –que dijo don Antonio– (p. 316)

→

Il Tajo! [...] Il Tajo forte – come disse don Antonio (pp. 357–358) [El lector italiano se encuentra con un topónimo que le sonará raro, pues en su lengua es *Tago*. Y desde luego no captará la cita machadiana, dado que, entre otras cosas, en su cultura “don Antonio” dista de ser una antonomasia válida]

Cabe añadir que, en general, *A mosca cieca* es un libro muy poco accesible y enriquecedor para un lector italiano que no disponga ya de conocimientos no superficiales de cultura española. En este sentido, otra elección cuestionable de Russo es la de no traducir los títulos de obras en lengua española de las que sí se ha publicado al menos una traducción al italiano: *El Jarama*, p. 33, *La colmena*, p. 225, *Campos de Castilla*, p. 306... Si era para mantener una coherencia respecto de los inéditos, se podían por lo menos añadir notas bibliográficas para orientar a los lectores.⁶ Pero aun admitiendo este criterio, es francamente grotesco leer “la *Criadas* [sic] del signor Genet” (p. 337; error repetido en la p. 374, donde ya es *Las Criadas*), donde probablemente Russo toma Genet por un apellidado catalán.

⁵ Destacaba este escollo traslativo Gérard Malgat en su reseña de las traducciones francesas de *El laberinto mágico* por Claude de Frayssinet, *El Correo de Euclides*, 6, 2011, pp. 183-185 (p. 184).

⁶ Vale también para las obras artísticas, por ejemplo *El entierro del conde de Orgaz*, sin traducir en la p. 53. Añádase que en el caso de las obras de Aub este criterio no siempre se respeta: en la p. 227, por ejemplo, *Geografía* aparece traducido y *Caja* no.

El último aspecto que se desprende de esta traducción y edición, y tal vez el más molesto, es la muy escasa familiaridad de su autor con la biografía y obra de Aub. Duele leer en la solapa que “[Aub] combatté tra i miliziani nella guerra civile” (“combatió entre los milicianos durante la Guerra Civil”), o encontrar esta surreal nota a una mención (¡en 1969!) de *El Correo de Euclides*: “Annuario scientifico della Fondazione Max Aub, dedicato alla pubblicazione di studi originali e

inediti” (p. 360), donde el boletín autoeditado por Aub se transforma, con una proyección ucrónica, en el anuario de su futura fundación. Y duele aún más —ahora fuera de bromas— leer la frase “Tal vez no conocieron los campos a los que te viste arrastrado” (p. 119) traducida como “Forse non conobbero gli accampamenti [‘campamentos’] dove fosti trascinato” (p. 118), donde Russo demuestra ignorar algo tan capital como el periplo de Aub por los campos de concentración franceses.

Pasqual Mas i Usó

Catálogo del corpus poético inédito de Max Aub

Castelló de la Plana: Servicio de Publicaciones, Diputación, 2019, 687 pp.

Pedro Tejada Tello
Universitat Jaume I, Castelló



Es bien conocida la fecundidad literaria de Max Aub, así como la existencia de obras de su autoría todavía inéditas. En concreto en el terreno de la lírica, el volumen publicado en 2001 correspondiente a la poesía de las *Obras Completas* (Biblioteca Valenciana, tomo coordinado por el profesor Arcadio López-Casanova) no recogía, pese al marbete, todos los versos aubianos. Es precisamente un colaborador de aquel volumen, Pasqual Mas, quien con su *Catálogo del corpus poético inédito de Max Aub* nos pone sobre aviso del material pendiente de publicar. Mas, catedrático de enseñanza secundaria, novelista, investigador de diversos géneros y períodos de la literatura española, ha mostrado en los dos últimos decenios y medio su solvencia crítica y analítica en el estudio de la poesía de Max Aub. Además de la ya mencionada participación en el tomo de la Biblioteca Valenciana, ha sido el responsable de las ediciones críticas de *Antología Traducida* (Segorbe, Fundación Max Aub, 1998 y 2004) y *Lamentos del Sinaí* (Madrid, Visor, 2008). En *El universo poético de Max Aub. Claves de la poética aubiana* (obra que también he reseñado en este mismo anuario: *El Correo de Euclides*, 2017, n.º 12, pp. 199-200) ya hablaba el propio Mas i Usó del enorme trabajo de catalogación de 512 poemas que quedaron fuera del tomo de las *Obras Completas*.

Este *Catálogo*, de cerca de setecientas páginas, ha sido posible gracias a una Beca de investigación Max Aub “Hablo

como hombre”, de la Fundación Max Aub concedida por la Fundación Bancaixa, en 2008. En su introducción, el profesor Mas se refiere a su propio tesón y convencimiento, tiempo atrás, de la existencia de libretas y folios sueltos sin consultar, tanto en España como en México. Ese esfuerzo e intuición le llevaron a encontrar material inédito en diferentes fondos: 1) Archivo Elena Aub Barjau: del que solo ha tenido acceso a un poema; 2) Biblioteca de la Universitat de València: solo un manuscrito raro, *Trapezio*; 3) El Colegio de México. Biblioteca Daniel Cosío Villegas: cientos de copias de poemas, la mayoría inéditos; 4) Fundación Max Aub. Archivo de la Diputación de Valencia: contenido similar al anterior fondo; 5) Fundación Max Aub. Archivo Max Aub: la mayoría de poemas corresponde al tercer cuarto del siglo xx; 6) Fundación Max Aub. Biblioteca Max Aub: además de esta biblioteca, se han cotejado ediciones, libros de referencia, revistas, posibles fuentes de versiones o traducciones realizadas por Aub.

En esta misma introducción, Mas realiza una importante advertencia a propósito de este *Catálogo*: “contiene datos identificativos y número de copias de todos los poemas de Max Aub encontrados hasta la fecha, pero tan solo se copian los inéditos, con las indicaciones que justifican su datación, las correcciones efectuadas en la transcripción y la variantes respecto a otros manuscritos.” Indudablemente esta cita nos ilumina sobre el ímprobo trabajo realizado por Mas i Usó, que cuenta además

con dos anexos, uno correspondiente a los “Poemas a Teresa” y otro con los índices de poemas editados en el Vol. I de la *Obra Poética Completa*.

El material inédito que presenta este *Catálogo* resulta interesante por varios motivos: 1) Porque aporta más material, con poemas que no se publicaron por diversas razones en ediciones anteriores de *Diario de Djelfa*, *Antología Traducida e Imposible Sinaí*. 2) Da a conocer temas y motivos que Max Aub había desarrollado en otros géneros, como la fiesta de los toros (aquí en los poemas “Pase natural”, p. 131, o “Banderillas”, p. 192, temática presente en *Crímenes ejemplares*, *Trampas* o en diversas obras narrativas) o la crítica feroz a los políticos (“Pequeño breviarío del político profesional”, p. 509), presente en toda su obra. 3) Algunas sim-

páticas rarezas de diversa índole, como dos poemas de 1942, uno (“[La entraña llena de sangre]”, p. 262, que contiene un exabrupto contra el dictador, “Franco, hijo de puta”) y otro, fechado no casualmente el día de San José, fruto de la nostalgia de su tierra, “Silva de fallas” (p. 359). 4) La indiferencia de Aub hacia las divisiones genéricas estrictas hace también que en este corpus hallemos piezas muy cortas que fueron integradas en otras obras como *Crímenes ejemplares*, en su subdivisión de epitafios.

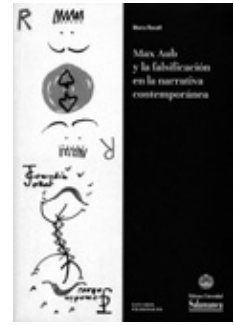
Este *Catálogo* es, por tanto, una pieza clave para dar a conocer mejor el universo poético de Aub, pero además el anticipo de una *Obra Poética (Más) Completa* en la que ya lleva trabajando Mas i Usó un tiempo y que aguardamos con expectación.

Maria Rosell

Max Aub y la falsificación en la narrativa contemporánea

Salamanca: Ediciones Universidad, 2017, 197 pp.

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca



Me ocupo de nuevo de un trabajo de María Rosell a quien ya me refiero también en otra reseña recogida en estas mismas páginas, relativa a su edición de *Juego de cartas* que se incluye en el volumen IXB de las *Obras Completas* de Max Aub. Este es un trabajo previo, aunque ha llegado a mis manos con posterioridad, en el que la autora aborda una de las facetas más innovadoras de la producción aubiana: su vocación lúdica que le lleva a cultivar la broma literaria y a todo un conjunto de creaciones en los que la recurrencia a los apócrifos y heterónimos ocupa un lugar protagonista. Rosell, quien ya se había acercado a esta temática en su libro *Los poetas apócrifos de Max Aub* (2012) y en varios artículos sobre las manifestaciones culturales de la falsificación en diversos periodos y países, se centra ahora en la producción narrativa de Aub procediendo previamente a historiar y contextualizar tales prácticas.

El libro consta, así, de una primera parte donde, bajo el título “Hacia una conceptualización del apócrifo y del heterónimo entre los siglos XIX y XX” se traza un amplio y detallado recorrido por ambos conceptos a lo largo del periodo acotado y en la que se abordan y analizan casos tan heterogéneos como los de Stendhal, Roman Gary, Van Meegeren en relación con la pintura de Vermeer o el de Orson Welles y su tratamiento de la figura del falsificador Elmyr de Hory en el documental *For Fake*. Se reflexiona, además, sobre cuestiones como el tratamiento de la

superchería en esos dos siglos y en los usos que durante ellos se ha hecho del pseudónimo, además de tratar otros temas, entre ellos el del valor adquirido por la firma como seña de identidad o la función actual del museo como receptáculo de la falsificación. La autora se preocupa asimismo de definir los conceptos manejados, que a menudo, se prestan a confusión, distinguiendo, por ejemplo, entre el pseudónimo como antifaz tras el que el autor oculta su personalidad y el heterónimo, que implica la disolución o multiplicación de aquel. Otras cuestiones de interés abordadas en esas páginas son la dificultad de separar los personajes falsos de aquellos otros que en algunas ficciones metaliterarias contemporáneas parecen llevar a cabo una vida paralela autónoma del autor; o la celebración de la superchería literaria como práctica cultural sublimadora de la realidad y que ilustra con la teoría apócrifa sobre los sonetos de Shakespeare desarrollada por Oscar Wilde en su relato *The Portrait of Mr. W.H.* (1889). En estas páginas se comentan además cuestiones como la aceptación que en la actualidad parece tener la presencia latente de la mentira, tanto en la vida cotidiana como en los productos artísticos, lo que la autora vincula a la desaparición de los grandes relatos que intentaban imponer “una explicación de la historia única, real, verdadera y con mayúsculas”. Y concluye constatando la tendencia contemporánea a “la celebración de lo espurio, que ya no es un procedimiento simplemente consentido, sino que camina de la mano de las nuevas prácticas

de consumo y de los experimentos mediáticos que conciertan arte, denuncia social, compromiso humanitario, adquisición de productos y entretenimiento”.

La segunda parte del libro, titulada “La dimensión apócrifa en la narrativa de Max Aub” está dedicada al análisis de los textos narrativos del autor, caracterizados por su carácter apócrifo y a la repercusión de los mismos en escritores posteriores. María Rosell se centra especialmente en *Jusep Torres Campalans* y en *Luis Álvarez Petreña* cuyos protagonistas —comenta— totalmente emancipados de su creador (el primero de ellos como encarnación de la conflictividad inherente a los artistas de la Vanguardia y el segundo como representante agónico del sujeto de la Modernidad) superan las prácticas apócrifas-heterónimas precedentes de autores como Fernando Pessoa o Antonio Machado. Se procede a un análisis minucioso de los diversos elementos que configuran la compleja estructura edificada por Aub en ambos textos, que en el caso de *Campalans* se completa con un rastreo a fondo de sus antecedentes (no solo literarios sino pictóricos y cinematográficos), de la tradición narrativa en la que se inserta (la “novela de artista”, la biografía ficticia con tintes moralizantes) y de los testimonios de su recepción. Para la autora el objetivo de esta novela es “el pseudointelectual artista, espejo crítico del arte moderno y del egotismo imperante, que ya no pinta para todos, sino para pintores. Ya no hace obras, sino ensayos”. Sin embargo —añade—, no hay que olvidar que Aub “estaba escribiendo desde una especie de nostalgia de vanguardia, de la nostalgia de las décadas que dieron lugar a los grandes representantes del siglo XX: Einstein, Chaplin, Proust, Joyce, Picasso, Stravinsky, Mallarmé, Pirandello... Siendo consciente de la fractura del individuo contemporáneo, de la fractura entre el lenguaje y la realidad, y entre las palabras y las cosas, el escritor trata de colmar esas grietas a través de una ampliación de los límites del conocimiento, permitiendo la inclusión de lo virtual y lo posible, sin renunciar a lo racional”.

Respecto de *Luis Álvarez Petreña* se detiene en su dilatado proceso de elaboración (1934-1970) que dio lugar a tres versiones sucesivas en las que se añaden nuevos textos atribuidos al personaje (y que habían sido publicados con anterioridad

con la firma del propio Aub) además de numerosos elementos paratextuales que actúan como marcadores de factualidad contribuyendo a difuminar los límites entre los territorios de la realidad y de la ficción. Señala antecedentes como los *Cuadernos de André Walter*, de André Gide (1891) o el *alter ego* de Ramón Pérez de Ayala, Alberto Díaz de Guzmán en *La pata de la raposa* (1912) y en *Troteras y danzaderas* (1913), aunque la novela de Aub se caracteriza por la constante presencia del biógrafo, quien llega a convertirse en centro de atención travestido de editor, traductor, compilador, informante, amigo y compañero de hospital del biografiado, lo que dificulta el acceso a la verdad sobre este. Por ello, comenta citando a Ignacio Soldevila, la novela tiene un importante componente autobiográfico y la aventura humana del personaje pierde relieve ante la revisión que Aub hace de su propia obra y la recreación paródica que lleva a cabo de su generación.

El tercer texto aubiano del que Rosell se ocupa en este libro es *Juego de cartas*, pero no me voy a detener en él ya que sus comentarios sobre el mismo están desarrollados más por extenso en el capítulo introductorio que precede a su edición del volumen IXb de *Obras Completas* de la que doy cuenta en la otra reseña incluida en este mismo número de *El Correo de Euclides*.

El análisis de la dimensión apócrifa de los textos narrativos de Aub no se limita a estas tres novelas, sin duda las más representativas, sino que incluye referencias y menciones más o menos extensas a otros escritos del autor que comparan la utilización deliberada y lúdica de la superchería como son el apócrifo *Discurso de ingreso en la Academia de la Lengua*, las cartas igualmente apócrifas de soldados israelíes recogidas en *Imposible Sinaí*, los nueve números del periódico unipersonal *El Correo de Euclides* o el relato *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (que relaciona con otros intentos posteriores de tergiversación del pasado como la novela de Philip Roth *The Plot against America* o el filme *Inglorious Bastards*, de Quentin Tarantino). Incluso extiende su nómina de este tipo de escritos aubianos a dos artículos irónicos sobre la realidad española publicados en *El Nacional* de México (“Aquí no ha pasado nada” y “Gloria borbónica”,

22.2.1947 y 18.9.1947 respectivamente), atribuidos a una desinformada periodista norteamericana, “corresponsal de la Agencia PDB” y que firma Helen I.; el añadido al lado de esta firma de la apostilla “por la copia, Max Aub” aclara al lector el carácter jocoso de ambos textos.

El libro se cierra con unas páginas dedicadas a algunas novelas contemporáneas que la autora considera herederas de la tradición apócrifa aubiana y que demuestran que estos juegos de imposturas son en sí mismos “un acto que revela la naturaleza espuria de la literatura” y constituyen “una manifestación creativa de la crítica cultural” en la medida en que suponen una desmitificación de la instancia del “yo”, herencia del idealismo romántico. La (auto)biografía apócrifa —señala Rosell— se convierte, así en un género idóneo para reflexionar “sobre la autoridad del escritor, que, paradójicamente, imposibilita todo discurso totalizador sobre su figura”. Las novelas analizadas son *Yo no soy yo, evidentemente*, de Gonzalo Torrente Ballester (1987), *Dieterio apócrifo de Octavio Romeu*, de Joan Perucho (1985), donde se retoma a un heterónimo de Eugenio D’Ors, y *Las cenizas del Fénix*, de Sabino Ordás (2002), aunque los textos originales se publicaron a modo de crónicas en el diario madrileño *Pueblo* en los años 1977-1979, juego literario en el que colaboraron Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio creando la figura de un imaginario escritor

anciano y atribuyéndole las reflexiones sobre la realidad española que le suscita su retorno del exilio.

La conclusión a la que nos lleva la autora es que tales prácticas no suponen un ejercicio meramente lúdico ni un regreso nostálgico al pasado sino, más bien, una vuelta crítica al mismo, un diálogo irónico con la historia entre el arte y la sociedad. Nos enseñan —apunta María Rosell— “a valorar el gusto y tendencias de cada época, a dudar de la infalibilidad de los expertos, a profundizar en la arqueología de nuestros imaginarios, a detectar las actitudes frente a las normas de cada momento y a valorar la construcción de la autoridad cultural de las naciones”. Y en el caso concreto de Max Aub, se pone de manifiesto como tras la actitud aparentemente lúdica de sus falsificaciones se percibe con nitidez un innegable mensaje moral y político.

En resumen, se trata de un libro altamente recomendable tanto para los seguidores de la obra de Aub como para aquellos otros lectores interesados en el fenómeno de la broma literaria y en las prácticas subversivas tan comunes en la cultura contemporánea. La sólida erudición desplegada por la autora (de la que da muestra la amplia bibliografía de casi cuatrocientos títulos que completa el volumen) constituye un contundente aval para quienes se adentren en sus páginas.

Varia

San Juan. Engendrar la criatura

Nacho Cabrera

Director Teatro de la República, Gran Canaria

Era una obligación con nuestro público y con nuestra historia, confrontarnos con Max Aub. Especialmente teníamos que cerrar este compromiso en una fecha tan señalada, como era el cumplimiento del 25 aniversario de *Teatro La República*. El encuentro se tornaba necesario y evidente en este cruce de caminos que hacíamos con sus autores de cabecera, con dramaturgos con los que hemos establecido un vínculo emocional inolvidable.

Max Aub estuvo 25 años hibernando en nuestra mente, desde el origen de la compañía grancanaria hasta que finalmente pudimos saldar la deuda.

Más allá del combate social que subyace bajo el texto de Aub, *San Juan* se nos presentaba como una oportunidad para ahondar en un espacio concreto de “lo poético”.

San Juan era volver al origen de Teatro La República, después de que irrumpiéramos en la escena canaria, con un coche en el escenario, en aquel mágico espectáculo que fue *Chatarra*. El *San Juan* es otro sugerente barco chatarra que se mueve en el particular Mediterráneo de *Teatro La República*. Tanto el coche de *Chatarra* como el barco de *San Juan*, fueron considerados dos actores más. Nunca concebimos esos espectáculos sin ellos, sin su identidad y su personalidad propia.

Tenemos una especial querencia por la barbarie como teatro, por la ausencia de héroes individuales, por las diásporas colectivas y por las sociedades a la deriva.

Nos enamoró la falta de condescendencia del *San Juan*, lo que inexorablemente traía aparejado una apuesta valiente y comprometida. Una puesta en escena que exudara crítica social sin concesiones.

La pandemia hizo que el ansiado estreno se pospusiera durante meses. Ese hecho hizo que los propios actores y el resto del equipo fueran sobrellevando la reclusión a la que nos vimos sometidos, como si del propio *San Juan* se tratara. En todo momento transitábamos un paralelismo evidente entre la realidad que nos rodeaba y la situación del país y del mundo.

El estreno fue una descarga emocional intensa. Nosotros, al contrario que los tripulantes del *San Juan*, sí habíamos llegado a puerto a pesar de las veces que la dinámica de ensayos se vio interrumpida.

Teníamos sobre nuestras espaldas la responsabilidad de llevar a escena una de las mejores tragedias del teatro español de todos los tiempos. Era el momento de despegarnos un poco de Shakespeare, Brecht y otros.

Sin lugar a dudas, *San Juan* ha sido una de las dramaturgias y adaptaciones más complejas que hemos tenido que afrontar. Solo siete actores, a los que se le exigía un despliegue físico extraordinario, tuvieron que encarnar al más de medio centenar de personajes de la obra original.

Una serie de premisas tuvimos claras durante todo el proceso inicial de acomodo textual. Por un lado, queríamos respetar al máximo el trabajo original del autor. En dicho trabajo ya venía implícita una pulcra descarga emocional que no queríamos perder.

Por otro lado, sabíamos que la intervención del texto se haría de manera testimonial. Se mutaron y reordenaron la posición de las escenas en algunos casos, entre otras cosas porque había que coser el mosaico de voluntades de tantos personajes en siete intérpretes, acompañados por una gran marioneta que hacía el papel de *Minie*. Era esencial que el actor que estuviera implicado en una escena concreta tuviera una carga relativamente baja interpretativa en la siguiente si esta no era continuidad de la anterior.

La dramaturgia venía precedida de una premisa básica, había que ir un *in crescendo* rítmico hasta acabar en lo más duro de una tormenta que acaba hundiendo el barco. Y eso no solo estaba en lo físico, era fundamental entender que a partir de la mitad del tercer acto, una división más pequeña del texto nos permitiría más velocidad.

Y todo ello con las dificultades de un espacio escénico reducido a las fronteras de un barco, donde afloraban las miserias, la ambición, la agonía, la resignación y la angustia de cada personaje.

Aunque muchas veces hablamos de siete actores, en honor a la verdad siempre apuntamos a nuestro barco como uno más.

Clemente García nos regaló un mágico artilugio de más de una tonelada de peso, que en muchos momentos del espectáculo se mueve como un barquito de papel en una tormenta.

Durante muchísimo tiempo, hubo que entrenar los contrapesos y giros precisos de los actores encima del barco. Articular toda la acción sobre la réplica de una tonelada solo fue posible gracias a un proceso de prueba-error donde actores y escenógrafo iban de la mano. Hubo que reflexionar sobre los giros del barco. La inmensa mayoría de ellos se hacían hacia la izquierda del público, en el sentido de las agujas del reloj. Eso nos trajo aparejado que el barco se desplazara del escenario aproximadamente metro y medio, lo que dificultaba muchísimo el trabajo de los actores.

Había que tener en cuenta, también, que estos desplazamientos tan amplios afectaban a todo el planteamiento de iluminación que nos habíamos propuesto. Los desplazamientos tenían lugar en su mayor parte en el desarrollo del tercer acto. Ello nos obligaba a jugar con una iluminación más precisa a lo largo de los dos primeros actos, para luego plantear dentro del mismo concepto una iluminación distinta, más abierta, donde nos lo íbamos a jugar a las penumbras y los claroscuros en clara alusión a la noche de tormentas y rayos. Todo ello acompañado de proyecciones muy medidas sobre el barco.

El cenit dramático de la obra hacía que el *San Juan* ejecutara una serie movimientos pendulares de estribor a babor, que generaban mucha angustia en el público.

El amasijo de hierros flotantes sobre un suelo inestable era a simple vista una jaula que bien podrían compartir animales o seres humanos. La sensación de hacinamiento ya venía determinada por el espacio y la cantidad de actores que se movían en esos veintiún metros cuadrados aproximadamente. Pero también por la cantidad de atrezzo a modo de ropas y elementos náuticos que quedaban colgando en determinadas zonas y que inducían a confundir a los actores entre ellos.

Intérpretes

El gran problema inicial de los actores y en alguna medida el del coro que acompañaba al espectáculo, fue naturalizar el espacio de trabajo, tratar de adaptarse a un pequeño espacio con mucha gente y hacerlo suyo.

En una obra donde no hay héroes, nos planteamos que, más allá del final del espectáculo, nos propusimos conformarlo como un canto a la esperanza: un barco se hunde mientras nace un bebé, aunque también perezca en el naufragio. Y aunque nunca supimos de aquellos que abandonaron el barco para librar la batalla con los republicanos españoles, estos también nos arrastraban a la ilusión de que solo los que combaten por sus ideales podrán conseguirlo.

Y a pesar de lo determinante que era la escenografía, decidimos que algunas de las escenas se construyeran fuera del barco. Fundamentalmente la inicial de los niños jugando y la de los personajes que traman su huida a un mundo mejor en los bajos de la bodega. Justamente aquellas escenas donde los personajes buscan la libertad.

Todo ello sobre un mar que representa un cementerio de voluntades; un espacio dramático poblado por el coro que se tambalea como el mar, y que homenajea a todos aquellos que han sido engullido las aguas.

El *San Juan* ha supuesto un duro trabajo en tiempos inenarrables para el teatro, pero también nos ha traído los premios de la profesión en Canarias durante el 2020, entre ellos el de “mejor espectáculo”.

Nos ha arropado un público que tenía ganas de teatro, con aforos completos a pesar de las restricciones por las medidas de seguridad que impone la Covid-19. La respuesta popular era premonitrice antes del arranque de cada función, anticipando funciones con una carga emocional especial.

En el final del estreno nos arroparon con más de diez minutos de aplausos como broche a tantos meses de esfuerzo. A propósito de aquel estreno, contaba la prensa: “El público tuvo que asistir a la función con mascarilla, lo que quizá permitió disimular mejor las lágrimas y los gestos de emoción provocados por el derroche escénico”.

Por desgracia debemos seguir contando la historia del *San Juan*. El público siente cercano lo que desde el escenario llega hasta el patio de butacas. Y especialmente en Canarias, donde volvemos a una llegada masiva de pateras con el resurgir de los neofascismos en Europa.

Como clara declaración de intenciones, nada más levantarse el telón, una frase preside la gran pantalla del teatro. En absoluto silencio podemos leer «A los que no llegaron a pisar la arena».

A ellos va nuestro *San Juan*.

Max Aub y Sierra de Teruel: *L'homme à tout faire / El hombre orquesta*

Antoni Cisteró García
Escritor e investigador

180

Resumen: Se analizan las diversas facetas en las que Max Aub colaboró con André Malraux en el rodaje de la película *Espoir-Sierra de Teruel*, iniciada el 20 de julio de 1938 y finalizada, ya en el exilio y después de terminar la guerra de España, en París, un año después. Max Aub, a la sazón secretario del Consejo Nacional del Teatro, fue decisivo como enlace entre el director y escritor francés y las autoridades locales, en la contratación de actores, equipo técnico y secretariado, en la localización de exteriores y, en suma, interviniendo con eficacia e inmediatez en los múltiples problemas que iban surgiendo durante la filmación en un país en guerra.

Palabras clave: Max Aub, André Malraux, República, cine, *Espoir*, *Sierra de Teruel*.

MAX AUB AND SIERRA DE TERUEL:
L'HOMME À TOUT FAIRE / EL HOMBRE ORQUESTA

Abstract: Analysis of the various aspects in which Max Aub collaborated with André Malraux, in the filming of the film *Espoir-Sierra de Teruel*, started on July 20, 1938, and ended, already in exile and after ending the war in Spain, in Paris, a year later. Max Aub, at that time secretary of the National Theater Council, was decisive as a liaison between the French director and writer and the local authorities, in the recruitment of actors, technical team and secretariat, in the location of exteriors and,

in short, intervening effectively and immediately in the multiple problems that arose during filming in a country at war.

Key words: Max Aub, André Malraux, República, cine, *Espoir*, *Sierra de Teruel*.

En febrero de 1940, Max Aub fue denunciado, anónimamente, en la Francia de Vichy, lo que le acarreó diversas y múltiples penalidades, entre las que hay que destacar las estancias en campos de internamiento como Roland Garros o Ver-net, e incluso Djelfa en Argelia. Dicha denuncia le impidió, ya en el exilio mexicano, poder regresar a su país natal hasta bien entrada la década de los cincuenta. La denuncia lo calificaba como “comunista y revolucionario de acción”, llamándole también “sujeto peligroso” (Malgat, 2007: 89). En el mismo texto se daba órdenes a los cónsules para que no se le concediera el visado y se comunicara “su presencia a [sic] Madrid”. ¿Merecía el escritor valenciano (“uno es de donde hace el bachillerato”) tales calificativos? Definitivamente no, excepto uno: *hombre de acción*. Como dice uno de los personajes de *Campo abierto*: “Si vino la República, si he contribuido en cuanto pude a establecerla, es para gloria del espíritu, de la razón, de la verdad, de la cultura. Sin eso, ¿para qué?” (Aub, 1978: 278). Se trata de un personaje secundario, ficticio, escritor venido a ministro, que añade luego: “A través de los tiempos hubo algunos hombres que solo buscaban la verdad, la transigencia, el respeto a los

demás, la decencia, la honorabilidad. Soy de esos y no pienso transigir” (*Ibíd.*).

Son palabras que Max Aub suscribiría con su larga y fructífera trayectoria de intelectual comprometido. Sí, hombre de acción, pero ni comunista, ni revolucionario, ni peligroso, al menos para la consecución de una sociedad mejor. Como escribe en su *Nota introductoria* a la edición de *Campo francés*: “Uno va haciendo lo que puede, por poco que sea, con el convencimiento de que todo deja huella, en hueco o en relieve, sirviendo para el futuro”, a lo que añade, con su duda pesimista: “si lo hay” (Aub, 1982: 14). Su esperanza no era solo personal, sino primordialmente social. Sin mucha fe en la capacidad de los hombres para alcanzar una convivencia con dignidad y solidaridad, afirma también: “Yo no soy político. A mí me interesa la justicia y el buen castellano; con eso, como comprenderéis, no se va muy lejos” (Aub, 1995: 202). Lo de si llegó muy lejos o no es relativo. Pero lo que sí es cierto es que no cejó en su empeño, dejándonos una vasta obra en diversos campos, desde el teatro al ensayo, desde la poesía a la novela; también algo en el cine, ya en el exilio, en el que estuvo a punto, incluso, de interpretar a un asesino. Cuenta Agustín Sánchez Vidal (2013) que el director Luis Buñuel había asignado a Max Aub el papel de asesino moribundo, asesinado a su vez por un obispo después de confesarle, en *El discreto encanto de la burguesía* (1972). El escritor no pudo interpretarlo; murió mientras se rodaba la película.

Sí, Max hizo tanto como pudo. Y como muestra un botón: su febril, inagotable, tenaz y entusiasta colaboración en el rodaje de *Sierra de Teruel*, la mítica película de André Malraux, que es lo que pretendo desarrollar en este artículo. Aunque la obra se llamó posteriormente *Espoir* (a partir de 1945, para aprovechar la fama de la novela homónima) y previamente se había pensado en *Sang de gauche*, utilizamos *Sierra de Teruel* para evitar confusiones.

El primer encuentro: una cerveza con Bergamín

Max Aub coincidió con André Malraux, ya famoso escritor francés, Premio Goncourt por *La condición humana*

en 1933, a las pocas horas del levantamiento militar contra la II República. Fue en Madrid, figurando como anfitrión José Bergamín, en las cercanías de la redacción de *Cruz y Raya*, prestigiosa revista que este dirigía y en la que colaboraba, no tanto como hubiera querido, Max Aub. Malraux había visitado ya España, comisionado por el gobierno francés un par de meses antes, para sopesar la grave situación por la que atravesaba el país. Pero fue en julio cuando nuestro autor lo menciona: “Lo conocí en Madrid, la tarde de su llegada. Llegó en un bombardeo y se fue enseguida a lanzar algunas bombas sobre la estación de Córdoba. Eso debió ser el 21 de julio del 36. Me encontraba con Malraux y Bergamín tomando una cerveza frente a la sede de *Cruz y Raya*” (Malgat, 2007: 55). Lo que era el inicio de una gran amistad, contiene sin embargo alguna inexactitud, puesto que fue después de su valoración de la situación en nuestro país cuando Malraux regresó a su país y organizó el envío de una treintena de aviones en apoyo de la República: la que se llamaría *Escuadrilla España*. Posteriormente, Malraux empezó sus operaciones a mediados de agosto, lo que no deja de ser una hazaña, dadas las dificultades que la política internacional planteaba. La primera operación militar fue el día 16, bombardeando la columna Castejón en los alrededores de la ciudad extremeña de Medellín, retrasando así el avance franquista hacia Madrid.

Luego, cada uno a lo suyo. Malraux con sus aviones hasta febrero de 1937; Max Aub con su teatro (coordinaba el grupo *El Búho* desde 1935) y dirigiendo en Valencia el periódico *Verdad*, hasta que fue llamado por Luis Araquistáin, embajador de la República en París, para asumir el cargo de Agregado Cultural, lo que le llevaría a ser comisario del pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937.

Segundo encuentro: Escritores en defensa de la cultura

La última operación de la escuadrilla liderada por Malraux fue el 11 de febrero de 1937, protegiendo a los fugitivos que huían de las tropas franquistas que habían entrado en Málaga (conocida como *La Desbandá*); sin embargo, él ya no estuvo presente, puesto que había iniciado, el 24 de febrero, su viaje a los Estados Unidos en apoyo de la República (Todd, 2001:

26o), a bordo del *París* y en compañía de su amante Josette Clotis, quien también estaría presente en España durante el rodaje de *Sierra de Teruel*.

Por su parte, Max Aub trabajó activamente en la organización del Pabellón español en París, incluso mediando en la contratación del *Guernica* a Pablo Picasso. Sin embargo, y a pesar de que dicho pabellón se inauguró el día 12 de julio de 1937, Aub no estaría presente, pues decidió acudir al *II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura*, celebrado en Valencia, Madrid y Barcelona por las mismas fechas (Aznar-Schneider, 1987). En agosto asumiría el cargo de secretario del Consejo Nacional del Teatro. No hay en las actas del Congreso mención a su presencia, salvo en la reseña, en la prensa de Barcelona, de la visita de los congresistas al Ayuntamiento de la ciudad el mismo día 12, en la que aparecen tanto Aub como Malraux, al lado de otros intelectuales como Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pablo Neruda, Corpus Barga, Octavio Paz o Alexis Tolstoi. ¿Es mucho suponer que se saludaron y compartieron momentos de entusiasmo republicano? No en vano, cuando el autor francés piensa en rodar una película, después de dudar entre él y Corpus Barga, se decide por el autor valenciano, al que visita en Barcelona.

Sierra de Teruel: vamos a hacer una película

Max Aub cuenta en una conferencia que dio para la Televisión Canadiense en 1962: “He empezado a hacer cine un día en el que André Malraux entró en mi despacho de Barcelona y me dijo: Vamos a hacer una película. Yo respondí: Mi trabajo es el teatro. Y él dijo: El mío es la novela, pero vamos a hacer cine. E hicimos *Espoir*” (Aub, 1962). Dos empecinados y un trabajo ineludible: divulgar los principales argumentos de la II República: la falta de armamento por culpa de la No Intervención, la aportación voluntaria de las Brigadas Internacionales, la solidaridad de todo un pueblo. Pensaba Malraux que la exhibición de la película en Estados Unidos influiría en la opinión pública, y esta en la decisión de votar la Enmienda Nye, que hubiera permitido la venta de armamento y suministros norteamericanos a la España legal.

Malraux, y a partir de ahora Aub, recabarán la ayuda de estamentos oficiales estatales y autonómicos. Negrín les otorga una generosa suma (aunque no llegó a liquidarse en su totalidad) y la Generalitat les cede un local, sito en la sede del Comissariat de Propaganda, dirigido por Jaume Miravittles, activista y propagandista, y también amigo de Buñuel y Dalí. El escritor francés contrató técnicos extranjeros, como los cámaras Luis Page y André Thomas, que ya habían trabajado juntos en *La kermesse heroica* (1935) de Feyder (1935) o *Drôle de drame* (1937) de Marcel Carné (1937), en la que también colaboró el técnico de sonido Archimbaud. Malraux también aportó la música, compuesta expreso para la película por Darius Milhaud. Desde Francia, colaboraron también Denis Marion como asistente de guion, Boris Peskine para el desglose, y su amigo, el militar del aire Edouard Corniglion-Molinier, con la aportación de Roland Tual, en la producción.

Aub, por su parte, asumió desde el principio una gran variedad de tareas; fue *l'homme à tout faire / el hombre orquesta*: desde la traducción del guion a enlace entre Malraux, que no hablaba español, con el equipo de rodaje; desde contratar actores a identificar rostros de extras en El Prat de Llobregat, Collbató y entre los refugiados de otras regiones de España que pululaban por Barcelona. Otra tarea fue la localización de exteriores, tarea difícil al estar limitadas las posibilidades por la guerra. Así, lo que en teoría debía ser la sierra turolense (Valdelinares, Mora, la ficticia Linás), fue rodado en Barcelona, Tarragona, Collbató (en la sierra de Montserrat) y Sabadell. En resumen, actividad frenética desde la primavera de 1938 hasta la salida, por piernas, de Barcelona a finales de enero de 1939 y luego también en el exilio hasta finalizar el proyecto, ya en el verano de dicho año. Veámoslo con más detalle.

Contratación de actores: la huella de Lorca

Max Aub había dirigido la compañía valenciana *El Búho* en 1935; también había escrito numerosas obras de teatro, algunas muy marcadas por las necesidades de la guerra, y a la sazón ejercía como secretario del Consejo Nacional del Teatro. Era la persona idónea para buscar a los actores apropiados, después

de que Malraux viera frustrada su primera intención de contar con actores extranjeros (pensó en Erich Von Stronheim), dada la dificultad en obtener divisas para pagarles. Veamos brevemente los principales protagonistas de la película.

Severiano Andrés Mejuto (Olivenza, Badajoz, 1909 – Madrid, 1991). Había debutado en el teatro ya a los quince años, y fue, con veintidós, el protagonista de *Los cuernos de don Friolera* de Valle Inclán, incorporándose a continuación a la compañía *La Barraca* de García Lorca y también al *Club Teatral Anfistora* (Ucelay da Cal, 1992). Su relación con Lorca le lleva también a la embajada de Chile en Madrid, decisiva ya en el exilio, pues fueron cuáqueros chilenos, con la influencia de Pablo Neruda, los que consiguieron sacarle del campo francés en el que estaba internado. Respecto a *Sierra de Teruel*, donde interpretó al capitán Muñoz, confiesa:

Vinieron a buscarme para hacer lo de André Malraux y tuvieron que autorizarme porque lo pidieron desde la central del ejército. Malraux había pasado a España con cinco aviones [*sic*] que regaló... Gente relacionada con García Lorca, que tenía contacto con Malraux y Max Aub, les indicó que había hecho cosas como actor y él me llamó a Barcelona en 1938 (Mejuto, 1989: 284).

En el relato citado, Mejuto hace hincapié en su relevante papel durante el rodaje, pues sigue refiriéndose a otro de los protagonistas: “Yo era muy amigo de Julio Peña (gran galán del cine español). Julio Peña era de derechas y estando en Barcelona lo camuflé conmigo diciendo que era mi ayudante [*sic*]” (Mejuto, 1989: 284). Andrés Mejuto estuvo colaborando durante todo el periodo de rodaje en España, y luego, también en Francia, una vez liberado del campo de internamiento. También aporta datos sobre la labor de Max Aub, más allá de su propia contratación: “Desde luego, André Malraux dirigía. Se ambientaba con Max Aub. Max Aub indicaba, con Max Aub discutía las escenas, Max Aub llevaba la parte técnica y él ponía su granito de arena, el ‘cómo’ hacerlo” (Mejuto, 1989: 285).

Andrés Mejuto zarpó desde el puerto de La Rochelle, rumbo a Chile, en el vapor *Massilia*. Al llegar a Buenos Aires,

pudo desembarcar y al poco tiempo se incorporó a la compañía de Margarita Xirgu. Regresó a España en 1956, entrando de lleno en el mundo del cine, actuando, entre muchas otras películas, en *Campanadas de medianoche* (Orson Welles, 1965) o *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978).

Julio Peña (Madrid, 1912 – Marbella, 1972). Nacido en una familia vinculada al teatro, debutó en el cine con *Doña Mentiras* (1930), para desplazarse poco después a Hollywood, donde rodó las versiones españolas de algunas películas. Curiosamente, en *Sierra de Teruel* interpreta al hijo de un fascista, que se convierte en comisario político de la escuadrilla internacional. El personaje está inspirado en Paul Nothomb, que acompañó a Malraux durante la época de la *Escuadrilla Española*, hechos que Nothomb relató en su libro *Malraux en España* (2001). Que Julio Peña era de derechas nos lo confirma él mismo en sus breves memorias (Peña, 1943: 24):

Los comunistas –muchos extranjeros llegaron para esto– decidieron hacer una película de la actualidad española, titulada *L'espoir*, una película, más que tendenciosa, infame, llena de truculencias. Y sin opción posible me señalaron para trabajar en ella. Ya faltaba poco, se veía que la guerra tocaba a su término, y entre todos los “enganchados” para este film comunista nos encontrábamos algunos dispuestos a resistir en aquella forzosa ocupación hasta la entrada de las tropas liberadoras. Fuimos despacio, hicimos todas las diabluras posibles para que *L'espoir* no se acabara nunca... (Peña, 1943: 24).

Al entrar las tropas de Franco en Barcelona, el actor se incorporó de inmediato al cine, rodando hasta 99 películas, algunas de ellas en la Italia fascista. Murió repentinamente, en Marbella, donde había ido para descansar del rodaje de *Pánico en el Transiberiano* (*Horror Express*) (1973), de Eugenio Martín.

Serafín Fernández Ferro (La Coruña, 1914 – Ciudad de México, 1954). Otro actor relacionado con García Lorca fue Serafín Fernández Ferro, como señala Sáenz de Varona en su excelente blog, donde le llama “el ángel herido de la generación del 27”:

Un muchacho bien parecido, menesteroso y sin trabajo, que había llegado a Madrid andando desde Galicia pidió a Federico que le invitara a un bocadillo —un pepito de ternera—, porque desde no sé cuánto tiempo no había comido... Quizá presintiendo los sentimientos eróticos del poeta, Serafín se ofreció a Federico. Necesitaba dinero. Federico le invitó al bocadillo, pero rehusó la oferta. Por lo que fuera no era su tipo. Pero pensó en dos amigos a quienes podía interesar (Sáenz de Varona, 2014).

Los amigos en cuestión fueron Vicente Aleixandre y Luis Cernuda, quien quedó prendado del joven, y se lo llevó a vivir con él durante más de un año. Posteriormente, la guerra le sorprendió en Galicia, donde se alistó en la Legión para pasarse al bando republicano al primer intento. En Barcelona colaboró con la revista *Nova Galizia*, en la que intervenía también el Comissariat de Propaganda, que como hemos visto tuvo intensa relación con el equipo de rodaje de *Sierra de Teruel*. Serafín participó en el rodaje de la secuencia XXVI, interpretando a un ametrallador árabe. Partió al exilio, en el vapor *Ipanema*, en junio de 1939, no pudiendo ver pues la película terminada. Murió en la indigencia en México, el año 1954.

Estos tres actores, dada su interrelación y su contacto con el ambiente intelectual de Madrid, en el que también participó Max Aub, fueron localizados y propuestos por él. Otros actores relevantes, de los que no consta relación con Aub, pero que es de suponer, dada su relación con el mundo del teatro, que serían presentados a Malraux, son:

José Santpere (Barcelona, 1875 – 1939). Cómico de revista en el Paralelo barcelonés, que interpretó al comandante Peña. Su hija, la actriz Mary Santpere, se lamenta en una entrevista que realizó el crítico Jaume Figueras en TV3, Televisión de Cataluña en 1986, de que, a pesar de ser el protagonista, no aparezca su nombre en los créditos de la película.

José María Lado (La Habana, 1895 – Madrid, 1961). Interpreta al campesino que informa sobre el campo de aviación de los rebeldes. Desarrolló una carrera teatral en Barcelona, habiendo ya intervenido también en cine antes del rodaje de

Sierra de Teruel (por ejemplo, en *El malvado Caravel* (1935), de Edgar Neville o *Las cinco advertencias de Satanás* (1937), de Isidro Socías). Después de la guerra, siguió actuando en papeles secundarios, hasta un total de 85 películas, siendo la última *Viridiana* (1961) de Buñuel.

Nicolás Rodríguez (Madrid, 1898 – México DF, 1966). También con experiencia cinematográfica (trabajó en *La señora de Trévez* (1936), de Edgar Neville), después de la guerra marchó al exilio en México, donde siguió involucrado en tareas de doblaje, cine, radio y teatro.

Pedro Codina (Lloret de Mar, 1981 – Buenos Aires, 1952). Encarna al aviador Schreiner (papel que Malraux hubiera querido que interpretara Von Stronheim) y que, al requerir acento extranjero, fue doblado por Max Aub; una muestra más de su polivalencia y disponibilidad “para lo que fuera”.

La labor de Max Aub se extendió también a los extras. André Malraux había conocido a Eisenstein durante una estancia en Moscú, e incluso hubo intentos por parte del director ruso de llevar a la pantalla *La condición humana*. Su huella puede verse en múltiples secuencias, donde en los primeros planos, en los generales y también en algún trévelin, abundan caras que previamente Max había ido fotografiando en El Prat de Llobregat y en la Barcelona repleta de refugiados de otras regiones españolas.

El equipo: “Lo solucionaba todo”

Otro de los segmentos donde intervino Max Aub fue en la contratación de las secretarías que asistieron a Malraux y a él mismo durante el rodaje. En especial, nos ha quedado el testimonio de Elvira Farreras, que en su intervención en el programa *Sis mesos de rodatge* (*Seis meses de rodaje*), documental de la serie *Tarasca*, producido por TV3 y dirigido por el historiador Felip Solé (Solé, 2004), comenta la colaboración de Max Aub:

Malraux, generalmente, dirigía a través de Max Aub. Los actores eran españoles y muchas cosas no las entendían. Malraux le

decía: Max, que hagan eso o lo otro, y él tomaba medidas, enfocaba, escogía el lugar... Hubo un problema con un delegado sindical, Serramía, y Malraux se enfadó mucho. Pero Max, que todo lo arreglaba, consiguió convencerle: “Hombre, Serramía, por favor...”.

Y continúa: “Cuando había algún problema que impedía realizar lo ideado por Malraux, Max Aub le buscaba solución, ¡lo solucionaba todo! Encontraba enseguida la forma de solucionar las pifias que surgían”. En la entrevista también explica su modo de trabajar: “Muchas veces se tenía que cambiar el guion, y yo, en un coche conducido por un carabinero, iba con mi máquina de escribir portátil al Hotel Ritz, donde Malraux estaba instalado con Josette, su amante; me dictaba los cambios, y luego me desplazaba del Ritz al Majestic, donde estaba Max Aub, que lo traducía al español”. Y concluye: “Max Aub era muy activo, muy activo. Tenía imaginación, pero siempre con modestia, sin dejar constancia de que fuera él quién lo hubiera hecho. Ayudó mucho a Malraux, que tuvo suerte de tenerlo a su lado”.

No solo en el secretariado quedó la impronta de Max Aub, también en el equipo técnico, al menos en el local. El operador Manuel Berenguer cuenta: “[Yo] pertenecía al Departamento de Cinematografía de la Generalitat de Cataluña, y como ellos estaban en contacto con Max Aub, entré en el rodaje de *Sierra de Teruel*” (Berenguer, 1989: 282). Y continúa con una anécdota, fiel reflejo de la múltiple y entregada actividad de nuestro autor:

Fue también muy importante para mí la relación con Max Aub, que me salvó de un incidente grave. Yo estaba haciendo el servicio militar en aviación y la Generalitat me había conseguido unos papeles que tenía que renovar cada treinta días. Uno de ellos lo tenía caducado... vinieron dos militares y me pidieron los papeles, vieron que estaban caducados y me llevaron a un cuartel. No, a una “checa”... Allí había unas quince o veinte personas. Un comisario político iba preguntando a los detenidos y cuando me faltaban tres para llegar... entró Max Aub. Se fue a hablar con los mandos y me soltaron inmediatamente. Y de allí nos fuimos juntos a rodar a los estudios Orphea.

Los exteriores: Teruel no existía

Malraux solo había estado en Cataluña en contadas ocasiones. En 1936, como escala en su viaje hacia Madrid, y en 1937, durante el día que duró la estancia de los asistentes al II Congreso de Escritores en Defensa de la Cultura, como ha quedado ya reseñado. No podía, por lo tanto, conocer ubicaciones donde rodar la película. Sin embargo, Max Aub sí conocía al dedillo el país, dada su actividad como representante de bisutería del negocio de su padre; también por las actividades culturales y políticas que se multiplicaban en 1938. Era evidente que las escenas recordadas por André Malraux, y que aparecen en su novela *L'Espoir*, no se podían rodar en el terreno original: ni el paso de las líneas enemigas por parte de un campesino que conoce la ubicación del campo de aviación rebelde, sucedida en Olmedo (Valladolid) el 1 de septiembre de 1936, ni el avión estrellado en las cercanías de Valdelinares (Teruel), el 27 de diciembre del mismo año, podían ser rodadas en las ubicaciones citadas, en poder de los rebeldes franquistas. Debían encontrarse lugares que estuvieran situados en la zona republicana, ya muy reducida a mediados de 1938. A ello colaboró decisivamente Max Aub. Las escenas fueron pues realizadas primordialmente en las siguientes ubicaciones: Barcelona: calles Santa Ana y Montcada principalmente, así como en el Pueblo Español, sito en la montaña de Montjuic; El Prat de Llobregat: En la zona del aeropuerto; Sabadell: en los talleres de su campo de aviación; Tarragona: barrio antiguo; Collbató (montaña de Montserrat), en su interior y el camino de la cueva del Salitre; en algunos escritos se menciona también Cervera (Lleida), aunque el autor duda de que se rodara físicamente allí en superficie, aunque sí se incluyeron planos filmados desde un avión. A estos lugares habría que añadir los Estudios Orphea (también en Montjuic, en Barcelona) y los de Pathé en Joinville, así como los exteriores de Villefranche de Rouergue, en Francia, ya en el exilio, donde se rodaron algunas escenas que faltaban (Cisteró, 2018). En cualquier caso, y más allá de su más que probable intervención sugiriendo exteriores, hay constancia gráfica de la presencia de Max Aub en todas las ubicaciones citadas.

Una anécdota sobre la empecinada contribución de Max al éxito de la película servirá para cerrar este capítulo. Nos lo cuenta el propio autor:

Una noche, volviendo de Collbató a Barcelona, en coche, molido del todo y medio dormido, al lado del chófer; atrás Malraux, su mujer y Page, el fotógrafo, creyéndome ido, dijo refiriéndose a mí:

—Trabaja bien.

—Sí —contestó Malraux—, aunque a veces tengo ganas de matarle (Aub, 1989: 45).

El hombre orquesta: a escena

Queda fuera de toda duda la presencia continua, la disposición generosa y la variedad de áreas donde Max Aub colaboró entusiastamente con André Malraux y todo su equipo. Pero dentro del propio rodaje de *Sierra de Teruel*, hay una secuencia que ejemplifica a la perfección dicha contribución: la IX. Es quizá la más compleja de todas las rodadas, teniendo en cuenta que solo se montaron 28 de las 39 previstas, lo que da idea de las dificultades de todo tipo que sufrió el rodaje. En efecto, en ella, unos voluntarios republicanos quieren salir de la ciudad (en teoría Teruel) para ir en ayuda de la población asediada por las tropas rebeldes (con el nombre en la ficción de Linás). La salida es impedida por la presencia de un cañón y los soldados a su cargo. Para lograr pasar, los republicanos van a buscar un coche (exterior rodado en la barcelonesa calle Montcada, en el patio del hoy Museo Picasso), recorren las calles a toda velocidad (en este caso, ya en Tarragona), y encaran el cañón que cierra la puerta, para estrellarse contra él (con la muerte de los ocupantes) y permitir así el paso del resto de la expedición. Posiblemente André Malraux quiso incluir este hecho —tratado también en *L'espoir*—, por lo que le habrían contado sobre la muerte de uno de los hermanos Ascaso, el 19 de julio de 1936, frente a un cuartel de Barcelona, controlado por los sublevados. El equipo de rodaje pasó quince días en Tarragona, que era bombardeada a diario (Chantal, 1976: 115). El primer contratiempo surgió cuando se pidió un conductor que fuera lo suficientemente hábil para saltar en el momento del choque. Se presentó uno que alegó haber trabajado en el

circo, pero en la primera curva el coche se estrelló quedando destrozado. El presunto conductor dijo entonces que era acróbata, pero que no sabía conducir. Hubo pues que ir a buscar un vehículo similar en un desguace sito en la plaza de toros de la ciudad. Para seguir con la escena, se tuvo que empujar por una calle en pendiente que desembocaba en la puerta de la ciudad donde se ubicaba el cañón.

¿Y Max Aub? Pues metido en todos los berenjenales. Supongo (sin fundamento escrito) que sugirió la parte antigua de la ciudad como marco para la escena. Pero una vez iniciado el rodaje, hay fotografías que le muestran empujando el coche, con el chófer al volante y un perro en la parte trasera. ¿Un perro? Sí, fue una condición impuesta por André Malraux, que insistió en la presencia del can. Está ya presente en la primera parte de la escena rodada en Barcelona, apreciándose su cabeza emergiendo del coche al salir este del patio donde lo han hallado los republicanos. Pero claro, las circunstancias le invitaban a saltar y huir de aquel desbarajuste de humanos. Así que Aub (¡quién si no!), ni corto ni perezoso, se agazapó en la parte trasera del coche y se mantuvo así, agarrando las patas del perro para que no saltara a mitad de la escena. Hay fotografías que lo atestiguan. Es de suponer que ello sucede durante el tramo recorrido por el primer coche, el que disponía de motor (y por ello, que Max también sufriría el encontronazo que acabó con dicho vehículo). Así pues, en la parte final de la escena, la rodada con un coche de desguace ya no aparece el chucho en cuestión.

La última secuencia: “Gracias”

Ha quedado dicho que Max Aub colaboró no solo en la organización y contratación de colaboradores, sino también en el guion, traduciéndolo. Pero si seguimos la pista de una secuencia añadida al final, podremos ver también su aportación creativa, fruto del sentido histórico que tenía de lo que se estaba rodando. La secuencia XXXVI se filmó en estudio y en el funicular aéreo de Montserrat (aproximación a la montaña que sirvió para dar la imagen frontal, impresionante, del avión estrellándose), junto al pueblo de Collbató, donde se rodaría la XXXIX, con el irreal, simbólico y emocionante cortejo que

acompaña a los heridos y al muerto del avión siniestrado. La xxxvii no se rodó, trataba de los aviadores saliendo del aparato; era larga y, según Malraux, que incluso había pensado en rodarla en el Tourmalet, requería nieve, inexistente en la zona aún republicana. La xxxviii, muy corta, en el pueblo, trata de los campesinos ofreciendo ayuda al comandante Peña, tampoco se rodó. Sin embargo, y aunque no consta en las versiones del guion aparecidas hasta los años sesenta (sí en las versiones posteriores, en que el texto está sacado del visionado de la película), se incluye, entre la xxxvi y la xxxix, la llamada xxxix bis. Si nos fijamos en las notas de rodaje de Max Aub, reproducidas en la imprescindible publicación valenciana (Aub, 1989b: 185), en ellas aparece un texto manuscrito en el que se ha tachado la palabra “esperanza”, y se sustituye por: “qué puedes hacer por un muerto. Darle las gracias”. Fiel reflejo de la citada escena xxxix bis (Malraux, 1996: 156), que es como sigue:

Cartero: Yo no puedo faltar de aquí. Si pudiera ir iría.

Adolescente: ¿Para qué servirías? Hay que hacer algo útil.

Viejo 1: Pues yo voy.

Viejo 2: Yo también.

Adolescente: No podrás con las camillas. Bastante tienes con sostenerte a ti mismo.

Viejo 2: Haré lo que pueda.

Adolescente: Hay que hacer algo útil. ¿Qué puedes por un muerto?

Viejo 3 (*enfocado de abajo arriba*): Darle las gracias.

El texto revela la impresionante traza de espíritu que impregnó a los dos hombres, a pesar del desaliento por haber perdido la guerra, sobreponiéndose a las dificultades y penurias del exilio. La película ya no serviría para el propósito inicial, pero el solo hecho de ser un testimonio de lo ocurrido, de la razón republicana y el heroísmo de muchos, merecía este lapidario: “Darle las gracias”. Sí, me sumo a ello: Gracias, Max Aub. A su vez, Aub dejó escrito en su célebre epitafio: “Digo, mintiendo: hice lo que pude” (Aub, 2000: 17). No mentía, lo hizo. No solo durante el rodaje de *Sierra*

de Teruel, sino también antes y después de él. Sirvan estas líneas como homenaje a tan grande y no siempre suficientemente recordado escritor, el mismo propósito que me llevó a publicar *Campo de esperanza* (Cisteró, 2018b), novela sobre las vicisitudes del rodaje de dicha película, recientemente traducida al francés.

En conclusión, desde su compromiso inicial con André Malraux durante la primavera de 1938, Max Aub fue el asistente ideal para el director francés en el rodaje de una película de apoyo a la II República española. Cubrió todas las actividades posibles, solucionó los infinitos problemas que surgían en la filmación de una película en plena guerra, y en un territorio bombardeado casi a diario. Se multiplicó en sus viajes al sur de Francia, primero para redondear el esbozo de guion con Malraux y Boris Peskine y luego para recoger el material de todo tipo que faltaba en la zona republicana, desde unos focos al maquillaje o rollos de película virgen. Y a partir de julio de 1938, cuando se empieza a rodar, se hace omnipresente en cada escena rodada en Cataluña. También posteriormente, ya en el exilio, con el empeñamiento de querer acabar la obra, si no ya para obtener un efecto favorable en la opinión pública internacional, al menos sí para dejar huella de la razón y los sufrimientos republicanos. Como afirmaba André Malraux: “La obra de arte es un anti-destino”; creándola, lucharon para retorcerle el pescuezo a la fatalidad, contraria a los intereses de André y Max; sin embargo, quedó su obra para reflexión sobre el futuro y homenaje al pasado, siendo un hilo conductor de dignidad persistente. Confesó Max Aub: “Nada duele tanto como la esperanza, cuando la esperanza pende de un hilo” (Aub, 1998: 75). El hilo se había roto con la victoria de Franco; ellos lo anudaron de nuevo con su obra de arte, legándonos, a pesar de todo, dicha esperanza.

Bibliografía

- AUB, Max (1962). “André Malraux et le cinéma”. Conferencia emitida por la Radio Televisión de Canadá, en Montreal, el 23 de octubre, en el programa *Conférences*, realizado por Jean Letarte.
- (1978). *Campo abierto*, Madrid: Alfaguara.

- (1982). *Campo francés*, Madrid: Alfaguara, 2.ª ed.
- (1989). “Prólogo a la edición de *Sierra de Teruel* de 1968”, en VV. AA. *Sierra de Teruel. Cincuenta años de esperanza*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, n.º 3, especial.
- (1989b). “Documentos”, en VV. AA. *Sierra de Teruel. Cincuenta años de esperanza*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, n.º 3, especial.
- (1995). *La gallina ciega*, Barcelona: Alba.
- (1998). *Diarios*, Barcelona: Alba.
- (2000). “Nota preliminar” a *Mis páginas mejores*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme.
- AZNAR, Manuel y SCHNEIDER, Luis Mario (1987). *II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*. Vol. III, Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. Generalitat Valenciana.
- BERENQUER, Manuel (1989). “Testimonios”, en VV. AA. *Sierra de Teruel. Cincuenta años de esperanza*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, n.º 3, especial.
- CHANTAL, Suzanne (1976). *Un amor de André Malraux. Josette Clotis*, Barcelona: Grijalbo.
- CISTERÓ, Antoni (2018a). <https://www.historiaesmemoria.com/pesquisa-2-el-recorrido/>
- (2018b). *Campo de esperanza*, Barcelona: Barataria, 2.ª ed.
- MALGAT, Gérard (2007). *Max Aub y Francia, o la esperanza traicionada*, Sevilla: Renacimiento.
- (ed.) (2010). *André Malraux y Max Aub. Cartas, notas y testimonios (1938-1972)*, Lleida: Pagès.
- MALRAUX, André (1995). *La esperanza*, Madrid: Cátedra.
- (1996). *Espoir-Sierra de Teruel*, Paris: Gallimard.
- MEJUTO, Andrés (1989). “Testimonios”, en VV. AA. *Sierra de Teruel. Cincuenta años de esperanza*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, n.º 3, especial.
- PEÑA, Julio (1943). *Mi vida*, Madrid: Astros.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2013). “Buñuel de carne y hueso”. *El País. Babelia*. 2 de noviembre de 2013. https://elpais.com/cultura/2013/10/31/actualidad/1383227825_543687.html
- SÁENZ DE VARONA, Eduardo (2014). <http://saenzsotogrande.blogspot.com/2014/08/el-angel-herido-de-la-generacion-del-27.html>
- SOLÉ, Felip (2004). “Sis mesos de rodatge”. Documental de la serie *Tarasca*. TV3. Primera proyección el 12.II.2004.
- UCELAY DA CAL, Margarita. (1992). “El club teatral Anfístora”, en Dougherty, Dru y Vilches, María Francisca (coords.). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Madrid: CSIC-Fundación García Lorca.
- VV. AA. (1989). *Sierra de Teruel. Cincuenta años de esperanza*, Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, n.º 3, especial.

Rencontre autour de l'écrivain Max Aub **Homenaje a Max Aub**

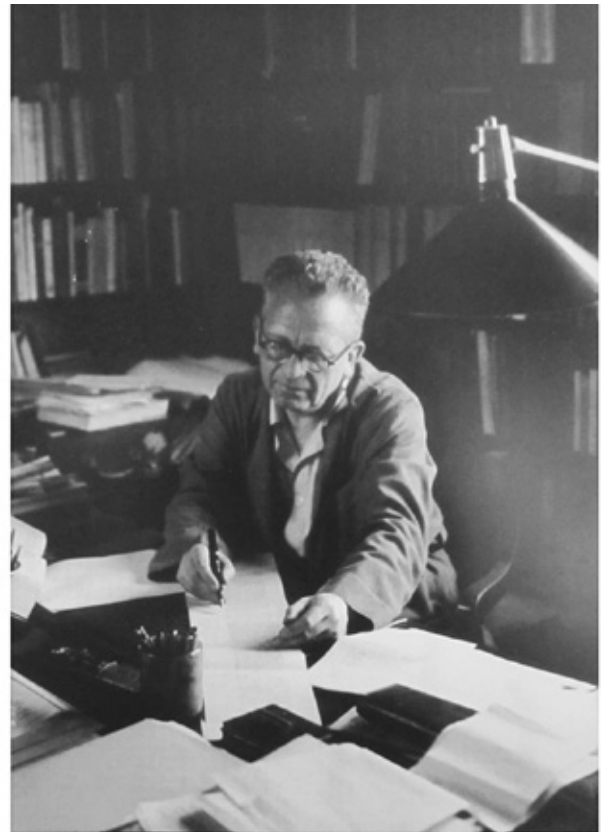
Carcasona, 28-29 septembre 2019

Antoni Cisteró
Escritor e investigador

En el acogedor edificio de la Maison des Mémoires de Carcasona se ubica la sede del Centre Joë Bousquet, una asociación dedicada a la memoria del eminente poeta francés (Narbona, 1897–Carcasona, 1950), exponente del llamado “surrealismo mediterráneo”. Discapacitado a causa de las heridas recibidas en el frente de la I Guerra Mundial, su habitación fue un punto de referencia para los pensadores de la época.

Con una excelente organización por parte del Centre Joë Bousquet, a lo largo de dos jornadas se realizó un sentido homenaje a Max Aub, que fue iniciado con los parlamentos de la presidenta de la Fundación Max Aub, Teresa Álvarez Aub, y el director del Centro Joë Bousquet, René Piniès.

Las conferencias se dividieron en dos bloques: En el primero, centrado en el exilio, intervino el hispanista Gérard Malgat con el título “Max Aub, ou les exils d’un écrivain espagnol”, y el editor especializado en traducciones al francés de obras latinoamericanas Jacques Aubergy, que disertó sobre “L’exil espagnol en 1939 et son apport à l’enrichissement culturel et intellectuel du Mexique”. La mañana incluyó también la presentación por parte de Antoni Cisteró sobre “Le tournage de *Sierra de Teruel*” y la entrañable lectura de un fragmento de *Dernières nouvelles de la guerre d’Espagne* (Gallimard, 1967).



Max Aub dans sa bibliothèque à Mexico

Centre Joë Bousquet
et Temps
Rencontre autour de l'écrivain Max AUB
Samedi 28 et dimanche 29 septembre 2019
Centre Joë Bousquet - 53, rue de Verdun - Carcassonne

Por la tarde, siguió el bloque dedicado a “Max Aub, inventeur d’existences: des personnages comme des amis”, con lecturas de textos y proyección de breves testimonios filmados, con los siguientes referentes:

Jean Camp, hispanista solidario de la España republicana.

André Camp, cómplice en el teatro y la radio, con la audición de entrevistas radiofónicas de 1967.

Evocaciones sobre André Malraux presentes en los diarios de Max Aub, acompañada de la proyección de la conferencia de Max Aub en la televisión canadiense en 1961: “Malraux et le cinéma”.

Evocación de la amistad entre Max Aub y Jean Cassou con la lectura de un texto de este último.

Y centrándose en el personaje de Josep Torres Campalans, hubo la proyección de una entrevista realizada a Max Aub con motivo de la publicación del libro (1961), así como de un testimonio filmado expresamente para el evento por parte de Massin, evocando la historia de la edición francesa

del libro y su amistad con Max Aub (“Mon ami Max Aub et l’affaire Campalans”).

La jornada finalizó con la proyección de *Sierra de Teruel*, comentada previamente por Antoni Cisteró.

Todo el programa se desarrolló en un ambiente “aubiano” altamente cordial, con la asistencia atenta y empática de unas cuarenta personas.

Al día siguiente, domingo, los actos concluyeron con la representación teatral: *Epílogos*, basada en los *Crímenes ejemplares* de Max Aub, a cargo de las actrices Roser Montlló y Brigitte Seth de la compañía *Toujours après minuit*. Una experiencia rica en emociones, en la que se pudo presenciar una inaudita lectura-danza de la obra, seguida de una evocación sobre “Max Aub dramaturgo” a cargo de Gérard Malgat.

En resumen, un acontecimiento relevante, bien organizado y con aportaciones interesantes sobre la figura de Max Aub, sus múltiples e inagotables facetas y los numerosos intelectuales que tuvieron contacto con él.



De izquierda a derecha:
Roser Montlló, Terasa
Álvarez Aub, Gérard
Malgat y Brigitte Seth.

Congrés Internacional Cultura i Exili

Castelló-Segorbe, 2-5 diciembre de 2019

Francisco J. Tortajada Agustí
Director Fundación Max Aub

El año 2019 estuvo lleno de conmemoraciones, pero desde el punto de vista cultural y humano había una que destacaba: se cumplían ocho décadas del exilio masivo republicano, cifras que apuntan a medio millón de personas que tuvieron que huir de España, abandonar forzosamente sus casas, sus vidas; entre ellos grandes exponentes de la élite cultural e intelectual española.

Integrado en el Congreso Plural *Ochenta años después* (que tuvo lugar en sedes de todas las autonomías de España, en Francia y México), al amparo de la Comisión Interministerial para la conmemoración del 80 aniversario del exilio republicano, coordinado por Manuel Aznar Soler; la Universidad Jaume I con la Fundación Max Aub y la colaboración del Grup per la Recerca de la Memòria Històrica (Castelló de la Plana) organizaron el *Congreso Internacional Cultura i exili* bajo la dirección de Lluís Meseguer Pallarés. Este congreso fue programado en tres jornadas: el día 3 de diciembre en Castellón, *Historia i cultura de l'exili*, el 4 de diciembre en Segorbe, *Literatura i espectacle de l'exili*, y el 5 de diciembre en Castellón, *Local i Internacional: Arts i Societat d'Europa*.

El comité organizador, desde el primer momento, quería que las jornadas del Congreso se basasen en un programa

científico donde los tres bloques trataran la evolución de la cultura desde el franquismo, teniendo como marco la Segunda República, el golpe de estado y el exilio.

La segunda jornada realizada en Segorbe se llevó a cabo por la tarde, como las demás, comenzando la sesión con las palabras de bienvenida, a los ponentes y participantes del congreso, de la alcaldesa y vicepresidenta de la Fundación Max Aub M.^a Carmen Climent García, Lluís Meseguer Pallarés y el director de la Fundación, Paco Tortajada.

La primera intervención programada de Jorge Urrutia (Universidad Carlos III), *Poesía antes, durante y después de una guerra* no pudo realizarse por motivos personales, por lo que inició la sesión el profesor de la UJI y colaborador de la Fundación Max Aub, Pedro Tejada con la ponencia titulada *Franco en la literatura édita e inédita de Max Aub*.

A continuación se desarrolló una mesa redonda, que bajo el título de *Literatures i exilis* y coordinada por Adolfo Piquer (UJI), contó con la presencia de Josep Palomero (Acadèmia Valenciana de la Llengua) con *Les Literatures valencianes a l'exilis*; Xosé Riveiro (IES Francisc Tárrega) con *De Galicia a Amèrica Latina*; y Vicent Pitarch (Institut d'Estudis Catalans)

con *La Llengua en exili: Pompeu Fabra, Joan Coromines, Manuel Sanchez Guarnier, Germà Colón*.

La Archivera de la Fundació Max Aub, María José Calpe hizo una relación detallada de las comunicaciones presentadas, y finalizó la jornada con el audiovisual de la película *En el balcón vacío (1961)* de Jomi García Ascot presentado por José I. Cruz (Universitat de València).

Como comentó al finalizar la jornada el director de este Congreso, el profesor de la UJI, Lluís Meseguer Pallarés: *Los estudios históricos y culturales no finalizan con el análisis de las personalidades del exilio. El programa científico del Congreso se ha enriquecido por las comunicaciones presentadas, donde se han podido plantear perspectivas generales, históricas y culturales de la segunda parte del siglo XX en Europa y América latina.*

Patronato de la Fundación Max Aub

PRESIDENTA

MARÍA TERESA ÁLVAREZ AUB

VICEPRESIDENTA

M.^a CARMEN CLIMENT GARCÍA
Alcaldesa Ayuntamiento de Segorbe

SECRETARIA

M.^a LUISA LÓPEZ DOMÉNECH
Concejala de Cultura, Ayuntamiento de Segorbe

VOCALES INSTITUCIONALES:

GENERALITAT VALENCIANA

XIMO PUIG FERRER
Presidente de la Generalitat Valenciana

VICENT MARZÀ IBÁÑEZ

Conseller de Educació, Investigació, Cultura y Deporte

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

ANTONI FRANCESC GASPAR RAMOS
Presidente

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CASTELLÓN

JOSÉ PASCUAL MARTÍ GARCÍA
Presidente

MINISTERIO DE CULTURA

M.^a JOSÉ GÁLVEZ SALVADOR
Dirección General del Libro y Fomento de la Cultura

FUNDACIÓN BANCAJA

D. RAFAEL ALCÓN TRAVER
Presidente

VOCALES CIENTÍFICOS:

JOSÉ GARCÍA-VELASCO
Por la Familia Aub

RICARDO BELLVESER ICARDO
Por la Consellería de Educación, Investigación,
Cultura y Deporte

VICENT RAMÓN CALATAYUD I TORTOSA
Por la Diputación Provincial de Valencia

MANUEL AZNAR SOLER
Por la Diputación Provincial de Castellón

JOSÉ-CARLOS MAINER BAQUÉ
Por el Ayuntamiento de Segorbe

VICENTE MARTÍNEZ MOLÉS
Por la Fundación Bancaja

DIRECTOR-GERENTE

FRANCISCO JOSÉ TORTAJADA AGUSTÍ

El Correo de Euclides

Normas de publicación

194

Los trabajos enviados para su publicación en *El Correo de Euclides* deberán ser originales e inéditos, bien artículos de investigación (*Estudios*), bien textos cuya finalidad sea su inclusión en otras secciones de este Anuario: *Textos inéditos*, *Textos encontrados*, *Maxaubiana*, *Reseñas* y *Varia* (elaboradas por el Consejo de Redacción, que encarga los textos a los autores).

Se podrán remitir, en formato Word, a través del correo electrónico a la redacción de la revista (fundacion@maxaub.org), indicando en el asunto del mensaje: *El Correo de Euclides*. Los originales irán precedidos de una primera página que incluirá el título del trabajo y los datos profesionales del autor: nombre, apellidos, institución a la que pertenece, dirección, teléfono y correo electrónico. Así también, en español e inglés se incluirá un resumen (10 líneas) y palabras clave.

Los artículos serán sometidos anónimamente al juicio de dos evaluadores externos seleccionados por el Consejo de Redacción. Podrán ser rechazados o aceptados a condición de que integren, si así se sugiriera, las recomendaciones emitidas por los informantes. Los autores serán informados del estado de su trabajo por correo electrónico en un plazo máximo de seis meses.

Los artículos de la sección *Estudios* no superarán las 20 páginas (A₄, espacio 1,5 cm en Times New Roman 12, con már-

genes de 2,5 cm; 2.100 caracteres/página). La conveniencia de incluir ilustraciones será discutida en cada caso concreto.

En los trabajos, las citas que ocupen menos de dos líneas aparecerán “entrecomilladas” en el cuerpo del texto; las que ocupen más de tres irán sangradas y con fuente de tamaño 10. Se ruega encarecidamente no abusar de las notas a pie de página.

En el texto y las notas a pie de página, las referencias bibliográficas se citarán: (Apellido/s, Año: p./pp.); las obras con dos autores: (Apellido-Apellido, Año: p./pp.). Si un mismo autor tiene varias entradas bibliográficas en el mismo año, se citará: (Año+a, b, c...). Ej.: (Caudet, 2002: 78); (Aub, 1963: 45-56); (Lluch-Soldevila, 2006); (Aznar Soler, 1998a). Dichas referencias bibliográficas, ordenadas alfabéticamente, se citarán al final del texto en el apartado *Bibliografía*, del modo siguiente:

a) Monografías

Apellido(s) y Nombre del autor (Año de edición). *Título del libro*, Lugar de publicación: Editorial, Colección, Número de volumen (si lo hubiera: vol./vols.), páginas (p./pp). Ej.: Tuñón de Lara, Manuel (2001). *Introducción al Laberinto Mágico*. Segorbe: Fundación Max Aub.

Si el autor (o autores) es editor/-es, director/-es o coordinador/-es, entre paréntesis se utilizarán las abreviaturas (Ed., Eds.), (Dir., Dirs.) o (Coord., Coords.). Las mismas normas se aplicarán en los artículos de revista o los incluidos en obras colectivas. Ej.: Fernández, Dolores, Soldevila Durante, Ignacio (Coords.) (1999). *Max Aub, veinticinco años después*, Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones.

b) Artículos de revista

Apellido/-s, Nombre (Año). “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, Número, pp. Ej.: Lluch, Javier (2006). “Escritura en estado provisional: planes para una novela sobre el exilio”, *El Correo de Euclides*, 1, pp. 296-310.

c) Artículos de congresos u obras colectivas

Apellido/-s, Nombre (Año). “Título del artículo”, en Nombre y apellidos (Ed./Eds., Dir./Dir. o Coord./Coords.), *Título de las Actas o del libro*, Lugar de publicación: Editorial, Número de volumen (vol./vols.), páginas (p./pp). Ej.: Pérez Bowie, José Antonio (1999). “Max Aub: la escritura en subversión”, en Dolores Fernández e Ignacio Soldevila Durante (Coords.), *Max Aub, veinticinco años después*, Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones. pp. 209-224.

d) Sitios web

[http://dirección](#) (Año de la consulta). El hipervínculo estará desactivado. Ej: <http://www.rae.es> (2006).

