

El Correo de Euclides



9

2014

EL CORREO DE EUCLIDES

Anuario Científico de la Fundación Max Aub

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Scientific yearbook of the Foundation Max Aub, especially dedicated to the publication of original and unpublished studies on the life and the work of Max Aub.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-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona).

Secretario: Javier Lluch-Prats (Universitat de València).

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

Consejo Asesor: Juan Manuel Bonet (Escritor y crítico de arte), Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid), Rafael Chirbes (Escritor), Manuel Durán (Yale University, USA), 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), Luis López Molina (Université de Genève, Suiza), José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza), Gérard Malgat (Université de Paris-X-Nanterre, Francia), José Monleón (Instituto Internacional del Mediterráneo, Madrid), 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-Universitat Autònoma de Barcelona), Vicente Rojo (Artista visual, México), Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense, Madrid), Bernard Sicot (Université de Paris-X-Nanterre, Francia), Gonzalo Sobejano (University of Columbia, New York, USA) 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), Ricardo Doménech (RESAD, Madrid), Eleanor Londero (Universidad de Calabria, Italia), María Fernanda Mancebo Alonso (Universitat de València), José Emilio Pacheco (Escritor, México), Francisco Ruiz Ramón (Vanderbilt University, USA) e Ignacio Soldevila Durante (Université Laval, Quebec, Canadá).

Diseño gráfico: Toni Paricio.

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

© De los autores
© Fundación Max Aub, 2015
© Servicio de Publicaciones, Diputación de Castellón
ISSN: 1887-0023
Depósito legal: CS-284-2015
Imprime: Imprenta Sichert SL

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 Castellón
publicaciones@dipc.es
<http://publicaciones.dipc.es>



Agradecimiento a la Oficina Cultural de la Embajada de España en París por su colaboración.

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. La Fundación Max Aub no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro, 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	7
A Mimín Falkner Aub, por Martin Falkner.....	9
Mayita (Amalia Ortiz Aub), por Max Aub Ortiz.....	11

Dossier: Geografías literarias de Max Aub (Coordinado por Zoraida Carandell)

Presentación, por Zoraida Carandell	15
<i>Sesión secreta</i> o la crisis del modelo occidental de desarrollo económico para África, por Dieudonné Afatsawo	21
Max Aub, un turista más en busca del personaje Luis Buñuel. La reconstrucción de un testimonio generacional, por Elisabeth Antequera Berral	27
Valencia en <i>La gallina ciega</i> de Max Aub, por Manuel Aznar Soler	34
El pensamiento sobre Europa en la obra de Max Aub y Jorge Semprún, por Mari Paz Balibrea	51
Max Aub en su prehistoria: las raíces franco-belgas de <i>Los poemas cotidianos</i> , por Juan Manuel Bonet	69
Geografía sin centro, topología de la exclusión: <i>Juego de cartas</i> y la muerte del exiliado, por Albrecht Buschmann	72
El París de <i>Jusep Torres Campalans</i> , por Dolores Fernández Martínez	78
<i>La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco</i> . Geografía literaria de un cuento laberíntico, por Julie Fintzel	85
Max Aub ante la Revolución Mexicana, por José-Ramón López García	92
El concepto de frontera en las obras de Max Aub, por Behjat Mahdavi	102
Pasando por París: las memorias radiofónicas de Max Aub (1961-1967), por Gérard Malgat	107
Cartografía de Max Aub poeta: de la patria de la lírica al páramo de la infamia, por Valeria de Marco	115
España y las variadas geografías de las obras teatrales aubianas, por Silvia Monti	122
Un mito para el siglo xx: Prometeo en la obra de Max Aub y Albert Camus, por Francisca Montiel Rayo	128
La geografía maxdrileñista de Aub, por José María Naharro-Calderón	135
<i>Bombing</i> España en <i>El laberinto mágico</i> de Max Aub y en <i>L'espoir</i> de André Malraux, por Alessio Piras	153
Max Aub y las vanguardias en la segunda mitad del siglo xx: <i>Luis Buñuel, novela</i> , por Juan Rodríguez	161
Max Aub y Dámaso Alonso, diálogo y amistad desde la otra orilla, por Javier Sánchez Zapatero	171
Max Mexicano, por Bernard Sicot	178
La narrativa alóctona de Max Aub: los escritos mexicanos, por María Soler Sola	185
Entre el transtierro y el destierro: geografía de la nostalgia y del presente en Aub, por Pedro Tejada Tello	192
Geografías de muerte en <i>Lamentos del Sinaí</i> , por Carole Viñals	199
Topografías temporales en la obra poética de Max Aub, por Catarina von Wedemeyer	206

Maxaubiana

Maxaubiana 2013, por María José Calpe Martín.....	217
---	-----

Reseñas críticas

Max Aub. <i>Crímenes ejemplares</i> , por Javier Lluch-Prats	223
Max Aub. <i>San Juan</i> , por Javier Lluch-Prats	226
Javier Sánchez Zapatero. <i>Max Aub y la escritura de la memoria</i> , por José-Ramón López García	229
Max Aub. <i>Luis Buñuel, novela</i> , por José-Carlos Mainer	232
José-Ramón López García. <i>Fábula y espejo</i> , por Mario Martín Gijón	238
Gérard Malgat. <i>Max Aub et le France</i> , por Beatrice Ménard	241
Max Aub. <i>Luis Buñuel, novela</i> , por Juan Rodríguez	245

Varia

Adiós a José Luis Aguirre, por Ricard Bellveser	251
Representación de <i>De algún tiempo a esta parte</i> en el Instituto Cervantes de París (12 de junio de 2014), por Esther Lázaro	254
Pasando por París: la ruta Max Aub, por Gérard Malgat	257
Así escribí la biografía de Max Aub, por Rafael Prats Rivelles	259
Tesis doctorales sobre Max Aub en 2014	262
Sentencia condenatoria de Juan María Calles por plagio	263

Sigue la crisis económica provocada por el neo-liberalismo capitalista, pero *El Correo de Euclides* sigue resistiendo y se resiste a ser su víctima. Por ello, a la espera de tiempos mejores, nos vuelve a llenar de orgullo a todo el Consejo de Redacción poder presentar en papel el número 9 (2014) de este anuario maxaubiano. Y, desgraciadamente, tenemos que iniciarlo con dos textos en memoria de dos miembros de la familia de Max Aub que han fallecido durante el pasado año 2013. Así, Martin Falkner ha escrito un texto en homenaje a la memoria de su madre, María Luisa Aub Barjau, "Mimín", la hija mayor del escritor, fallecida en Londres el 7 de diciembre de ese año 2013. Y, por su parte, Max Aub Ortiz, hijo de Carmen Aub Barjau, la hija pequeña del escritor, ha hecho lo propio con su hermana Amalia Ortiz Aub, "Mayita", fallecida en México el 3 de abril del mismo año 2013.

En la sección de "Estudios" publicamos, como siempre por orden alfabético del primer apellido de sus autores, veintitrés trabajos de investigación en un dossier titulado "Geografías literarias de Max Aub" que presenta Zoraida Carandell, catedrática de Literatura y civilización españolas contemporáneas en la Universidad de Paris Ouest Nanterre La Défense, presentación a la que remito al lector.

Debido a la extensión de este dossier, hemos suprimido en este número de *El Correo de Euclides* la sección de "Inéditos y recuperados", pero no podía faltar la "Maxaubiana", obra de María José Calpe Martín, la archivera de nuestra Fundación, quien anota las ediciones y los estudios publicados sobre el autor en libros colectivos, así como los artículos aparecidos en revistas de investigación durante el pasado año 2013.

En la sección de "Reseñas críticas" publicamos un total de siete. Cuatro se refieren a recientes ediciones de algunas obras de Max Aub y de ellas dos son de Javier Lluch-Prats

(*San Juan*, edición, introducción y propuesta didáctica de Ana Isabel Llorente Gracia y Jesús Sebastián Carrera Lacleta y *Crímenes ejemplares*, edición, introducción y propuesta didáctica de Pedro Tejada Tello), mientras que la edición, tan polémica críticamente como muy discutible filológicamente hablando, de *Luis Buñuel: novela*, edición de Carmen Peire, ha merecido un par de reseñas escritas por José-Carlos Mainer y Juan Rodríguez. Las tres restantes se refieren a libros sobre la obra literaria de Max Aub y sus autores son Béatrice Ménard (*Max Aub et la France*, de Gérard Malgat, la versión francesa de su libro *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos-X, 2007), José-Ramón López García (*Max Aub y la escritura de la memoria*, de Javier Sánchez Zapatero) y Mario Martín Gijón (*Fábula y espejo. Variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*, de José-Ramón López García).

Por último, en la sección de "Varia" editamos un texto de Ricardo Bellveser ("Adiós a José Luis Aguirre") con motivo de la muerte de José Luis Aguirre, miembro del Consejo Asesor de *El Correo de Euclides*. Por su parte, Esther Lázaro nos explica en "Emma vuelve a la ciudad que la vio nacer. *De algún tiempo a esta parte en París*" las emociones y reflexiones que experimentó como protagonista del monólogo que interpretó el 12 de junio de 2014 en el Instituto Cervantes de París. Gérard Malgat en "Pasando por París: la ruta Max Aub" nos comenta la geografía parisina de un autor que vivió en la capital francesa sus primeros once años. Y Rafael Prats Rivelles -a quien, en la presentación pública de este número 9 de *El Correo de Euclides*, queremos rendir un merecido homenaje como primer biógrafo de Max Aub-, nos confiesa las circunstancias que en pleno franquismo rodearon su trabajo en "Así escribí la biografía de Max Aub". Javier Lluch-Prats informa sobre un par de tesis

doctorales sobre Max Aub defendidas públicamente por Alessio Piras en la Universidad de Siena y por Elisabeth Antequera Bernal en la Universitat de València. Finalmente, si en la última página del número 6 (2011) de *El Correo de Euclides* se publicó una breve nota informativa en la que podía leerse que “en noviembre del presente año 2011 cuatro investigadores maxaubianos (Manuel Aznar Soler, José-Ramón López García, Gérard Malgat y Juan Rodríguez) han presentado conjuntamente, a través del bufete Calsamiglia de Barcelona, una demanda judicial por plagio intelectual contra Juan María Calles, autor del libro *Max Aub en el laberinto del siglo XX. La escritura en libertad*, publicado por Ellago Ediciones de Castellón durante el pasado año 2010”, publicamos ahora la última parte (“Fallamos”) de la “Sentencia número 150 de 2014”, dictada el 23 de abril de 2014 por la Sección Tercera de la Audiencia Provincial de Castellón donde, tras recurso de apelación interpuesto

por los demandantes, se reconoce que Juan María Calles perpetró un plagio que queremos poner en conocimiento de la comunidad científica internacional.

Y como siempre decimos, ojalá todos estos materiales textuales reunidos en este noveno número de *El Correo de Euclides* sean de interés y utilidad a los investigadores, estudiosos y simple 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 serán evaluados por un Comité externo, por pares y anonimato, para su publicación ulterior.

Muchas gracias por haber venido hoy en honor de mi madre. Ella vivió una vida increíble que tocó a mucha, mucha gente. Fue una vida que debemos celebrar por no pocos motivos. Así, el amor y cariño que hemos recibido últimamente nos han hecho sentir muy humildes. Todas las cartas y llamadas que mi padre y nosotros hemos recibido han tenido algo en común: que fue un privilegio conocer a mi madre.

Mimín fue una persona intensa, e intensamente reservada y hubiera encontrado muy desagradable ser el foco de un discurso; pero no podemos celebrar a un ser tan único sin hablar un poco sobre ella. Perdóname mamá.

Para entender mejor a mi madre y a la extraordinaria mujer que fue, ayudará si paso unos minutos recordando un poco de su historia personal. Como todos sabéis, ella nació en Valencia, España, en 1927. Y su vida de pequeña estuvo determinada por guerras. En 1936 el nuevo Gobierno Republicano español eligió a su padre como agregado cultural en la Embajada de París. Cuando más tarde ese año estalló la Guerra Civil, su padre volvió a España dejando a su familia en París. Después del comienzo de la Segunda Guerra Mundial, mi madre fue testigo de la entrada de las tropas alemanas en París y de su victorioso desfile en los Campos Elíseos.

Cuando su padre regresó, los franceses lo encarcelaron como representante del Gobierno Republicano y lo enviaron, entre otros, a un campo de concentración en Argelia, del cual al final logró escaparse y llegar a México.

Mi madre regresó a España en el primer tren de París a España después de la derrota francesa, y tengo que añadir que mi madre tuvo un rencor enorme a los franceses y todo lo que era francés durante el resto de su vida, a pesar del hecho de que podía hablar francés perfectamente.

A finales de 1946, cuando ya era seguro viajar, la familia se reunió en México DF. Entonces mi madre tenía diecisiete años y vivía en el tercer país de su juventud. No había visto a su padre en siete de los últimos nueve años. La familia había perdido su casa y muchos de sus bienes en España y, en los cinco años antes de irse a México, compartió la casa de su abuela con otros miembros de su familia.

El modo en que superó estas experiencias difíciles de joven determinó el carácter de mi madre como mujer. Para mí, lo que la caracterizó fueron: su calidez; su compasión; su fuerza interior y su equilibrio; su deseo de descubrir a la verdadera persona en toda la gente que encontró; su capacidad de ver lo positivo en cualquier situación; la importancia que dio al amor y a la lealtad; su desinterés; su sentido profundo de moralidad sin ningún deseo de juzgar a los otros; su capacidad de conectar con un grupo sorprendente de gente, desde artistas y escritores hasta el lechero y el duro director; podía encantar a cualquiera y lo hizo toda su vida.

Esta es una lista enorme de cualidades, pero, ¿qué significó? Simplemente significó que mi madre era una mujer extraordinaria. No exagero cuando digo que nunca se quejó; nunca dijo algo en contra de alguien; siempre pensó en otros antes que en ella misma; siempre era cariñosa; nunca alzó su voz; no se tomaba nada en serio; fue generosa en todo; su amor fue constante e incondicional; vio cualidades en gente que otros no veían, y siempre aprovechó al máximo cada día.

Continuando con la historia de mi madre, añadiré que siguió la carrera de Literatura y Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue típico de su modestia que solamente después de su muerte supe que obtuvo la nota más alta de toda la universidad ese año. Tenía un conocimiento enorme de arte y literatura, era lista, con un cerebro fuerte y un sentido de humor socarrón.



El momento más importante de su vida fue cuando dejó México para trabajar como profesora adjunta de lenguas romances en Oberlin College Ohio (EE. UU.), donde se encontró a mi padre. Se casaron en México DF al final de los estudios de mi padre y tuvieron su primera casa en la ciudad de Newport, Gales.

El Reino Unido de los años 50 no fue acogedor, ni multicultural como lo es hoy en día. No daban la bienvenida a extranjeros y, por supuesto, ¡no había calefacción! Mi madre odiaba el frío y pienso que Newport tuvo algo que ver con eso.

Estuvieron casados sesenta y dos años y nunca hubo mujer más querida y amada que mi madre por mi padre. Fueron el sol y la luna el uno al otro; diferentes pero siempre muy unidos. Mis padres tuvieron una vida maravillosa, una familia y una casa, tres hijos, ocho nietos, y ahora un bisnieto. Además de muchos buenos y estimados amigos.

A service celebrating the life of
Mimin Falkner
 (1927 - 2013)



The Memorial (Unitarian) Church
 Emmanuel Road, Cambridge
 Friday 20th December 2013

Espero que podáis ver en el arco de esta extraordinaria vida cómo mi madre sobrevivió a muchos cambios y retos para poder construir una vida concentrada en poner a su familia en primer plano, lleno de amor y cariño. Cada día intento ser el tipo de persona que mi madre me enseñó a ser, lucho por ser tan desinteresado como ella y cuando fallo, y fallo mucho, me doy cuenta de la persona increíble y especial que fue mi madre, que siempre quiso amar ante todo a los demás y nunca quiso ser egoísta. Ahora que no está con nosotros, me acordaré de ella cada día para guiarme y, al hacer esto, la mantendré viva en mi corazón, donde siempre estará.

PD: Disculpen si algún hecho no es exacto.

No la conocí por accidente. Estaba ahí y me cuentan que me abrazó desde la primera vez que me vio. No me extraña, siempre tuvo un sentido fraternal muy propio. Crecimos juntos y cuando atraigo mi memoria al momento más lejano de mis recuerdos siempre está ella. Comenzó a enseñarme cosas sin que yo me diera cuenta; tal vez solo quería imitarla. Lo cierto es que desde niños hicimos una complicidad de hermanos, ésa que nunca se traiciona y siempre se venera, aún de grandes.

Quisiera poder escribir sin estar llorando. Se trata de mi hermana Mayita, quien al morir cerró de tajo demasiados capítulos. Lo traía en la sangre, como su abuelo, nuestro abuelo Max: escribir de muchas maneras y dominando todos los estilos. Escribió con la comprensión de una hija, con la lealtad de una hermana, con la honestidad de una amiga, con la entrega de una profesional. Y especialmente, escribió con el amor profundo de una madre y una esposa. Escribió en todos y cada uno de nosotros; a veces unas líneas, a veces varios capítulos; pero siempre con una huella indeleble de su espíritu inquieto.

Mayita me enseñó a ser curioso, a preguntar, a buscar. Me leía sus poesías y las reflexiones que hacía sobre la vida, desde la cima de su juventud. A veces no entendía, pero no importaba; siempre me impresionaba. Entonces, cuando crecí, comencé a escribir y a leerle lo que decía. A veces se reía, pero siempre me empujó a no dejar de hacerlo, hasta que un día logré sorprenderla y marcó para siempre mi vida, porque era ella la que siempre nos sorprendía.

Y es que remontar no es fácil y menos cuando se es joven. Mayita reprobó tercero de secundaria. Creo que eso lo lamentó mucho, porque ella sabía que no era tonta ni descuidada y siendo como era, se retó a sí misma. Terminó la secundaria e ingresó a la Normal de Maestros, era la época de Travolta, recuerdo que un día me regaló una chamarra

como la del personaje de la película *Vaselina* ella sabía que yo quería una. Se recibió pero aún estaba frustrada por aquella secundaria. Entonces decidió estudiar Psicología. Trabajaba y estudiaba. Hasta que un día se recibió también de psicóloga.

Pero no se detuvo, a partir de ahí comenzó a amasar una serie de diplomados, certificados y demás cursos que poco a poco la fueron acercando a su pasión más grande: la defensa, la búsqueda de justicia, equidad y especialmente de oportunidad para los demás. Participó en muchos y muy importantes movimientos para rescatar y orientar conciencias. En cárceles, en universidades, en centros diversos de gobierno. Fue mediadora de muchos casos de drama humano. Fue portadora de palabras de aliento y acciones de ejemplo. Cientos de personas que coincidieron en su camino supieron de su gran valor y humanidad.

Pero lo más importante de su humanidad lo tenía en su hogar. Con sus hijos y su esposo. Lo decía, lo transmitía, lo amaba, lo gritaba cada vez que podía. Jaime, Pako y Ángel fueron siempre su mejor sustento para vivir plenamente, fueron su inspiración. Mayita, Amalia, como muchos le decían, por su nombre, siempre se empeñó en hacerles saber a sus amigos lo orgullosa que estaba de ellos; de todos y cada uno de ellos. Como hija llegó más lejos que sus licenciaturas y certificados, siempre quiso que su familia se sintiera orgullosa de ella y siempre supo lo orgullosos que todos hemos estado de ella. Un orgullo que con su partida se ha acrecentado y un amor que con su ausencia no ha encontrado límite.

Una de sus reflexiones más valiosas que recuerdo y tengo presente siempre, es que no importa a dónde nos vayamos o cambiemos, lo importante es lo que vayamos logrando con el tiempo. Entonces, la pregunta no es si hicimos bien en cambiar de lugar; sino si estamos mejor en el lugar al que nos

cambiamos. Y si la respuesta era que sí, como seguramente debía ser, entonces todo estaba bien y no había de que preocuparse.

*

Mayita, te cambiaste de lugar; y aunque no escogiste el momento es un lugar al que llegaremos todos. Fue un viaje repentino y ha pasado un poco de tiempo; es decir, un tiempo entre nosotros, quienes te vimos partir. Estoy seguro de que estás bien, porque también hablabas de esa Vida verdadera, después de esta vida. Y tu cambio inesperado de este lugar a aquel donde te encuentras nos enseña a recordar tus palabras, tu ejemplo y tu entrega. Como ves, no dejas de estar presente.

Y es que nunca nadie se va para siempre Mayita. Y en tanto haya sangre de tu sangre y amor de tu amor entre los caminos que recorriste y las vidas que tocaste, permanecerás; especialmente entre tu descendencia. De la misma manera que el abuelo Max no se va, ni la abuela Peua, ni nuestro



Carmen Aub con sus hijas Amalia (Mayita) y Gabriela.

primo el Güero, nuestra tía Mimín y por supuesto, nuestro padre. Hoy estás con ellos y todos están perennemente presentes.

Gracias Mayita por haber escrito tanto en nuestras vidas.

Dossier: Geografías literarias de Max Aub
(Coordinado por Zoraida Carandell)



COLLOQUE INTERNATIONAL

GÉOGRAPHIES LITTÉRAIRES DE MAX AUB

LIRE 19-21 CRIIA EA-369 GEXEL-CEFID-UAB
COLEGIO DE ESPAÑA, INSTITUTO CERVANTES, NANTERRE UNIVERSITÉ

GEOGRAFÍAS LITERARIAS



11 juin
12 junio
13 2014



Geografías literarias de Max Aub

Zoraida Carandell

*Université Paris Ouest Nanterre la Défense
LIRE19-21, EA-369 CRILA*

Diez años después del Congreso de Nanterre dedicado a los arraigos y desarraigos de Max Aub —véase *Max Aub: enracinements et déracinements*, Marie-Claude Chaput et Bernard Sicot eds, *Regards*, 6, 2003—, nos pareció a algunos imprescindible hacer una nueva valoración de su obra que tuviera en cuenta el lugar que ocupa en lo que Pascale Casanova llamó la “República mundial de las letras”. Entiende Casanova la literatura como un deporte de combate en el que los excluidos del campo cultural pugnan por un reconocimiento de las tendencias mayoritarias. El actual cambio de perspectiva de la literatura comparada, transformada en literatura mundial, se acompaña de una visión geográfica de las letras, que estudia no solo el impacto del medio ambiente y del espacio en las obras, sino también la cartografía de la literatura y su papel en la ética y en la política. El exilio literario ha pasado de ser un accidente de la historia, incómodo de clasificar, para convertirse en una magnitud de primer orden. En Max Aub, hemos querido honrar al escritor y pensador del exilio republicano español del 39, a cuyo estudio se dedica desde 1993 el Grupo de Estudios del Exilio Literario de la Universidad Autónoma de Barcelona. La colaboración de la Universidad de Nanterre con el GEXEL fue iniciada por Manuel Aznar Soler, Jacques Maurice, Bernard Sicot y Marie-Claude Chaput en los años noventa y sigue en pie con el grupo LIRE19-21 (EA-369).

El internacionalismo de Aub es un vanguardismo

Al igual que Hannah Arendt, María Zambrano o Stefan Zweig, Max Aub es un precursor del humanismo literario,

y hemos querido estudiar cómo una obra humanamente geográfica se incardina en valores políticos, morales y culturales heredados de las vanguardias. Este acercamiento supone un concepto territorializado de la literatura después de la segunda guerra mundial. Recorrer los paisajes aubianos “de la patria de la lírica al páramo de la infamia”, según los términos de Valeria de Marco, es buscar la estela de la presencia humana en el paisaje, esa geografía moral que hace de un lugar un espacio literario.

El hilo que conduce del antifascismo al internacionalismo y a la construcción europea es examinado por Mari Paz Balibrea. La comparación del pensamiento político de Aub con el de Semprún, nacido veinte años más tarde, permite a Balibrea estudiar las ramificaciones del pensamiento aubiano en la construcción europea. Aub y Semprún comparten un mismo recelo frente a los dos bloques de la guerra fría, denunciando lo que Aub, citado por Mari Paz Balibrea y Juan Rodríguez, considera un “falso dilema”, pero tan solo Semprún asiste a su caída. La voluntad de superar fronteras conduce a ambos a pensar los fundamentos morales de la construcción de la Europa política, anhelada por Semprún, y de un mejor reparto de las riquezas o del reconocimiento de las culturas, defendido por Aub, con una perspectiva menos eurocéntrica.

Las seis entrevistas radiofónicas concedidas por Aub a André Camp en 1967, *Combates de vanguardia*, han sido rescatadas por Gérard Malgat, y muestran la continuidad entre el empeño estético y la lucha política. Según Aub, las

mal llamadas identidades nacionales se construyen dentro de parámetros históricos cambiantes, lo cual le conduce siempre a asociar un espacio a un tiempo histórico determinado. Afirma: “mi manera de ser español es la manera de ser de mi generación”. Reúne en una especie de cronotopo, aislado en el tiempo, la generación de la guerra civil, advocación bajo la cual cabrían tanto las vanguardias literarias y artísticas como quienes empezaron a escribir en “los años de vísperas” descritos por José-Carlos Mainer. Sin ánimo de establecer capas o franjas generacionales, puede decirse que Aub llega a la plenitud de sus facultades de escritor en las columnas de Hércules de la Edad de Plata que supuso la guerra civil.

Los marcos vital—cosmopolita y políglota—e intelectual en los que se mueve Aub lo sitúan en una encrucijada. Sus primeros poemas se inscriben en los estertores del simbolismo, cuya heredad artística estudia Juan Manuel Bonet en *Los poemas cotidianos*. Valeria de Marco destaca la ruptura que separa la primera poesía de Aub de la experiencia de la guerra y los campos, así como la influencia de las fotografías en los poemarios de Aub, claro signo vanguardista de unas obras que estudian el hiato o la complementariedad entre el intelectual y su mundo, entre la imagen y la palabra. Aub escribe con un pie en el suelo y otro en las nubes hasta su último gran libro, *Luis Buñuel, novela*, que según Juan Rodríguez debiera ser editado en un soporte multimedia para ser leído de todas las formas posibles. Con *Luis Buñuel, novela*, Aub inventa la ejemplaridad heterodoxa. Al igual que Louis Aragon inicia en 1942, en la Francia de Vichy, *Henri Matisse, roman*, un libro ilustrado en el que Matisse aparece como el símbolo de Francia y de los valores culturales que el país representa, Max Aub dedica sus últimos años al proyecto de *Luis Buñuel, novela*. Lejos de la España de *La gallina ciega*, *Luis Buñuel, novela* es el símbolo de la continuidad de las vanguardias españolas en el exilio. Es el ejemplo vivo del pensamiento de los transterrados. Juan Rodríguez analiza la novela como punto culminante de la escritura vanguardista de Aub, mientras que Elisabeth Antequera Berral ve en ella un testimonio generacional. Como lo hiciera en su momento Aragon, Max Aub rompe lanzas en favor del desacreditado género biográfico—¿a quién le importaban, en tiempos de la apostasía del autor diagnosticada por Barthes, las peripecias biográficas de un hombre?— para entender la

vida como algo extrapolable, traducible al ámbito literario. Del mismo modo que se plantea la relación entre historia, memoria y literatura, lo biográfico y lo literario se entremezclan.

La actitud vital de Aub debe no poco al compromiso formulado por Sartre en *L'existentialisme est un humanisme* (1946) y *Qu'est-ce que la littérature* (1948). El existencialismo sartriano parte de las premisas de la fenomenología. Es una filosofía de la percepción que tiene el hombre de su medio ambiente y de la acción recíproca que ejercen uno sobre otro. Ubica al intelectual dentro de un espacio geográfico e histórico. Al igual que Camus en *L'homme révolté*, Aub recorre la historia de occidente para comprender su tiempo. Los avatares de Prometeo en la obra de Aub, analizados por Francisca Montiel Rayo, son la expresión del compromiso activo que tanto Aub como Camus defendieron y practicaron. No se trata solo de que el intelectual tenga la misión de influir sobre su ambiente; de él depende superar barreras para que su voz tenga amplia resonancia. Como escribe Max Aub en “El Turbión Metafísico”, citado por Dieudonné Afatsawo, “si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, ni es hombre, ni es escritor”. El cartel realizado, una fotografía de Aub por Antonio Gálvez, muestra al poeta en la calle, en el barrio latino de París.

La literatura, cuaderno de bitácora

La protagonista de uno de los primeros relatos de Aub, *Geografía* (1928), toca un globo terráqueo “antes de sentir bajo sus manos, humanización melodramática de la geografía, el cráneo no de alguien sino de algo incalificable”. La esfera armilar es el círculo de hueso que rodea y limita nuestro conocimiento; la vida del hombre, un viaje o bien la exploración del propio encierro. La literatura sería para Aub un cuaderno de bitácora. Consiste en modelar espacios, quitar alambradas, construir puentes, buscar la libertad. La novela es el instrumento para llegar a una nueva topología. Albrecht Buschmann usa este término en su análisis de *Juego de cartas*, espacio de la muerte moral del exiliado. La topología sería la dimensión creativa que permite concebir espacios continuos o discontinuos, cerrados o abiertos, semejantes o distintos, es decir, la aptitud de la obra para forjar un espacio análogo a otros semejantes.

Entender la creación como topología es asimilar los espacios para imaginar puentes y vías de salida. Es llegar a un grado de generalidad que permite entender los espacios como intertextos en los que se cruzan reminiscencias culturales, vivencias y reportajes.

Frente a la realidad histórica de los campos y de la guerra que le tocó vivir, Aub traza lo que Carole Viñals llama una geografía de la muerte. Ante la experiencia de la guerra, la voz poética o narrativa no claudica. La literatura es una superación, una forma de reconquista poética del territorio según Catarina von Wedemeyer, una meditación sobre las causas de la guerra, una reafirmación de la herencia cultural y política de la República.

La generación de Aub descubre la guerra desde el cielo, con los planos de *L'Espoir*, y con los cazas que rasgan el cielo en *El laberinto mágico*. Aub se hace aquí eco de una nueva tragedia, la muerte indiscriminada por los bombardeos. Morir, por estar en una ciudad. Alessio Piras examina el tratamiento de Barcelona como trinchera, que destroza el paisaje urbano hasta volverlo irreconocible. La fragmentación vanguardista del relato entronca con la herencia del Goya de *Los Desastres*. “Poesía”, dice Templado, anonadado ante el espectáculo de las columnas de humo y las columnas de fuego. El cielo es el nuevo paisaje de guerra. La muerte impone por las calles su opresión vertical y su latitud de terror. En *Diario de Djelfa*, el poema “Recuerdo de Barcelona en el tercer año de su muerte”, analizado por Catarina von Wedemeyer, vivifica la ciudad por medio de una personificación. Personificar es, para Catarina von Wedemeyer, reconquistar los espacios, recrear una ciudad humana y humanizada. La pérdida de España no es la ausencia de una tierra, sino la muerte de una persona simbolizada por las ciudades que mayor eco tienen en las novelas de Aub: Madrid –analizado por José María Naharro-Calderón–; Barcelona, estudiada por Piras; Valencia, sobre la que aporta nuevos elementos Manuel Aznar Soler. Por otra parte, la personificación en *Diario de Djelfa* significa también que la ciudad es un ser vulnerable ante la muerte. Aub compartía sin duda la desolada constatación de Cernuda en “Impresión del destierro”: «¿España?» dijo. “Un nombre. España ha muerto». Ya no hay playas parameras al rubio sol durmiendo, porque España ha dejado de respirar.

La experiencia subjetiva de la geografía española entroniza una ruptura entre los espacios, los asocia a las vivencias. La alegoría de España confina la juventud de Aub en un tiempo y en un espacio irrepetibles, sobre los que Aub no deja de pensar. En la memoria y la creación de Max Aub exiliado, Valencia, por ejemplo, es un tema recurrente que Manuel Aznar Soler analiza en su artículo sobre la imagen de la ciudad en *La gallina ciega* a partir del encuentro entre Aub y la escritora María Beneyto. Como observa Pedro Tejada Tello, si bien Aub consigue salvar las distancias geográficas gracias a su imaginación de escritor, no logra impedir que con el tiempo España discurra por derroteros distintos de los que él hubiera deseado para su país. Aub se dirige sobre todo a su coetáneo, al interlocutor de dentro y fuera de España, como lo muestra su empeño en la revista *Los Sesenta*, evocada por Pedro Tejada Tello y Javier Sánchez Zapatero.

El esfuerzo integrador de Aub, la voluntad de construir puentes con España, le lleva a solicitar la colaboración de Dámaso Alonso para *Los Sesenta*. Javier Sánchez Zapatero recuerda que Dámaso Alonso le pidió a Aub que movilizara a los exiliados y a la opinión de México en favor de la concesión del premio Nobel a Vicente Aleixandre. En esa gestión –que el movimiento para pedir el premio saliera de fuera de España– late la conciencia de ambos escritores de que la España de Franco parece insolvente culturalmente a ojos de los intelectuales europeos. La cultura española: sus autores, sus instituciones –las que el franquismo promovió o toleró–, carecen de reconocimiento internacional, sea cual sea el grado de oposición interna que resquebraja las bases del régimen. Las figuras clandestinas de la cultura española que han permanecido en el insilio se enfrentan a un silencio doble: el de dentro y el de fuera, donde no son oídas.

Max Aub sabe que la España del franquismo limita históricamente con los Pirineos y con el Atlántico, y usa la literatura como un medio para salvar fronteras que él no fue autorizado a cruzar hasta poco antes de su muerte. No hay fronteras naturales en la imaginación de Aub. Son el producto de un enfrentamiento ideológico, como lo muestra Behjat Mahdavi. En *Manuscrito cuervo*, Jacobo pronuncia una sentencia cargada de ironía: “Sébase que frontera es

una cosa muy importante que no existe y que, sin embargo, los hombres defienden a capa y espada como si fuese una cosa real”. Es difícil imaginar mayor parodia del concepto geográfico de identidad nacional, o de la nación como unidad indivisible de destino que esta frase, comentada por Behjat Mahdavi.

Ectopías de Max Aub

Durante su exilio en México y sobre todo en su narrativa, Aub escribe lo que Albaladejo denomina una literatura ectópica: partiendo de unas coordenadas geográficas determinadas, trata de un espacio distinto del esperado. La noción de ectopía, estudiada aquí por María Soler Sola, plantea un importante problema metodológico de geografía literaria. La literatura ectópica entroniza una forma de parangonar el espacio literario ficticio con un lugar concreto en el cual un autor escribe una novela determinada. Si bien, en palabras de Albrecht Buschmann, el cruce entre varias culturas, presente en el pensamiento de Aub, es tributario de sus movimientos, ello no significa que la limitación geográfica suponga un cerco del texto literario. Sí resulta interesante aclarar en qué modo la fantasía geográfica desplegada en una obra puede o no conducir a una visión, intrusiva o interiorizada, que cuestiona, acata o finalmente trasciende un horizonte geográfico determinado. Ello nos lleva a matizar la noción de literatura ectópica. No sería la que, escrita en un lugar, se desenvuelve en otro, sino la que infunde al lugar descrito una dimensión de extrañeza desde parámetros internos a la obra literaria –por ejemplo, en las *Cartas marruecas* de Cadalso.

Cuando Aub establece comparaciones entre México y los paisajes españoles o personajes mexicanos y españoles, ello no significa, según Bernard Sicot, que lo mida todo con ojos de español. Pedro Tejada Tello recuerda algunas comparaciones hechas por Aub: Veracruz es Castellón y Murcia, a ojos de Aub recién llegado en 1942, y el cielo de Sidney es un matiz invernal del cielo mediterráneo para el navegante de *Geografía*. No significa que Aub trate de mirar con ojos españoles cuanto descubre. Esa necesidad de comparar realidades viene de los fenómenos culturales y de resistencia de los años veinte y treinta y de la capacidad

asimiladora de Aub. Bernard Sicot observa que el escritor no dejó libros de impresiones sobre México, como sí lo hicieron Moreno Villa, Rejano, y Cernuda. Aub no esgrime una visión exótica de México, elige internarse en un espacio geográfico y humano, llegar a lo que denomina Sicot una visión interna de la cultura y la sociedad mexicanas. Nunca cae en lo pintoresco, salvo en la descripción del viaje de Nacho por Europa en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. El relato estudiado por Julie Fintzel echa mano irónicamente de la tradición del viaje de ocio por una Europa de tarjeta postal. Max Mexicano no describe impresiones y paisajes de México, sí escribe en cambio una *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, estudiada por José-Ramón López García, en la que queda plasmada su visión del proyecto nacionalista del PRI.

La curiosidad de Max Aub y su capacidad de desasirse del contexto inmediato en el que vive le permiten pensar en términos de política internacional. Silvia Monti observa que sus personajes viven las consecuencias de una política en vías de mundialización. Aub amplía sus análisis y su discurso a cuestiones urgentes, como la insuficiencia de la cooperación internacional en materia de desarrollo, estudiada por Dieudonné Afatsawo. En la línea de *A modest Proposal* de Swift, Aub imagina en *Sesión secreta* una propuesta de Hamani Numaruh, representante de un país africano ante las Naciones Unidas: el desarrollo de la antropofagia al por mayor para atajar el hambre y el subdesarrollo. Al igual que sucede en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, analizado por Julie Fintzel, la imaginación aubiana se vale de la ironía y de la ficción histórica como formas de denuncia de la ineficaz ayuda internacional.

La intertextualidad literaria o la multitud de referencias artísticas o culturales no son solo un juego mental destinado a la fruición del lector, sino la ocasión de cruzar vivencias y espacios. La descripción topográfica es indisoluble de un halo de percepciones granjeadas por la tradición literaria, y de alguna manera, transplantadas a otras literaturas que la del texto de origen. Tanto el teatro como la novela ilustran esta capacidad de transterrar las vivencias en el espacio y en el tiempo.

El espacio teatral aubiano, según Silvia Monti, está saturado de referencias y proyecciones simbólicas. A su vez, el texto es modelado por el espacio, de forma que la geografía es artífice de la literatura, con mayor abundamiento cuando se trata de teatro, un género que existe en el lugar concreto del escenario y dialoga con las formas visibles del espacio. La obra teatral es designación de un espacio que no es mero trasunto nostálgico de España. Silvia Monti comenta sucesivamente *A la deriva*, *Morir por cerrar los ojos*, *El rapto de Europa*, *El puerto*, ambientados en Francia, y los compara con la Viena de *De algún tiempo a esta parte*, o la Alemania nazi de *Comedia que no acaba* y *Los excelentes varones*.

Partiendo del artículo de Silvia Monti, puede aventurarse que la exploración de un espacio destruido en la Barcelona de *Campo de sangre* permite a Aub imaginar la noche de los cristales rotos en *De algún tiempo a esta parte*, muy bien interpretado por la actriz Esther Lázaro en el marco de las actividades del Instituto Cervantes. El monólogo dramático evoca la noche del 9 al 10 de noviembre de 1938, y se publica en 1949, cuatro años después de *Campo de sangre*, que alude a los bombardeos de marzo de 1938 y a los destrozos de cuerpos y casas mezclados. José María Naharro-Calderón observa cómo el Madrid de Galdós y Baroja es blanco de los bombardeos nacionales de noviembre del 36 en *Las buenas intenciones* (1954) y se transforma a su vez en campo de muerte. La circunstancia histórica es diferente, pero la experiencia de los personajes inmersos en el horror es equiparable.

La historia y la ficción son categorías epistemológicas intercambiables, observa José María Naharro-Calderón. Aub no estaba en Viena en 1938, los matices realistas de la visión de Emma son obra de la memoria literaria, que hace acopio de reminiscencias textuales, periodísticas, fotográficas o cinematográficas. La capacidad de Aub de transcrear, es decir, de asimilar la propia literatura y la ajena, lo que vive y lo que respira, le permite ver con los ojos de otro y asignarle a la literatura esa misma capacidad de visión poliédrica del mundo. Así es el laboratorio de la literatura testimonial en Max Aub. *De algún tiempo a esta parte* está dedicado “A cualquiera”, ello indica que el teatro, para Aub, es transmisión al público de la experiencia de la historia. La literatura transierra los espacios

para que desde otro lugar, otros seres, en otro contexto, puedan acceder a una experiencia comparable de la historia. “Este libro es un plagio de la historia”, escribe Aub, años más tarde, en el prólogo de *Luis Buñuel, novela*.

La coherencia de la imaginación geográfica de Aub y de su pensamiento político es atronadora, como lo muestran sus novelas, ambientadas principalmente según José María Naharro-Calderón en las cuatro ciudades por las que a menudo transitan sus personajes. París escapa a la destrucción de la tríada Madrid-Barcelona-Valencia. Es el símbolo de la permanencia y de la transmisión de la cultura. En París tienen lugar momentos capitales de la vida de Aub: recordará a menudo su nacimiento en la Cité Trévise, las aulas del Lycée Rollin donde aprende a leer, su detención a las puertas del hospital Tenon, el campo de Roland Garros y tantos otros lugares. Las andanzas parisinas de Aub han sido documentadas primorosamente por Gérard Malgat en *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada* (Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del exilio, 2007), publicado en francés bajo el título *Max Aub et la France ou l'espoir trahi* (Éd. L'Atinoir, 2013). La “Ruta Max Aub”, preparada por Malgat para el Instituto Cervantes y estrenada en estos días, permite visitar esos lugares. La estratificación cultural que se da en París hace de la ciudad un museo a cielo abierto. Dolores Fernández Martínez recuerda estas palabras de Avellac, un personaje de *Jusep Torres Campalans*: en París “Todo está a mano. Todo viejo, gastado, conocido, pero inmutable: hecho de siempre y para siempre”. Aub transforma el París de Campalans en ciudad inalterable encargada de la transmisión de la cultura de la vieja Europa a las generaciones venideras. El París bohemio —“la mugre tiene calidad”— de Montmartre es un espacio y un tiempo irreplicable pero indestructible, un museo al aire libre.

*

Aub es un precursor porque se siente un heredero

Heredero de Galdós, de Baroja, de Heine, de las vanguardias, de todos los lugares donde aprendió a ser y a vivir —“se es de donde se ha aprendido a vivir”—, de París, Valencia, Madrid, Barcelona y México, de la cultura judía universal, de la tradición republicana y socialista, del pensamiento democrático europeo que pervive en la literatura.

18:30: representación de *De algún tiempo a esta parte*, monólogo de Max Aub interpretado por Fabrice Luchini.

20:00: inauguración de la ruta Max Aub por Gérard Malgat.

VIERNES 13 DE JUNIO

UNIVERSIDAD DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

Salón de conferencias, Edificio B.

10:00: Séptima sesión (modera Marie-Claude Chaput)

Benjot Mahdavi (GEXEL-CEFID-UAB). La frontera como marcador de identidad lingüística.

Gérard Malgat (Univ. de París Ouest Nanterre). Reseña por París: las memorias rediscutidas de Max Aub (1961-1967).

Alessio Piras (Univ. di Pisa). Bombing España en El adiós a Miguel de Max Aub y en El sopor de André Malraux.

Mª Paz Sáenz Álvarez (Univ. Complutense de Madrid). Max Aub en el país de los sorvets.

11:30 Debate y pausa

12:00: Ponencia de clausura (presenta Zoraida Cabanero)

José María Nabarro Calderón (Univ. de Maryland, USA). La geografía maxaubiana de Max Aub.

13:00 CLAUSURA DEL CONGRESO

Intervenciones de: Hélène Aul, directora del UFR LCE y Manuel Aznar Soler.

13:30 Almuerzo

14:30 Paseo por el París de Max Aub. Guía: Gérard Malgat

Comité científico : Manuel Aznar Soler, Zoraida Cabanero, Gérard Malgat y Bernard Sicot

Con el apoyo de la Embajada de España en París, del Instituto Cervantes, del Colegio de España, de la Fundación Max Aub, del equipo EA-369. Estudios romanos de la Escuela doctoral 138, del UFR LCE de la Universidad de París Ouest Nanterre la Défense y del GEXEL-CEFID-Universidad Autónoma de Barcelona.

Comité de organización: Lina Iglesias, Béatrice Ménard (Univ. Paris Ouest Nanterre la Défense, EA-369), José Ramón López García, Francisca Montiel Rayo y Juan Rodríguez (GEXEL-CEFID-UAB).

Colegio de España : C/da Universitat, RED B, autobuses 21 y 67.

Institut Cervantes: 7 rue Querson Beauchamp, 75008, M Georges V o Alma Marceau.

Univ. Paris Ouest Nanterre La Défense : RED A o SUDC Saint-Laurent. Lignes L, Estación Nanterre-Université.

Paseo por Max Aub en la rue Max Aub la Prince, en París, fotografado por Antonio Galvez.

CONGRESO INTERNACIONAL GEOGRAFÍAS LITERARIAS DE MAX AUB 11, 12 y 13 de JUNIO DEL 2014



COORDINACIÓN Manuel Aznar Soler y Zoraida Cabanero

Universidades de París Ouest Nanterre La Défense (EA-369, CRIIA, LIRE19-21) y Universitat Autònoma de Barcelona (GEXEL-CEFID-UAB)

MÉRCOLES 11 DE JUNIO

COLEGIO DE ESPAÑA, sala Luis Buñuel

19:30 APERTURA DEL CONGRESO

Con las intervenciones de Juan Olea, director del Colegio de España; Elías de Tejada, consejero cultural de la Embajada de España; Teresa Álvarez Aub, presidenta de la Fundación Max Aub; Francisco Aulias, codirector del CRIIA EA-369 y Manuel Aznar Soler, director del GEXEL-CEFID-UAB.

16:00 Ponencia inaugural (presenta Zoraida Cabanero)

Mari Paz Balbino (Univ. de Birbeck Londres). Lo que cuenta su europeo. Max Aub y Jorge Semprún en el canon intelectual del siglo XX.

17ª Primera sesión (modera Mari Paz Balbino)

Manuel Aznar Soler (GEXEL-CEFID-UAB). Max Aub y Valencia.

Dieudonné Afonso (Hampton-Sydney College, USA). Sesión secreta a la crisis del modelo occidental de desarrollo económico para África.

Silvia Monti (Univ. de Verona). España y las variadas geografías de las obras teatrales maxaubianas.

18:00 Debate y pausa

18:30 Segunda sesión (modera Lina Iglesias)

Francisca Montiel Rayo (GEXEL-CEFID-UAB). Un mito para el siglo XX: Prometeo en la obra de Max Aub y de Albert Camus.

Pedro Tejada Tello (Universitat Jaume I de Castelló). Entre el transtorno y el desierto: geografía de la nostalgia y del presente en Aub.

19:30 Presentación de las novedades de la Colección Regreso por el XXII milenio juliano español por Manuel Peláez, Jaime Cepedea y Arán López Ceballos.

JUEVES 12 DE JUNIO

INSTITUTO CERVANTES, Auditorium

9:30 Tercera sesión (modera Bernard Sicot)

Juan Manuel Bonet (Institut Cervantes, París). Los ríos franco-belgas de Los poemas cobolianos.

Valeria de Marco (Univ. de Sao Paulo, Brasil). Cartografía de Max Aub: poesía de la patria de la lirca al páramo de la infancia.

Catarina von Wiedemeyer (Univ. de Berlín). Topografías temporales en la obra poética de Max Aub.

Cecilia Vilali (Univ. de Lille III). Los espacios del teatro en Lambruno del Simul: juegos identitarios en el espacio poético.

11:00 Debate y pausa

11:30 Cuarta sesión (modera Zoraida Cabanero)

Albrecht Buschmann (Univ. de Rostock). Geografía sin centro. Juego de cartas y la muerte del exiliado.

Dolores Fernández Martínez (Univ. Complutense de Madrid). El París de Josep Torres Campalans.

Javier Sánchez Zapatero (Univ. de Salamanca). Cartografía de la degradación: Campo literario y espacio cultural en la literatura andaluz.

12:30 Debate

12:00 Almuerzo

14:30 Quinta sesión (modera Béatrice Ménard)

Elisabeth Antequera Bernal (Univ. de Valencia). Un turista más en busca del personaje Luis Buñuel: La reconstrucción de un testimonio generacional. Luis Buñuel: novela

Juan Rodríguez (GEXEL-CEFID-UAB). Max Aub y las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX: Luis Buñuel, novela.

Debate y pausa

15:30 Sexta sesión (modera Manuel Aznar Soler)

Julie Fintzel (Univ. de Tours). La revolución histórica de la muerte de Francisco Franco: vive en essaiyat de ne pas se cogner.

José Ramón López García (GEXEL-CEFID-UAB). Max Aub ante la Revolución mexicana.

Bernard Sicot (Univ. de Paris Ouest Nanterre la Défense). Max méxicano.

Manuel Aznar Soler (Univ. degli Studi di Siena). La narrativa ecotópica de Max Aub: los escritos maxaubianos.

17:00 Debate y pausa

20

Aub intuyó muy pronto la importancia de transmitir ese legado y de que fuera reconocida su obra, no por presunción individual, sino porque contribuía al reconocimiento de una lengua y una cultura españolas, que quedaban al margen de las grandes producciones culturales. Su conocimiento de varios idiomas, su labor de ensayista, su voz propia y sus voces apócrifas apuntan a un concepto transnacional de la literatura.

“Escritor español y ciudadano mexicano”, Aub reivindicó la lengua, las vivencias y los lugares. Su obra no atiende a fronteras, busca un modelo de cultura en el que sea posible dar espacio a los excluidos del campo literario, como los autores inventados y desconocidos de la *Antología traducida* estudiada por Valeria de Marco. No hay sociedad libre sin los libros, y a quienes creen que, después del Holocausto, desaparece el impulso civilizatorio de la literatura, Aub contesta que siempre se puede hacer algo.

*

El congreso “Geografías literarias de Max Aub”, que se celebró en la Universidad de Paris Ouest Nanterre la Défense, en el Colegio de España y en el Instituto Cervantes de París, ha sido organizado por Manuel Aznar Soler y por mí misma como resultado de una colaboración entre nuestros respectivos grupos de investigación, LIRE19-21 (EA-369 CRIIA) de Paris Ouest Nanterre la Défense y GEXEL-CEFID de la Universidad Autónoma de Barcelona.

El apoyo decisivo de la Oficina Cultural de la Embajada de España en París, representada por el consejero cultural, Francisco Elías de Tejada; del Colegio de España,

del Instituto Cervantes, del EA-369 CRIIA, de la Escuela Doctoral 138 Artes Lenguas Letras y Mundo del Espectáculo, y del Departamento de Lenguas y Culturas Extranjeras de la Universidad de Nanterre nos permitieron organizar este congreso con la inapreciable ayuda de Bernard Sicot y Gérard Malgat, miembros del comité científico. Bernard y Gérard trajeron, hace años, la obra de Max Aub a Nanterre. Nos asesoraron en todo momento, desde que surgió la idea de dedicar un nuevo congreso a su obra hasta los últimos preparativos del encuentro. Desde la convocatoria hasta la presentación que el lector está leyendo, todo salió ganando con la ayuda de su buen criterio.

El director del Instituto Cervantes de París, Juan Manuel Bonet, nos alentó con el entusiasmo maxaubiano que le caracteriza, y la Presidenta de la Fundación Max Aub, Teresa Álvarez Aub, nos acompañó durante las jornadas. Mis compañeras de Nanterre, Lina Iglesias y Béatrice Ménard, acogieron a los congresistas. La publicación de todos estos materiales en *El Correo de Euclides* ha sido posible gracias a la labor de su archivera, María José Calpe, y a la generosidad de la Fundación Max Aub.

En nombre de Manuel Aznar Soler y en el mío propio, agradezco a todos su generosa colaboración.

Sesión secreta o la crisis del modelo occidental de desarrollo económico para África

Dieudonné Afatsawo

Hampden-Sydney College, Virginia (USA)

Si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo para serlo de todos, ni es hombre, ni es escritor.
(Max Aub, “El Turbión Metafísico” en *Hablo como hombre*, p. 17).

Resumen: El espacio geográfico en las obras de Aub va más allá de lo puramente físico para adquirir dimensiones morales: encierro, exilio, esperanza, desesperación, muerte (Aznar Soler). En *Sesión secreta* se establece la estrecha relación entre ‘espacio geográfico’ (África) y ‘lo moral’ (las fracasadas propuestas occidentales de desarrollo económico). Para que África salga del atolladero, Aub propone un modelo orgánico y propio. Este trabajo define dicha proposición ‘aubiana’ en sus dimensiones literarias y morales.

Palabras clave: Aub, África, desarrollo económico, retórica aristotélica, sociología literaria.

SESIÓN SECRETA: AFRICA AND THE CRISIS OF WESTERN MODEL OF ECONOMIC DEVELOPMENT

Abstract: In Aub’s works, space is not mere physical geography; it is more so moral: prison, exile, hope, despair, death (Aznar Soler). In *Sesión secreta*, Africa as ‘geographical space’ and the ‘morality’ of proven failed western economic remedies are interrelated. For Aub, Africa’s salvation lies in charting its own course. This essay looks at the literary and moral dimensions of what I call the ‘Aubian’ proposal.

Key words: Aub, Africa, economic development, Aristotelian rhetoric, cultural critique.

1 *Sesión secreta* es una de las obras que componen los “Siete monólogos para comprender mejor de nuestro tiempo” de Aub. Soldevila Durante (1973) los califica de “Relatos de postguerra no incluidos en el *Laberinto español*”. Fueron apareciendo en diferentes revistas literarias entre 1948 y 1969. *Sesión secreta* apareció por primera y única vez en Aub (1965) *Historias de mala muerte*. El texto que utilizo y cito es de la recopilación de Cano-Ballesta (1974) *Maestros del cuento español moderno*. Junto con la cita de “El Turbión Metafísico” es clara la intención de Aub de poner en evidencia la situación económica africana en cuanto cuestión moral en Max Aub tal como lo explica Mainer (1996) en su estudio “La ética del testigo: La vanguardia como moral en Max Aub”.

Introducción

Bajo las batutas musicales de artistas como Bob Geldorf, Bono, o recientemente Jay-Z, vivimos cada cuantos años el ritual frenético de *Live Aid*, *Live 8* (con el eslogan *Make Poverty History*) o *Global Citizen Festival*, con sus grandes despliegues mediáticos y multitudinarios conciertos en los que artistas, activistas y políticos instan al mundo industrial a que rescate al mundo subdesarrollado. Pero tan pronto se apagan los focos y se acaba la euforia del deber moral cumplido, vuelve la normalidad y a esperar la próxima cita en alguna rica capital: Londres, París o Nueva York. Para mí, lector de Aub, donde mejor se aprecia el peligro que representa para las vidas y dignidad humanas tal reiteración de buenas intenciones y olvido que caracteriza la cuestión perenne del subdesarrollo de África es en su obra teatral *Sesión secreta*.¹ En dicha obra, Aub plantea, fundamentándose en la realidad africana, la moralidad implícita en la radical proposición de la industrialización de la antropofagia como solución a su problema de subdesarrollo. Me propongo en este trabajo deslindar lo que he dado en llamar el “modelo aubiano” de desarrollo económico para África ateniéndome a su doble dimensión moral y literaria.

Sesión secreta: Texto y Contexto

Ambientada en el África postcolonial de los años 60, *Sesión secreta* pretende anticipar una situación de auténtica desesperación en África si no se hiciera nada ahora para poner coto a la pobreza, la ignorancia y la degradación que padece el continente. Para poner de manifiesto el dilema de las opciones de desarrollo, Aub se imagina una sesión secreta de un parlamento africano en la que Hamani Numaruh, el representante del país ante la Organización de las Naciones Unidas (O.N.U.), propone como proyecto de ley para atajar el subdesarrollo, la industrialización de la antropofagia,² entendiéndose la comercialización de la carne humana para la exportación y consumo interno según existentes métodos de enlatado y etiquetado aprovechando la tecnología de la *Machinery Corporation of America*, la financiación del Banco Mundial Internacional, la fabricación (posible) de hojalata del Dahomey y etiquetas francesas de huecograbado de presentación adecuada y atractiva. De esta forma se aprovechaban por ser una inagotable fuente de materia prima para la industrialización de la antropofagia, las bocas hambrientas sobrantes en África, a menudo producidas por enfermedades y guerras internas. Asumida pues la factibilidad técnica del proyecto, toca ahora persuadir a sus señorías. Para ello, Aub se inventa una figura que diera naturalidad y urgencia a dicha monstruosa proposición mediante el más lógico, coherente y retóricamente consecuente discurso de los pocos que haya pronunciado un africano en una obra literaria.³ Al final de esta, y por un azar casi previsible en el texto aubiano, el traductor desdoblándose en editor nos comunica en una nota a pie de página que es el tecnócrata occidentalizado y autor del proyecto, la primera materia prima en la inauguración de la primera fábrica de carne humana.

Es verdad que de la auténtica euforia independentista de los años 60 y un futuro prometedor, África ha caído hoy en

la desesperación, el hambre, la enfermedad, guerras tribales interminables. También es verdad que no todos estos males son atribuibles a las lacras coloniales ni sus políticas proteccionistas; llevan sus partes de culpabilidad la corrupción y mala gestión internas de los gobiernos africanos. Sea como fuere, las estadísticas lo ponen claro: según la ONU, en 2001 de los 49 países llamados “menos desarrollados”, 34 eran subsaharianos; entre 1960-73, África y el Sur Asiático tenían el mismo nivel de desarrollo económico. Por ejemplo: En 1957, el nivel económico del recién independizado Ghana era superior al de Corea. En 1965, el producto nacional bruto (PNB) indonesio era casi igual al de Nigeria. En 1997, el PNB indonesio era ocho veces el de Nigeria, y la economía coreana creció 80 veces más que la de Ghana.⁴ ¿A qué se debe tal atraso de desarrollo?⁵

La crisis del modelo de desarrollo económico y la proposición aubiana

El tema central en torno al cual gira la intervención de Numaruh es la “ayuda a los países subdesarrollados” —diríase hoy “el tercer mundo” o “países en vías de desarrollo”—. De hecho es “uno de los temas preferidos en las reuniones internacionales” y por dos razones: permite que “los actuales conductores de los pueblos más importantes del mundo” hagan pública demostración de “sus buenas intenciones”, además de “despertar enternecimientos” en ellos particularmente “las solteras” y “las sociedades protectoras de animales”. Por ello que la intervención de Numaruh pretende contrastar las dos visiones del desarrollo: una paternalista y occidental y otra orgánica y africana. La visión paternalista parte de un planteamiento teórico equivocado al aplicar soluciones “helénicas” a problemas no occidentales. La visión orgánica, la que ofrece el representante ante el parlamento reunido en Turandú, es una contraoferta auténticamente africana: los problemas africanos han de tener soluciones africanas. Tres son las razones (los problemas identificados) y tres las

2 Le agradezco a Pedro Tejada Tello el tema de la antropofagia. Véase Tejada Tello (2013) 1.ª ed. *Crímenes ejemplares*, tema que trató anteriormente Jonathan Swift en su *A Modest Proposal*.

3 El cliché del africano balbuciente e incoherente es un tema bien tratado en la literatura europea: véase Fra Molinero (1995). Incluso autores africanos han cultivado este cliché: véanse Achebe (1958) y Dadié (1970). Es también notable el repudio de Wainanina (2005).

4 Datos del *Regional Surveys of the World* (2005).

5 Para los análisis pormenorizados de la cuestión, véanse Mazrui (1980) *The African Condition. A political Diagnosis*; Agonafer (1996) *Africa In The Contemporary International Disorder*; Nerin (2011) *Blanco Bueno Busca Negro Pobre* y Coyne (2013) *Doing Bad by Doing Good*.

explicaciones (soluciones prescritas) por las que el mundo desarrollado se interesa por “nosotros”: la explosión demográfica, los desplazamientos geográficos migratorios inevitables sur-norte y el resentimiento hacia el norte –factor psicológico decisivo en las relaciones norte-sur–.

Bien es sabido que la erradicación de ciertas enfermedades gracias a los avances de la medicina ha prolongado la vida de “las poblaciones demasiado atrasadas”. Pero al no corresponder la baja tasa de mortalidad con el control de natalidad se ha disparado la demografía: no saben “limitar voluntariamente el número de nacimientos”. Con datos de un informe elaborado por “una de las eminencias nada grises”, el representante advierte que dicho acelerón poblacional en el contexto de recursos alimentarios deficitarios, producirá a la larga una “distorsión trágica entre la tasa de crecimiento demográfico y la tasa de desarrollo económico” en dichos países. Para atajar los problemas de la inmigración al norte próspero (problema de orden geográfico) y así poder proteger “celosamente sus fronteras, los salarios elevados, el estilo de vida” del “rush de los miserables” o, en el argot actual, el “efecto llamada” a “Fortaleza Europa”, el Occidente adopta laberínticos y aleatorios regímenes de “visas” o “cuotas”.

El tercer problema que crea el modelo económico occidental para el mundo subdesarrollado es de orden psicológico: mientras va creciendo la brecha entre la pobreza de su mundo y la opulencia del mundo occidental mediante la explotación de sus recursos naturales, mayor es la frustración y el resentimiento de los países subdesarrollados hacia el Occidente.

Las soluciones que propone el Occidente para dichos problemas se han fundado en actitudes moral, política y económica. En su más amplia acepción, lo moral apela a las acciones o caracteres de las personas, apreciados desde su bondad o malicia, su entendimiento o conciencia. El objetivo supremo de la acción moral es el respeto o dignidad humana. En lo político y económico, se vislumbra una ideología neoliberal basada en la producción y consumo de acuerdo a un complejo entramado sistémico en el cual los factores de producción son manipulados en beneficio de los que los controla (productores,

mundo occidental e industrial) y en desventaja de los mercados (consumidores, mundo subdesarrollado).

El consumo desigual de los recursos naturales plantea graves problemas morales: la situación en la que una “quinta parte de la población mundial absorba los dos tercios del ingreso de toda la tierra” o que los EEUU consuma “casi la mitad de las materias primas del mundo, cuando nosotros estamos como estamos” no solo es intolerable e insostenible a la larga, sino que atenta contra la conciencia humana. Si los occidentales se dedican al “trabajo obstinado” que los convierten en “trabajadores infatigables”, o en unos “seres que se matan por producir”, es porque ven en el trabajo una finalidad utilitarista: fines prácticos y cuantificables. Para ello, buscan la perfectibilidad del conocimiento y las leyes naturales a través de las “investigaciones metódicas”. Pero dicha búsqueda termina produciendo “una acumulación inaudita de iniciativas individuales” cuyos fines es satisfacer al individuo y no el colectivo. El individualismo por tanto es una “idea retardataria, idea obscurantista, idea que no tiene nada que ver con el mismo hecho de ser hombres”. De ahí que la “equivocación” de los planteamientos occidentales para los problemas de África parte de una concepción de la vida que enfrenta el individuo al colectivo. Para rectificar dicha concepción se necesitaría “un cambio radical de la mentalidad de los blancos. Implicaría una mutación psicológica que no tiene precedentes”.

Las soluciones políticas para África vienen dictadas por factores externos a ella: África como peón en el tablero geopolítico de los años 60. En el contexto de la guerra fría que se cernía sobre el mundo tras la Segunda Guerra Mundial, África se encontró entre dos hegemonías antagónicas: el bloque occidental y el soviético. Aunque buscó la vía no alineada, la verdad es que fue presa fácil para la propaganda subversiva soviética, haciéndose realidad un temor que el Occidente anidaba: tras su independencia en los años 60, muchos países africanos cayeron en la órbita soviética. Pero el temor a la conflagración atómica, otro factor que lleva a la balcanización del mundo, ya venía precedido por las injusticias históricas: la explotación de los indígenas por “el colonialismo” o el expolio por “los Conquistadores

españoles” es “el hermoso resultado a que han llegado” los modelos de desarrollo impuesto al tercer mundo. Mientras se sigan manteniendo “los actuales métodos que emplean para resolver este problema” que incluyen “las ayudas” no solo se agravará la situación sino también se creará frustración en los países subdesarrollados y por parte occidental, extrañeza occidental por el poco progreso alcanzado. De ahí la necesidad de un modelo africano que invierta las lógicas sustentadoras del modelo occidental.

La primera lógica de los “hijos de Prometeo” que se invierte es la de que “cualquier incógnita tiene y debe hallar su solución correcta”. La casuística-causa y efecto, problema-solución, pecado-absolución, parte de una equivocación ya que “No todos los problemas pueden resolverse de manera adecuada” y que “hay problemas que no la tienen”. Algunos problemas no se solucionan; simplemente “caen en el olvido” con el tiempo. Otro nombre para esa actitud de resignación ante la ineludible predeterminación es el fatalismo. Acosado por acontecimientos que le son adversos, el africano se vuelve fatalista cuando no ve posibilidad de cambiar el curso de su historia.

La segunda lógica desprestigiada es la que considera el mundo subdesarrollado como “mercados”. Aun reconociendo que “siempre hubo, hay y habrá pueblos subdesarrollados, como hay y habrá hombres más altos y más bajos, más tontos” y que “siempre se es el subdesarrollado de alguien”, se está poniendo en tela de juicio una lógica que niega a los países subdesarrollados su deseo de “convertirnos nosotros también en país industrial y no solamente industrializado”. La miseria resultante de este desequilibrio económico está a la vista, pero llega tarde para el Occidente: “Han descubierto, con cierto asombro—inexplicable, para mí por lo menos— que los pueblos comienzan a sentirse impacientes de su miseria”.

Para las mentes biempensantes, hay también otra lógica, implícita pero que no se atreve a mencionar públicamente, que justifica el mantenimiento del modelo histórico retrotrayéndonos a los grandes debates de la Ilustración: el atraso de África se debe a sus peculiaridades fenotípicas, culturales y hasta climáticas. Para el representante, tales lógicas no sirven para explicar el mundo africano a la vez fatalista y trascendental. Es dicho

fatalismo e intemporalidad de la vida los que llevan al africano a entender que el sentido del trabajo esté en su goce y no en su realización. Y como tienen que convivir económicamente el africano fatalista y el occidental lógico, deben aprender a “aunar [el] gusto por la vida con la industrialización”.

Con los resultados que sabemos y la crisis que ha generado el modelo de desarrollo occidental para África, “No olvidemos, Honorable Asamblea, que estamos intentando resolver un problema que los blancos tienen por insoluble”, se destaca la proposición como única y auténticamente propia:

Es una salida natural, con poco daño y excelentes beneficios, en la que, quiérase o no, como en cualquier empresa humana, existirán fallas, trances amargos, decisiones duras; pero dado el estado de la cuestión que he tenido el honor de exponer, la solución que propongo me parece —y perdonen— no sólo excelente sino única. Sucede, como en todo, que había que haber pensado en ello. [...] La propuesta: “La antropofagia, Honorables Representantes, fue signo de cultura tan glorioso como el que más (Grandes aplausos)”.

Y con razón, amonesta el Presidente del Consejo: “Desde ahora puedo asegurar que la propuesta de nuestro ilustre compañero abre horizontes absolutamente insospechados para toda la humanidad. Gracias le sean dadas. (Grandes aplausos. Bravos.)”. Y acto seguido, se levanta la sesión.

Entre ficción y realidad: el arte de la persuasión en *Sesión secreta*

Como indiqué anteriormente, Aub da a conciencia en *Sesión secreta* la palabra a un africano letrado y adusto en la retórica occidental para así no caer en clichés y convencionalismos que nos alejaran de la gravedad del tema.

Ya que *Sesión secreta* es un discurso pronunciado en “sesión secreta” del parlamento sobre un tema grave, tiene sentido que el presidente del Consejo exija “la mayor discreción, el total silencio” y advierta que “el o los culpables y sus familias podrían servir para surtir los primeros pedidos”. *Sesión secreta* es también un texto traducido del francés

al español por el propio Aub, y como tal texto mediatizado, conspira para poner en entredicho la fidelidad al texto original y de ahí la veracidad de la proposición. Es por eso que, en este caso como en otros, puede pensarse que la traducción sirva a Aub para marcar su distancia lingüística y, quizás, de responsabilidad personal⁶.

Sesión secreta es también ficcional en algunos de sus referentes toponímicos: “Turandú”; patronímicos: no existió tal François Hamaní Numaruh, ni M’kru Doval, pero sí [Francis] Kwame Nkrumah (político ghanés que llevó a la antigua Costa de Oro, colonia británica, a la independencia en 1957). Tampoco, Mokhtar Dior Sedar ni Senghor Maga, pero sí [Léopold] Sédar Senghor (estadista senegalés, poeta de la negritud y miembro de la Academia Francesa); designaciones horarias: no existe tal “O.C.T.” (“Occidental Central Time”).

Además de estas estrategias ficcionales, *Sesión secreta* es un guiño al arte de la persuasión. Bien sabemos por Aristóteles que el argumento persuasivo no siempre busca la verdad sino pretende movernos polémicamente a la acción. Tres son los modos de la persuasión que destaca Aristóteles: según (1) el efecto que el orador produce en su oyente, (2) las emociones que se despierta en él y (3) lo demostrable de la prueba que se presenta. Para tal fin, las estrategias discursivas empleadas en *Sesión secreta* hacen visibles tanto su arquitectura textual como su armazón oratoria. A saber: el exordio, la narración, la digresión, la demostración, la refutación y la peroración. En el exordio el representante expone los “problemas fundamentales” de su país de manera que provoque la ponderación de sus señorías, aun reconociendo la dificultad del cometido y anticipándoles con falsa modestia que sus naturales dotes oratorias probablemente no estén a la altura de las circunstancias:

Honorable Gobierno, Honorables Representantes:

La misión que me fue encargada ha sido cumplida en la medida de mis débiles fuerzas. Hice lo que pude, pido perdón si no llegué a más. Seguramente otro lo hubiera hecho mejor. Ahora bien, puedo aseguraros que dediqué todas mis horas

a la resolución de nuestros problemas fundamentales. Ojalá que lo que vengo a proponer demuestre que no he perdido el tiempo. Por otra parte, sabéis que la oratoria no es mi fuerte.

En la narración, se aclara la necesidad vital que informa la proposición: el déficit alimentario, la explosión demográfica y factibilidad técnica de la industrialización de la antropofagia: “la *Machinery Corporation of America* tiene todo lo necesario, desde el punto de vista técnico, y está dispuesta a proporcionarlo, de acuerdo con el Banco Mundial Internacional”. Inserta entre la narración y la demostración, es la digresión, que lo es porque que no tiene conexión o íntimo enlace con la proposición, pero produce una ruptura estratégica en el hilo discursivo. Es el caso del agradecimiento que el representante da en su discurso al “reverendo padre Tomás Gilliard”, bien conocido por su misión eclesíastica (“iglesia”) y por su amor al país: “conserva nuestros paisajes en su corazón”. La demostración que sigue la digresión busca establecer una relación natural y comercialmente provechosa para África, entre la antropofagia industrial, o sea, la carne humana enlatada y el apego a los productos enlatados entre los occidentales, lo que abre una fuente lucrativa de ingresos: “[...] Los blancos y su enorme y natural influencia han hecho que gran parte de la humanidad se nutra hoy de productos enlatados. [...]: enlatemos nuestros sobrantes. Vendámoslos, cambiémoslos por lo que necesitamos”, a la vez anticipa el revuelo público: “Desde el punto de vista de las sociedades protectoras de todas clases, que no dejarán de poner el grito en el cielo, si mi proposición es aceptada, podemos presentar diversas proposiciones tendientes a tranquilizar sus *buenas* conciencias”.

A través de la refutación, se rechaza la noción de que los problemas del continente están enraizados en su fatalismo. El ser fatalista, que es otra forma de ver la vida, no implica por tanto la ausencia de racionalidad para afrontar sus problemas. En la última parte del discurso, la peroración, Numaruh ata los cabos de su argumento a la vez que intima que, como otros intentos anteriores, es posible que fracase la proposición no por desmérito propio sino por razones ajenas: “¿no tendrán los norteamericanos —tan afectos a lo enlatado— reparo en comer carne que, en su origen y en su tiempo fue de epidermis negra?”

⁶ Señala Mas i Usó (1998: 45) que, al pasarse por traductor, Aub intenta “ocultar su pudor afectivo detrás de las máscaras de sus poetas inventados”.

Éste es el peligro que representan de nuevo los blancos para nosotros”. Dicho de otro modo, los prejuicios causados por la inmutabilidad genética siguen jugando un papel decisivo en las relaciones comerciales. He ahí, dijera Numaruh a sus señorías en la “sesión secreta”, es el quid de la cuestión.

Continuidades y continuaciones

Sorprende que los temas planteados en *Sesión secreta* sigan vigentes hoy: la explosión demográfica del Sur, los desajustes económicos, la Europa amurallada contra la inmigración indeseada, etc. Aún si nos contempláramos en el espejo de *Sesión secreta*, sería un despropósito moral aceptar la lógica de la antropofagia como solución al déficit alimentario y el control de la explosión demográfica. Nos deshumanizaría. La audaz “proposición” de Aub para África es su rechazo del *status quo* imperante. Por tanto, y utilizando la jerga actual, el grito moral de Aub que reverbera en *Sesión secreta* sería el de ‘el comercio y no la ayuda’, con lo cual me atrevería a postular que Aub se había adelantado por décadas incluso a los más visionarios pronosticadores económicos.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2014

Bibliografía

- Achebe, Chinua (1958). *Things Fall Apart*, London: Heinemann Ltd.
- Agonafer, Mulugeta (1996). *Africa In The Contemporary International Disorder*, Maryland: University Press of America.
- Aub, Max (1964). *Sesión secreta* (en la recopilación *Maestros del cuento español moderno* de Juan Cano-Ballesta, 1974), New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 77-89.
- (1965). *Historias de mala muerte*, México: Joaquín Mortiz.
- (1971). “El Turbión Metafísico” en *Hablo como hombre*, México: Joaquín Mortiz.
- (1998). *Antología Traducida*, (edición de Pascual Mas i Usó), Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2013). *Crímenes ejemplares*, (edición de Pedro Tejada Tello), Valencia: Sansy Ediciones.

Coyne, Christopher J. (2013). *Doing Bad by Doing Good*, Stanford: Stanford U P.

Dadié, Bernard (1970). *Monsieur Thógó-gnini*, Paris: Présence Africaine.

Fra Molinero, Baltasar (1995). *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: S. XXI.

Mainer, José-Carlos (1996). “La ética del testigo: La vanguardia como moral en Max Aub”. *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español (Valencia y Segorbe, 13-17 diciembre 1993)”*, (edición al cuidado de Cecilio Alonso, Tomo I), Valencia: Ayuntamiento, Colección Encontros, pp. 69-91.

Mazrui, Ali A. (1980). *The African Condition. A political Diagnosis*, London: Cambridge U P.

Nerin, Gustau (2011). *Blanco Bueno Busca Negro Pobre*, Barcelona: Roca Editorial.

Regional Surveys of the World (2005). *Africa South of the Sahara*, 34th Edition. London, New York: Europa Publications, Taylor & Francis Group.

Soldevila Durante, Ignacio (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid: Editorial Gredos.

Wainaina, Binyavanga (2005). “How To Write About Africa” *The View from Africa*, London: Grant 92.



Max Aub, un turista más en busca del personaje Luis Buñuel. La reconstrucción de un testimonio generacional

Elisabeth Antequera Berral

Universitat de València

Resumen: En 1968 la editorial Aguilar propone a Max Aub escribir un libro sobre su amigo y cineasta Luis Buñuel. Desde este momento, y hasta el día de su muerte, en 1972, el escritor dedicó todas sus fuerzas a elaborar esta obra que, finalmente, resultó un proyecto inconcluso y un testimonio generacional. En esta etapa de su vida leyó e investigó sobre la época y vida de Luis Buñuel, y de esta manera compaginó los textos ensayísticos con las entrevistas a personalidades célebres de esta generación. Son las voces amigas y cercanas a la vida de Buñuel las que aportan diferentes perspectivas sobre la personalidad enigmática de este personaje que resultó inalcanzable para Aub.

Palabras clave: Buñuel, cine, novela, entrevistas.

MAX AUB, ANOTHER TOURIST LOOKING FOR LUIS BUÑUEL CHARACTER. RECONSTRUCTION OF A GENERATIONAL TESTIMONY

Abstract: In 1968 the publishing Aguilar proposes Max Aub to write a book about his friend and filmmaker Luis Buñuel. From this moment, and until the day of his death, in 1972, the writer dedicated all his effort to develop this work that finally was an incomplete project and a generational testimony. At this stage of his life he read and he researched about age and life of Luis Buñuel, and thereby he combined the essays with the interviews to famous personalities of this generation. They are friendly and close voices to Buñuel's life that provide different

perspectives on the enigmatic personality of this character who turned out being unattainable for Max Aub.

Key words: Buñuel, cinema, novel, interviews.

En 1937, durante la Exposición Universal, la ciudad parisina fue el primer punto de convergencia entre Max Aub y Luis Buñuel. Más tarde, el destino les volvió a unir en el México del exilio español.

Esta amistad, su experiencia como profesor de la Academia Cinematográfica y su colaboración en alguna de las películas de Buñuel (*Los olvidados*, 1950) ayudaron a Max Aub a embarcarse en un gran reto literario que comenzó en julio de 1968:

Querido Luis:

[...] Anteanoche estuve cenando en casa de Antonio Ruano, de la casa Aguilar y me propuso hacer un gran libro sobre ti. Al principio me quedé extrañado, pero luego, hablando, vi que no era tan absurdo.

[...] como es natural yo no puedo hacer este libro más que contigo. Es decir, hablando contigo, contando las cosas que sé —y no puedo contar sin tu consentimiento— y las que no sé y me tendrías que decir. No se trataría de sentarnos, diez, quince o las veces que hiciera falta frente a frente sino hablar después de comer, o antes, con tinto o con blanco, en México, en París o en Madrid (Carta de Max Aub a Luis Buñuel, 18 de julio de 1968. Archivo de la Fundación Max Aub,¹ C. 3-15/2).

1 Aludiremos en este artículo al Archivo de la Fundación Max Aub: Fondo Max Aub y de la Diputación de Valencia con las siglas AMA y ADV, respectivamente, seguidas de la caja y signatura correspondiente.

Desde ese día, y hasta su fallecimiento en julio de 1972, Buñuel fue el personaje que más le obsesionó. Leía, escribía y se documentaba a fondo sobre su vida y su época. De este modo, el proyecto inconcluso *Buñuel: novela* se convirtió en un testimonio generacional,² donde Max pasaba revista día a día a todo lo vivido y lo recordado por intelectuales exiliados, personalidades célebres del mundo de la producción cinematográfica y del arte. Ellos cedieron su voz al escritor para ser también protagonistas de este reto literario.

Fue en estos momentos cuando se acrecentó todavía más su personalidad erudita, sus ganas de leer, de crear y de saber. La idea de escribir para no olvidar se agudizó en esta fase y se mezcló con las ideas de metaescritura expresadas en sus notas prologales (ADV. C. 14-8). En esas notas reconoció su *modus operandi*, su intención de dotar a su obra de un carácter híbrido, apoyándose siempre en múltiples y divergentes perspectivas que le ayudaran a recomponer la vida de Luis Buñuel.

Entre las aguas de los apócrifos³ *Antología Traducida* (1963), *Juego de cartas* (1964), *Imposible Sinaí* (1967), *Jusep Torres Campalans* (1958) y *Luis Álvarez Petreña* (1971) quiso llevar a cabo su proyecto, sin embargo, su Buñuel existía, pensaba, dirigía, opinaba y, sobre todo, le ilusionaba. Desnudar la enigmática y hermética personalidad del cineasta le resultó mucho más difícil de lo que se esperaba en un principio.

Pretendió fraguar su obra a partir de las técnicas vanguardistas del *collage* y del *perspectivismo* (Oleza, 2004: 14-15). Y siendo consciente de que “la historia es semiinvención y viene con el tiempo a ser una verdad variable, según el presente” (ADV. C. 14-8), supo desde el primer momento que las flaquezas de la memoria de aquellos que entrevistó durante esos años

para su proyecto dificultarían aún más su trabajo. Así que llevó a cabo una inmensa labor de documentación y de archivo.

En este contexto de máximo trabajo, Aub sintió la hora de ajustar cuentas con el pasado, y con su *Buñuel: novela* rememoraría viejos tiempos, tiempos difíciles. Por eso, no se puso límites y su proyecto se fue complicando por momentos:

Querido Dámaso:

Estoy escribiendo mi libro sobre España y salís muchísimo los dos. Y quedáis bastante bien. He leído el libro de Soldevila sobre mi humilde persona –para Gredos– es decir, para ti, aunque me esté mal el decirlo: está muy bien. He adelgazado como no podéis hacer idea. Tampoco os podéis figurar cómo nos acordamos de vosotros y de la casa y de lo a gusto que estábamos allí. El libro de Buñuel se me ha complicado muchísimo. De hecho, va a ser un libro sobre la generación y la anterior y la posterior. No una, tres camisas de once varas (Carta de Max Aub a Dámaso Alonso, 20 de abril de 1970. AMA. C. 1-16/23).

Dentro de todo el compendio de materiales que fue apilando y revisando en su mesa de trabajo, las conversaciones y grabaciones adquirieron especial relevancia para el escritor. El origen de este proyecto debe buscarse en el valor de la oralidad, en el enfrentamiento de diferentes puntos de vista, diferentes historias de una misma Historia compartida, para llegar así a una verdad realmente inalcanzable: el propio Buñuel. En una conversación consigo mismo, grabada el 24 de agosto de 1968, Max comenta:

–¿Y qué quieres hacer?

–Quiero intentar reconstruir el tiempo pasado [...].

–No el tiempo perdido.

² Los materiales preparatorios para esta magnánima obra fueron muy diversos. La documentación que reunió el escritor fue ingente y desbordante entre cuadernos, mecanoscritos (transcripción de conversaciones y ensayos sobre las ideas estéticas del siglo XX, el cine, la religión y la vida de Buñuel), recortes de artículos de prensa, grabaciones, libros relacionados con la vida y época del cineasta y notas prologales sobre la razón de ser de su obra, de su personaje, de su técnica y de su método creativo.

Su yerno, Federico Álvarez, en 1985 hizo una selección de las entrevistas que el escritor realizó a amigos, familiares, colaboradores y al propio Luis Buñuel. Y más recientemente, hemos obtenido más información a través de la edición de Carmen Peire (2013) basada, fundamentalmente, en el material ensayístico y en las conversaciones con el cineasta. Ambas ediciones nos dan una visión fragmentaria del proyecto buñuelesco.

Este artículo es una síntesis de una pequeña parte de mi tesis doctoral *Buñuel: novela, de Max Aub. Un testimonio generacional y un reto literario. Los materiales preparatorios para la obra* (2014), donde se establecen los parámetros sobre los que se sustentó esta obra inconclusa y donde se recogen todos los documentos –publicados e inéditos hasta el momento– que Max fue recopilando en esos últimos cuatro años de su vida.

³ En este aspecto los estudios de María Rosell (2011) sobre las manifestaciones apócrifas alrededor de la figura de Max Aub y el universo de supercherías literarias desde sus primeros escritos son esenciales para comprender en qué contexto se gestó *Buñuel: novela*.

-No creo que se pierda nunca el tiempo. Siempre sirve para algo [...] Para eso he recurrido a hablar lo más naturalmente posible con la gente que le conoció de una manera u otra, poco o mucho, en una época o en otra (Conversación consigo mismo, 24 de agosto de 1968. AMA. C. 24-27).

Se propuso dibujar a su personaje desde el testimonio de “voces amigas” que se encontraban en diferentes partes del mundo. En esa difícil gestación tuvo que alternar su *Buñuel* con otros proyectos literarios como *El cerco* (1968), *Retrato de un general* (1969), el guion de *Sierra de Teruel* (1968), *La gallina ciega* (1971), la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña* (1971), su famoso discurso apócrifo de ingreso en la Real Academia de la Lengua titulado *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (1972) y diversos artículos en prensa.⁴

Las voces de los “otros” sumergieron al escritor en un envidiable viaje a la Residencia de Estudiantes de Lorca, en los mundos fantásticos no solo de Buñuel, sino del que iba a ser el antagonista de su proyecto inconcluso, el gran “pirata” Dalí,⁵ en los vanguardistas cafés literarios de principios de siglo como *La Rotonde* o *La Closerie des Lilas*, en la Guerra Civil, en la época del Surrealismo de la cofradía bretoniana y en el México del exilio español. Hablar del cineasta era hablar de un convulso siglo XX que estéticamente dio origen a grandes artistas, grandes obras y grandes movimientos.

Como *un turista más en busca de su personaje*, aprovechó su viaje a Europa (Londres, París, Roma, España) en 1969 para recopilar testimonios familiares, calandinos y surrealistas, se documentó en las hemerotecas y bibliotecas de las grandes ciudades europeas y compartió los recuerdos de toda una generación.⁶

Las palabras de aquellos que iban a ser personajes secundarios de su obra evocaban vivencias y emociones compartidas por Max. Pero también lugares en los que escritor y personaje estuvieron y vivieron: España, París, México. Fue testigo de lo que ellos contaron y de los escenarios de fondo que iban creando. Por un lado, el escenario real, distendido, íntimo, familiar, el que compartieron para realizar las entrevistas (casas particulares, cafeterías, viajes en coche, el balneario de San José Purúa). Y por otro lado, el escenario del pasado, de la nostalgia, del recuerdo.

Conoció la cultura calandina, sus tradiciones, sus habitantes, quedándose impresionado, entre otras cosas, por la leyenda que dio origen a la marcha palillera que se interpreta el Viernes Santo gracias a un cura llamado Mosén Vicente Allanegui. Sus hermanos, María, Alicia, Conchita y Leonardo, pusieron de manifiesto en sus conversaciones las disparatadas ocurrencias y bromas de un Luis que desde pequeño ya era bastante histriónico. Lo mismo aparecía disfrazado de sacerdote en una improvisada capilla dando la comunión a sus hermanos y amigos de la infancia, que organizaba sesiones de teatro con sombras chinescas creadas con una linterna y una sábana para todos los públicos (Aub, 1985: 169, 193).

Pronto fue Buñuel protagonista de anécdotas surrealistas, incluso, dadaístas, como dirá su primo Juan Ramón Masoliver. Su infancia fue el preámbulo de todas estas excéntricas aficiones que no sólo iban a proyectarse sobre sus películas, sino que también anticipaban el incipiente movimiento vanguardista al que se sumaría ya en la Residencia de Estudiantes a la que llegó en 1917.

Por aquella época, se formó un Buñuel incapaz de prestar atención al destino de su país, aficionado al deporte,

4 Según la recopilación que hace Eugenia Meyer (2007) del legado periodístico de Max, entre 1968 y 1972 publica artículos en vida y uno muy póstumo, en 1989. A esta recopilación debemos añadir dos artículos más sobre el cineasta que se encuentran entre las carpetas del material para *Buñuel: novela*, y que aparecieron en la revista *Ínsula* en 1970 y 1973: “Las verdaderas relaciones de Luis Buñuel con la Virgen del Pilar”, nº 284-85, 13 de mayo de 1970 (AMA. C. 23-8, ADV. C. 19-50); “Largo pic para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México”, nº 320-321, escrito en 1972 y publicado en 1973 (ADV. C. 16-2/42).

5 Simbólicamente, su apellido, como bien explica Moreno Villa, recuerda al de un pirata, Dalí Mami, que apresó a Cervantes y lo metió en sus mazmorras de Argel. “Arráez o capitán de goleta, griego renegado, avariento y cruel” (Moreno Villa, 1976: 111). Ese fue Dalí: renegado de sus años de Vanguardia y cruel con aquellos que fueron sus amigos: “Hoy vive en los EEUU dedicado a pasmar a los snobs con sus extravagancias y payasadas. Igual que hacían los bufones en la corte de los Austrias. Como pintor me parece un *pompier*” (Moreno Villa, 1976: 112).

6 En 1972 Max realizó otro viaje a España, pero esta vez se entrevistó con menos gente debido a su enfermedad. Esta última etapa de su vida y de su proyecto buñuelesco está marcada por una significativa reducción de trabajo y de desilusión buñuelasca. Se dedica a corregir mecanoscritos y a agotar sus últimas fuerzas en este segundo viaje. Su afán de erudición, de intentar abarcarlo todo, estanca su proyecto y le impide avanzar en la idea de elaborar una biografía novelada.

a la literatura, al jazz, a la Entomología, sin ningún interés en comprender el orden político de una sociedad cambiante, extremadamente fluida en aquellos *happy twenties*, aquellos años de entreguerras.

En 1925 dejó la Residencia para marcharse a París. Allí se abrió paso con sus dos obras maestras: *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), con las que consiguió el abrazo de los surrealistas franceses.

Desde París, Buñuel empezó a mirar el mundo de diferente manera, a consolidar lo que ya había empezado en la Residencia y a conformar su actitud artística, una actitud que nunca pudo entenderse, ni se entenderá, sin la amistad y la colaboración de Salvador Dalí, al que Max llama en uno de sus ensayos preparatorios para la obra buñuelesca: “el Judas de la cena de Viridiana” (ADV. C. 17-5).

Poco a poco Aub fue convirtiéndose en biógrafo y crítico de la obra cinematográfica de su personaje, construyendo así la imagen de un Buñuel huidizo, contradictorio, un hombre de puños y silencios en la intimidad, pero capaz de enfrentarse al convencionalismo desde la pantalla y apoyado siempre por los valores del Surrealismo.

La fascinación del escritor por ese espíritu de “contradicción hecho arte” (Aub, 1973: 3) lo llevó a investigar sobre su actitud en determinadas situaciones artísticas y políticas. Buñuel manifestó ambigüedad a la hora de posicionarse políticamente ante su público, pero también ante la Guerra Civil o la Revolución de Mayo del 68. Max lo describiría como un “empedernido hombre de contradicciones, amigo de la Revolución y del Orden” (ADV. C. 17-5). Transgresor y rupturista en su trabajo, pero conservador, cobarde y huidizo en su vida personal.

En relación a las misiones del aragonés fuera de España durante la guerra, Max aprovecha su estancia en la capital francesa para buscar el testimonio de un pintor y muralista

español, Luis Quintanilla, cuya entrevista no fue publicada por Álvarez en 1985. En esta conversación el pintor aclara a Max algunos de los asuntos gestionados por Buñuel durante la contienda bélica desde París, donde cuidó del montaje de la película de propaganda *España leal en armas* (1937) (Sánchez Vidal, 1999: 44).

En París, el 18 de junio de 1969, y rememorando viejos tiempos, Max entrevistó a un artista víctima del exilio como él. De 75 años, Quintanilla, y 69, Aub, hablaron acerca de acontecimientos pasados y discutieron sobre fechas y hechos relacionados con Dadá.

Como bien señala Quintanilla, la librería de León Sánchez Cuesta en la Rue Gay-Lussac les ayudó a recibir correspondencia general que les benefició en sus servicios de espionaje. Al servicio de la República, dirigió, además, una red de espionaje en conexión con su amigo Luis Araquistáin, embajador en la capital francesa. El pintor le confiesa a Max que Buñuel fue un engranaje más en la cadena de espionaje organizada por él mismo y que le sirvió de intermediario en sus asuntos clandestinos:⁷

QUINTANILLA- Pues, aquí, nos encontramos en la Embajada, y cuando vine a ocuparme – porque la finalidad mía, al empezar todo, era solamente tener un control en la frontera vasco-española, de la parte francesa y había que organizar un poco todo aquello y había que buscar medios para poder hacer un servicio de información – que corrientemente se llama espionaje, y es verdad – y entonces, en aquella Embajada me presentaron a Buñuel para que me pudiera ser útil... la utilidad de Buñuel, en lo que se relacionó con lo mío, y con el espionaje, se limitó a que él recogía los dineros que yo pedía desde Biarritz y me los mandaba. Y, de vez en cuando, por un servicio de clave que teníamos, dar algunas noticias directas importantes (ADV. C. 18-30).

En sus memorias Buñuel reconoció que estuvo a cargo de un servicio de información para la República. La región de Biarritz y de Bayona estaba asediada por los fascistas, y ellos buscaban

⁷ Buñuel, por su parte, explica a Max que entre sus cometidos para la Embajada estaba el lanzar globos con información propagandística sobre la República, pero Quintanilla se contrapone a esta afirmación y reconoce que ellos “tenían que hacer cosas más serias” (ADV. C. 18-30).

agentes secretos que les informasen (Buñuel, 2004: 187). Todas las informaciones las transmitían directamente a Araquistáin.

En esta semibiografía que escribe con ayuda de Jean-Claude Carrière dedicó unas líneas al pintor santanderino para recordar sus andanzas como guardaespaldas de Negrín. Y lo hizo, justamente, refiriéndose erróneamente a él como «Quintilla»:

Una vez incluso, por propia iniciativa, serví de guardaespaldas de Negrín. En compañía del pintor socialista Quintilla, ambos armados, vigilamos a Negrín en la estación de Orsay, sin que él lo sospechara ni por un solo instante (Buñuel, 2004: 195).

Max no llegaría a desvelar completamente la personalidad de su personaje, sin embargo, iba perfilando la personalidad de los “otros”, de aquellos que vivieron vidas paralelas a la suya, de aquellos que iban a ser las voces que conformarían su obra y a las que se uniría la voz del propio Max. Y Quintanilla era uno de ellos, un exiliado más que sufrió los avatares de la guerra y del exilio, obligado a escribir y pintar para no olvidar.

Para Max la ideología política de Buñuel fue una de sus mayores preocupaciones, pero también lo fueron la religión y su obra filmográfica. Aquí entran en juego una serie de conversaciones que no fueron “escuchadas” por Federico Álvarez y que no vieron la luz en 1985.

A partir de 1970, Max se entrevistó en numerosas ocasiones con el doctor Fernando Cesarman⁸ para psicoanalizar las películas del aragonés. Cesarman no era un familiar, ni íntimo amigo, ni colaborador de Buñuel, pero esa no-vinculación al ámbito buñuelesco le permitió dar una visión diferente respecto a las otras voces que sí conocieron al cineasta. En una de las conversaciones que mantuvieron Cesarman y Aub sobre *Nazarín* (1958), y en relación a la escena de la imagen burlesca de Cristo que ríe, Cesarman comenta a Max: “Esa es la actitud burlesca de *Nazarín* contra todas las

gentes que él mismo considera inferiores. Y no sé si es la misma actitud de Buñuel, no lo conozco, no conozco su vida, pero podría ser también” (AMA. C. 24-28/13). El escritor, que sí conocía bien a quien iba a ser su personaje, confirmó hacia el final de esta conversación que ese Cristo que se ríe lo hace con sorna, con ironía, con desprecio y con fuerza, y su sonrisa no es simplemente una sonrisa irónica, sino una “expresión del mundo tal como la ve Buñuel” (AMA. C. 24-28/13).

De esta manera, se confrontan dos puntos de vista que se repiten y se alternan constantemente a lo largo de las conversaciones que mantienen: el punto de vista neutral, distanciado, de aquel que desentraña la personalidad de Buñuel captándola simplemente a través de la pantalla, y el punto de vista de quien lo conoce en el ámbito personal y laboral, y que puede corroborar o cuestionar las tesis psicoanalíticas. Los análisis de Cesarman desvelan el enfoque de Max Aub. Como reitera en numerosas ocasiones, no le interesó nunca analizar su filmografía, sino que siempre intentó utilizar distintos enfoques, como la del psicoanálisis freudiano. Por encima de todo estaba la originalidad, y contraponiéndose a la primera propuesta de Aguilar de “hacer un libro con centenares de fotos y análisis de las películas de Buñuel” (AMA. C. 3-15/2), decidió desmarcarse con este tipo de conversaciones, contribuyendo así al hibridismo de su proyecto.

Pero, además, Buñuel fue un hombre que jamás pudo olvidarse de la férrea educación que había recibido desde niño. El escritor siempre percibió en su personaje una lucha interna entre lo que era y lo que realmente mostraba a su público. En esa dialéctica la religión resultó ser su lastre más pesado. La única manera de desprenderse de ese bagaje era el arte, y concretamente, el cine.

Suscitó todo tipo de opiniones relativas a su ateísmo, o mejor dicho, a su herejía, como la llama Max en sus ensayos para la obra. Y es el propio Max quien señala la imposibilidad de descubrir en su amigo un odio profundo en la fe o algo

⁸ Catedrático, médico, psiquiatra, psicoanalista, intelectual destacado, miembro del Grupo de los Cien. Estudioso de la ecología y uno de los fundadores de la Asociación Psicoanalítica Mexicana. En 1976 publicó *El ojo de Buñuel desde una butaca*, donde diseccionó el cine de Buñuel desde la perspectiva del psicoanálisis tal y como ya había hecho en las entrevistas con Max. En el archivo de la Fundación se pueden encontrar casi una veintena de conversaciones grabadas al doctor Cesarman.

semejante. Siempre tuvo entre sus amigos a sacerdotes, entre ellos el Padre Artela Lusuviaga y el Padre Julián Pablo, a quienes Max recurrió para su proyecto (ADV. C. 18-35, 19-2/6) y con los que aprendió a mirar con otros ojos a su ente de ficción.

Con la ayuda del sacerdote Artela Lusuviaga empieza a conocer a un Buñuel dialogante con la Iglesia, a un humilde sacerdote tolerante con las ideas del cineasta y muy respetuoso con ellas, que difícilmente se indigna o se ruboriza ante sus planteamientos (Aub, 1985: 496).

Como representante de la fe cristiana, Lusuviaga intenta comentar con él los “pecados” de sus películas, aunque eso sí, sin ningún afán de proselitismo como le dirá cuando le hace entrega de un nuevo manual de Catecismo que puede llegar a hacerle cambiar su opinión sobre la Iglesia y la fe.

Por su parte, el Padre Julián Pablo, un dominico, pintor y cineasta, que lo acompañó en la recta final de su vida (Buñuel, 2004: 300), confirmó a Max el 17 de febrero de 1972 en México que “es imposible comprender a Buñuel sin Sade” (ADV. C. 18-35/1). Tras momentos compartidos con el aragonés en sus rodajes y en su casa, llega a la conclusión, y así se lo hace saber al escritor, que todos los argumentos que Buñuel utiliza para defender su tesis sobre la existencia de Dios y su ateísmo no eran de “su propia cosecha”, sino de raíz sadiana: “Todo lo fuerte que Buñuel pueda decir de Dios, está en Sade. Todo argumento contra la existencia de Dios es de Sade. Solo conociendo a Sade se puede uno imaginar y saber su influencia sobre Buñuel” (ADV. C. 18-35/1).

En su papel de investigador Max siente curiosidad por saber si sus interlocutores creen en un Buñuel comprometido, activo en los acontecimientos políticos, no sólo pasados, sino también coetáneos, o por el contrario, en un Buñuel esquivo y huidizo ante los problemas sociales y políticos.

Ricardo Muñoz Suay, por ejemplo, confiesa a Max que sus más allegados tuvieron siempre la imagen de Luis huyendo (Aub, 1985: 436). Esa imagen de un Buñuel revolucionario-artista-liberal frente a otro Buñuel íntimo-conservador-burgués con miedo al conflicto y, por tanto, escurridizo, le resultó un tanto incomprensible.

Esa contradicción es fundamental en su vida y trató de superarla artísticamente mediante el Surrealismo (Aub, 1985: 437). Sin embargo, no lo consiguió. Max explica en sus ensayos que el surrealismo de Buñuel se reduce a sus dos primeras películas, y que después ya fue algo adicional, solamente un motivo para esconder el sentido social de las otras películas que vinieron a partir de *Los olvidados*.⁹

En definitiva, podemos sostener que la gestación del proyecto buñuelesco resultó un gran reto literario. Las conversaciones, tanto las publicadas como las que hoy en día siguen inéditas, dan a conocer un personaje que resultó ser de alcance imposible, tremendamente contradictorio, tejido a partir de opiniones y situaciones distintas, voces enfrentadas desde cualquier sitio, divergentes y heterogéneas como el propio Buñuel y como el propio Max que se convirtió en biógrafo, crítico de la obra buñuelasca y cronista de una época al mismo tiempo.

Todos los entrevistados fueron convirtiéndose en personajes de una obra maxaubiana que quedó inconclusa, cuyo personaje principal fue creándose bajo los postulados de la contradicción, el miedo y la herejía. Luis Buñuel estuvo en sus palabras, en sus estudios, en las múltiples hojas que dejó sobre su mesa de trabajo, pero se convirtió en un personaje inalcanzable, indefinible, destinado a no ser protagonista de su propia vida novelada.

9 “[...] No solamente eso, sino que he llegado a pensar que, dejando aparte las dos primeras películas, en todas las demás el surrealismo es una cosa pegada, puesta ahí, para que no digan que no es surrealista. Es una especie de biombo puesto para esconder el sentido social que es el sentido más profundo de todas las otras películas de Buñuel de *Los olvidados* en adelante. Vamos, mejor dicho, dando un salto más tremebundo, desde *Las Hurdes* hasta la que vaya a hacer ahora, como salga la *Tristana*” (1985: 439).

Bibliografía

Antequera Berral, Elisabeth (2014). *Buñuel: novela, de Max Aub. Un testimonio generacional y un reto literario. Los materiales preparatorios para la obra*, Tesis Doctoral, dirigida por Joan Oleza, Universitat de València.

Aub, Max (1973). “Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México”, *Ínsula*, 320-321, julio-agosto, p. 3.

— (1985). *Conversaciones con Buñuel seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Madrid: Aguilar, con Prólogo «Al lector» de Federico Álvarez.

— (2007). *Los tiempos mexicanos. Legado periodístico*, Ed. de Eugenia Meyer, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

— (2013). *Luis Buñuel, novela*, Ed. de Carmen Peire, Granada: Cuadernos del Vigía.

Buñuel, Luis (2004). *Mi último suspiro*, Barcelona: De Bolsillo.

Fuentes, Víctor (2013). *Buñuel, del surrealismo al terrorismo*, Sevilla: Renacimiento.

López Sobrado, E. (2002). “El pintor Quintanilla, espía en la Embajada”, *Pluma y pincel*, 9, pp. 37-41.

Moreno Villa, J. (1976). *Vida en claro: autobiografía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Oleza, Joan (2004). “Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo”, en James Valender y Gabriel Rojo (Eds.). *Homenaje a Max Aub. Congreso Internacional*, México: El Colegio de México, pp. 10-39.

Rosell, María (2011). *La dimensión apócrifa de la modernidad: la escritura de Max Aub*, Tesis Doctoral (Doctorado Europeo), dirigida por Joan Oleza, Universitat de València.

— (2012). *Los poetas apócrifos de Max Aub*: Valencia, PUV. Sánchez Vidal, Agustín (1999). *Luis Buñuel*, Madrid: Cátedra.

Fecha de recepción: 24 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 26 de noviembre de 2014



Valencia en *La gallina ciega* de Max Aub

Manuel Aznar Soler

GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

Para Rafael Chirbes

Resumen: Valencia es un tema recurrente en la memoria y en la obra literaria del escritor exiliado Max Aub. Dada la amplitud del tema, este artículo se limita a comentar la imagen de la ciudad en *La gallina ciega* a partir del encuentro entre Aub y la escritora María Beneyto, a quien conoce en aquella Valencia franquista de 1969 y con la que va a mantener desde entonces un epistolario inédito que trata precisamente sobre la compleja y difícil relación entre la ciudad y sus escritores.

Palabras clave: Valencia. Max Aub. María Beneyto. *La gallina ciega*. Epistolario. Exilio republicano. Franquismo.

VALENCIA IN *LA GALLINA CIEGA* OF MAX AUB

Abstract: Valencia is a recurring topic in the memory and literature of exiled author Max Aub. This article focuses on the image of the city in *La gallina ciega* drawing on the relationship between Aub and author María Beneyto. Aub and Beneyto met in 1969 in Franco-time Valencia and since then exchanged a series of letters. These collected letters on the complex and difficult relation between the city and its authors remain unpublished.

Key words: Valencia. Max Aub. María Beneyto. *La gallina ciega*. Collected Letters. Republican Exile. Francoism.

Alguien debería estudiar la presencia de Valencia en Max Aub: marcar la cantidad de veces que aparece la toponimia de la capital o la de sus pueblos y comarcas en sus novelas sería un buen termómetro que daría una idea aproximada del dolor de esa ausencia en su vida de exilio. Y quien hiciese ese estudio tendría

que analizar qué es lo que hay de diferente en el trato que Aub da a Valencia en sus novelas del que otorga al resto de España. (...) Valencia es como una obsesión permanente, y yo me atrevería a decirle a quien se decidiera a escribir ese estudio de las relaciones de Aub con Valencia y lo valenciano que intentara analizarlas como el contrapunto de lo privado en una obra marcada por su vocación pública. Valencia, en Aub, remite a los valores íntimos que tienen que ver con lo más secreto de cada cual (Chirbes: 122-124).

La vinculación entre Max Aub y Valencia es desde 1914 y, contra el viento de la Historia, una relación íntima, viva y profunda hasta su muerte. Valencia fue su tierra de adopción y, por libre elección, aquel escritor nacido en París decidió que Valencia era su ciudad y que él iba a ser un escritor valenciano en lengua castellana.

Para solucionar el problema de su compleja identidad (nacido francés de padre alemán y madre francesa de ascendencia judía), Max Aub afirmó que “uno es de donde estudia el bachillerato”, es decir, que el haber sido alumno del Instituto Luis Vives le confería identidad valenciana. Y, en efecto, Max Aub se afirmó toda su vida como valenciano, un escritor valenciano en lengua castellana, un español republicano que acabó en el exilio nacionalizado como ciudadano mexicano. Esa afirmación identitaria de que “uno es de donde estudia el bachillerato” la menciona Aub con variantes en unos cuantos textos que vale la pena recordar. Por ejemplo, y en orden rigurosamente cronológico, en un fragmento de sus *Diarios* fechado el 28 de abril de 1950 que se titula “Monólogo

con Federico [García Lorca] y con Miguel H[ernández] (El que habla soy yo)”, Aub vincula identidad y juventud: “Siempre se es de donde se ha aprendido a vivir: nadie se libra de sus diez a sus veinte años. Lo demás es costra, y cae con la uña” (Aub, 1998: 165). Y, más claramente, en una carta a Ignacio Soldevila Durante, fechada en México el 16 de diciembre de 1956, escribe:

Mi querido Ignacio Soldevila:

¿Que qué “extraña palanca le impulsó a escribir siempre en español”? La guerra. Llegué a España empujado por la del 14, y porque mi padre estaba allí. Desde siempre había habido relación de mi casa con España, mi padre iba y pasaba largas temporadas, cada año, y se nacionalizó ese mismo o en 1915. En nuestra casa de París se recibían constantes visitas de españoles—de comerciantes españoles—. Con lo que mi español no pasaba de “Buenos días” o “¿Cómo está usted?”. Pero siempre se es—no recuerdo quién lo dijo—de donde se estudia el bachillerato. En mi casa—y, por seguir el hilo de sus preguntas—se hablaba francés y—menos—alemán, y cuando no querían que nadie supiera, español (que mis padres hablaban corrientemente) y, en cuanto a mi amor por España, es el más natural, el que se siente por la patria; nunca tuve otra. Crecí en ella, en ella me hice hombre, en ella me casé, allí nacieron mis hijas. Cuando vuelvo a París—como ahora—me parece estar en un país conocido antes de nacer o, mejor, antes de ser. Cuando voy a Alemania—como ahora—tengo que hacer esfuerzos por darme cuenta que es la cuna de mis muy mayores. De sentirme a gusto más sería en Inglaterra, tierra hoy de una de mis hijas y donde me han nacido dos nietas (Aub-Soldevila: 89).

En una nueva carta a Ignacio Soldevila Durante, fechada esta vez en México DF “Diciembre 10, 1962”, Aub se reafirmaba de nuevo como un “escritor valenciano”:

A [José Luis] Aguirre dígame, si es posible, que me envíe su artículo y que lo de ser escritor valenciano, además de parecerme bien, es verdad (Aub-Soldevila: 192).

Y si Aub afirmaba por escrito en 1956 que “siempre se es—no recuerdo quién lo dijo—de donde se estudia el bachillerato” y en 1962 que, por tanto, se consideraba un

escritor valenciano, el 29 de mayo de 1967 reafirmaba su identidad valenciana y española en una entrevista radiofónica realizada por André Camp en París:

Ahora tengo que decirles algo: no creo que sea ni alemán ni francés. Soy español puesto que uno es siempre de donde hace el bachillerato; de donde se hace uno hombre (Malgat: 40).

Y para completar, hasta donde se me alcanza, este inventario de citas textuales maxaubianas sobre su identidad valenciana, esta última *post mortem*:

Uno es—dije, dijeron—de donde estudia el bachillerato, soy pues valenciano (Rodríguez Plaza: 12).

Max Aub, exiliado republicano vencido en 1939, estuvo treinta años muy lejos físicamente de Valencia, pero espiritualmente siempre muy cerca. Su narrativa escrita a partir de 1939, tanto sus novelas (*Campo abierto*, *Campo de los almendros*, *Las buenas intenciones*) como sus relatos (“La falla”) constituyen una prueba contundente de que el escritor exiliado en Francia o México sentía muy íntimamente la presencia de esa ausencia.

I

La Valencia del joven estudiante Max Aub es una ciudad luminosa y feliz, mercantil y provinciana, una Valencia alegre y confiada contra la que se fue formando el escritor con la ayuda de algunas amigas que le influyeron profundamente entonces, en particular José Medina Echavarría y, sobre todo, José Gaos (Rodríguez: 40-61):

Gaos (Pepe), Medina y yo formamos en aquellos muy lejanos años un grupo—tal vez el único en Valencia—que sabía de lo estricto contemporáneo (Aub, 2001a: 209-210).

En su texto “José Gaos”, escrito tras la muerte de su amigo (Aub, 1970), evoca aquellos años valencianos de su juventud y confiesa cuánto le influyó el filósofo, exiliado también en México, en su formación y en sus lecturas de entonces:

Estudiante y amigo ejemplar fue, de hecho, mi maestro (dos años de diferencia, a los 15, son largos de andar; luego el tiempo va borrándose a sí mismo; después, tan corto, ya no cuenta). (...) ¡Qué Valencia tan provinciana y mercantil la nuestra! Más o menos como hoy, cuando tiene ya apariencia de capital (Aub, 2001a: 215-216).

La Valencia republicana de las vanguardias artísticas, literarias y políticas anteriores al 18 de julio de 1936 está asociada en la obra literaria de Max Aub a la luz, a la alegría de vivir y a la felicidad del *Yo vivo* (Aznar Soler, 2003: 62-74).

En la memoria valenciana de Max Aub hay hechos relevantes de su juventud que nunca olvidará: por ejemplo, el impacto de la huelga del verano de 1917 y su represión, de la que fue testigo directo en la calle de las Barcas; o la noche del 19 de marzo en la que, en el relato “La falla” de *Ciertos cuentos*, Arturo Carbonell y su hijo acuden a ver quemar, desde la misma calle de las Barcas, la falla de la plaza del Ayuntamiento: “En Valencia, la noche de San José no es noche sino día. La algazara hace vez de luz” (Aub, 2001b: 100).

Y si, según la letra de la canción de la ciudad, “Valencia es la tierra de las flores, de la luz y del color”, la ciudad como espacio narrativo de *El laberinto mágico* es una ciudad que va apagándose progresivamente durante los años de la guerra civil y en donde la luz de julio de 1936 nada tiene que ver con la de marzo de 1939. Así, en la primera parte de *Campo abierto*, que se titula escuetamente “Valencia”, cuando el 24 de julio de 1936 Gabriel Rojas sale de su casa en busca de un médico que atienda a Ángela, su mujer, y al niño que acaba de nacer, la luz que brilla en la noche de una ciudad ya en guerra tiene una significación muy distinta:

Todos los balcones de la ciudad están iluminados. Todas las ventanas están abiertas. Nunca hubo tanta luz en Valencia, ni en los Viveros cuando hay verbena, ni en la Alameda por la feria.

Y los terrados —piensa Gabriel—, no se dan cuenta de que con tanta luz favorecen a los “pacos” apostados en las azoteas (Aub, 2001c: 286).

Tanto Rafael Chirbes como Albrecht Buschmann coinciden en señalar el protagonismo de Valencia en la obra literaria de Max Aub, particularmente en su narrativa de *El laberinto mágico*. Así, Rafael Chirbes afirma:

Alguien debería escribir acerca de las relaciones de Aub con Valencia, no desde una perspectiva costumbrista... (...) Hay que tomar ese conjunto [el de su universo narrativo] como síntoma de una poética en la que Valencia adquiere el valor de un fantasma cargado de significantes y que simboliza algo así como el polo positivo de su narrativa: la luz, la juventud perdida. Vicente y Asunción, los protagonistas de los *Campos*, esa especie de peripatéticos novios de Manzoni que hilvanan toda la trama del ciclo novelesco, son de allí, se buscan allí, son jóvenes y hermosos. Aub llegará a decir en el último volumen que está enamorado de ella, de Asunción, de su juventud, de esa juventud que otorga la literatura, que hace mantener bello e idéntico en su edad al personaje literario cuando el autor ya ha envejecido (Chirbes: 123-124).

Y, por su parte, Albrecht Buschmann defiende también esa vinculación en su narrativa entre Valencia y la felicidad:

Si hay un lugar con el que se asocian en su obra ideas de felicidad, es Valencia, sobre todo Valencia como punto de referencia cuando busca apoyo en situaciones difíciles. Es el caso de la figura de Vicente Dalmases en *Campo abierto*, cuando, tumbado detrás de las piedras grises de la sierra castellana, se acuerda de su tierra valenciana, de los pinos y del “Mediterráneo, azul como una corteza de naranja. Azul y naranja”. Aún más llamativo es el recuerdo de Paulino Cuartero en *Campo de sangre*, que busca abrigo del bombardeo de Barcelona en una estación de metro y empieza a soñar con los buñuelos de su infancia. (...) En el momento de la muerte inmediata, el recuerdo del dulce de su infancia funciona para el personaje como una especie de seguro de vida, y la sensibilidad, la poesía y la cantidad de detalles del párrafo subrayan los lazos emocionales entre Aub y la geografía de su juventud (Buschmann: 204).

Pero, por obvias razones de espacio, no voy a tratar ahora este tema de Valencia como espacio narrativo en

la obra de Max Aub, no voy a analizar a personajes tan apasionantes como a los enamorados Asunción Meliá y Vicente Dalmases con el telón de fondo del paisaje urbano de la ciudad, ni al socialista Vicente Farnals ni al comunista Gaspar Requena, ni el dilema moral que experimenta Vicente Mustieles en aquella Valencia de *Campo abierto* a la que Aub dedica numerosas y minuciosas descripciones. Ni tampoco la Valencia de *Campo de los almendros*, la Valencia del final de la guerra, de la derrota republicana, una Valencia en la que ya no hay la ilusión, la esperanza, la firmeza de convicciones, la voluntad militante de lucha, la luminosidad del verano de 1936, sino la oscuridad de la derrota. Una ciudad derrotada y triste, en la que cada quien intenta salvarse por su cuenta y riesgo. Y el puerto de Valencia constituye entonces la única posible salida de este laberinto mágico en que se ha convertido la ciudad en marzo de 1939, cuando el caos y el hacinamiento humano en la desbandada hacia el mar dominan el paisaje urbano:

Ponerse en cobro, tomar puerto, salvarse. ¿Cómo corrió en volandas la noticia? Lo cierto: que llegaba un barco francés: que llegaba, que entraba, que ya había echado anclas, que atracaba en este momento.

—Sale al amanecer.

Cien, mil, diez mil, cincuenta mil personas hacia el puerto. El camino del Grao atascado.

—Por el camino Hondo llegaremos antes.

A pie, en coche, en tranvía, como se puede; total son cuatro kilómetros.

El Puerto está como siempre, desde hace meses; las grúas de pie, como enormes insectos; las menos, derechas; las más, torcidas y retorcidas o tumbadas por los bombardeos; los tinglados agujereados por la metralla. La piedra ha resistido naturalmente mejor, y las vías de los trenes de mercancías. El agua sucia y tranquila, indiferente, reflejando mejor lo más cercano, los barcos hundidos en la dársena, las chimeneas emergiendo bajas entre los mástiles. Nada nuevo. Solo que ahora, en la farola, en los malecones, en los diques, se apiña la gente.

(...)

—Pronto volverá a funcionar aquí el tiro de pichón —dice amarga una voz (Aub, 2002: 230-231).

Esta Valencia de marzo de 1939 no es ya una ciudad luminosa sino oscura; esta Valencia hacinada en el puerto no huele ya a vida, a primavera, a magnolias y azahar, sino a brea, a alquitrán, a la amargura de la derrota, a la inminencia de la represión, es decir, a cárceles, a fusilamientos, a la inminencia de una represión feroz, al “tiro de pichón”, a la muerte. Valencia será a partir de ahora una ciudad azul, pero ese azul no será el del mar sino el de la Falange, una Valencia fascista del yugo y las flechas, la Valencia nacional-católica de una larga posguerra que el escritor exiliado Max Aub no volvería a pisar hasta justamente treinta años después. Y vino, no volvió, para visitarla con pasaporte mexicano y confirmar así su profunda convicción de que, mientras Valencia fuera franquista, su vuelta era, ética, estética y políticamente, una vuelta imposible.

II

Valencia en *La gallina ciega*

Cuando Max Aub regresó a la ciudad en el verano de 1969 Valencia era otra Valencia, ya no la suya, aquella Valencia republicana por la que había luchado durante la guerra civil y que había reflejado, como hemos visto muy sucintamente, en algunas novelas de *El laberinto mágico* como *Campo abierto* y *Campo de los almendros*. Un tema al que pienso dedicarle mayor espacio y tiempo en un trabajo futuro.

En aquella Valencia de 1969 Max Aub se reencontró con una parte de su familia y visitó a sus viejos amigos vivos (Fernando Dicenta de Vera, Manolo Zapater, Ángel Lacalle...), porque algunos de ellos (José Gaos, José Medina Echavarría, Juan Chabás, acaso sus mejores amigos) ya habían muerto.¹ Entre todas estas experiencias de encuentros y reencuentros hay dos que me parecen particularmente interesantes desde el punto de vista literario: su reencuentro con Juan Gil-Albert y su encuentro con María Beneyto. Pero como he estudiado ya el

¹ Sobre el tema remito al lector interesado al extenso estudio introductorio de mi edición de *La gallina ciega* (1995: 7-95).

primero en un trabajo anterior al que remito al lector interesado (Aznar Soler, 2004), voy a centrarme con la brevedad debida en el segundo.

El 2 de noviembre de 1969, justamente la víspera de su adiós a Valencia, Max Aub, a petición propia y para sorpresa de alguno de sus amigos como Fernando Dicente de Vera, quiere conocer a María Beneyto y, tras su encuentro, anota en su diario:

María Beneyto

Tuve que insistir para conocerla. Se quedaron sorprendidos. ¿María Beneyto? Como diciendo: ¿quién es? Vive a tres o cuatro manzanas de casa.²

—Sí, sí —me dice Fernando—. ¡No faltaba más!

La noche antes de irnos, en un café, estuve con ella una hora. Luego la acompañé a su casa: cinco minutos de paseo lento. Me dio la impresión de que ella misma se asombraba de que la hubiese buscado. Es una mujer hermosa, abierta y bastante secreta. Pero, ante todo, es un poeta. Desde luego el mejor de Valencia. No parecen hacerle gran caso. Ella se ha dejado vencer por la desgana, la indiferencia que la rodea. La incompreensión ha hecho que se desligue un poco de sí misma. Sin duda las razones son políticas: María Beneyto ha contado con gran sencillez su juventud y su adolescencia con los tonos inconfundibles de la soledad y la tristeza. La melancolía no está bien vista en Valencia. El poeta de la generación que la antecede es Juan Gil-Albert. En los límites del bilingüismo, Juan Fuster y, luego, ella. No conozco, no he conocido a los más jóvenes o a otros. Nadie se me ha acercado. A María Beneyto la tuve que buscar porque su poesía me interesaba a continuación de las de Ernestina de Champourcin, Ángela Figuera y Gloria Fuertes; Carmen Conde y Concha Zardoya están, por razones muy distintas, no de calidad, un poco aparte.

Hay en la poesía de María Beneyto un dolor sincero, una angustia, una tristeza de la época que la ponen a veces a la altura de José Hierro, de Blas de Otero. En Valencia —lo contrario sería extraño— no lo saben o no quieren saberlo. La tienen, como a Juan, olvidada. Ni siquiera aparte: confundida con las obras del *ensanche*. Prefieren sus García Sanchiz³ y otras *Marcelinas*.⁴ No es bastante especiada para sus actuales paladares. Y ella se ha resignado de buena o mala gana (no lo sé). Le falta, como a todos, *empena*. Mas la culpa no es suya. ¿Desde cuándo no han tenido en Valencia un poeta de este aliento? No les importa. No es razón para callarlo, aunque ella no diga nada.

Todavía Gil-Albert puede alegrarse de que le descubran —auténticamente—, a estas alturas unos jóvenes: estaba escondido. Pero, ¿María?, ¿quién la escondía? Sólo la ignorancia, el *se m'en fot* de mis orondos coterráneos (Aub, 1995: 567-568).

Max Aub ha querido conocer personalmente a María Beneyto porque la había leído en su exilio mexicano (“su poesía me interesaba”), ya que la consideraba “un poeta”, sin duda en aquella Valencia la mejor de su generación a caballo entre Juan Gil-Albert y Joan Fuster. Una Valencia que sin embargo, como a Juan Gil-Albert, la tiene “olvidada” injustamente, una víctima más del típico *meninfotisme* del valenciano que desprecia cuanto ignora. Pero tras su breve entrevista de una hora a Max Aub le queda una impresión personal muy positiva de María Beneyto, “una mujer hermosa, abierta y bastante secreta”, víctima de su propia biografía (“sin duda las razones son políticas”), la de una mujer de familia republicana vencida que ha padecido la dura postguerra franquista y que “ha contado con gran sencillez su juventud y su adolescencia con los tonos inconfundibles de la soledad y la tristeza” en libros de poemas y en novelas: “Hay en la poesía de María Beneyto un dolor sincero, una angustia, una tristeza de la época”. Y una mujer resignada a su marginación (“no parecen hacerle

² Max Aub, cuando habla de su “casa”, se refiere a su último domicilio valenciano, el piso familiar de Almirante Cadarso número 13, saqueado en 1939. Sin embargo, en 1969 debió alojarse sin duda en el piso de su suegra, situado en la calle Maestro Gozalbo número 16, “a cien metros” del suyo. Así, el 30 de agosto de 1969, el primer día de su estancia en la ciudad, anota: “Bajo a la calle a ver, a cien metros de este portal, el que fue el nuestro: Almirante Cadarso 13” (1995: 145).

³ Federico García Sanchiz, un valenciano franquista que “cspañoleó” como charlista y conferenciante por medio mundo, en particular por América. Precisamente, un libro suyo se titula *América, españolear* (Madrid, Cultura Hispánica, 1963).

⁴ La Marcelina es el nombre de un popular restaurante situado en la playa de Valencia.

gran caso”) por la índole de su obra (“La melancolía no está bien vista en Valencia”) a la que Max Aub, sin embargo, critica porque “se ha dejado vencer por la desgana, la indiferencia que la rodea. La incompreensión ha hecho que se desligue un poco de sí misma”. Una mujer a la que Aub, desde su punto de vista de visitante ocasional de aquella Valencia franquista, le achaca su resignación (“Y ella se ha resignado de buena o mala gana (no lo sé)”) y su falta de *empenta* (“Le falta, como a todos, *empenta*”), una palabra muy valenciana que significa iniciativa, empuje, energía para luchar contra la mediocridad intelectual y artística que domina en aquella ciudad mercantil y provinciana, insensible al arte y a la poesía, que ignora a escritoras tan valiosas como María Beneyto.

En cualquier caso, una sorpresa final bien agradable, porque parece obvio que, según testimonia el propio Aub, ambos, a pesar de su diferencia de edad y de experiencias, han congeniado, han sentido una mutua simpatía, humana, política y poética. Y prueba contundente de ello son las cartas cruzadas que ambos van a escribirse a partir de entonces, un epistolario inédito que, por su interés testimonial, creo que vale la pena rescatar del olvido.

Epistolario entre María Beneyto y Max Aub (1969-1971)

Tras su encuentro en Valencia el 2 de noviembre de 1969, la impresión de ambos fue que había nacido una amistad fundada en la admiración de María Beneyto, una mujer de cuarenta y cuatro años, por la biografía y la obra literaria de Max Aub, un escritor exiliado de sesenta y seis que la había querido conocer personalmente en Valencia, hecho que ella sintió con orgullo como todo un honor. Por ello, María Beneyto, deslumbrada por la personalidad humana y literaria de Aub, le escribió a finales de aquel mismo año 1969, apenas un mes después de un encuentro personal en el que había existido sin duda muy buena química entre ellos, la siguiente tarjeta postal:

¿Reconoces este rincón de Valencia? Te propongo la adivinanza. Y con ese pretexto me acerco a descarte un año lleno de cosas buenas, mejores que todo lo que pudiste encontrar por acá, en el reencuentro. ¿Escribirás un libro historiando tu viaje? Yo creo que merecería la pena.

Aunque te fuiste, yo estoy ahora contigo. (Leo tu “Campo abierto”,⁵ que me prestó Sanchis Guarner⁶). Veo a las chicas que juegan al fútbol bajo el río y me imagino al pequeño Max que fuiste dándole al balón, creciendo debajo de este mismo cielo. Se nota que fuiste aficionado, en esas descripciones que pones alrededor de Vicente Farnals⁷. El libro, que apenas empecé como ves, me parece impresionante. Y muchas cosas más. No te digo que eres nuestro primer escritor para que no creas que pretendo “enjabonarte”. (Pero lo pienso y lo creo. Con toda seriedad). De tus obras, que no son tan fáciles de obtener como creerás, solo conseguí “Campo francés”.⁸ No lo he leído, dedicada como estoy a “Campo abierto” que, ya te digo, me agarró con fuerza.

Termino como empecé, descansando todo lo mejor para tu 1970 y recordándote, contenta de haberte conocido.

Desde Valencia,

María Beneyto⁹

El *reencuentro* de Max Aub con Valencia del que habla María Beneyto en su tarjeta postal constituyó más bien un desencuentro y, en algún caso, un verdadero encontronazo, tal y como pudo comprobar la propia Beneyto tras leer *La gallina ciega*, el “diario español” que Aub estaba escribiendo por entonces. Por ello no cabe duda de que la pregunta que le hace (“¿Escribirás un libro historiando tu viaje?”) y a la que responde de inmediato la propia poetisa (“Yo creo que merecería la pena”) es compartida también por el escritor exiliado: “Sí, escribiré, escribo el libro”. Porque, en efecto, Aub está reelaborando sus anotaciones del viaje en forma de diario

⁵ La primera edición de *Campo abierto* se había publicado en México, Tezontle, 1951.

⁶ El filólogo e historiador Manuel Sanchis Guarner, por entonces profesor de lengua francesa en el Instituto San Vicente Ferrer de Valencia, un instituto de segunda enseñanza únicamente para mujeres, mientras el Instituto Luis Vives, donde estudió el bachillerato Max Aub, era entonces exclusivo para hombres.

⁷ “Vicente Farnals es socialista y jugador de fútbol. (...) Vicente jugaba en el infantil del C. D. Ruzafa, de extremo derecha, para más señas” (Aub, 2001c: 328).

⁸ *Campo francés*. París, Ediciones Ruedo Ibérico, 1965.

⁹ Se trata de una tarjeta postal manuscrita, sin fechar pero sin duda de un día inconcreto del mes de diciembre de 1969, donde puede verse una fotografía de los Santos Juanes. Esta carta se conserva en el Archivo-Biblioteca de la Fundación Max Aub de Segorbe con la signatura AMA. C. 2 -19/1.

porque sin duda al escritor exiliado le merece la pena escribir un libro que, por su muerte medio año después de publicarlo, acabará teniendo carácter testamentario. En cualquier caso, el encuentro personal entre ambos ha sido feliz en aquella Valencia franquista de 1969, tal y como refleja la siguiente carta del escritor exiliado desde México, escrita a vuelta de correo:

6 de enero de 1970

Querida María:

¿Que si reconozco este rincón de Valencia? ¿Lo preguntas en broma porque falta el *Pardalor*? Debieras ver a Ángel Lacalle¹⁰ y preguntarle qué fue de aquellas fotografías para las que *Levante*¹¹ me hizo perder toda una tarde —y a mi mujer— retratándonos en la Lonja, en los Santos Juanes —precisamente del otro lado de tu dibujo— allí donde están esas tiendas semiocultas bajo el barandal donde se representaban —en tiempos muy pasados— *Milacres*,¹² mirando al *Tros Alt*¹³ donde se representaban otros. Allí, en los sucuchos, paelleras, trébedes, cuerdas, raspadores, cucharas de palo, alambres para gallineros, baterías de cocina, de aluminio y de peltre blanco y azul... Dorados, y bermellones trajes de los sacristanes y las sotanas de aquí para allá y los chicos del asilo de San Vicente, representando mujeres los días famosos. Todo sea en honor de

San Vicente. Las fotos siguieron haciéndonoslas un poco en todas partes —en la Virgen, en la calle Caballeros para acabar en las Torres (¿de Serranos, de Quarte [sic]? no lo recuerdo). Sí, escribiré, escribo el libro y aun es posible que esta carta vaya al final, como posdata, para demostrar hasta qué punto no es uno “profeta en su tierra”. Al fin y al cabo eres la única —la familia no cuenta— que se ha acordado de mí al acabar el año. Curioso fenómeno: estudia, vive uno en una ciudad, escribe, escribe, escribe acerca de ella y nadie se entera y no se enteran no porque mis libros sean tan difíciles de encontrar como dices (algunos sí pero son los que se encuentran bajo mano). Vamos a ver, dejando aparte los anteriores al año 40, los que evidentemente debieran venderse con toda libertad en las librerías: la censura permitió la entrada de “San Juan” (1943) que por otra parte reeditó *Primer acto*, en Madrid, en mayo del 64.¹⁴ En la colección Voz e Imagen, de Aymá, se publicó con un buen prólogo de Ricardo Doménech, creo que en 1967, “Morir por cerrar los ojos”;¹⁵ estando yo en España “Cuadernos para el diálogo” sacó a luz *No*.¹⁶ Para el teatro, bueno va. Aymá publicó, en Barcelona, hace un par de años, “La calle de Valverde”.¹⁷ La editorial Andorra, “Las buenas intenciones”¹⁸ y, hace un mes o dos, “Campo del moro”.¹⁹ “Jusep Torres Campalans” nunca encontró obstáculo en la censura y lo distribuyó Seix Barral, desde que se publicó, en 1958, en México (ahora van a salir dos ediciones más²⁰).

10 Ángel Lacalle Fernández (Soria 1901-Valencia 1974), catedrático de literatura española en diversos institutos valencianos y colaborador entonces del diario *Levante*, es también personaje literario de *La gallina ciega*: “En su libro de texto, que estudió aquí mi hija mayor, hacia 1945, descubrió con asombro mi nombre. ¡Buen Ángel Lacalle!, jubilado y ahora periodista. Feliz de reencontrarme, feliz de acompañarme” (1995: 206). En el archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe se conservan dos cartas: la primera de Lacalle, fechada en Valencia el 20 de septiembre de 1949; y la segunda, la respuesta de Max Aub el 3 de octubre de aquel mismo año.

11 *Levante*, “diario regional del Movimiento”, apareció en Valencia el 16 de abril de 1939, editado por Prensa y Radio del Movimiento como órgano de la FET (Falange Española Tradicionalista) y de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista). Actualmente, se publica con el nombre originario de *El Mercantiil Valenciano*, cuyas prensas fueron incautadas en 1939 para publicar el *Levante* franquista, dirigido aquel 1969 por Adolfo Cámara Ávila.

12 *Los milagros de Sant Vicent*, representaciones teatrales de los “milagros” de San Vicente Ferrer en altares instalados en algunos puntos de la ciudad con motivo de la festividad del santo valenciano.

13 “Una vez en la calle, Jorge duda un momento. Son las diez de la mañana. A la derecha las Torres de Cuarte, a la izquierda el Tros Alt”, escribe el narrador de *Campo abierto* (2001c: 385). El Tros Alt, como anota Pérez Bowie, es “el punto más elevado de la ciudad vieja, situado en el barrio del Carmen” (Aub, 2001c: 385, nota 174). Max Aub pasó por la zona el 4 de septiembre de 1969 y escribe en *La gallina ciega*: “El mercado. El Tros-Alt. Las calles estrechas, las escaleras retorcidas, oscuras, irregulares. Casas ¿de cuándo? ¿Del XIX, del XVIII, del XVII?” (1995: 188).

14 *San Juan. Primer Acto*, 52 (mayo de 1964), pp. 22-41. Soldevila Durante añade que esta edición, “defectuosa”, se ilustra “con dibujos de Aub que éste daba por perdidos en el saqueo de su domicilio en Valencia en 1939” (Soldevila Durante: 246).

15 *Morir por cerrar los ojos*. Barcelona, Aymá, 1967, con prólogo de Ricardo Doménech.

16 *No*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.

17 *La calle de Valverde*. Barcelona, Delos-Aymá, 1968, “con supresiones y correcciones” (Soldevila Durante: 240). Fernando Larraz ha estudiado el tema en “La calle de Valverde, de vuelta a España”. *El Correo de Euclides*, 8 (2013), pp. 179-189.

18 *Las buenas intenciones*. Barcelona, Delos-Aymá, 1968, segunda edición “censurada” (Soldevila Durante: 236).

19 *Campo del moro*. Andorra, Andorra la Vella, 1969; Barcelona, Delos-Aymá, 1970, “ambas censuradas” (Soldevila Durante: 240).

20 *Jusep Torres Campalans*. Barcelona, Lumen, 1070; y también en *Novelas escogidas*. México, Aguilar, 1970, pp. 635-929. Dolores Fernández Martínez es autora de “La difícil recepción de *Jusep Torres Campalans* de Max Aub en España. Los efectos permanentes de la censura franquista”. *El Correo de Euclides*, 8 (2013), pp. 137-151.

Mi viejo “Luis Álvarez Petreña”,²¹ en la serie de mis obras completas se agotó aquí y Seix Barral, que lo distribuye en España, tuvo que devolver al editor unos 200 ejemplares invendidos en España. “Ciencia Nueva” publicó hace un par de años un tomo de “Pruebas”²² que no reprobó. “Edhasa”, de Barcelona, puso a la venta hace tres o cuatro años, “El zopilote y otros cuentos mexicanos”,²³ que no se ha agotado. Gredos dio hace tres: “Mis páginas mejores”.²⁴ Eso sin contar que lo mismo en Madrid que en Barcelona, y aun en Valencia se pueden comprar una docena de libros míos más o menos prohibidos como ese “Campo francés” que me dices tener. En la calle de Ruzafa, en un pasaje, hay una librería²⁵ que tenía bastantes libros míos. Si de verdad interesaran mis libros: ¿por qué no pedirlos a los editores de aquí ya que, por correo, llegan a su destino sin ninguna dificultad? Ahora bien, y aun dejando aparte que mis libros interesen a una exigua minoría, lo cierto es que, en Valencia, los libreros no tenían ni la menor idea del santo de mi nombre o, si lo habían oído o leído en algún catálogo, no tenían la menor idea de quién era yo. Quedó patente en una reunión de libreros que organizaron Carlos Barral y Esther Tusquets en el Hotel Astoria y a la que me rogaron que asistiese, como una gran cosa —para los libreros. Y Carlos: —Chico, aquí nadie te conoce ni tiene idea de tu existencia —me dijo antes de añadir, claro está: —Nadie es profeta en su tierra.²⁶ Me sorprendió la total inopia pero me la expliqué luego, en Madrid. Había tenido, desde hace algunos años, ya largos, cierto cuidado de no dejar de colaborar en “Ínsula” y en los

“Papeles de son Armadans” con la sencilla idea y probable seguridad —desde mi punto de vista— de dejar circular la sangre por ese cordoncillo no muy umbilical y aunque no me pagaran ni cinco céntimos (“Papeles”, como sabes, envía unas separatas agradables y de agradecer aunque no supiera, hasta ahora qué hacer con ellas, porque suponía que por los menos los amigos, si no leían, veían aquellos textos). Ahora empiezo a enviar algunas, aunque sean viejas, porque según me dijeron, sólo reciben la revista los abonados, y es cara. En cuanto a “Ínsula”, según me dijeron los más autorizados, tiran 4.000 ejemplares de los que 3.500 van a parar a las universidades de los Estados Unidos y el resto a suscriptores europeos entre los que se cuentan algunos españoles. Lo cierto —lo comprobé— que no hay puesto donde se venda ni tesis o trabajo yanquec en el que no se cite lo allí publicado por o acerca de ti —es decir, de mí. Lo que también es de agradecer. Pero me explico mi equivocación —de medio a medio— al creer que mis textos pudieran ser conocidos por vosotros. Al fin y al cabo me parece una política sagacísima y muy eficaz del régimen. Total: que todas mis páginas sobre Valencia (“¿cuándo le rendirá Valencia el homenaje que le debe?”), preguntaba el bueno de Domingo²⁷ precisamente en “Ínsula” hace algunos meses. Le contesto: nunca. Capítulos acerca del Reino hay en casi todas mis novelas —las comprables por las buenas o por las regulares— y te aseguro que no comprendo cómo los viejos blasquistas no hay [an] llorado leyendo el final —o casi— de “Las buenas intenciones”²⁸ o que los que conocieron al “Caragolet” y demás gentes de trueno de la calle de San Vicente para afuera

21 *Luis Álvarez Petreña*. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1965. Sobre el tema puede consultarse el estudio de Sònia Hernández Hernández, “*Luis Álvarez Petreña*, esa bonita novela...”. *El Correo de Euclides*, 8 (2013), pp. 167-178.

22 *Pruebas*. Madrid, Ciencia Nueva, colección Los Complementarios, Ensayistas españoles contemporáneos, 1967. Yasmina Yousfi López es autora de “Max Aub y la editorial Ciencia Nueva: la publicación de *Pruebas* (1967)”. *El Correo de Euclides*, 8 (2013), pp. 209-216.

23 *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*. Barcelona, Edhasa, 1964.

24 *Mis páginas mejores*. Madrid, Gredos, colección Antología Hispánica-24, 1966. Sobre esta edición pueden consultarse mis estudios “Franquismo e historia literaria: sobre la reedición en el año 2000 de *Mis páginas mejores* (1966), de Max Aub” y “Autocensura y censura de las literaturas del exilio republicano en la España franquista: sobre la edición en 1966 de *Mis páginas mejores* de Max Aub”, en *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos-3, 2003, pp. 129-143 y 144-160, respectivamente.

25 “Estoy en Valencia, en una librería de Valencia; nadie sabe quién soy. Nadie sabe quién es Asunción Meliá. Nadie ha oído hablar de Vicente Dalmases ni del *Grauer*. Nadie ha tenido noticias de mis novelas que suceden aquí, afuera, en la calle de Ruzafa, publicadas hace veinte o treinta años” (1995: 294-295). La librería Viridiana, referencia buñuelesca muy del agrado de Aub, estaba situada entonces en el pasaje del antiguo cine Artis, entre el actual Passeig de Russafa y la calle Ribera. Sus propietarios eran Teresa Caudé Vega y José Campos López y Aub evoca este acto, que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1969, en unas páginas de *La gallina ciega* (1995: 293-297).

26 A esta reunión convocada por Seix Barral y la editorial Lumen se refiere Aub en unas páginas de *La gallina ciega* correspondientes al 22 de septiembre de 1969 (1995: 289-290).

27 Se refiere a José Domingo, crítico literario de narrativa española en la revista *Ínsula*.

28 Creo que se refiere a la “Tercera parte” de la novela, y en particular a las páginas dedicadas al personaje de El Tellina: “Toda la familia del valiente era republicana y don Vicente Blasco Ibáñez, Dios” (Aub, 2008: 214).

o de la de Gracia o el barrio chino no me han [sic] abrazado por esas calles ahora tan anchas y tan bien asfaltadas que han hecho de Valencia la ciudad más cambiada del orbe. No es que me parezca mal. Pero como le dije al portero de San Pío V: —Un poco menos de Plan Sur y un poco más de museo. Ya hablaré de eso en mi libro.²⁹ ¿A quién se le ocurrió ese disparate de trasladar el museo de San Carlos del Carmen a un edificio que —ni en broma— se podía suponer que sirviera para albergar el que fue segundo museo de España? Hoy le vence el Patriarca³⁰... Si lo dejaran ver. Lo dejan ver, pero hay que andar corriendo detrás del ujier, preguntar, dar vueltas, seguir [a] un señor con una llave, aguantar el malhumor. Y las playas: tan sucias, pero más feás, que en mis tiempos del Cabañal.³¹ Te mentí antes: Genaro Lahuerta³² también me ha felicitado, enviándome además toda la lista de sus condecoraciones. No tiene remedio. ¡Con lo buena persona que es! ¿Qué necesidad tiene de andar haciendo alardes de medallas y títulos? Si quiere, lo haremos marqués del Turia. Pedro Sánchez³³ (¡también de Valencia, qué le vamos a hacer!), está mejor, y el bueno de Juan Gil Albert.³⁴ Que sea marica no tiene importancia. ¿Quién más? Estás tú y para de contar, que los demás se fueron; ninguno por gusto. Si volviera ¿qué haría? Para pasar desapercibido, prefiero los 7 millones de habitantes de la ciudad de México. Jugar al fútbol en el cauce del río ya no es de mi edad y ha crecido demasiado la hierba. Todavía debo tener arrinconada una fotografía —allí tuvo el “Gimnástico” su campo, algunos años—, tomada antes arbitrando un partido entre “Los chicos del despacho” de mi padre y otro equipo, ¿cuál? No lo recuerdo. Que te conste que tengo muy mala memoria, pero no para olvidar el regreso de “La llave” a tu casa. Podría seguirte escribiendo como si me escribiera a mí mismo

para agradecerte tu recuerdo y descartar lo mejor para este año. Acabo porque sí. Y no acabo. Ya sabes. Escríbeme. Ya sabes que estoy contento de haberte conocido, como dices. Un abrazo.³⁵

La carta de Max Aub, por su extensión infrecuente, por su índole testimonial y por su tono confesional (“podría seguirte escribiendo como si me escribiera a mí mismo”), revela el interés del escritor por mantener el contacto amistoso con su nueva amiga valenciana. Pero esa extensión también delata que la tarjeta postal de María Beneyto ha desatado su memoria sentimental de una ciudad que conoce palmo a palmo. Y de ahí la minuciosa descripción inicial de ese espacio de Valencia que se sitúa entre la Lonja, el Mercado Central y la iglesia de los Santos Juanes, espacio en que ha posado para el fotógrafo del periódico *Levante* en 1969 y donde recuerda haber visto antes de la guerra alguna representación de los *Milacres de Sant Vicent* por parte de “los chicos del asilo”.

Pero activada su memoria sentimental (“¿Que si reconozco este rincón de Valencia?”), Max Aub expresa su amargura por haber tenido que experimentar en su visita a esta Valencia franquista “hasta qué punto no es uno ‘profeta en su tierra’”. Porque Max Aub siente pasión por la ciudad que ha elegido libremente como la suya, ha guardado viva memoria de aquella Valencia republicana en su exilio mexicano, y esa pasión la ha reflejado en muchas páginas de su obra literaria: “Estudia, vive uno en una ciudad, escribe, escribe acerca de ella y nadie se entera”. Al escritor le duele no tener lectores valencianos, ni siquiera los viejos blasquistas que, según él, deberían haber llorado de emoción “leyendo el final —o casi— de *Las buenas*

29 Aub visita el Museo de San Pío V el 4 de septiembre de 1969 y anota en *La gallina ciega*: “¡Menos Plan Sur y más museo, por favor! Así se lo dije al conserje al salir. Me mira estupefacto. Mi sobrino, el que hoy me acompaña, se muere de risa” (1995: 183).

30 Aub visita al Patriarca el 8 de septiembre de 1969 y anota en *La gallina ciega*: “El Patriarca: ¡maravilla! Lo contrario que San Pío V, un museo pequeño, espléndido” (1995: 204).

31 El Cabañal fue el primer barrio valenciano de la familia Aub, que el escritor evoca también en *La gallina ciega*: “¡Dichoso Cabañal de hace sesenta años!, y aun cincuenta, con su café, su dominó y su julepe” (1995: 197).

32 El pintor Genaro Lahuerta López (Valencia, 1905-1985), personaje literario de *La gallina ciega*, es autor de un conocido retrato del escritor. En el archivo de la Fundación Max Aub se conservan tres cartas cruzadas entre ambos: dos del pintor (Valencia, diciembre de 1961 y diciembre de 1962) y una de Aub (México, 8 de marzo de 1962).

33 Pedro Sánchez y García Esteban, “Pedro de Valencia” (Valencia, 1902-1971). A este pintor y a Genaro Lahuerta dedicó Aub su artículo “Nueva manera de pintar”. *Muerta*, Valencia, 1 (noviembre de 1931), p. 1. Ambos pintores ilustraron con dibujos la primera edición de *Fábula verde*. Valencia, Tipografía Moderna, 1932.

34 La carta de Juan Gil-Albert, por desgracia, no se conserva en el Archivo-Biblioteca de la Fundación Max Aub de Segorbe.

35 Carta mecanografiada, que consta de tres folios y que se conserva en el Archivo-Biblioteca de la Fundación Max Aub de Segorbe con la signatura AMA. C. 2 -19/2.

intenciones”. Y le duele también no ser conocido ni siquiera por los libreros valencianos, tal y como evidencia el acto del Hotel Astoria, el hecho de que ninguno de esos libreros tenga “ni la menor idea del santo de mi nombre”: en definitiva, como le dice Carlos Barral, le duele no ser profeta en su tierra. Y a esta experiencia amarga hemos de añadir la otra experiencia dolorosa en la librería Viridiana, que Aub refleja crudamente en *La gallina ciega*. Y le duele tanto más cuanto que denota desinterés, porque existen ya numerosas ediciones de algunas de sus obras al alcance del lector curioso, ediciones de las que informa con detalle a María Beneyto, lectora que pertenece a esa “exigua minoría” que se interesa verdaderamente por sus libros pero que manifiesta una desinformación que hoy puede parecernos espectacular. Sin embargo, esta desinformación general refleja la segunda victoria del régimen franquista, porque la Victoria de 1939 se ha convertido ahora, treinta años después, en la victoria del olvido colectivo, ya que han logrado borrar la memoria republicana o, en expresión del propio Max Aub, han conseguido borrarlos del mapa.

Con toda claridad el escritor le confiesa la sorpresa que le ha producido esa “total inopia” sobre su obra que ha comprobado en Valencia, aunque se la explica luego en Madrid cuando descubre que revistas como *Ínsula* y *Papeles de Son Armadans* son revistas minoritarias de escasa difusión en España. Y asume su “equivocación –de medio a medio– al creer que mis textos pudieran ser conocidos por vosotros”. Para añadir una realidad que también se le ha revelado y que aún le duele más profundamente: la de descubrir que haber colaborado en estas revistas que gozan de cierta tolerancia gubernamental le sirve como propaganda al régimen franquista para disimular la existencia de la censura y de la falta de libertad de expresión, una política que “al fin y al cabo me parece una política sagacísima y muy eficaz del régimen”.

Esta ciudad franquista de 1969 es ahora una ciudad moderna, de “calles ahora tan anchas y tan bien asfaltadas que han hecho de Valencia la ciudad más cambiada del orbe”. Valencia ha cambiado su apariencia, pero domina en el ambiente un desinterés decepcionante por el arte, la cultura y la literatura. Y se plantea finalmente el sentido de su vuelta a esa Valencia franquista, un sinsentido bajo una dictadura

donde no existe la libertad de expresión y donde por tanto una parte sustancial de su obra no podría publicarse: “Para pasar desapercibido, prefiero los 7 millones de habitantes de la ciudad de México”. Amarga frustración de un escritor que no ha olvidado Valencia durante sus treinta años de exilio y que ahora debe asumir que no es precisamente profeta en su tierra.

La respuesta de María Beneyto llega dos meses después, en víspera de Fallas, la fiesta valenciana de *ninots*, pólvora, *masclatás*, fuegos artificiales y tracas que originariamente tenía un sentido crítico que el franquismo consiguió en la práctica anular:

Valencia, 16 de marzo, ciudad

Querido Max:

De Reyes a San José, hay una buena tanda de días, y algunas cosas, más o menos desagradables, de las que siempre ocurren. No te hablaré de ellas. Hay también cosas buenas, y a ellas quiero asirme, como el naufrago aquel a su tabla. Lo primero: terminé tu libro, y lo devolví al inquietísimo Sanchis Guarnier que no veía la hora de recuperarlo. Antes, me despedí de cada uno de los amigos que allí –en el libro– tenía. A todos les había puesto una cara y unos gestos peculiares. Se parecían a gentes que conocí de niña, amigos de mi padre y de mi hermano mayor, criaturas fabulosas para mí entonces, cuando todo era exaltación y casi magia constante. (Ha sido hermosa tu juventud, no te quejes.) Por vivir en aquella cordial euforia, quizás valió la pena pagar el duro precio. ¿O no? Perdóname si digo tonterías. Es que comparo aquella juventud con la que tuvo posguerra, más o menos prolongada como único panorama. Solo era eso. En tu novela dije adiós a una serie de cosas entrañables que han tenido la gran suerte de haber podido encontrar quien las salvara, y de manera tan estupenda. Yo, que no soy más que una pequeña gota de agua –con pretensiones de novelista y todo– en el mar literario de lo nuestro, te agradezco, profundamente conmovida, lo que de tuyo y de los demás has puesto allí. Extraordinario libro y extraordinario escritor, ese querido Max Aub (¿le conoces?) que tanto vale y tanto me enorgullece tener como paisano y amigo. Voy a ponerme tontísima de que el mejor de nuestros escritores me considere amiga. Sí, de veras. De ésta se me va

el complejo de inferioridad para siempre. (Ah, también leí, con grandes encogimientos de alma, “Campo francés”. Tremendo y necesario libro, consecuencia directa del otro.) Ahora acabo de conseguir “Yo vivo” y poco a poco me irán llegando –creo– otras obras. Tus datos me ayudarán mucho. Gracias.

Estás dolido con Valencia, y te comprendo bien. No hay ciudad más cruel con sus profetas. (¿Será verdad que San Vicente Ferrer se sacudió las sandalias al irse para no llevarse ni el polvo de ella?) No me extrañaría. En tu caso, lejos la asquerosa realidad cotidiana y en posesión de muy buenos recuerdos, tiene que parecerse aún más duro, por contraste. (Pero yo creo que ese homenaje se te ofrecerá algún día, ya verás, en circunstancias más propicias. Y yo seré la primera en reclamarlo.) Si te consuela, y salvando astronómicas distancias de categoría y mérito, te diré que a mí nunca se me ha hecho ningún caso, a pesar de los premios y lo que fuera de casa se ha dicho de mí. La lista de las decepciones y desengaños sería interminable. Siento especialmente lo de los valencianistas, a quienes consta el tremendo esfuerzo que hago para escribir nuestro catalán. Ellos, en vez de agradecer mi difícil contribución, me tienen prevención por ser bilingüe. Y, sea como sea, les di dos libros de poesía³⁶ y dos de prosa³⁷... Para que sepas cómo están las cosas por acá y sigas consolándote, añadiré que, el día 3 de febrero di una lectura de poemas en el Ateneo, dentro de un ciclo de poetas valencianos, y que, el diario en donde colaboraba desde hacía dos años con mi cuento semanal, no publicó el menor comentario. ¿Qué te parece? Sería pasable si se nos hubiese ignorado en bloque a los seis poetas participantes, pero no fue así. Para algunos –Estellés³⁸ y Casp³⁹– hubo grandes movimientos de incensario. Para otros, mención al menos.

Ignoro si a Gil-Albert le consideraron “mencionable” o si le pasó lo que a mí. Por delicadeza no he querido preguntárselo. Me dicen que si los poemas (especialmente los dedicados a mi madre “De cómo tú también fuiste a la guerra”⁴⁰ y “Posguerra nuestra”⁴¹), que si las palabras de Leopoldo de Luis que escogió Sanchis Guarnier para el programa, en donde se comentaba mi “Balada del pan amarillo”⁴² que seguramente conocerás... No sé. La conclusión es que aproveché la ocasión para terminar con aquella colaboración de “Levante” que ya estaba resultándome pesada y que, sobre todo, me robaba tiempo para otras cosas. Como te digo, intervino en el ciclo –cerrándolo– nuestro amigo Gil-Albert, que estaba el pobre la mar de agradecido –así lo dijo públicamente– por el honor que le hacían acordándose de él. Su actitud, te lo digo confidencialmente, a ratos me enternecía y a ratos me indignaba. Prevaleció lo primero, claro. En una cena que nos dieron después los del Ateneo y en la que él apareció radiante, le acabé de comprender. Por cierto, te diré que alguien, en esa cena, me habló de tu Antología, recién recibida, según dijo. (Digo Alguien, porque, con mi despiste habitual, no recuerdo el nombre de la persona en cuestión.) “Estás incluida” –me dijo. Pero luego no me prestó el libro, según había prometido. Ni falta que me hace. Voy a pedirlo a una amiga de Montevideo y así lo tendré para siempre. El individuo aquel era además un antipático que se metía con tus opiniones sobre la generación del 27, nuestros grandes santones, como sabes.

Condenado por desconfiado, entérate de que cuando yo digo que estoy contenta de haber conocido a alguien, es porque es verdad. Y tú no eres un “alguien” cualquiera, sino una persona muy agradable y un escritor fenomenal. Así que... muy contenta de haberte conocido y de que además me des

36 Se refiere a sus libros poéticos *Altra veu* (1952) y *Rattles a l'aire* (1956), ambos publicados en Valencia por la Editorial Torre e incluidos en su *Poesía completa* (2008: 1047-1059 y 1061-1088, respectivamente). Pueden leerse también este par de libros en María Beneyto, *Poesía (1952-1993)*, introducción i edició de Lluís Alpera. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Biblioteca d'Autors Valencians-38, 1997, pp. 31-43 y 45-86, respectivamente.

37 Se refiere a sus novelas *La promesa* (Alcoi, Instituto Alcoyano de Cultura Andrés Sempere, 1958) y *La gent que viu al món* (Valencia, L'Estel, 1966).

38 El poeta valenciano en lengua catalana Vicent Andrés Estellés.

39 El poeta valenciano Xavier Casp, quien años después negó que el valenciano fuese una variante dialectal de la lengua catalana, una verdad científica avalada por todas las academias y universidades del mundo.

40 “De cómo tú también fuiste a la guerra (1936-39)” es un poema de su libro *Biografía breve del silencio*, escrito entre 1965 y 1966 pero publicado en Alcoy, La Victoria, 1975, que puede leerse en su *Poesía completa* (2008: 394-395).

41 El poema “Posguerra nuestra” pertenece también a su libro *Biografía breve del silencio* y puede leerse en su *Poesía completa* (2008: 397-398).

42 El poema “Balada del pan amarillo (Posguerra)” pertenece a su libro *Vida anterior* (Caracas, colección Lírica Hispana, 1962) y puede leerse en su *Poesía completa* (2008: 291-292). Por cierto, una “Carta póstuma a Pascual Pla y Beltrán”, poeta valenciano exiliado en Venezuela, puede leerse también en esta edición (2008: 319-320).

la confianza de poder estar escribiéndote. Y para que conste, firma y rubrica, en Valencia, por San José y con tracas como música de fondo, tu segura servidora.

María

Me da vergüenza pedírtelo, pero me gustaría saber qué opinas de mi novela.⁴³ ¿Tan mala te parece que no me dices nada?⁴⁴

El deslumbramiento y la admiración de María Beneyto por la personalidad humana (“una persona muy agradable”) y literaria (“y un escritor fenomenal”) de Max Aub se evidencia en esta carta en la que la escritora se enorgullece de su reciente amistad: “Voy a ponerme tontísima de que el mejor de nuestros escritores me considere amiga. Sí, de veras. (...) Extraordinario libro y extraordinario escritor, ese querido Max Aub (¿le conoces?) que tanto vale y tanto me enorgullece tener como paisano y amigo”.

Pero lo más interesante de esta carta de María Beneyto son sus impresiones como lectora de *Campo abierto*, cuyos personajes le evocan antiguas amistades republicanas de su propia familia: “Se parecían a gentes que conocí de niña, amigos de mi padre y de mi hermano mayor, criaturas fabulosas para mí entonces, cuando todo era exaltación y casi magia constante”. Y Beneyto, que se siente heredera de los poetas de las vanguardias de los años veinte y treinta, exiliados la mayoría como Cernuda, Guillén o Salinas (“La generación del 27, nuestros grandes santones, como sabes”), apunta a continuación un tema siempre delicado en la relación entre exilio e insilio cuando compara la juventud de Aub (“Ha sido hermosa tu juventud, no te quejes”) con la suya en la posguerra franquista, para afirmar a continuación que, sin duda, ha valido la pena haber vivido “aquella cordial euforia” aunque con la derrota republicana en 1939 hayan tenido que pagar el “duro precio” del exilio: “Por vivir en aquella cordial euforia, quizás valió la pena pagar el duro precio. ¿O no? Perdóname si digo tonterías. Es que comparo aquella juventud con la que tuvo posguerra, más o menos prolongada como único panorama. Solo era eso”. Y pasa a elogiar a continuación el valor de la literatura como “salvación”

de la memoria, como arma para crear y construir memoria contra el olvido, un tema muy maxaubiano que al autor de una relato como “El remate” debió de agradecerle sin duda: “En tu novela dije adiós a una serie de cosas entrañables que han tenido la gran suerte de haber podido encontrar quien las salvara, y de manera tan estupenda. (...) Te agradezco, profundamente conmovida, lo que de tuyo y de los demás has puesto allí”. Una lectora cuyo elogio extiende también a su novela *Campo francés* (“Ah, también leí, con grandes encogimientos de alma, ‘Campo francés’. Tremendo y necesario libro, consecuencia directa del otro”) y que se propone ir leyendo poco a poco algunos libros más del escritor exiliado.

Pero tras referirse a Max Aub, al escritor y al hombre, Valencia se convierte en la protagonista de la carta. Una ciudad particularmente cruel con sus escritores, a los que no permite ser profetas en su tierra: “Estás dolido con Valencia, y te comprendo bien. No hay ciudad más cruel con sus profetas. (¿Será verdad que San Vicente Ferrer se sacudió las sandalias al irse para no llevarse ni el polvo de ella?) No me extrañaría. En tu caso, lejos de la asquerosa realidad cotidiana y en posesión de muy buenos recuerdos, tiene que parecerte aún más duro, por contraste”. La propia María Beneyto ha padecido la dureza de ese ninguneo: “La lista de las decepciones y desengaños sería interminable”. Un ninguneo que en su caso llega al extremo de que el propio periódico en que colaboraba, el diario *Levante*, silencie su lectura poética del 3 de febrero de 1970 en el Ateneo Mercantil de Valencia: “Para que sepas cómo están las cosas por acá y sigas consolándote, añadiré que, el día 3 de febrero di una lectura de poemas en el Ateneo, dentro de un ciclo de poetas valencianos, y que, el diario en donde colaboraba desde hacía dos años con mi cuento semanal, no publicó el menor comentario. ¿Qué te parece?”. Y, muy filológicamente lúcida al hablar del valenciano como “nuestro catalán”, lamenta también no sólo el ninguneo por parte del poder cultural franquista, sino también el ninguneo que sufre por parte de los propios escritores en la lengua del País: “Siento especialmente lo de los valencianistas, a quienes consta el tremendo esfuerzo que hago para escribir nuestro catalán. Ellos, en vez de agradecer mi difícil contribución, me

⁴³ Se refiere a *Antigua patria*. Valencia, Editorial Prometeo, 1969, Premio “Ciudad de Murcia” en 1968.

⁴⁴ Carta mecanografiada de María Beneyto a Max Aub, fechada en “Valencia, 16 de marzo, 1970” que consta de tres folios y que se conserva en el Archivo de Segorbe con la signatura AMA. C. 2-19/3. Sin embargo, las dos líneas finales tras su firma son manuscritas.

tienen prevención por ser bilingüe. Y, sea como sea, les di dos libros de poesía y dos de prosa”.

En ese ciclo poético celebrado en el Ateneo Mercantil de Valencia ha intervenido también Juan Gil-Albert, un insiliado digno cuya actitud, sin embargo, despierta sentimientos contradictorios en la escritora: “Como te digo, intervino en el ciclo —cerrándolo— nuestro amigo Gil-Albert, que estaba el pobre la mar de agradecido —así lo dijo públicamente— por el honor que le hacían acordándose de él. Su actitud, te lo digo confidencialmente, a ratos me enternece y a ratos me indignaba. Prevalció lo primero, claro”. Esta patética actitud protagonizada por Gil-Albert, que a Beneyto le provoca tanto ternura como indignación, es la de un escritor ninguneado por la sociedad valenciana que, sin embargo, se manifiesta públicamente agradecido por las migajas que le ha ofrecido el Ateneo. Una anécdota que tiene la virtud de evidenciar las miserias culturales de una ciudad franquista en la que domina la mediocridad literaria, la miseria moral y el ninguneo sin piedad de sus mejores escritores.

46

Pero mientras hay vida hay esperanza, y ya llegarán tiempos mejores en que Valencia sabrá reconocer y homenajear a sus mejores escritores, como afirma Beneyto que es el caso de Max Aub: “Pero yo creo que ese homenaje se te ofrecerá algún día, ya verás, en circunstancias más propicias. Y yo seré la primera en reclamarlo”.

La respuesta de Max no se hace esperar y dice así:

7 de abril de 1970

Querida María:

Recibí, como es natural, tu carta del 16 de marzo y te contesto al acabar de leer “Antigua patria”.⁴⁵ No lo había hecho antes por la sencilla razón de que no había llegado el libro a mis manos. Como no han llegado muchos otros todavía y ya empiezo a perder la esperanza de cobrarlos. Es un libro excelente del que puedes estar satisfecha. Si no lo es da totalmente la impresión de ser un libro autobiográfico. Si es novela, miel sobre hojuelas —o sobre hojas o folios o cuartillas. Siempre he pensado que las novelas debían de ser así: que parecieran de verdad, como es la tuya.

Y hablando de novelas: dices maravillas de la “mía”. ¿Cuál? Porque no soy Sanchis Guarner y no sé de cuál se trata que en tanto aprecio la tienes. Debe ser una de las publicadas aquí, porque no creo que te refieras a “Campo del moro” o “La calle de Valverde” que, en principio, deben de encontrarse allá.

Me ha interesado mucho lo de la lectura de los poetas valencianos de la que tenía noticia por el propio Gil Albert, estando yo todavía en Madrid. Su reacción no me extraña,⁴⁶ ya verás por mi libro que es la postura que ya había adoptado.⁴⁷ En cuanto a mi “Antología” me dejas bastante estupefacto porque no he publicado ninguna. Debe referirse a un librito de la Editorial ERA, de aquí, “Poesía española contemporánea”,⁴⁸ que se puede encontrar en España (yo compré un ejemplar en Barcelona, en una librería, para regalárselo a Carlos Barral, que también “está”). Es de esos libros que están y no están pero, como te digo, muy fácil de conseguir. Es la reedición de varios otros libros publicados de 15 años para acá en los que también “estás” o, mejor dicho, estabas porque esta nueva edición se debe a que son libros agotados (no vayas a creer que porque se vendieron muchos sino que las ediciones eran muy cortas).

45 Con el título de *La isla sumergida* esta novela obtuvo en 1968 el Premio Ciudad de Murcia y fue publicada al año siguiente por la editorial valenciana Prometeo. Mónica Jato sostiene que en *Tierra viva* (1955), *Vida anterior* (1962) y su novela *Patria antigua* (1969), “progresivamente en estas obras se hace más palpable el dolor de la España silenciada y la ausencia de un mundo perdido ante la irracionalidad de la tragedia sufrida. Su desecho de “testificar” la hermanará con la escritura del destierro y estrechará los lazos con la España peregrina” (Jato, 2008: 62).

46 “¡Pobre Juan! Tan consumido y, al mismo tiempo, lleno de vida pero agradecido porque “se han acordado de él” aquellos que despreciábamos tan cordialmente: los del Círculo de Bellas Artes, el Ateneo, Lo Rat Penat...” (1995: 179).

47 “Esto le sucede por haber regresado hace tantos años. Le han tenido —a él, el mejor sin duda de los de aquí, por lo menos el único enterado, al tanto del mundo (de los que conozco, claro)— totalmente aparte, apestado, muerto o, a lo sumo, como fantasma. (...) Juanito Gil-Albert, entre sus sombras soñadas, feliz consolado por los mandamases del Ateneo Mercantil... Mas ¿qué harías tú, Maxito, tras veintidós años de estar aquí aplastado? (1995: 179-180). En efecto, Gil-Albert, exiliado republicano en México, regresó a Valencia en 1947. He estudiado el tema en mi artículo “El polémico regreso de Juan Gil-Albert a España en 1947”, publicado en la revista *Romance Quarterly*, 1 (invierno de 1999), pp. 35-44.

48 México, Ediciones Era, colección Enciclopedia Era-8, 1969.

Me entristece y no me sorprende lo que me dices de Valencia que, por lo visto, no tiene remedio.

Que sigas tan guapa y tan buena escritora.

Un gran abrazo.⁴⁹

Esta segunda carta de Max Aub refleja el afecto (“Querida María”) y la simpatía (“Que sigas tan guapa y tan buena escritora”) que el escritor exiliado siente por la amiga insiliada en aquella Valencia. Y comienza por manifestarle su impresión como lector de su novela *Antigua patria*: “Es un libro excelente del que puedes estar satisfecha. Si no lo es da totalmente la impresión de ser un libro autobiográfico. Si es novela, miel sobre hojuelas —o sobre hojas o folios o cuartillas”. Autobiografía o novela, realidad o ficción, su elogio como lector de *Antigua patria* le lleva a afirmar una convicción personal como escritor: “Siempre he pensado que las novelas debían de ser así: que parecieran de verdad, como es la tuya”.

Tiene razón Max Aub cuando se confiesa “estupefacto” respecto a su *Antología*, porque se trata, en efecto, de su *Poesía española contemporánea*, ensayo en el que Aub sitúa a Beneyto entre “los más jóvenes” (Carlos Bousoño, Ángel González, Nuria Parés, José María Valverde, Manuel Durán, José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo, Tomás Segovia, José Miguel García Ascot, José Pascual Buxó, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Luis Rius, Jesús López Pacheco, Aquilino Duque, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Batlló), nómina que introduce con las palabras siguientes:

Como es normal, los poetas nacidos después de 1923 forman un grupo distinto al inmediato anterior. La Gran Guerra Civil

será para ellos recuerdo de infancia; crecidos en la posguerra, se forman durante la segunda Guerra Mundial. Los exiliados son ya hijos de trasterrados en quienes los países que los acogieron imprimen su huella. Los considero aquí juntos, como debe de ser (Aub, 1969: 237).

Y sobre María Beneyto se limita a decir lo siguiente:

María Beneyto (1925). *Canción olvidada*⁵⁰ (1947), *Tierra viva*,⁵¹ *Poemas de la ciudad*⁵² (1956) y *Vida anterior*⁵³ (1962) señalan una nueva voz emocionada que puede dar mucho de sí (1969: 237).

Para acabar volviendo, como siempre, a Valencia, ciudad lejana y sola, distinta y distante, aquella memoria luminosa de la Valencia republicana perdida y amada que contrasta con esta oscura realidad de una odiosa Valencia franquista, miserable y cruel, que provoca en el escritor exiliado tristeza, dolor de corazón y de alma: “Me entristece y no me sorprende lo que me dices de Valencia que, por lo visto, no tiene remedio”.

De nuevo María Beneyto volvió a felicitar a Max Aub por las navidades de 1970, aunque en su tarjeta postal manuscrita pudo contemplar este año el escritor exiliado en México una foto de las torres de Serranos con un texto que dice así:

Este año no te propongo adivinanzas. Las torres de Serranos, que están tan cerca de la calle en que nací, te serán inconfundibles. Ojalá se salven en tu recuerdo, como en el mío, de tantas decepciones como el tiempo acumula, y se te queden para siempre dentro de esos años irrepitibles que nada ni nadie deben contaminar. (Cerca estaban las Alameditas y cerca también el cauce del río donde, de seguro, te darás alguna zambullida que otra, ¿no? (Al ser pequeño con su poca

49 Carta mecanografiada que consta de dos folios y que se conserva en el archivo de la Fundación Max Aub con la signatura AMA. C. 2-19/ 4.

50 *Cinco poemas de Canción olvidada* (Valencia, 1947) se incluyen en la edición de su *Poesía completa* (2008: 121-127).

51 *Tierra viva* (Madrid, Adonais, 1956) obtuvo un accésit del premio Adonais de poesía en 1955 y este libro puede leerse ahora en la edición de su *Poesía completa* (2008: 233-261).

52 *Poemas de la ciudad* (Barcelona, Joaquín Hora, 1956), obtuvo un accésit del premio Boscán en 1953 con el título de *Aquí* y puede leerse también en la edición de su *Poesía completa* (2008: 191-232).

53 *Vida anterior* (Caracas, colección Lirica Hispana, 1962), libro incluido también en la edición de su *Poesía completa* (2008: 263-301).

agua te bastaría). Sigue queriendo a Valencia⁵⁴ —a aquella— querido Max, y no dejes que la posible desilusión de ahora y otras cosas te la vuelvan extraña. Quiérela y quiérenos como ella y nosotros te queremos.

Recibí tu libro de poemas. Impresionante. ¡Cuántas cosas aprendo de tu vida! Gracias por hacerme partícipe de esa gran tragedia que tan vivamente describes a quien te lee. Pero no tienes derecho, además, a ser tan buen poeta. ¡Acaparador! (Ya sabes que me refiero a tu “Diario de Djelfa.”⁵⁵)

Te envío mi saludo navideño con todo cuanto quieras poner en él y te condeno a mi amistad para siempre.

Valencia, diciembre, 1970⁵⁶

María Beneyto, lectora de *Diario de Djelfa*, elogia este libro de poemas tanto por su valor testimonial (“Impresionante. ¡Cuántas cosas aprendo de tu vida! Gracias por hacerme partícipe de esa gran tragedia que tan vivamente describes a quien te lee”) como literario: “Pero no tienes derecho, además, a ser tan buen poeta. ¡Acaparador!”. Y la escritora, cuya memoria republicana es herencia familiar, sostiene, contra la Valencia franquista, el valor de la memoria de “esos años irrepetibles que nada ni nadie deben contaminar”. E insta al escritor exiliado a seguir amando desde México, contra “la posible desilusión de ahora” con esta Valencia franquista, a aquella Valencia republicana: “Sigue queriendo a Valencia —a aquella— querido Max, y no dejes que la posible desilusión de ahora y otras cosas te la vuelvan extraña. Quiérela y quiérenos como ella y nosotros te queremos”. Un querer por el que la escritora le condena “a mi amistad para siempre”.

Al parecer no se conserva ninguna carta más durante el año 1971, pero María Beneyto vuelve a escribirle en diciembre de 1971 por última vez:

Amigo Max:

No me olvidó de ti, y aquí me tienes intentando acercarme a tu Navidad —si la celebras— y a la entrada de ese año más que se nos avecina. ¿Ves? Me cuelo en tu casa, y te voy buscando habitación por habitación, hasta que al fin te encuentro y me pongo a mirarte como quien recupera algo muy valioso que hasta olvidó haber perdido. ¿Me das tu abrazo amistoso, contento tú también de verme?

Dime cómo va tu libro “del regreso”, y si salió en dónde podré adquirirlo. Estoy deseando leerlo.

Para ti y los tuyos desea felices fiestas tu amiga

María Beneyto Diciembre-71⁵⁷

Ese “abrazo amistoso” sella una relación de amistad entre ambos que ha nacido en Valencia el 2 de noviembre de 1969 y cuya huella textual acaba aquí. María Beneyto confiesa estar “deseando leer” el libro que ella llama “del regreso” de Max Aub, aunque cabría matizar con palabras del propio Aub (“He venido, no he vuelto”) que se trataba de una visita y no de una vuelta ni de un regreso. Obviamente, María Beneyto estaba deseando leer *La gallina ciega* porque, entre otras cosas, en este “diario español” ella sabía que iba a ser personaje literario, que su encuentro con el escritor exiliado iba a tener su memoria y reflejo en alguna de sus páginas. Y, en efecto, la primera edición de *La gallina ciega* se publicó en México en los mismos días en que María Beneyto le escribía esta tarjeta postal, exactamente el 20 de diciembre de ese mismo año 1971, según consta en el colofón del libro, que dice así:

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico
Edición de 3000 ejemplares

54 “La ciudad es un referente constante en la poesía de María Beneyto. (...) Valencia es el nombre propio de esa urbe omnipresente, rehabitada sin cesar, desde lo íntimo hasta el hervidero que le transmiten las experiencias de los otros”, afirma Rosa María Rodríguez Magda en el prólogo a su edición de la *Poesía completa* de María Beneyto (2008: 16).

55 Max Aub imagino que debió enviarle la segunda edición de *Diario de Djelfa*. México, Joaquín Mortiz, 1970 (primera edición: México, Unión Distribuidora de Ediciones, 1944).

56 Carta que se conserva en el Archivo de Segorbe con la signatura AMA. C. 2-19/5.

57 Tarjeta postal que se conserva en el Archivo de Segorbe con la signatura AMA. C. 2-19/6.

Y sobrantes para reposición
Talleres de Editorial Muñoz, S. A.
Privada del Dr. Márquez, 81
20-XII-1971⁵⁸

Epílogo

Max Aub regresó por segunda y última vez a España en la primavera de 1972, pero tuvo el desacierto de ir a Valencia durante las vacaciones de semana santa. Por ello anota en sus diarios el 4 de abril de aquel año:

Vuelta de Madrid, Dicenta, con gripe; Juan Gil-Albert, con gripe; Manolo Zapater, muy ocupado. María Beneyto, fuera de la ciudad, al igual que Genaro Lahuerta. ¡También sólo a mí se me ocurre ir a Valencia en Semana Santa! (1998: 504).

Por diversas circunstancias, su reencuentro con sus viejos amigos (Dicenta de Vera, Gil-Albert, Zapater) fue imposible, así como con sus nuevas amistades, en concreto con la escritora María Beneyto. Y, como es bien sabido, Max Aub falleció en México DF tres meses después, el 22 de julio de ese mismo año 1972.⁵⁹

Bibliografía

- Aub, Max (1969), *Poesía española contemporánea*. México, Ediciones Era, colección Enciclopedia Era-8.
- (1970), “José Gaos”. *Cuadernos Americanos*, México, 2 (marzo-abril), pp. 75-84.
- (1995), *La gallina ciega*. *Diario español*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona, Alba Editorial.
- (1998), *Diarios (1939-1972)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona, Alba Editorial.

- (2001a), “José Gaos”, en *Cuerpos presentes*, edición, introducción y notas de José-Carlos Mainer. Segorbe, Fundación Max Aub, Biblioteca Max Aub-9, pp. 209-225.
- (2001b), “La falla”, en *Ciertos cuentos*, edición, introducción y notas de Jesús S. Carrera Lacleta, Laura Gadea Pérez, Miguel A. González Sanchís, Ana I. Llorente Gracia y Álvaro Romero Marco, presentación de José Luis Villacañas. Segorbe, Fundación Max Aub, Biblioteca Max Aub-2, pp. 157-168 (primera edición: *Ciertos cuentos*. México, Antigua Librería Robredo, 1955).
- (2001c), *Campo abierto*, en *El laberinto mágico I*, volumen II de sus *Obras completas*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Ignacio Soldevila Durante y José Antonio Pérez Bowie. Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, pp. 279-614.
- (2002), *Campo de los almendros*, edición crítica de Francisco Caudet y Luis Llorens Marzo, estudio introductorio y notas de Francisco Caudet. Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, pp. 35-572.
- (2008), *Las buenas intenciones. La calle de Valverde*, en *Novelas I*, volumen VI de sus *Obras completas*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Luis Fernández Cifuentes, pp. 49-248.
- Aub, Max-Soldevila Durante, Ignacio (2006), *Epistolario, 1954-1972*, edición, estudio introductorio y notas de Javier Lluch-Prats. Valencia, Biblioteca Valenciana.
- Aznar Soler, Manuel (1995), “Max Aub en el laberinto español de 1969”, estudio introductorio a mi edición de *La gallina ciega*. *Diario español*. Barcelona, Alba Editorial, pp. 7-95.
- (2003), “Los años de la Segunda República (1931-1939)”, en AAVV, *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, edición de Juan María Calles. Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 62-92.
- (2004), “Juan Gil-Albert y Max Aub: insilio y exilio literario republicano”. *Debats*, Valencia, 86 (otoño), pp. 18-34.

58 México, Editorial Joaquín Mortiz, colección Confrontaciones. Los testigos, 1971. Una encuesta sobre el impacto de *La gallina ciega* en los lectores españoles de varias generaciones puede leerse en *El Correo de Euclides*, 4 (2009), pp. 113-138.

59 Un dossier sobre “Max Aub en la España franquista de 1972”, que incluye una selección de artículos de prensa donde se informa también sobre su muerte en México puede leerse en *El Correo de Euclides*, 6 (2011), pp. 87-172.

Beneyto, María, *Antigua patria*.

—— (2008), *Poesía completa (1947-2007)*, edición al cuidado de Rosa María Rodríguez Magda. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, colección Escritores Valencianos-12.

Buschmann, Albrecht (2005), “Max Aub entre sus culturas”, en AAVV, *Max Aub-André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*, edición de Ottmar Ette, Mercedes Figueroa y Joseph Jurt. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 201-212.

Chirbes, Rafael (2002), “De lugares y lenguas”, en *El novelista perplejo*. Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 117-136.

Jato, Mónica (2008), *María Beneyto. El laberinto de la palabra poética*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, colección Estudis Universitaris-113.

Malgat, Gérard (2007), *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos-X.

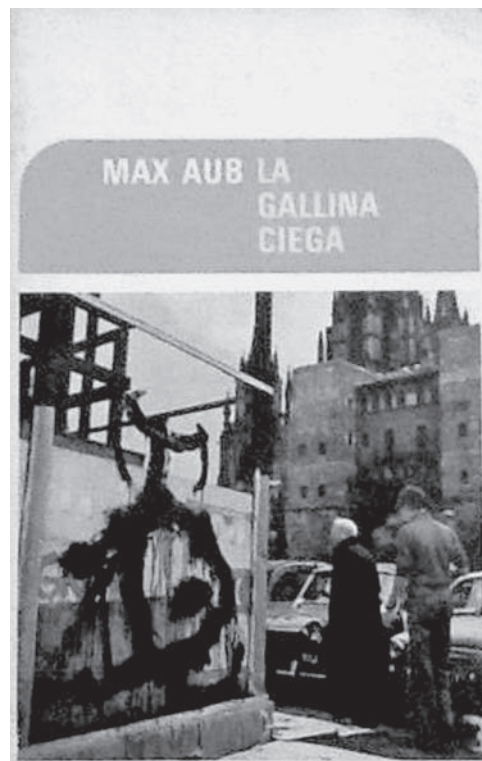
Rodríguez, Juan (2003), “Los años de formación (1914-1931)”, en AAVV, *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, edición de Juan María Calles. Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 40-61.

Rodríguez Plaza, Joaquina (1993), “Conversación post-mortem”, en *Antología de relatos y prosas breves de Max Aub*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.

Soldevila Durante, Ignacio (2003), *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Valencia, Biblioteca Valenciana, segunda edición.

Fecha de recepción: 13 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 16 de febrero de 2015



El pensamiento sobre Europa en la obra de Max Aub y Jorge Semprún

Mari Paz Balibrea

Birkbeck, University of London

Resumen: Este artículo compara el pensamiento sobre Europa de Max Aub en el exilio y el del periodo poscomunista de Jorge Semprún. Se argumenta que es del momento de la encrucijada fundamental de Europa en la primera mitad del s. XX, del que surge en ambos la voluntad de intervención histórica. Se propondrá que ambos ven en Europa y en el proyecto de la modernidad, aunque por razones y desde interpretaciones distintas que exploraremos, la materialización de un presente superador de la crisis que los trajo a la conciencia crítica del presente. La comparación sobre el lugar que la crisis europea ocupa en estos intelectuales nos permite ubicarles como activos contribuyentes a las grandes corrientes de pensamiento político del siglo XX, en particular, con referencia a las diferentes genealogías de la modernidad que convergen en el concepto de Europa. Y por todo ello, como figuras de referencia en el panorama de la izquierda socialista en ese siglo.

Palabras clave: Aub, Semprún, Intelectuales, Europa, Modernidad, Capitalismo, Comunismo, Liberalismo, Totalitarismo, República, Revolución, Guerra Fría.

THINKING ON EUROPE'S WORK MAX AUB AND JORGE SEMPRUN

Abstract: This article compares the writings about Europe of Max Aub and of the late Jorge Semprún. It argues that it is the same continental crisis of the first half of the 20th century that defines them as intellectuals and where their will to intervene in history stems from. Their interpretations and appropriations of European thought and tradition came from different and to a certain extent opposed genealogies of modernity. Still, both saw

in Europe and its modern project the possibility to materialize a present that could overcome the crisis that brought them to their critical consciousness. By comparing the role that the European crisis plays in these intellectuals we can locate them as active contributors to the great currents of political thought in the 20th century, in particular that of the socialist left.

Key words: Aub, Semprún, Intellectuals, Europe, Modernity, Capitalism, Communism, Liberalism, Totalitarianism, Republic, Revolution, Cold War.

Razones de una comparación

A pesar de que el criterio generacional parecería distanciarlos, la tarea intelectual de Max Aub y Jorge Semprún está marcada por una misma preocupación fundamental, la del presente que les tocó vivir. Tanto sus biografías como las aportaciones de sus pensamientos, pertenecen a un mismo presente histórico, el que Eric Hobsbawm, para subtitular su interpretación histórica del periodo 1914-1991 en *The Age of Extremes* (1994), llamó el corto siglo XX. Una época de crisis no solo definida, aunque también, por la guerra civil española, sino mucho más completamente por el colapso y reconstrucción de Europa. Un colapso de Europa que viene explicitado materialmente en las dos guerras mundiales más la guerra española, y filosóficamente en el hundimiento, por abandono, por corrupción o por exacerbación, —depende de quien analice—, de una modernidad que se decía fundamentada en los principios éticos de libertad y justicia. El presente histórico compartido se extiende a una reconstrucción de Europa que se cuestiona como más o menos fallida a la sombra del equilibrio

geopolítico de la Guerra Fría. Nuestros dos autores, por exigencias de la biografía, no vivieron todos los matices de este corto siglo. Aub es veinte años mayor, nace en 1903 en París, frente al 1923 que ve nacer a Semprún en Madrid. Semprún es lanzado a la historia como sujeto consciente con el estallido de la guerra civil española en el 1936 que obliga a su familia a exiliarse, mientras que Aub vive el colapso de Europa como un fracaso encarnado en su propia biografía, y que sobreviene a pesar de haber luchado activamente para evitarlo desde mucho antes de que empezara esa guerra española en ese corto siglo. Aub fallece en puertas del fin del franquismo sin la satisfacción de ser testigo de la muerte del dictador. Semprún sobrevive a ambos prácticamente cuarenta años, y él sí será testigo, no sólo del final de la dictadura española, sino del de la Guerra Fría también. Esta cronología ayuda a entender que el acento de sus respectivas meditaciones europeas sea marcadamente distinto: Aub escribe sobre Europa en el exilio y en un mundo dividido en dos bloques, y su entendimiento del equilibrio de la Guerra Fría es que es el obstáculo principal para la superación de la crisis europea. Esta superación tiene carácter utópico en Aub y pasa por alcanzar una tercera vía que supere tanto capitalismo como comunismo. Semprún empezará a hablar de Europa muy tarde en su vida, bastante después, y como resultado de haber abandonado el comunismo. Para Semprún la posibilidad de que el ideal europeo se realice y supere sus crisis está también condicionada a la desarticulación del equilibrio de la Guerra Fría. Una vez ésta se produce con el derrumbe del bloque soviético, Semprún acabará sumándose a un discurso de reconstrucción europea claramente afín al de los vencedores de esa guerra, y convirtiendo la idea federal de Europa en su objetivo identitario y político primordial.¹ A diferencia pues de la utopía aubiana engendrada desde un presente para el que no se atisba salida, Semprún ve en Europa un proyecto a realizar perfectamente alcanzable y para el que se dan los condicionantes sociopolíticos necesarios después de 1989.

Exiliados republicanos ambos; militante socialista de toda la vida el uno y comunista convertido con el tiempo al socialismo liberal el otro; antifranquistas irreductibles y críticos ambos del comunismo; urdidores de terceras vías y proyectos de futuros políticos diferentes al status quo, inalterable en uno la crítica a los defectos de las reglas de juego del capitalismo, y transicionando el otro hacia el abrazamiento de ellas, la comparación sobre el lugar que la crisis europea ocupa en estos intelectuales capitales del exilio republicano español nos permite ubicarles como activos contribuyentes a las grandes corrientes de pensamiento político del siglo XX, en particular, con referencia a las diferentes genealogías de la modernidad que convergen en el concepto de Europa. Y por todo ello, como figuras de referencia en el panorama de la izquierda socialista en ese siglo. La validez, en primer lugar, de la comparación que propone el presente artículo se basa en argumentar que es desde un mismo momento, el de la encrucijada fundamental de Europa, del que surge la voluntad de pensamiento e intervención histórica en ambos intelectuales. En segundo lugar, se propondrá que ambos ven en Europa y en el proyecto de la modernidad, aunque por razones y desde interpretaciones distintas que exploremos, la materialización de un presente superador de la crisis que los trajo a la conciencia crítica del presente.

Para pensar esa crisis en sus conflictos fundamentales llegan nuestros dos autores particularmente bien equipados. Por razones familiares que son también históricas, lo español y España es en ambos una cala afectiva, cultural y política compartida con otras nacionalidades y lenguas. De su mano viene una formación políglota en las mismas tres lenguas —español, francés y alemán—, y una experiencia del mundo cosmopolita, que da sentido a ambas vidas y a ambas escrituras, a su irreductible carácter transnacional²

¹ Para la idea de Europa como supranacionalidad comunitaria que puede solucionar los problemas de los nacionalismos, véase el ensayo “La aventura de Europa” en (Semprún, 2014: 173).

² Aub no fue nunca parroquial en su centro/descentro español. Toda su obra es una voluntad de conexión directa con una Historia que se entiende transnacional: las vanguardias, la crisis de Europa. El capítulo III al principio de *Jusep Torres Campalans*, titulado “Anales” que abarca de 1886 a 1914 y cuya significación, según el narrador es la de reunir “los datos necesarios para que el lector desprevenido recuerde el ambiente, sitúe acontecimientos sin esfuerzo...” (33), consiste en una enumeración que parecería caótica de acontecimientos de diferente índole a los que si algo distingue es que dan “noticia de los sucesos más importantes de su época” (33). Este concepto de época es ciertamente transnacional. Baste de ejemplo citar que en los anales de 1903, el narrador consigna el nacimiento de Max Aub junto a los de “Erskine Caldwell [escritor USA], José Medina Echavarría, Xavier Villaurrutia [poeta y dramaturgo mexicano], Eduardo Mallea [ensayista argentino], Juan de la Cabada [escritor mexicano], George Orwell, Evelyn Waugh [escritor inglés conservador], Cyril Connolly [crítico literario inglés], Aram Khachaturian [compositor ruso armenio]” (55). Y en carta a Roy Temple House en 1948, al definirse como escritor, en contra del existencialismo, se conecta con toda una serie de autores realistas, cronistas como él los define, de todas nacionalidades como Hemingway, Malraux, Ehrenburg, Koestler, Faulkner, O’Neill (*Hablo como hombre*: 78).

y desterritorializado, a su odio al nacionalismo y a las burocracias estatales. A ellos opondrán, desde el principio, su residencia y anclaje de fidelidad identitaria en la lengua, la española en el caso de Aub, la lengua como capacidad de comunicación, de diálogo, y por ello componente exclusivo y fundamental del ser humano, en el bilingüe Semprún.³ Ambos autores vivieron en su experiencia vital y por eso entendieron en su pensamiento que para explicar de verdad su presente no valían las acotaciones nacionales. Ambos tienen biografías complejamente plurinacionales y cosmopolitas, la de Semprún mucho más centrada en lo europeo. Y ambos dedicaron su vida a luchar, contra todo pronóstico,⁴ por superar esa crisis, ya fuera, por ponerlo en términos semprunianos, a través de la escritura, o a través de la acción vital.

Por ende, el marco espacial, espiritual e ideológico de lo europeo es de gran interés para abrir nuestro entendimiento de estos intelectuales a discursos de una transversalidad y relevancia transnacional de las que, con frecuencia, han estado ausentes. Evidentemente, en la comparación que propongo, parecería que esto es mucho más necesario en el caso de Aub que en el de Semprún. En el primer tercio del siglo Aub ha vivido inmerso, como joven con inquietudes artísticas y conciencia política, en todos los debates europeos importantes (y esto incluye a los que tienen lugar en España, pero no se limita a ellos) que, al intentar acotar qué territorio comparten estética y política, buscan intervenir en la transformación radical de una sociedad que experimentan como en total ebullición.⁵ Aub es por tanto, generacionalmente, como muchos han notado, empezando por él mismo, un autor cuyo encaje hay que definir transnacionalmente como el de la generación de entreguerras y el de las vanguardias. Su poética, sin ser ajena

a lo español, dialoga mucho mejor con Hemingway, Malraux, Buñuel, Koestler o Ehrenburg, que con la generación del 27, y plantear ese diálogo permite no perjudicarlo por causa de su exilio republicano, antes al contrario, le favorece en su transnacionalidad. A pesar de ello, en gran medida, las interpretaciones que más han proliferado de la vida y obra de Aub, por mucho que se tenga que reconocer siempre un constante desbordamiento de lo exclusivamente español en él, le acaban vinculando sobre todo a esta órbita, sin duda por cuenta de la explícita y constante fijación con lo español de Aub en el exilio pero también, me parece, por falta de discursos que, sin alejarle de lo español, lo integren en categorías de análisis más transversales y transnacionales que se propongan hacerle visible en ámbitos donde no lo es. De imposible encaje exclusivamente español es también y mucho más evidentemente Jorge Semprún, quien, por escribir en francés mucha parte de su obra de ficción, ensayística y cinematográfica, y por su vinculación con la historia y los discursos alrededor de la memoria y el sentido del Holocausto, es un escritor mucho más frecuentemente adscrito a ámbitos literarios (Primo Levi, Jean Amery) de influencia europea. Por ende, su evolución política del comunismo militante hacia el anticomunismo y crítica al totalitarismo también le vinculan activamente a discursos transnacionales donde convive con Orwell, Koestler, Solzhenitsyn o György Konrád. Por contrapartida, es, de hecho, en su caso mucho menos entendida la intervención que tuvo en la España franquista y democrática.⁶ Es un balance interesante, por tanto, el que presenta el par Aub-Semprún, pues al hacerlos gravitar en la misma órbita interpretativa, la “europeidad” de la fijación española de Aub, así como la relevancia para lo español de la conocida europeidad sempruniana, se hacen más patentes.

3 Dice Semprún “mi patria es el lenguaje. O sea, un espacio de comunicación social, de invención lingüística; una posibilidad de representación del universo, de modificarlo también, aunque sea mínima o marginalmente, por el lenguaje mismo” (Semprún, 1994: 146).

4 Semprún sintetiza esta ética de la resistencia en una frase favorita suya de F. S. Fitzgerald: “habría que comprender que las cosas no tienen remedio y sin embargo estar decidido a cambiarlas” (Semprún, 1994: 96).

5 Aub se siente pertenecer a una generación que es la de las vanguardias, la de entreguerras, y nunca vio sus preocupaciones ni estéticas ni políticas delimitadas por fronteras nacionales. Su identidad surge de la transnacionalidad mucho antes de que tenga que ir al exilio. En su texto póstumo sobre Buñuel le dirá: “No se trata de hacer un libro sobre tí, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño. ¿Quién, como nosotros, ha vivido dos guerras mundiales, con la España como pivote?” (Oleza, 2012: 168).

6 Solo últimamente estamos empezando a entender mejor esa relación con España. Véase en particular el libro de Felipe Nieto, *La aventura comunista de Jorge Semprún. Exilio, clandestinidad y ruptura* (2014) que estudia la etapa de Semprún como dirigente comunista clandestino en España, y su trabajo de agitación y concienciación política hacia el comunismo y el antifranquismo, sobre todo entre la intelectualidad cultural del país. Por otra parte, este mismo año mi artículo “La despolitización de la memoria histórica del exilio republicano en democracia: paradojas, excepciones, y el caso de Jorge Semprún” estudia el lugar de Semprún en la transición española y posteriormente en su rol como Ministro de Cultura del PSOE de Felipe González.

Los términos de la comparación

La primera cuestión a establecer en nuestra comparación es la centralidad de concepto de Europa para el pensamiento de ambos autores. Los dos son eurocéntricos, en tanto abrazan una idea de Europa, no como espacio geográfico sino, como dice Semprún en numerosas ocasiones siguiendo a Husserl, una espiritualidad cuyos dos pilares más firmes son el humanismo y el universalismo, ambos heredados de la historia política y filosófica europea. Estoy de acuerdo con Calles cuando dice, ubicando ideológicamente a Aub entre el exilio republicano, que:

El compromiso político de los exiliados españoles [entre los que incluye a Aub], hunde sus raíces en un sistema de referencias ideológicas comunes, cuyo punto de origen es el humanismo ilustrado de talante europeo que surge con la Ilustración...[...] [Aub] creyó en la herencia europea liberal e ilustrada, proveniente de la Revolución francesa (*Libertad, Igualdad, Fraternidad*), y, como tantos otros, creyó que esos ideales no estaban caducos, sino que sencillamente no habían tenido cumplimiento. [...] Aub creyó, sin duda, en esa vieja España republicana nacida de la no menos vieja Europa humanista, la Europa que venía del Renacimiento y pasaba por la Ilustración, la Europa ya esbozada en la Grecia clásica y enfrentada desde sus orígenes a la mitología de los hombres sometidos a un destino. (Calles, 2003: 17, 20 y 24).

De forma similar, Semprún concede gran importancia al concepto de la espiritualidad de Europa ya mencionado, que toma de un artículo basado en una charla del filósofo alemán judío Edmund Husserl dada en Viena en 1935:

Europa designa una unidad de vida, una actividad, una creación espiritual con todos los objetivos, intereses, preocupaciones y problemas, con las formaciones ideológicas, las instituciones y las organizaciones. (Semprún, 2006: 132).

Siempre siguiendo a Husserl, Semprún interpreta el concepto de Europa como portador de una idea que él llama extraterritorial, es decir, no circunscrita a un territorio geográfico, sino universal y que está vinculada a una

“racionalidad universal propia del espíritu crítico” y que hereda de la filosofía griega la racionalidad crítica, el ordenamiento jurídico estatal romano y el humanismo del monoteísmo judeo-cristiano” (ibídem: 133-134 y “Weimar, capital cultural, 1999: 253). En definitiva, tanto para Aub como para Semprún Europa es un término que sirve para designar con un concepto espacial que se quiere inexacto e insuficiente con respecto a su alcance geográfico a la tradición moderna, una tradición moderna que se considera desvirtuada pero aún deseable, y cuya reconstrucción es capital para el restablecimiento o la construcción de una mejor sociedad.

Ambos también se preocupan por rastrear una genealogía de lo moderno/humanista con la que quieren entroncar y en esta labor Alemania es igualmente central para los dos, recibiendo especial mención los poetas e intelectuales de la segunda mitad del XVIII y primera del XIX Goethe y Heine. Goethe es en ambos, como en muchos otros, invocado por su condena del nacionalismo y como encarnando la posibilidad del hombre nuevo. Prueba de ello se encuentra en el artículo de Aub “El centenario de Goethe y la Guerra Fría” incluido en *Hablo como hombre*. Aquí Aub propone al poeta alemán como modelo de hombre porque fue “el primer escritor mundial” (Aub, 1968: 68). “Goethe es, ante todo, la afirmación de la redondez de la tierra, de la unidad de los hombres a pesar de la diversidad regional de sus culturas” (Aub, 1968: 69) y, en la coyuntura de 1949 cuando fue publicado, es un alegato ante un mundo dividido en bloques irreconciliables. Muchos años más tarde, en 1995, Semprún se muestra de acuerdo con el antinacionalismo de Goethe pero ve su actualidad, ya no en el contexto de la Guerra Fría, sino en el de unificación europea después de la caída del muro y la unificación de Alemania, precisamente por su:

Desconfianza, el desprecio incluso, por los excesos del nacionalismo. [...] por su] visión de Europa, y de la nación alemana en Europa, que destaca la necesidad interna del pluralismo y la articulación ideal con el cosmopolitismo universalista. (Semprún, 2006: 170).

Heine es mencionado por Semprún en la misma línea, pero de pasada, como ejemplo de una Alemania tolerante que

reivindica la importancia de su herencia judía [“Cultura judía y cultura europea en los umbrales del siglo XXI”, de 1999, (Semprún, 2006: 264)] y [“Qué significa para mí ser europeo”, de 2002, (Semprún, 2006: 78)], pero es fundamental para comprender la idea de modernidad filosófica y política con la que quiere entroncarse Aub, como intentaré demostrar un poco más adelante.

Baste decir por ahora que es desde este sustrato de vinculación con una tradición moderna europea, que desde el campo de las ideas está muy centrada en la historia de Alemania, desde el que hay que entender la interpretación que ambos hacen de su presente de crisis europeas, y las soluciones que proponen a esa crisis. Para ambos esa crisis se llama Guerra Fría, y es esa Guerra Fría el problema a solucionar porque en su dinámica perversa el humanismo, el hombre, que está en el corazón de la modernidad a reivindicar, desaparece. Más allá, todo son diferencias, en parte derivadas de que su reflexión se produce en momentos muy distintos de la realidad histórica llamada Guerra Fría: en sus primeros veinte años de existencia en el caso de Aub, en las inmediaciones de su solución, antes y después, en el caso del Semprún tardío. Es importante subrayar, sin embargo, esa visión positiva en ambos del proyecto europeo que podemos llamar eurocéntrica en la medida en que rechaza ubicar filosóficamente en sus respectivas definiciones de la deseable Europa/modernidad las condiciones mismas que han llevado a la crisis. En otras palabras, tanto para Aub como para Semprún, la solución a la crisis es más Europa.

Para Aub, la Europa liberal y humanista ha sido “raptada”, en España por las fuerzas ancestrales del reaccionarismo, y en sus metrópolis por el nazismo/fascismo con la complicidad de los gobiernos franceses y estadounidenses, por mucho que éstos digan seguir enarblando tal humanismo. El origen de este rapto no es tanto, o no es solo el pacto Hitler-Stalin del 1939, sino el de Munich de 1938, donde se sella y perpetúa la letal política de *appeasement* o apaciguamiento liderada por el gobierno conservador de Londres. Para Aub son las simetrías Occidente/Francia/Inglaterra/EE. UU. *versus* Fascismo en el contexto de la guerra española y la segunda mundial, y Occidente/EE. UU. *versus* URSS para el contexto de la Guerra Fría, las que constantemente subraya en su obra como ejemplificaciones

históricas de falsos dilemas y dinámicas perversas en las que parece el humanismo moderno y liberal, y en las que están implicadas las democracias. La primera de estas simetrías la encontramos, por ejemplo, en *El rapto de Europa*, de 1943, donde la Europa reivindicable ha desaparecido y la esperanza de una vida donde recuperar sus principios está puesta fuera de este continente, en América. Es allá eventualmente a donde quieren emigrar todos los que esperan papeles para embarcarse, pero también el personaje protagonista, Margaret, una norteamericana, encarna mejor que nadie la supervivencia de los valores humanistas:

A mí [...] 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, he descubierto que un corazón bien vale otro. [...] Si puedo aliviar la suerte de algunos hombres, ¿por qué no he de hacerlo? (Aub, 1968: 427-428).

Pero no se trata tampoco de privilegiar a los ciudadanos estadounidenses por su superioridad moral. Hacia el final de la obra Margaret consigue alistar para su causa a la joven Adela y al cínico Roger, ambos franceses. La crítica es aquí a los Estados, sobre todo a la hipocresía de los que se dicen demócratas, más que a los individuos, un equilibrio distinto al que encontramos en *Morir por cerrar los ojos*, donde la crítica al Estado francés a punto de hacerse pro-Vichy se actúa también a través de personajes concretos para evidenciar la existencia de una sociedad fascistizada.

La segunda de las simetrías mencionadas es la que define la Guerra Fría. Como es bien sabido, Aub la sintetizó en el concepto del falso dilema, y en la metáfora de la sala de espera, a través de las cuales expresa su rechazo a tomar partido por ninguno de los dos polos enfrentados a cada lado del telón de acero, y su voluntad de esperar a que se materialice la utopía de una sociedad en la que no haya que escoger entre libertad y justicia porque esa sí que encarnará de verdad la idea de Europa/Occidente/Modernidad que se desea. Un buen ejemplo de la articulación en Aub de la falsedad de ese dilema, tal vez menos mencionado que otros, es el que encontramos en otra obra de teatro de tema europeo, *No*, de 1949. La obra

actualiza con gran eficacia las críticas a los dos bloques que en forma de ensayo se expresan en el volumen recopilatorio *Hablo como hombre*, pero que aquí aparecen en matices repartidos entre varios personajes. A destacar aquí una crítica a la racionalidad instrumental moderna, manifiesta en ambos bloques y perversora en los dos de los principios inalienables de la modernidad derivados del humanismo. Como dice uno de los personajes: “El mundo se coló [...] por la puerta falsa de la razón” (Aub, 1968: 725-726).

En la trama de la obra flota una cincuentena de personajes a la deriva, procedentes de diversas partes de una Europa arrasada, y a la espera de ser aceptados o en el lado americano o en el soviético de una Alemania ya dividida. La puesta en escena reproduce espacialmente la división simétrica en los bloques de la Guerra Fría entonces recién constituidos entre soviéticos y americanos, y en ella Aub machaca una y otra vez su amarga crítica. Las burocracias de ambos países son homologablemente modernas y tecnificadas, y en ello perfectamente deshumanizadoras. En tanto que modernos estado-nación su acción es biopolítica, por utilizar el término faucaultiano, en el sentido en que someten políticamente la vida misma de las personas por el método de reducir las a papeles donde no pueden reconocerse, donde toda su experiencia de vida se desmorona y quedan, en la terminología de Giorgio Agamben, convertidos en vida desnuda y desechable. Cuando el empleado de la aduana soviética le pide al personaje de El Gran Álex su documentación, éste contesta entregándosela:

¿No le basta verme la cara? Ahí no pone quién soy... Puede ir a mi pueblo y preguntar por monsieur Grandhomme, monsieur Alexis Grandhomme, y nadie sabrá quién es. Pero pregunte por el Gran Alex; todos le dirán quién soy. Y ese nombre no figura en mi pasaporte. [...] Papeles para comer, papeles para dormir, papeles para... ¿Usted sabe para que servían antes los papeles? [...] Papeles, papeles..., como si estuviéramos hechos de papel... (Aub, 1968: 652-653).

El poema de un joven rumano, Mariano, arrambado en el lado norteamericano, plasma bien la pérdida de la dimensión ética del humanismo como medida de las relaciones sociales que caracteriza el trabajo del Estado necesario para mantener el

equilibrio de la Guerra Fría. Aub utiliza aquí sus conocimientos de historia del arte para explicar la crisis de la idea del hombre ilustrado, demostrando un conocimiento profundo de las implicaciones filosóficas de la revolución que suponen las vanguardias artísticas:

Pido un poco de perspectiva,
solo un poco de perspectiva,
para ver al hombre viniendo desde lejos
y un trozo del camino,
como se veían en esos cuadros donde había
árboles de cuerpo entero...
Los microscopios y los catalejos nos están engañando y lo demasiado grande y lo demasiado pequeño nos ocultan la medida del hombre. [...]
Ya todo es exclusivo: Tú no entiendes de eso.
Ya nadie entiende lo del otro, lo del otro que es uno mismo.
Murió la especie a mano de lo específico. Ya todo se fabrica en serie.
Solo pido un poco de perspectiva, un traje a la medida y un cuadro donde haya lejanías. (Aub, 1968: 685-686).

Francisco Ruíz Ramón, en su *Historia del teatro español. Siglo XX*, define el humanismo que Aub expresa a través de este poema como:

Humanismo radical, más allá de toda ideología de partido, más allá, por más profundamente humano, de toda política y de toda religión, humanismo cuyo fundamento es el amor lúdico y apasionado por la libertad humana, única razón válida –por no contaminada– para actuar en favor del hombre. (Ruíz Ramón, 1986: 256).

No estoy aquí de acuerdo con Ruíz Ramón en calificar el indudable humanismo aubiano como un concepto transhistórico y más allá de la política. El duelo, el lamento de Aub expresado a través de sus personajes es por la pérdida de los principios de la modernidad y la ilustración, que los estados modernos que surgen de procesos revolucionarios contra el antiguo régimen y el colonialismo: el francés, el norteamericano, el soviético, se supone que deberían abrazar y han acabado desvirtuando. La técnica y la ciencia funcionan

en la cita del poema de *No* como un ejemplo clásico de crítica a la razón instrumental, una razón olvidada del hombre y de su protección, entregada a reprimirle. En otras palabras, es a Europa como depositaria del sentido de la utopía humanista de la ilustración y la modernidad a quien Aub llora en *No*. Más razón creo entonces que tiene Manuel Aznar Soler cuando se refiere al humanismo de Aub, en *No* como en otras partes, adjetivándolo de socialista (Aznar Soler, 1996 y 2003). Lo que yo añadiría a su puntualización es que el sentido de este socialismo, igual a economía socialista (es decir, propiedad del estado de los medios de producción) en un estado liberal democrático, arranca de una concepción moderna que en su pensamiento se vincula a Europa. La insistencia de Aub en el exilio en calificar de falsa la conceptualización hegemónica de la realidad en la Guerra Fría, apunta en negativo a otra verdadera a la que él se quiere vincular.

Para el Semprún tardío, por contra, la crisis europea, el raptor del humanismo moderno en la base de la espiritualidad que es Europa, es el totalitarismo. Semprún, como ya hemos mencionado, inicia sus reflexiones sobre Europa mucho después que Aub, y en un contexto histórico completamente distinto. Sus escritos sobre el tema de Europa empiezan en mitad de los 80, cuando la Guerra Fría da sus últimos coletazos, y se extiende prácticamente hasta el final de su vida, y son en su origen conferencias dadas por el autor en Alemania o en Israel o en Francia con motivo de alguna conmemoración del fin de la Segunda Guerra Mundial en Europa, del Holocausto y/o de reconocimiento dado a Semprún dentro de estos contextos, como por ejemplo cuando se le concedió la medalla Goethe en 2003. Uno de sus últimos textos, y el más largo, en los que trata del tema, *L'home européen*, del que es coautor con Dominique de Villepin, está publicado en 2005 con el objeto de influir favorablemente en las votaciones europeas en el referéndum sobre la Constitución europea. En todos ellos encontramos, más que desarrollos en profundidad, la repetición de las mismas ideas sobre el concepto de Europa, la naturaleza y causas de su crisis, y la manera de resolverla. En efecto, en estos textos vuelve el autor sin descanso a los mismos temas y autores, busca dar sentido al cambio epocal que significó la caída del muro de Berlín y el colapso de la Unión Soviética y vuelve a pensar, desde la

experiencia de haber estado inmerso en la historia europea desde 1939, cómo debe reconstruirse una nueva Europa. La interpretación sempruniana del pasado europeo del siglo XX se centra sobre todo en establecer una equivalencia entre nazismo y estalinismo/comunismo, y en demostrar lo central que para ambos fue el exterminio de lo que constituye el fundamento de la espiritualidad europea a la que antes me he referido, y que encuentra su mejor encarnación en los pensadores alemanes judíos. Se alinea claramente con ello con toda una corriente de pensamiento sobre el totalitarismo nacida en la postguerra donde alborea la Guerra Fría, pensamos en Raymond Aron, Karl Popper o Friedrich von Hayek, que lo convierte en el antagonista perfecto para una defensa de la democracia liberal, que queda así libre de toda sospecha de responsabilidad filosófica y social en la crisis.

Notemos la diferencia, pues, entre las posturas de nuestros autores. Las falsas simetrías, los falsos dilemas aubianos se componían de dos polos en los que uno siempre eran las democracias “descarriadas”. No así en Semprún, para quien la falsa dicotomía es la definida en el concepto de totalitarismo. Para el Semprún tardío el rapto de Europa es el que comunismo y nazismo llevan a cabo alejando las soluciones políticas de la democracia. Su origen visible está en el pacto germano-soviético de agosto de 1939, al que Semprún da siempre mucha más importancia, a diferencia de Aub, que la da al anterior de la conferencia de Munich de septiembre de 1938 (Semprún, 2006: 27 y 2014: 48). Ello le permite establecer una contraposición clara y no problemática entre totalitarismo y democracia: “La Europa actual, en particular, ha nacido de las luchas contra el nazismo, en primer lugar, y de la resistencia, en segundo lugar, contra el totalitarismo soviético.” (Semprún, 2006: 138). Y, en consecuencia, le lleva a la afirmación rotunda de que nazismo y estalinismo son inseparables: “es preciso aceptar la comparación histórica, intelectual, ideológica, entre nazismo y bolchevismo”. (Semprún, 2014: 22).

Para Semprún lo que define el s. XX es el desafío a la democracia liberal que hace el totalitarismo, y no convierte en elemento central de su análisis, como Aub, la medida en que la democracia realmente existente en ese momento, y la

desarrollada durante el siglo y medio anterior, está implicada en ese mismo abandono, y por ello requiere profunda reforma:

La consecuencia principal de la Guerra del 14 [...] se saldará con la pérdida de prestigio y de credibilidad de la democracia liberal. Lo cual provoca [...] el éxito internacional de las teorías y de las prácticas revolucionarias y antidemocráticas, tanto de derecha como de izquierdas. (Semprún, 2006: 234).

Es para este Semprún la revolución misma, el proceso que busca transformar la democracia liberal, lo rechazable, y en esa valoración entra tanto el comunismo como el fascismo: “El siglo XX puede caracterizarse [por ser] la época de la tentativa sistemática y continuada de subversión revolucionaria del orden democrático” (Semprún, 2006: 181).

Si para Aub es la razón instrumental la medida en que los principios de la modernidad se han corrompido y la indicación del lugar donde deben ser reconducidos, según hemos visto en el caso de *No*, para Semprún es la idea de la utopía la que marca un límite a evitar en el pensamiento moderno europeo, pues el ímpetu necesario para perseguir la realización de una utopía no puede por menos que desembocar en distopía. La lección a extraer del “rapto de Europa” es que sirva de vacuna para convencernos de que la única sociedad deseable es la de la democracia liberal. Para Semprún, el gran error histórico (el error esencial) de la izquierda radical en el primer tercio del s. XX es pensar que la única alternativa al fascismo es el comunismo, y que no se puede combatir al fascismo si se deja intocado el capitalismo (Semprún, 2006: 35). Este elemento es fundamental en el giro ideológico de Semprún en sus últimos años. Para el Semprún tardío estalinismo y fascismo son formas de radicalismo que llevan, como inevitablemente es el caso con todo revolucionarismo (Semprún, 2006: 52-53), a la abolición de la democracia y la libertad, pilares de su defensa ideológica: “en el espesor concreto y trágico de la historia, la búsqueda ferviente, autoritaria, visionaria, del Bien” (Semprún, 2006: 69) provoca el Mal. No hay que insistir en cómo el nazismo provoca el mal, pero en cuanto a la victoria bolchevique, Semprún argumenta que fue desastrosa para la clase obrera misma, que ni mucho menos la liberó ni de la opresión ni de que le extrajeran plusvalía (Semprún, 2006: 105-106). Refiriéndose a Bernstein y Kautsky, dice:

han sido siempre los hombres de «derechas» [...] quienes han tenido razón. No ha habido una sola ocasión histórica en que la política denominada «de izquierdas» no haya provocado desastre tras desastre, cuyo precio principal han pagado siempre los más débiles, los más desheredados, las capas sociales más explotadas. (Semprún, 2006: 114).

He aquí uno de los núcleos duros de la interpretación de la herencia de la modernidad en el siglo XX, en la que se separan claramente los socialismos de Aub y del Semprún tardío en tanto que concepciones políticas del futuro deseable ancladas en el proyecto europeo de la modernidad. Porque en el socialismo de Aub la utopía y su materialización, la revolución, nunca son abandonadas, es más, constituyen el horizonte de esperanza que sostiene al intelectual en el exilio. Tenemos declaraciones directas del autor que lo corroboran. La siguiente entrada es del 22 de marzo de 1952: “No sé si las revoluciones lograron o lograrán hacer mejores a los hombres, pero si sé que el deseo de lograrlo es lo único que mueve la humanidad, y las revoluciones son hijas de ese deseo” (Aub, 2003: 108).

Esta idea es profunda y no coyuntural en Aub, tan profunda como la contraria en el Semprún del periodo poscomunista, y se conecta con la genealogía misma de la modernidad europea y su humanismo universalista con la que coherentemente Aub siempre buscó entroncarse. Tal vez el más enjundioso de sus trabajos en los que rastrea esta genealogía de lo moderno/humanista con la que se quiere entroncar sea *Heine*, transcripción de una conferencia dada por Aub en el Instituto mexicano-alemán en 1956. Particularmente en sus “Notas del final” (Aub, 2007: 85-135), texto importante no de los más conocidos suyos, Aub revela una vez más sus dotes de historiador de la cultura y la literatura, y desde luego, demuestra tener muy clara la proveniencia de sus propias ideas estéticas y sociales. Aub ofrece en estas páginas toda una visión de la evolución del pensamiento moderno desde la historia alemana, poniendo en paralelo la evolución (retrasada con respecto a Inglaterra y Francia) del capitalismo alemán, la aparición de la lucha de clases y en paralelo el desarrollo del clasicismo y la irrupción del romanticismo, aportando incluso algunas comparaciones internacionales de mucho interés entre el periodismo de Larra y el de Heine (Aub, 2007: 95), y la influencia de éste en la poesía

de Baudelaire o Bécquer. En la larga semblanza que ofrece del poeta e intelectual, (el del “combate por la humanidad, el profeta, el soñador de la unión francoalemana, el socialista, el amigo de Marx. [...] Gloria de Alemania, de la mejor Francia, de la inteligencia del hombre” (Aub, 2007: 99)) reconocemos elogios de su ser vital, estético y político en el mundo que se aplican al propio Aub. Como él, Heine se atrevió a criticar un régimen de iniquidad en Alemania que no era de índole nacional, sino social, y por ello, explica, en Alemania se renegó de él (Aub, 2007: 64-65), obligándole al exilio y después no recuperándolo como patrimonio cultural propio porque “había herido tan a lo vivo, en lo más vivo, lo peor de su país, que enterrado, se le continuó vilipendiando como si estuviera presente” (76). Como la de Aub mismo, la poética de Heine utiliza la imaginación para “explora[r] la vida en potencia, descubrir[ir] bajo innumerables máscaras una verdad humana sin interés personal” (Aub, 2007: 67), y como Aub “Quiso dejar patentes los hechos como los vio; por eso trae a cuento, en todo momento, la literatura y la política de su tiempo. Es la historia y la única manera que nos permiten vivirla” (Aub, 2007: 129).

La importancia que Aub atribuye a Heine en esta historia no se puede minimizar, se atreve a colocarle entre Hegel y Marx en la evolución del pensamiento de izquierdas: “Heine ha sido el primero en divulgar el secreto de escuela de Hegel, hegeliano de izquierda que precedió a su coterráneo Carlos Marx” (Aub, 2007: 120). Su pasión por la justicia social y la rebelión contra el conformismo (Aub, 2007: 74) le llevan a ser “en algunos aspectos precursor de Marx, de quien fue amigo fraterno; primer cantor lírico y feroz que tuvo el proletariado” (Aub, 2007: 133). Con razón traduce el siguiente poema de Heine, en el que se revela un socialismo humanista sencillísimo y primitivo (Aub, 2007: 79-80):

¡Amigos, quiero componer para vosotros
una nueva canción, una canción mejor!
Queremos aquí sobre la tierra,
establecer el reino de los cielos.

Queremos ser felices en la tierra,
no queremos sufrir hambre:
el viento perezoso

no debe devorar
lo que las manos laboriosas
han amasado.

Hay aquí abajo suficiente pan
para todos los hijos de los hombres,
hay rosas y mirtos,
belleza y alegría,
y también dulces chícharos.

Sí, ¡dulces chícharos para todos,
cuyas vainas estallan!
El cielo se lo dejamos
a los ángeles y a los gorriones.

Cuánto nos recuerdan estos versos a la desgarradora ingenuidad, ese credo sencillísimo de la esperanzada, a pesar de todo, Asunción, que en *Campo abierto* dice para sí, invocando a su padre muerto: “¿Te representas, padre, lo que será España? Todo será de todos. Y todos trabajaremos para los demás, y los demás para uno. Todos sabrán leer y no habrá injusticias. Según lo que trabajes, serás recompensado” (Aub, 2001: 443). Y no cabe ninguna duda ya de la identificación que siente Aub con Heine cuando le convierte en su coetáneo. El poema de Heine refleja, según Aub, un “amor total, impedido por las contradicciones de su tiempo, que es el nuestro” (Aub, 2007: 81), dice en 1957 cuando lo escribe. Aub se identifica totalmente con el liberal progresista (Aub, 2007: 107) que es Heine, en el sentido en que esas palabras tenían en el s. XIX, es decir, en un contexto en que eran revolucionarias y transformadoras, en un contexto en el que el intelectual se lo jugaba todo suscribiéndolas. Y así dirá admirando a Heine: “Se rebeló contra la sociedad de su tiempo, contra su país, contra el que lo albergó, contra Dios” (Aub, 2007: 118).

Otra traducción del propio Aub, ahora del francés, de un poema de Heine, “Los tejedores silesios”, subraya el interés que Aub tiene en definir a Heine como un artista intelectual y político, cuya estética no puede separarse de su política, como en el caso de Aub. Importa dejar claro de qué lado estaba Heine en la lucha de clases, con su triple frente contra Dios, capital, y patria. El poema es de 1844:

No hay lágrimas en sus ojos sombríos, sentados ante sus telares, cantan, rechinando los dientes: “Vieja Alemania, tejemos tu mortaja, mezclando al tejido triple maldición:

–Tejemos, tejemos.

Maldito sea Dios, el Dios de los dioses al que elevamos nuestras preces en los fríos inviernos y en los largos días hambreados. Esperamos en vano: nos traicionaste, nos engañaste, nos burlaste:

–Tejemos, tejemos.

ricos del [sic] que imploramos misericordia en vano. Nos quitó hasta el último centavo. Maldito sea el rey, el rey de los de la bolsa y ahora nos fusila como perros:

–Tejemos, tejemos.

Maldita sea la pérfida patria, país donde no prospera sino la infamia el oprobio, donde cada flor se marchita antes de abrirse y donde todo hiede mentira y podredumbre:

–Tejemos, tejemos.

Vuelva la lanzadora. Cruja el telar. Tejemos de día, tejemos de noche. Vieja Alemania, tejemos tu mortaja mezclando al tejido triple maldición:

–Tejemos, tejemos (Aub, 2007: 123-125).

En definitiva, Heine es para Aub un ejemplo moderno de intelectual como manifestación de “lo que puede la inteligencia no atada al servilismo” (Aub, 2007: 134), de la conexión de humanismo, política y pensamiento intelectual con ética. Y estas características pasan por una defensa de la amenaza de violencia revolucionaria que claramente respira un poema como “Los tejedores silesios” traducido por Aub.

Pero seguramente donde más evidentemente se manifiesta la naturaleza del entronque de la filosofía política y ética de Aub con una determinada tradición europea moderna es en su adaptación del mito de Prometeo, quien funciona en su literatura, según Villacañas Berlanga como “un mito que piensa la forma histórica del poder” (Villacañas Berlanga, 2006: 158). En efecto en Aub Prometeo es el epítome del personaje/mito moderno por antonomasia, el que lleva el ejercicio de la libertad a su extremo revolucionario y transgresor, el que se atreve a desmantelar un mundo, a quitarle su poder y saber, y a dárselo a quien no lo tiene, el que no acepta amo. En el poema incluido en *Diario de Djelfa* (1944), “España, Prometeo” éste se identifica,

como se adivina por el título, con la España republicana. Veamos qué papel le da aquí Aub a España/Prometeo dentro de Europa.

España, Prometeo

de Europa, encadenada
al Pirineo.

Se te entran las cadenas
por las entrañas

[...]

España desangrada,

[...]

España encadenada

[...]

España, Prometeo:

[...]

Noche

mundo de plata,

luna forzada,

paso y anda,

¿a hombres de quién?

España

lejana (Aub, 2008: 22).

En la interpretación aubiana, España/Prometeo se ha atrevido a quitarles el fuego a los dioses para dárselo a los hombres, y por esa heroicidad está pagando por toda Europa injustamente encadenado (bajo la dictadura) a una roca. Como veíamos en el caso del poema de los tejedores de Silesia que traduce de Heine, el ideal de la España republicana vencida cobra sentido aquí dentro de una ética de la liberación donde la transformación social que buscó la República, castigada porque en el contexto español en el que vino a ser sus pretensiones eran intolerablemente radicales y revolucionarias, se defiende como la encarnación precisa del objetivo de la modernidad (Fernández Nadal, 2009: 517).

Es precisamente esta veta del pensamiento moderno, la que justifica una dinámica histórica que cobra sentido en su acercamiento hacia una perfectibilidad que permite, que exige para ser, de la revolución entendida como transformación social profunda, la que Semprún, como todo el pensamiento liberal, repudia y culpabiliza en favor de una inmanencia antiutópica, que es naturalmente la que aconseja para Europa:

El desmoronamiento del comunismo muestra que hemos recorrido hasta el final el ciclo histórico inaugurado por la Ilustración [...] que es el ciclo basado en la creencia de una trascendencia social, y un más allá social. Basado en la idea de que puede construirse una sociedad nueva a partir de una ruptura revolucionaria. Y no sólo una sociedad nueva, sino también un hombre nuevo. Esa idea, que fue movilizadora y se reveló nefasta, sangrienta, está ahora condenada. Está ya fuera de juego. [...] Desde ahora, actuamos en la inmanencia histórica. (Semprún, 2006: 122).

Bien es cierto que Semprún habla desde un momento histórico muy diferente al del Aub encerrado en Djelfa o incluso al del que escribió en el exilio mexicano sobre Heine. Pero también lo es que la justificación que ofrece para rechazar el pensamiento utópico tiene su origen en el momento de la crisis europea de los años 30, el mismo del que parte Semprún. Si para Aub lo denunciado y definitorio de ese momento histórico, la causa principal de su crisis, es la dejación política y moral de las democracias occidentales con respecto a un movimiento paradigmáticamente moderno y transformador como el de la Segunda República española, para el Semprún tardío lo denunciado y definitorio de la crisis del proyecto moderno en ese momento es el surgimiento del pensamiento autoritario que hermana a fascismo y comunismo.

Buen conocedor de la tradición filosófica marxista abandonada, Semprún mantiene sin embargo hasta el último momento un diálogo con el marxismo que se apropia, y desvirtúa, para perpetuar su visión liberal de la realidad, rentabilizando aún esa repudiada vertiente de la herencia moderna. En efecto, aunque afirma en 1992 que quiere liquidar el marxismo (Semprún, 2006: 107), es interesante observar su reciclaje de elementos clave de ese pensamiento, por ejemplo la dialéctica. Su rechazo de la utopía revolucionaria se debe precisamente a que, en su realización, lleva a la cancelación de la dialéctica, es decir, de la continua producción de contradicciones históricas, forzadas a concluir por el terror de los totalitarismos:

Una sociedad civil, democrática, no puede fundamentarse sino en el conflicto, en el juego de las contradicciones, en la operatividad reconocida y constantemente renovada de tales

contradicciones, y no en su superación [...] totalitaria, por lo demás ilusoria. (Semprún, 2006: 107).

Con la dialéctica es la razón crítica, su acicate también en la tradición marxiana, el pilar complementario de la modernidad y de la Europa que Semprún desea. O en palabras del Husserl que tanto admira, el espíritu crítico de la razón es “el fundamento de la figura espiritual de Europa, el fundamento de la realidad europea” (Semprún, 2014: 28). Ella es el fundamento de la democracia, del valor inalienable e inequívocamente desvelador de lo europeo: la razón democrática.

Esa dialéctica de una historia sin fin y sin objeto continuamente negociando y resolviendo sus contradicciones, obtiene el carácter abierto y pluralista del que dice derivar en el concepto de historia de Semprún de la celebración de la sociedad de mercado y la propiedad privada como cuñas de penetración de la democracia (Semprún, 2005: 70, 139). En la siguiente cita de *L’homme européen*, donde se argumenta que la apertura y el dinamismo del mercado son los vehículos de la (deseable) expansión planetaria de Europa, se oyen los ecos del proyecto colonial occidental, tanto más inquietantes cuanto que las palabras de Semprún parecen reproducirlo inconscientemente. Aún más, pretenden aplicarlo como receta a contextos postcoloniales, sin reconocer la parte que la original expansión capitalista tuvo en convertir vastas áreas del mundo en colonias de potencias europeas:

La propriété privée et le marché ne sont pas seulement des vecteurs déterminants de la constitution de l’Europe, en tant qu’ensemble historique et social singulier, ils sont aussi la base de l’expansion de l’esprit européen dans le monde. Certes, cette expansion s’est déroulée, selon l’esprit des temps, dans un contexte de conquête et d’oppression coloniales. Mas la fin bienheureuse de cette époque ne doit pas nous voiler la réalité: sans économie de marché –avec les droits de propriété qui lui sont afférents – il n’aura pas d’indépendance réelle ni de développement durable des pays émergents du postcolonialisme. (Semprún, 2005: 50-51).

Semprún reconoce aquí, como en otras partes de *L’homme européen*, la culpa europea en la herencia colonial,

pero no la conecta a la expansión de sus principales modos de producción. La conceptualización del movimiento de la historia en Semprún, a pesar de argumentar su legitimidad en estar abierta infinitamente al cambio y a lo indeterminable e impredecible, base de su superioridad con respecto a las teorías “finalistas” que fatalmente desembocan en el baño de sangre de la revolución, no le impide afirmar a alturas de 2005 con total confianza que la expansión de Europa y la democracia parlamentaria son irreversibles (Semprún, 2005: 72, 156-157). Ese optimismo histórico viene fundamentado en la consideración de que el capitalismo, en función de su superioridad mundial, nunca se acabará. Semprún asimila así la dialéctica hegeliana y marxista a las crisis cíclicas del capitalismo, pero extrayendo la parte en que el marxismo proponía que al final estas contradicciones le llevarían a su destrucción, pues tal escatología se ha demostrado falsa. En su lugar queda la pervivencia transhistórica del capitalismo:

la crisis forma parte de su modo de funcionamiento [el del capitalismo], que se desarrolla y desarrolla sus fuerzas productivas, objetivamente inagotables, a través de los periodos de crisis. Pero sabemos asimismo que no existe crisis *final*, que el sistema capitalista no sucumbirá a las consecuencias de una de esas crisis cíclicas, que habrá aprendido, en función de su superioridad mundial, a controlar parcialmente, a corregir y reorientar. (Semprún, 2006: 120).

Y lo repite en 1996 en “La experiencia del totalitarismo”:

[...] el sistema económico capitalista-mercantil se desarrolla, se corrige, se depura, se transforma y progresa sólo por el camino brutal y destructor de las crisis, éstas forman parte de su esencia histórica. [...] El sistema democrático capitalista [...] [s]olo se renueva gracias a su intrínseca negatividad. (Semprún, 2006: 185 y 186).⁷

En un sentido muy importante, entonces, la dialéctica histórica según Semprún se cancela en sus propios términos,

como delata el uso del término esencia histórica en la cita anterior. El cambio constante al que se refiere tiene como paradójica función lampedusiana la continuación de lo mismo. En este sentido el pensamiento del Semprún tardío es característico del momento postpolítico de fin de la historia que se hace hegemónico al final de la Guerra Fría, y ayuda a entender la afinidad del autor con el gobierno del PSOE de Felipe González,⁸ del que formaría parte como Ministro de Cultura del 1989-1991. Ciertamente es que Semprún lo niega: “Ello no representa el final de la historia, ciertamente. Muy al contrario, representa más bien la posibilidad de que se inicie la historia de la libertad y de la responsabilidad” (Semprún, 2006: 235).

Es más, como hemos visto más arriba, Semprún afirma categóricamente, por lo que se refiere a los debates de la izquierda, que la socialdemocracia siempre tuvo razón frente al comunismo: “la experiencia del siglo XX demuestra que la socialdemocracia tuvo razón contra el marxismo-leninismo. Que el menchevismo tuvo razón contra el bolchevismo” (Semprún, 2006: 185).

Esta razón es una razón moral para Semprún, derivada de la comprobación del sufrimiento e injusticias históricas que el comunismo en el poder soviético desencadenó. Pero la excelencia y superioridad de la razón social demócrata frente a ésta queda en entredicho cuando comprobamos que el autor demuestra no tener otro argumento que el de la tolerancia fatalista frente a la brutalidad y destrucción de las crisis si éstas vienen del capitalismo:

El proceso de solución de esa crisis va a ser hegemonizado por el sistema mismo. O sea: la crisis será resuelta por el capital de una forma brutal, nada igualitaria. No habrá guerra mundial esta vez, sin duda, pero habrá millones de muertos. (Semprún, 2006: 217).

Se asume que no hay remedio a esa destrucción, a ese Mal, solo paliativos:

⁷ Y en una línea muy parecida lo repite en “El arte en la época de la mundialización”, 1997, (Semprún, 2006: 214) y en “El oficio de hombre: Edmund Husserl” de 2002 (Semprún, 2014: 14).

⁸ La identificación de Semprún con González, personal y políticamente, y con todo su equipo, la reconoce el autor en “La fuerza de la cultura” (Semprún, 2014: 158-159).

La única posibilidad de influir en el desarrollo de esta solución [de la crisis capitalista] [...] consiste [...] en la construcción de un sistema europeo que mantenga un equilibrio original entre la hegemonía del mercado y las exigencias de la sociedad civil. (Semprún, 2006: 217).

Pero como ese equilibrio tampoco debe apoyarse demasiado en el Estado como árbitro redistribuidor de beneficios, los matices nos acercan cada vez más al liberalismo. En efecto, para el Semprún tardío la intervención del Estado está siempre contaminada de dirigismo antinatural y, a la que nos descuidemos, totalitario. En su diagnóstico del s. XX, ambos, rol socioeconómico del Estado (o sea, estado de bienestar) y totalitarismo, están de origen unidos a la teoría del “planismo”, o sea, la planificación, en auge desde los años 30 (Semprún, 2014: 14-15), una asociación que el pensamiento liberal había hecho desde los años 30 y que continúa en el neoliberal de postguerra desde la fundación de la Sociedad Mont Pelerin (1947), tan central al pensamiento de su fundador Friedrich Hayek como al de un padre de la Unión Europea como el exiliado republicano Salvador de Madariaga.

En conclusión, la renuncia en Semprún a la revolución como horizonte deseable de cambio social y al marxismo en particular supone, y no es sorprendente, el abandono del análisis del capitalismo como eje para la interpretación crítica de la realidad, y con ello la aceptación más o menos complaciente de sus lados oscuros, de sus Males intrínsecos. Pero lo notable además es que es del abandono de la dialéctica revolucionaria del que surge, no solo la posición social democrática de Semprún, sino también su conversión hacia Europa, identificada con esa social democracia liberal. Así lo explica al final de su vida:

Desde mi ruptura no sólo con el PCE sino también con la teoría marxista-leninista de la revolución, me volví hacia el horizonte europeo. [...] Europa resulta fundamental para mí, porque encarna el retorno a los valores democráticos. (Semprún, 2014: 167-168).

O dicho al revés: “durante mucho tiempo, como marxista y estaliniano, me opuse a la construcción de Europa.” (Semprún, 2014: 180).

Identidades comparadas: Buchenwald frente a la España republicana

Hemos explorado hasta ahora las diferencias fundamentales entre dos visiones de la modernidad y de Europa, de las que cada uno de nuestros autores se siente heredero, y la forma en que esas visiones afectan a la proyección en el mundo de los dos intelectuales y a su entendimiento de un futuro deseable. Ello nos ha acercado repetidamente al momento de los años treinta del siglo XX en el pensamiento de ambos como el momento clave de fractura del proyecto europeo moderno. Es su visión dispar de lo que constituye esta fractura, interpretada de forma definitiva por Aub desde prácticamente el momento en que se produce, y mucho más retardada en el Semprún anticomunista desde los años 80, la que determina sus interpretaciones del presente y sus proyecciones hacia el futuro. Vamos a analizar ahora cómo esa interpretación dispar de la fractura europea cristaliza con particular nitidez si tomamos como eje interpretativo el cronotopo, el espacio-tiempo que cada uno de ellos entiende como el núcleo de su identidad. La de Aub viene determinada por su participación en la guerra española y por el malogramiento del proyecto de la República. Este anclaje identitario necesita, para reivindicarse y para clamar por la injusticia cometida contra su objeto, explicar la República como víctima fundamental y encarnación relevantísima del “rapto de Europa”, como hemos visto arriba en el poema “España/Prometeo”. Ese sentido tiene la inclusión del caso español que el autor hace en toda su obra de contexto europeo internacional escrita en los años cuarenta, centralmente en su teatro, en *Morir por cerrar los ojos*, *San Juan*, y en las ya comentadas *No* y *El rapto de Europa*. En todas ellas aparece la guerra española como trasfondo relevante de alguna manera, y aparecen personajes españoles, a veces protagonistas, otras no, descarriados, a la deriva, refugiados en peligro de morir a manos de una Europa hecha noche. La centralidad de la República y la Guerra Civil española en estas tramas se debe a que hicieron posible el que fue ideal político de Aub, el aunamiento de libertad y justicia, el cumplimiento de la utopía y la realización de la ética de la emancipación y la producción del hombre nuevo, o sea, el proyecto prometeico, que se rompió irremediabilmente después e hizo pagar a España/

Prometeo por su osadía encadenándola y —no olvidemos lo que dice el poema—, implicó que España cargara en sus hombros con el peso de una culpa que pertenecía a la Europa que se había demostrado incapaz de defender sus propios principios. Como dice Villacañas Berlanga: “La república sufrió muchas idealizaciones, desde luego. Pero sólo la de Max Aub consistió en hacerla depositaria de la gran cultura clásica europea, como símbolo de la unidad del mundo” (2006: 160).

Al romperse esa unidad con la derrota republicana, Aub quedará a perpetuidad en el gesto de añorarla y reclamarla, en una sala de espera, en un exilio irrenunciable. La Guerra Fría no ofrece a Aub, como sabemos, ninguna solución satisfactoria, es más, preferible es mantener el equilibrio de los rivales a ver a uno de ellos vencer al otro. Mejor un empate. Esto está muy claramente expuesto en el cuento *Confesión de Prometeo N*, cuyo protagonista roba el secreto de cómo fabricar la bomba atómica al Zeus estadounidense para dárselo a la URSS, de forma que se mantenga el equilibrio de poderes. Al robarle el secreto de la bomba a los americanos y dárselo a los rusos, Prometeo mantiene vivos los principios de emancipación de la modernidad. Esto permite, estoy de acuerdo con la interpretación de Villacañas Berlanga, que el mundo siga abierto, con posibilidades para todos, que lo uno no aplaste a lo otro, la libertad a la justicia (Villacañas Berlanga, 2006: 155), pues el hombre nuevo solo aparecerá en la conjunción de ambos. El hombre nuevo no podrá surgir de ninguna de las dos partes, el hombre universal y nuevo, más allá de los dos bloques, solo puede salir de la fusión de lo mejor de ambos, y los ejemplos pasados de ellos, la prueba de que son posibles está en la República española, y en Goethe, y en Heine, hombres completos, universales, libres y justos.⁹ Este gesto de Aub de no querer renunciar, como nos recuerda Villacañas Berlanga, alinea a Aub con lo que hemos llamado la ética de la emancipación:

Cualquiera que tuviera la misma relación con la corriente fundamental de la emancipación moderna debía llegar al mismo sitio. Esa síntesis la había entrevisto Kant, la había

soñado a su manera Marx, la había definido Simmel. En su tiempo, sostuvo a Camus. (Villacañas Berlanga, 2006: 156).

En conclusión, de la identificación de Aub con la Segunda República española se puede deducir lo fundamental de la relación de Aub con la modernidad de origen europeo y con la forma en que ve sus principios como aún operativos. La República es el gozne que articula la relación entre lo local y lo global, lo particular y lo universal de los principios de Aub. Desde ese entendimiento se explica su frase “Mi patria, España; mi pueblo, el Mundo”.¹⁰ Sin embargo, esta genealogía de la ética de la emancipación a la que Villacañas afilia a Aub, por muy venerable y legítimamente moderna y europea que sea, no iba a ser la que acabara imponiéndose en la reconstrucción europea de postguerra, y mucho menos cuando se materializaba en la defensa de algo tan marginal desde la perspectiva europea como la Segunda República española. No lo había sido en los años mismos del conflicto español, no lo fue en la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, siguió sin serlo en la tolerancia con la dictadura franquista de prácticamente todas las fuerzas democráticas occidentales, y acabó no siéndolo tampoco en el proceso de reconstrucción democrático postfranquista. La poca relevancia y visibilidad del pensamiento aubiano sobre estos temas tiene también un factor explicativo —por supuesto no el único— en el hecho de que su innegable, como espero haber demostrado, europeidad, no ha sido nunca hegemónica.

El mismo ejercicio de búsqueda de identificación con un momento histórico definitorio de su identidad tal como hemos hecho con Aub puede hacerse con provecho aplicado a Semprún. Semprún, por lo menos el de los últimos años, se identifica como:

Antes de todo, o por encima de todo, [...] ex-deportado de Buchenwald. Eso es lo primero, lo originario, lo más profundo, lo que más configura mi identidad. (Semprún, 2006: 174 y 294).

⁹ Afirma Villacañas Berlanga: “Goethe, así, se presentaba como símbolo de la superación cultural de la guerra fría. El gesto no era exclusivo de Max Aub. Thomas Mann lo habría suscrito y, de hecho, Lukács lo compartía” (2006: 159).

¹⁰ La frase está en una entrada en sus *Diarios*, concretamente la del 31 de diciembre de 1945 (Aub, 1998: 130).

Como en el caso de Aub, esta manifestación de lo que es más íntimo y constitutivo de la identidad tiene gran importancia para entender la visión del mundo del autor. Alemania tiene para el pensamiento del último Semprún importancia capital porque encarna en su vivencia histórica el par nazismo/estalinismo que la nueva Europa postguerra fría debe superar, el totalitarismo que construye como otro de Europa. Para Semprún, ningún lugar en la geografía de este país epitomiza mejor la identidad de las dos caras europeas del totalitarismo que el campo de concentración de Buchenwald en Weimar en el que estuvo internado Semprún del 43 al 44, y que a partir de 1945 y hasta 1950, sería campo “especial” estalinista: “En Buchenwald tenemos la historia de Europa en un impresionante resumen, la historia de la Europa contra la que se construye la Europa de hoy” (Semprún, 2006: 282).¹¹

Para Semprún, en la interpretación de la crisis europea, del rapto de Europa, aunque no deja de mencionar la importancia del abandono de las potencias democráticas occidentales a la Segunda República española, cuanto más nos acercamos al más maduro Semprún, menos énfasis tienen, todo el interés volcado en argumentar la oposición espíritu de Europa versus totalitarismo. Por eso no estoy de acuerdo con el argumento de Scilla Kiss, quien dice que la guerra civil en Semprún es central a su esfuerzo de recuperación de la memoria histórica en España. Para empezar, esto ignora que Semprún no estuvo en contra, sino antes bien muy a favor de la decisión política de poner punto final al ejercicio memorístico sobre el pasado nacional de los dirigentes surgidos de la Transición. Bien es verdad que Semprún al principio de ésta, cuando aparece su *Autobiografía de Federico Sánchez* en 1977, y en el contexto de esta forma de recuperación de memoria del PCE, critica la amnesia de la Transición. Como también es verdad que su documental de 1973 *Les deux mémoires (Las dos memorias)* señala sin duda un interés por recuperar la memoria, pero no solo la de los vencidos, sino en contraposición con la de los vencedores. En cualquier caso, muy pronto, en cuanto sus ideas a mitad de los años 80, por lo que se refiere al

contexto español, convergen con las del PSOE en el poder, se muestra a favor de postergar ese ejercicio de memoria. Como argumenta Kiss misma (2012: 107), en su práctica política ya desde los años de militancia clandestina en el PCE, Semprún se alejó de las disputas ideológicas y los conflictos del pasado, concentrándose en el futuro. Es su identidad y memoria como internado de Buchenwald la que cultivó consistentemente hasta el final de sus días mucho más centralmente que la que le vinculaba a la República de rojo español, ésta de hecho aparece siempre supeditada a aquélla. La identidad como rojo español del Semprún tardío lo vincula a un pasado de heroicidad resistente que se subsume dentro de un discurso de crisis europea, y de la cual crisis no es el máximo exponente, sino accesorio al fundacional de la deportación¹². Un ejemplo significativo de ello, que permite además una comparación con Aub, lo tenemos en la admiración que el Semprún tardío expresa por las ideas reconciliadoras para Europa después de la Segunda Guerra Mundial de Léon Blum (Semprún, 2005: 221-222), como las que están en la base de la reconstrucción del bloque occidental que da lugar a la Comunidad Europea. Nada se menciona, ni se enjuicia del papel protagonista que Blum tuvo como estadista francés durante la Guerra Civil española y su responsabilidad en el acatamiento de la política de no intervención, que había sido el centro de las iras de Aub.¹³ Es desde la memoria e identidad de los campos de concentración, en la que se subraya el papel de los totalitarismos como mal absoluto, como Otro de la deseable Europa liberal, que Semprún da el salto al imaginario europeo hegemónico. Su versión del rapto y posterior liberación de Europa, sustentado con enorme fuerza en un pasado admirablemente heroico de compromiso real y activo con la defensa del humanismo democrático, contribuye a subrayar una vez más, lo quiera o no su autor, esa imagen reconfortante que proporciona por última vez en la historia al Occidente democrático la Segunda Guerra Mundial: la fantasía de que lo que mueve exclusivamente a los estados que lo componen son los principios de libertad y justicia; la fantasía de que, frente al Mal absoluto del fascismo, ellos encarnan el Bien absoluto.

11 Vuelve a repetir este sentido de Buchenwald como encarnación de lo que Europa ha tenido que superar que llegar a ser democrática (Semprún, 2014: 169).

12 La referencia a la deportación como experiencia fundadora aparece en “La fuerza de la cultura” (Semprún, 2014: 156).

13 Recuérdese el epígrafe a *Morir por cerrar los ojos* donde se le tilda, junto a Chamberlain y Daladier, de “desleales inventores y lacayos de la “no intervención”, empapados de tanta y tan noble sangre española” (2007: 91).

La genealogía europea de Aub, hecha carne en la Segunda República sacrificada, no devuelve una imagen tranquilizadora y reconfortante de la manera en que los Estados europeos y occidentales llevan a la práctica los valores democráticos liberales en el momento de su crisis. Por ello Aub espera y desea una Europa que supere el dilema de la Guerra Fría sin que ninguno de sus polos venza, exigiendo, desde el ejercicio de su razón crítica, cambio en ambos. Para Semprún, el dilema, la dicotomía es otra y se supera ya con el equilibrio que surge de la Segunda Guerra Mundial en la extraordinaria reconciliación de los que habían sido enemigos irreconciliables durante siglos, Alemania y Francia:

[Europa] es el resultado de una voluntad empedernida de borrar el pasado mediante la reconciliación de países enemigos, y en particular la cooperación franco-alemana. ¡Excepcional acontecimiento! La desaparición progresiva de tantos siglos de enfrentamiento, la transformación del enemigo tradicional en aliado fundamental es un fenómeno extraordinario... (Semprún, 2014: 183-184).

En otras palabras, para el Semprún tardío la Europa deseable es la Europa del bando occidental surgida precisamente en el contexto de la Guerra Fría, del mismo modo que lo había sido con mucha anterioridad en intelectuales del exilio republicano como Salvador de Madariaga o Luis Araquistáin: “El segundo elemento desencadenante [del nacimiento de Europa] fue el acicate de la amenaza soviética, que condujo a la construcción de un espacio político y económico de libertad y de cooperación” (Semprún, 2014: 168).

La defensa decidida en sus últimos años de la Unión Europea, de la construcción de una identidad supranacional a su alrededor sustentada en los pilares de los valores políticos de la modernidad y la Ilustración,¹⁴ se plasma una vez más en el libro escrito conjuntamente con Dominique de Villepin, *L’homme européen*, de 2005, y coyunturalmente muy determinado por el rechazo en referéndum en Europa a la Constitución europea.

También en este libro, y como parte del argumento de la necesidad de trascender los límites comerciales del acero y del carbón de la alianza europea, subraya Semprún la importancia de darle sustancia cultural al concepto de identidad europea. El resultado de ello es que su visión, al dejar de lado los aspectos económicos (mercado común, moneda única) como ancilares a estos otros llamados culturales y políticos, deja también de cuestionar la medida en que éstos, en tanto aplicaciones de conceptualizaciones filosóficas del liberalismo, pueden llegar a impedir el cumplimiento de esos principios europeos de la convivencia. Y con ello, lo revelador ideológicamente del análisis del pensamiento del Semprún tardío no está en lo que hace su razón crítica, sino en lo que no hace, no en lo que dice, sino en lo que calla, lo cuestionable no la lucidez para discernir las miserias del comunismo y del fascismo, sino en los problemas que su radar crítico no detecta, a los que su razón cuestionadora no desafía y deja en paz en su opacidad. Por eso no acabo de estar de acuerdo con Josep Ramoneda cuando relaciona a Jorge Semprún con Albert Camus como prototipo de un intelectual “que no es de fiar” para el poder porque sus principios irrenunciables no le dejan, digamos, casarse con nadie. Dice Ramoneda que lo que lo identifica:

Es la intimidad, lo irreductible, la vida, es el rechazo absoluto de cualquier pretensión de cientificidad sobre la historia, es el saber de la complejidad de la economía del deseo humano, es el conocer que hay algo irreductible en el individuo al que este no puede renunciar ni hipotecarse sin perderse él mismo (Ramoneda, 2010: 23).

Ramoneda alaba a ese intelectual incómodo para el poder por incorruptible, que para él encarna Semprún como Camus, frente al intelectual *engagé* sartriano, dispuesto a callar la verdad por atroz que sea por disciplina de partido. Una variación de lo mismo ofrece Vincent Duclert (2010) en su elogio del intelectual moderno iniciado con el caso Dreyfus, aquel que lo arriesga todo por defender los principios de dignidad humana y justicia social, en cuya tradición incluye

¹⁴ Valores a los que una y otra vez alude a través de la fórmula de Husserl en su conferencia de 1935 para definir a Europa, la “figura espiritual de Europa”: “Un espacio cultural, espiritual y político, en el que las naciones intercambien, no sólo a través del comercio y de las armas, los valores que poseen en común” (Semprún, 2014: 178).

a Semprún. Es claro que Semprún se ajusta a los modelos camusiano y dreyfusiano así definidos, y merece lugar de honor por ello, por lo que respecta a sus críticas a los crímenes del comunismo, su militancia antifranquista y su participación en la resistencia francesa que acabará con su paso por Buchenwald, pero no me parece que lo haya sido tanto en su época tardía como intelectual cercano al socialismo liberal.

Concluamos. Max Aub y Jorge Semprún son sin duda dos de las principales figuras intelectuales surgidas en el largo ciclo de consecuencias provocadas por el desenlace de la Guerra Civil española. El acercamiento a sus visiones sobre Europa como heredera del proyecto humanista de la modernidad nos ha permitido establecer unos parámetros de comparación entre ambos que a simple vista, y a juzgar tanto por la muy diferente trayectoria vital de ambos en la diáspora del exilio republicano, como por la duración de sus vidas, parecería desaconsejar. Sólo podemos especular sobre cómo habría reaccionado Aub al proceso transicional español. Teniendo en cuenta su fijación hasta el final con la República y la centralidad de la guerra civil para cualquier reconstrucción democrática española,¹⁵ le imaginamos más como un intransigente José Bergamín que como un complaciente Rafael Alberti, con actitud extensible a la realidad de celebración capitalista que sigue a la caída del muro de Berlín. En otras palabras, es el valor político de la intransigencia con el presente el que centra la interpretación que se quiera hacer del pensamiento político de Aub en el exilio. En el sentido positivo de ese término, también él fue siempre uno de esos intelectuales incómodos al poder que hemos visto alabar a Duclert y Ramoneda en Semprún. Éste, sin embargo, expresó su intransigencia con el fascismo y con el franquismo durante muchos años en una militancia política excepcional entre los intelectuales, y por la cual merece todos los honores. Si Aub concluyó su voluntad de participación activa con un movimiento histórico con la guerra española, Semprún empezó justo cuando ésta acabó. Esa toma de partido decidida por la política real, la del comunismo primero, la de la democracia liberal después, le hace también más vulnerable

a críticas y contradicciones y se puede argumentar que es más arriesgada que la intransigencia teórica de quien se resiste a tomar partido por una realidad que nunca acaba de coincidir con sus ideales. Este sentido negativo de la intransigencia es también susceptible de ser aplicado a Aub. Es más, deriva de su aferramiento a una idea de emancipación y justicia directamente vinculada a la tradición europea, que no indaga la posibilidad de que el proyecto moderno esté constituido, contaminado por una razón imperial que puede llegar a destruir sus aspectos emancipatorios, que está convencido de poder siempre separar el trigo de la emancipación de la paja de la razón instrumental. Cierto es que el caso trágico de la República vencida ofrecía a Aub el ejemplo perfecto de modernidad inocente a reivindicar. El contexto latinoamericano en el que se desarrolló todo su exilio, sin embargo, no estimuló una reflexión con más claroscuros sobre el impacto destructor de Europa en el resto del mundo y el papel de España en él, limitada políticamente además esta hipotética reflexión por la condición de refugiados agradecidos en la que vivieron los exiliados republicanos en México (Faber, 2002: 247-252).

La comparación del pensamiento de estas dos figuras del exilio republicano nos permite ver su mismo entronque y diferente evolución con genealogías de la modernidad. Para ambos la solución a la crisis, por razones distintas y susceptibles de crítica, era más Europa. La condición exílica y cosmopolita de los dos autores ofrece un campo particularmente rico a una reflexión amplia sobre la intervención social y política del intelectual que surge en el s. XX, no condicionada por las restricciones interpretativas de sesgos nacionales.

Bibliografía

- Aub, Max (1968). *Teatro Completo*. México: Aguilar.
——— (1998). *Diarios (1939-1972)*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
——— (1999). *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Destino.

15 Véanse como ejemplo estas palabras con las que concluye su artículo “La guerra de España” de 1960: “la guerra de España, nuestra guerra, sigue; pese a quien pese, a la fuerza, la ganaremos; a la fuerza, en todos sus sentidos; porque no hay más remedio. Como nosotros ya no servimos —nos faltan precisamente las fuerzas— que tallen, para que retoñe España, los que nos siguen, teniendo en cuenta lo único que les dejamos: la fe en el pueblo español y la constancia de nuestras equivocaciones” (2002: 189).

Max Aub en su prehistoria: las raíces franco-belgas de *Los poemas cotidianos*

Juan Manuel Bonet

Instituto Cervantes, París

Resumen: Análisis de la obra de Max Aub anterior a los años de las vanguardias y de la relación del escritor con la literatura francesa y belga de esa misma época.

Palabras clave: Max Aub, *Los poemas cotidianos*, poesía, literatura francesa, literatura belga.

MAX AUB IN ITS PREHISTORY: THE FRANCO-BELGIAN ROOTS OF *LOS POEMAS COTIDIANOS*

Abstract: Analysis of the work of Max Aub years before the vanguards and the writer's relationship with the French and Belgian literature of that era.

Key words: Max Aub, *Los poemas cotidianos*, poetry, French literature, Belgian literature.

Nunca se le ha prestado hasta fechas recientes demasiada atención al Max Aub de los años de antes de la vanguardia. La propia Elena Aub siempre estaba extrañada de que me gustara tanto el primer –y primerizo– libro de su padre, *Los poemas cotidianos* (1925), de título laforguiano y también birotiano –por Pierre Albert-Birot: *Poèmes quotidiens*, 1919)–, y cuya reedición facsimilar, realizada por Pre-Textos a iniciativa de la fundación segorbina que vela por la memoria del escritor, yo acabaría prologando en 2005, con un texto titulado “Max Aub: crónica de su alba”. (Texto que por lo demás venía a sumarse a mi contribución al catálogo de la muestra aubiana celebrada en 2000 en el Museo de Bellas Artes de Valencia, contribución titulada “Lectura de *Los poemas cotidianos*: Max Aub, poeta de transición”).

Prologuista del volumen, Enrique Díez-Canedo, que por cierto había traducido en *España* algunos de los poemas del citado libro de Albert-Birot, subraya la deuda del joven poeta, con el venero francés y belga.

Gris es la cubierta del volumen, pulcramente impreso, en Barcelona y en tan sólo cincuenta ejemplares, por la Imprenta Omega. El gris: de Verlaine y sus *Chansons grises* en adelante, un color simbolista. Aquél, sin ir más lejos, que unos años antes un José Victoriano González en busca de su propia identidad había elegido como su máscara, en sus tiempos de colaborador gráfico de diversas revistas literarias de su Madrid natal, entre ellas *Renacimiento Latino* (1905), de Francisco Villaespesa. En *Los poemas cotidianos* no pocas veces se repite la palabra *gris*.

Un poeta explícitamente invocado, como una suerte de hermano mayor, en la zona más ingenua de *Los poemas cotidianos*, es el católico Francis Jammes, figura absolutamente central de la poesía simbolista francesa en su vertiente prosaista. El “jammisme”, por decirlo con la definitiva fórmula de Robert Mallet, que es quien mejor lo ha estudiado, tuvo no pocos cultivadores en España, y no sólo en el terreno poético, sino también, precisamente, en el de la prosa: pensemos por ejemplo en Azorín. De Díez-Canedo había sido, en 1921, y para la benemérita colección Los Poetas, de Calpe, la traducción, como *Del ángelus del alba al ángelus del anochecer*, del poemario más conocido del bearnés, adornado por una preciosa cubierta, muy a tono, de Fernando Marco. Jammiste es en gran medida el libro de Max Aub.

Otra conexión francesa aubiana a subrayar, es con el unanimismo, y concretamente con su principal representante, el poeta y narrador Jules Romains, al cual había conocido casualmente en la Gerona de 1921. En 1928, Max Aub le dedicaría *Narciso*.

Desde el punto de vista plástico, el poemario auroral de Max Aub tiene algo de libro “nabi”, por un lado Bonnard, Vuillard o Maurice Denis. En clave española, podríamos pensar en ciertos dibujos a tinta china, especialmente sintéticos, *sencillistas*, del catalán Pere Torné Esquiús, o en ciertos cuadros del valenciano Vicente Mulet, del alicantino Emilio Varela o del murciano Ramón Gaya. Libro que nos habla de una casa como de cuento de Grimm, de un interior luminoso y en calma, de una pareja de recién casados —en realidad en aquel momento aquello era, como dice su prologuista, un “sueño de hogar”, ya que el poeta era tan sólo un proyecto de “poeta recién casado”, por decirlo juanramonianamente—, de muebles claros, de libros, de una frágil mesa de té, de bibelots, de una lámpara iluminando la penumbra crepuscular, de un jardín afuera... Todo esto tiene bastante que ver, volviendo al ámbito franco-belga, con el Verhaeren matrimonial de *Les heures claires* (1896). Casas, en la poesía de aquel tiempo: remito a mi prólogo del poemario, en el cual además de este verhaereniano, hago referencia a títulos de libros de Émile Despax, Fernand Gregh y Léo Larguier. Añado otro que entonces no conocía: *La maison dans les arbres*, del belga Yvan Lenain, que lo publica aquel mismo año 1925, en unas bruselesas y encantadoras Éditions de la Revue Sincère. La casa soñada de Max Aub está ella también entre los árboles y tiene, explícitamente, “tonos alegres / de comedor flamenco”, y en ella resuena “la música de encaje / de Bruselas”. Una casa que podría ser de Henry van de Velde.

A propósito de Verhaeren, recordaré que en otros lugares he escrito, y sobre todo hablado, sobre la decisiva conexión belga del modernismo español; por cierto que quiero dejar claro que cuando hablo de modernismo, a diferencia de lo que hacen algunos heterodoxos (especialmente abundantes en el Nuevo Mundo), no estoy hablando de vanguardias, sino de lo que siempre ha sido el modernismo en España (ver Juan Ramón Jiménez) y Latinoamérica: nuestro peculiar simbolismo.

Conexión a la cual en su momento había dado un empujón decisivo precisamente una magna realización de Enrique Díez-Canedo en colaboración con el malogrado Fernando Fortún, la justamente famosa antología *La poesía francesa moderna* que publicó en 1913 la gran madrileña editorial Renacimiento, también bajo cubierta de Marco. Antología franco-belga que iba a constituir una referencia fundamental para toda una generación de escritores a ambos lados del Atlántico, estando demostrado por ejemplo que fue gracias a ella que el entonces jovencísimo César Vallejo, todavía en su tierra andina, descubrió a Albert Samain, Maurice Maeterlinck y otros simbolistas franceses y belgas, de los cuales pronto iban a encontrarse huellas en su producción poética. Esta antología, en la cual ya estaba, dentro de la última sección (“Los poetas nuevos”), Jules Romains —pero en la cual en cambio no estaba Guillaume Apollinaire— la leyó con provecho Max Aub, al igual que otra de idéntico signo, *Jardines de Francia* (Madrid, Editorial América, 1918, prólogo del está claro que entonces “incontournable” Díez-Canedo), ordenada por el mexicano Enrique González Martínez. (La edición mexicana del mismo libro, de Porrúa, de 1915, la había prologado el dominicano errante Pedro Henríquez Ureña).

Influencia difusa de la poesía belga, en la mejor poesía española de comienzos del siglo XX: obviamente en Juan Ramón Jiménez —en cuyos primeros libros detecta Max Aub la presencia de una cierta “melancolía belga”—, pero también en Villaespesa, en el Gregorio Martínez Sierra de *La casa de la primavera* (1912), en el Andrés González Blanco de los ovetenses y seminales *Poemas de provincia* (1910) que en 1999 Andrés Trapiello reeditaría en La Veleta, en Ramón Pérez de Ayala, en Juan Pujol, en un Ramón de Bastera que se fijó sobre todo en el Émile Verhaeren tumultuoso y *Villes tentaculaires*, en los canarios (Tomás Morales, Alonso Quesada, Saulo Torón, Francisco Izquierdo, el primer Claudio de la Torre, el primer Fernando González), y naturalmente en los propios antólogos, especialmente en Fortún... En el terreno de la prosa de mismo signo, influencia ejercida por *Bruges la morte* (1892), la gran novela de Georges Rodenbach, sobre una figura menor pero atractiva de la generación del 98, el gallego Camilo Bargiela, que en una novela que se quedó en el tintero pensaba convertir su Tuy natal en “Tyde la muerta”. Influencia de todo eso, en el

Nuevo Mundo, y me acuerdo por ejemplo del singular Azarías H. Pallais, el sacerdote-poeta nicaragüense que soñaba estar en Brujas...

A propósito de Rodenbach y de su inolvidable visión de la ciudad de los canales y del Beguinado, decir que Pérez de Ayala tiene un poema en homenaje al belga, y que este sale mencionado en el inicio de la magnífica epístola en verso a Fortún de Tomás Morales, y que, si pasamos al campo de las artes plásticas, es muy *Brujas la muerta* el políptico *El poema de Córdoba* (1913-1915), de Julio Romero de Torres. Siempre cito a propósito de este pintor que la generación de Aub iba a desdeñar con ahínco, el ensayo en el cual Octavio Paz, con su habitual inteligencia, conecta su obra con la de un cantor de la provincia mexicana como Ramón López Velarde, uno de cuyos modelos había sido precisamente el González Blanco del aludido libro ovetense. Por lo demás, si la Córdoba premetafísica de Romero de Torres es hermana de la Brujas de pintores tan fascinadamente rodenbachianos como los belgas William Degouve de Nuncques o Ferdinand Knopff y los franceses Henri Le Sidaner o Lucien Lévy-Dhurmer, no está demostrado que exista influencia directa de ninguno de ellos sobre su arte.

Continuidad de todo esto, de algún modo, en el Max Aub de la madurez y de la vejez.

Por un lado, hay que subrayar la llamativa atención que en el exilio Max Aub siguió prestando al ciclo poético español en el cual se había formado. Es insistente, a lo largo de varias décadas, su reivindicación de poetas como Alonso Quesada, Tomás Morales, Claudio de la Torre —otro cuyo primer libro, *El canto diverso* (1918), prologó Díez-Canedo—, Fernando González, José del Río Sáinz, Ramón de Bastera, José Moreno Villa, Antonio Espina —de cuyo *Signario* (1923), al cuidado tipográfico de Juan Ramón Jiménez, están tomados los gruesos paréntesis de *Los poemas cotidianos*—, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, León Felipe... A algunos de ellos los había descubierto el benjamín en las páginas de *España* —cuyo propietario, Luis García Bilbao, cultivaba él también la poesía en esa clave, y cuyo crítico literario titular era... Díez-Canedo— o de *La Pluma*, a otros los fue leyendo

en orden más disperso, frecuentando además a más de uno. Siempre subrayó, en cualquier caso, su fidelidad generacional al mencionado semanario, y su interés por ese puñado de creadores atrapados entre el 98 y el 27, y algunos de los cuales habían sido tentados por un tiempo —a la lista precedente cabría añadir a Francisco Vighi, tal vez a Luis Fernández Ardavín, y, por sus respectivos primeros libros, a Dámaso Alonso y a Juan Chabás— por la aventura vanguardista, y más concretamente ultraísta.

Por otro lado, si está clara la importancia que siempre tendrían para Max Aub los *Jardines de Francia* —y ahí hay que hablar de amistades tan decisivas como las de André Malraux o Jean Cassou, o de dos libros imposibles de entender sin su París natal como son la supuesta monografía sobre Jusep Torres Campalans, y el Buñuel novelizado según el modelo del Matisse de Louis Aragon—, no hay que olvidar su fidelidad paralela al legado del simbolismo belga. De ello nos habla, lateral y tardíamente, la inclusión, en su fantástica *Antología traducida* (México, UNAM, 1963), toda ella... inventada, y que como tal constituye un auténtico “tour de force”, de Robert van Moore Dupuit (Gante, 1856-Siena, 1911), supuesto poeta de esa nacionalidad y escuela, amigo de Maeterlinck y de Rodenbach, y autor de un único poemario, de título apropiadísimo: *Les rives du silence* (1901). Su selección, breve como todas las que integran este volumen que abarca varios siglos de la literatura universal, se cierra con un fragmento de una supuesta carta suya al segundo, y se abre con un poema titulado “Destinte”, que empieza en clave muy *Los poemas cotidianos*: “El tiempo empieza siempre, quiérase o / no, gris”... Anotar por último que en la selección comparece, en un tiempo histórico completamente otro, y con una composición sobre la Marsella ocupada, otro supuesto poeta belga, el comunista y brigadista Jean-Louis Camard (Lieja, 1916-Djelfa, 1942).

Fecha de recepción: 13 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 16 de febrero de 2015

Geografía sin centro, topología de la exclusión: *Juego de cartas* y la muerte del exiliado

Albrecht Buschmann

Universidad de Rostock

72

Resumen: Hasta el momento se ha venido interpretando *Juego de cartas* de Max Aub como un texto meramente lúdico. Dadas las múltiples posibilidades de lectura del texto, con este artículo damos un paso más y proponemos un acercamiento performativo a la obra. En este sentido, el papel del lector-jugador se revela esencial al ser decisivo el uso que cada uno de ellos –individual o grupal– haga de la obra: dependiendo de su capacidad de reconstrucción e interpretación de la identidad del desconocido y ausente Máximo a partir de los retazos que las cartas de (l) *Juego* les ofrecen y de la interacción entre los lectores-actores participantes se constituirá una u otra *imagen* del exiliado, el ausente proyectará una u otra sombra sobre los receptores, las cuales se prolongarán en el infinito haciendo honor a su nombre, contradiciendo su auténtica ausencia, su verdadero no-ser, su realidad de no-estar ‘ahí’. De este modo, tras analizar *Juego* apoyándonos en la teoría del juego de Roger Caillois así como en el concepto de experiencia de evidencia de Wolfgang Iser, exponemos la tesis de que *Juego de cartas*, entendido como una meditación sobre la ausencia (cultural) del exiliado y, por tanto, su muerte simbólica, constituye tanto una obra literaria en tanto texto escrito como una representación espacial de la ausencia (social) del individuo dentro de una geografía imaginaria. En consecuencia, nuestra perspectiva de la geografía del exilio será topológica y no topográfica. Llegamos, en fin, a la conclusión de que *Juego de cartas* escenifica de forma manifiesta y tangible diversos procedimientos de exclusión.

Palabras clave: vanguardia, neo-vanguardia, teoría del juego, literatura del exilio.

A GEOGRAPHY WITHOUT CENTER, A TOPOLOGY OF EXCLUSION: *JUEGO DE CARTAS* AND THE DEATH OF THE EXILED

Abstract: Max Aub’s *Juego de cartas* is commonly interpreted as a ludic text. In view of the multiple readings it allows, this article goes a step further and suggests a performative approach to the text. Based on an analysis that relies on the one hand on Roger Caillois’ and Jacques Derrida’s play theory and, on the other hand, on Wolfgang Iser’s concept of the “experience of evidence”, this article upholds the hypothesis that *Juego*, understood as a meditation on the (cultural) death of the exiled, is as much conceived as a piece of writing as it is a spatial representation of (social) absence in an imaginary geography. Consequently, the geography of exile will not be approached from a topographical, but from a topological point of view, arriving at the conclusion that *Juego de cartas* clearly stages procedures that are characteristic to the act of exclusion.

Key words: vanguard, neo-vanguard, game theory, exile literature

Seguramente *Juego de cartas* no sea la primera obra que a uno se le pase por la cabeza al lector que desee acercarse a las geografías del exilio de Max Aub. Como expongo en *Max Aub y la literatura española entre vanguardia y exilio* (2012), esta singular obra experimental supone una elaboración radical de cuestiones memorísticas e identitarias desde la perspectiva del exiliado. En 2012 expuse en el Simposio de Hispanistas Polacos mi visión crítica del texto así como algunas de mis consideraciones

al respecto, las cuales acaban de ser publicadas y podrán leerse como una primera parte de mi análisis de esta obra aubiana (véase Buschmann, 2014). Si bien en publicaciones anteriores era necesario incluir una descripción somera de *Juego de cartas* debido a que esta críptica obra hasta entonces no había sido publicada sino en una edición limitada disponible en muy pocas bibliotecas y archivos, esta situación ha cambiado: desde su reedición en 2010, el texto se encuentra a disposición de cualquiera para poder realizar algunas lecturas de entre las billones de combinaciones posibles. Ante esta multiplicidad de perspectivas quisiera proponer una lectura performativa de esta obra, puesto que definiendo la tesis de que la obra, entendida como una meditación sobre la muerte (cultural) del exiliado, está no solo concebida por Max Aub como una representación espacial de la ausencia (social) dentro de una geografía imaginaria, sino que la realización misma de su escritura es una representación espacial de esta no-presencia. Por estos motivos, este artículo analiza la geografía del exilio de Aub no desde un punto de vista topográfico sino topológico.

Teoría del juego y el juego de la vida

Por lo general suele calificarse *Juego de cartas* de “juego narrativo” o “texto lúdico” (Vallés Calatrava, 2007). Carmen Valcárcel (1996: 280) se expresa con ambigüedad acerca de la “partida de nuestra vida” abierta por el texto. No obstante, hasta el día de hoy se echa en falta un análisis detenido de la metáfora del juego en *Juego de cartas*. En este contexto, la idea propuesta por Ignacio Soldevila (1973) y desarrollada por Valcárcel (1996: 275f.) resulta reveladora: por su potencial performativo como juego de rol colectivo¹ ambos autores conciben *Juego* como una obra de teatro ideada para ser representada conjuntamente (esto es, en sociedad). Para Carmen Valcárcel la lectura oral colectiva y la búsqueda acto seguido de la identidad de Máximo por parte de los lectores participantes constituye una “comedia por hacer”, de modo similar a la propuesta de Pirandello en *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Seis personajes en busca de autor*, 1921), con la diferencia de que, en el caso de *Juego*, no es el autor

la persona buscada sino que el reto consiste en la reconstrucción de la identidad de un compañero de juegos ausente partiendo de los recuerdos asociados a su persona. Con este punto de partida y considerando al lector no solo un jugador de cartas sino, asimismo, un actor que representa la obra (como un juego en un espacio euclídeo), en *Juego de cartas* llama especialmente la atención la multiplicidad con que la obra se aproxima a la cuestión de la corporeidad. Incluso la presencia física del conjunto de textos que conforma la obra bien puede entenderse como una descorporeización o pérdida física de ‘cuerpo’: *Juego* prescinde de la encuadernación y el lector-jugador (o los lectores-jugadores) tiene(n) que (re-)organizar los textos con cada nueva lectura, que a la vez puede ejecutarse a modo de representación. Podemos aplicar la misma lógica a la ausencia de Máximo, a su intangibilidad, su inaccesibilidad en el centro de la obra, que hallamos vacío. Tras la máscara de su nombre no encontramos a ningún personaje: Máximo no es un protagonista de carne y hueso. Es, ante todo y en oposición a lo que se suele entender por “figura”, un cuerpo ausente, lo cual le convierte en un símbolo del exiliado ausente. A esta doble descorporeización se le opone la re-corporeización del lector como jugador y actor simultáneos, una figura que *interactúa* de forma *dinámica* dentro el colectivo siguiendo las reglas preestablecidas *por la convención*, tanto en el juego de naipes como en la representación teatral.

Pero volvamos al juego y a los diversos modelos teóricos que lo analizan. Según Johan Huizinga, el juego es “una acción libre que no se toma ‘en serio’ y se entiende como [una acción] situada fuera de la vida cotidiana”.² ¿Qué implicaciones tiene la definición de Huizinga para una comprensión adecuada de *Juego*? Por una parte, de confirmarse que en el núcleo temático de *Juego* se concentra el tratamiento simbólico de la problemática del exilio, no se cumpliría la primera premisa lúdica de Huizinga, pues a esta obra no podemos no “tomarla en serio”. De acuerdo con esta condición, *Juego* sería un ídem solamente en el aspecto más bien marginal de que la cuestión de la identidad queda reducida a una incógnita a la que se hace referencia en las

1 Las reglas del juego dan lugar a “una pieza de teatro épico-didáctico, como lo son muchas de las ‘escala teatral para mejor comprender nuestro tiempo’”. (Soldevila, 1973: 159). Al igual que en las obras en un acto de Aub, los lectores de *Juego* se encontrarían ante una “situación tensiva” ante la cual el texto no ofrece ningún desenlace, sino que va más allá e incita a una “interrogación interpretativa”.

2 “[E]ine freie Handlung [...], die als, nicht so gemeint und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird”. (Huizinga, 1955: 22).

“reglas del juego”. Por otra parte, si *Juego* es capaz, en efecto, de llevar a cabo la exigencia vanguardista de desplazar las fronteras entre arte y realidad transponiendo el texto a la vida misma, no es posible contemplar la obra como un juego ajeno a la vida, independiente de ella. Resulta obvio que una primera mirada desde la perspectiva de Huizinga es suficiente para que consideremos *Juego* un juego de cartas que, sujeto a las reglas y limitaciones que el juego implica, oscila entre el juego y la vida y, al mismo tiempo, se nos ofrece como una novela que carece de una linealidad perceptible o personajes coherentes.

Dentro de la clasificación de los tipos de juegos de Roger Caillois,³ *Juego* parece adecuarse al juego de azar o ‘alea’. Los juegos de azar son fundamentales en los juegos textuales que pretenden liberar al lenguaje y la narración de su funcionalidad comunicativa y las convenciones que los acompañan (véase Ryan, 2001: 330 ss.).⁴ Por esta razón situaría a *Juego* entre la vanguardia histórica y el hipertexto. No obstante, como sucede con la mayoría de los juegos, la atribución de uno solo de los cuatro tipos lúdicos básicos de Caillois al *Juego* de Aub resulta insuficiente, incluso si solo consideramos las instrucciones de juego que encontramos en el estuche de naipes:

Reglas del juego

Se baraja, corta, reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta del monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes.

Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente.

Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor.

Permite, además, toda clase de solitarios. Gana el que adivine quién fue Máximo Ballesteros.

Aunque en un primer momento la pregunta clave formulada en las instrucciones traza el perfil de un juego competitivo (‘agón’), este arquetipo queda desmentido casi desde el mismo instante de su formulación. Ello se debe a que es susceptible de ganar todo aquel jugador que exprese sus intuiciones acerca de la persona de Máximo en base a su propio juego de cartas, esto es: cualquiera de ellos. Si consideramos *Juego* como un enigma cuyo desafío exige una solución y un jugador que la proponga, habría que calificarlo de un “enigma ambiguo” o “enigma-illo”, precisamente porque no existen ni una solución ni un jugador únicos. Asimismo, desde el instante en que leen en voz alta alguno de los textos recogidos en sus naipes, los lectores-jugadores se convierten en emisores, lo cual convertiría a *Juego*, además, en un ídem imitativo o simulacro (‘mimicry’).

A primera vista, si tenemos en cuenta que el filósofo francés se basa en una concepción del lenguaje absolutamente autónomo con el objetivo, precisamente, de suspender todas las fronteras entre ficción y realidad, el concepto de Jacques Derrida del ‘juego libre’ (véase Derrida, 1970) podría parecernos poco apropiado para la comprensión de *Juego*. Pues Aub no deseaba suprimir esa diferenciación sino, por el contrario, hacerla visible, resaltarla perforándola, como observamos no solo en *Juego* sino también en otras obras del autor (como *Jusep Torres Campalans* y *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*). Sin embargo, al menos dos de los cuatro elementos básicos de las reflexiones derridianas de Marie-Laure Ryan nos resultarán extremadamente útiles en nuestro análisis. Según Derrida, el lenguaje se caracterizaría por ser un juego libre, quedando patente en “[su] rechazo de estructuras centrales estables en favor de configuraciones emergentes de significados que se encuentran sometidas a incesantes trans-formaciones”, así como en “la imposibilidad de una comprensión completa y definitiva del texto literario”.⁵ *Juego* nos transmite de forma táctil, tangible, estos dos elementos

3 Ver: Caillois, 1958. Para Caillois existirían cuatro tipos o categorías de juego: los de competencia (‘agón’), de azar (‘alea’), los simulacros (‘mimicry’) y los juegos de vértigo (‘ilinx’).

4 Sirvan de ejemplo desde las formas de “écriture automatique” surrealistas, pasando por los modelos de creación del grupo francés OuLiPo hasta la poesía electrónica basada en bancos de datos de hipertextos.

5 “[... die] Zurückweisung stabiler zentraler Strukturen zugunsten von emergenten Konfigurationen von Bedeutungen, die unaufhörlichen Trans-formationen unterworfen sind”, sowie durch die “Unmöglichkeit, ein totales und endgültiges Begreifen des literarischen Textes zu erreichen” (Ryan, 2001: 333).

básicos derrideanos como juego de cartas al volver visibles las normas (y su normatividad) a las que obedecen los procesos de generación de textos en primer lugar y, en segundo, al término del cometido lúdico propuesto —la búsqueda de la identidad de Máximo—, conducir a la conclusión de que, precisamente a través de los textos, de la palabra, en definitiva, del lenguaje, resulta imposible acceder a ese conocimiento identitario.

El exilio como “experiencia de evidencia”

Mientras que la teoría del juego nos abre el camino a una comprensión sustancial del carácter lúdico de *Juego*, la antropología literaria de Wolfgang Iser (1993) posibilita su estudio desde una nueva dimensión vital. Con ello no pretendo establecer una relación de los posibles *discours* de *Juego* entendiendo la literatura como un “panorama de lo posible”,⁶ sino que mi intención es bien distinta: partiré de la interacción de dos conceptos fundamentales en el pensamiento de Iser, el de “experiencia de evidencia” (Iser, 1993: 507) y el de literatura, pues con la combinación de ambos continuaremos precisando este análisis de *Juego* como un tratamiento simbólico de la experiencia del exilio. En su reflexión de que “es imposible tener conocimientos empíricos vitales completos” y, en consecuencia, “no [existe] ninguna delimitación definitiva de lo posible”⁷ Iser muestra su preocupación por el afán humano de escenificación. Mediante la misma podemos imaginar “la importancia que parece tener el conocimiento empírico vital: la de aparecer siempre bajo formas distintas sin por ello agotarse en sí mismo” (507). Esta concepción se refleja de forma prolija en cada una de las apariciones de Máximo Ballesteros, en total más de cien, las cuales no logran abarcar la totalidad de su persona ni todos los conocimientos de que los lectores-jugadores disponen sobre él. Sin embargo, debemos evitar caer en una falsa interpretación del arte y la escenificación como una compensación o

complemento de aquello que (nos) resulta imposible realizar desde la experiencia vital e Iser denomina ‘lo indisponible’: “En su lugar y mediante escenificaciones surgen simulacros de lo indisponible que modelan sus propias transfiguraciones, de la misma manera en que ‘fantasean’ como imágenes de lo inaccesible” (Iser, 1993: 508).⁸ El concepto opuesto a lo ‘inaccesible’ de la vida humana es el de la “experiencia de evidencia”, “que se caracteriza por una certeza transitoria y representa, por tanto, aquello que se opone totalmente a lo inaccesible” (508 y ss.). El amor, por ejemplo, puede considerarse como una experiencia de evidencia. Según Iser:

Lo experimentado desde la evidencia es percibido como una pertenencia segura. Probablemente el amor sea la más intensa de las experiencias de evidencia y, al mismo tiempo, el tema central de la representación literaria. El ser humano tiene acceso al amor a través de la experiencia, pero no desde el conocimiento, debido a que desconocimientos lo que es la experiencia de evidencia; o lo es porque la evidencia misma hace que todo conocimiento parezca redundante. Las experiencias de evidencia poseen una cualidad de indudabilidad que, evidentemente, nos obliga a plantear ciertas cuestiones. [...] Esto significa que la escenificación de experiencias de evidencia consiste en un despliegue de alternativas a la certeza transitoria [a la que la experiencia de evidencia como tal quedaría reducida sin su representación].⁹

Podemos entender la muerte y el exilio como experiencias de evidencia. Una muerte que, al parecer, sorprendió a Máximo y cuya ausencia física está directamente relacionada con la del exiliado. De ser acertado mi análisis de *Juego* como una condensación de “conocimiento empírico vital” en el exilio, podemos entender la doble escenificación de *Juego* como texto literario y como juego performativo, como

6 La literatura como panorama de lo posible (“[Literatur als] Panorama dessen, was möglich ist”) es uno de los axiomas de la continuación de la estética de la recepción de Iser en *Lo ficticio y lo imaginario* (en alemán: *Das Fiktive und das Imaginäre*, 1991: 23).

7 Dass [...] “die Empirie des Lebens nicht kompletierbar ist”, es folglich “keine endgültige Begrenzung dessen [gibt], was möglich ist”. (Iser, 1993: 507).

8 “Statt dessen entstehen durch Inszenierungen Simulacra des Unverfügbaren, die dessen Gestaltwandel genauso modellieren, wie sie als Bilder der Verslossenheit ‘phantasieren’.” (Iser, 1993: 508).

9 “Was in Evidenz erfahren wird, wirkt wie ein sicherer Besitz. Die Liebe ist wohl die intensivste dieser Evidenzerfahrungen und doch gleichzeitig der zentrale Sachverhalt literarischer Inszenierung. Der Erfahrbarkeit also ist die Liebe nicht verschlossen, wohl aber dem Wissen, weil es von dem, was Evidenzerfahrung ist, kein Wissen gibt oder weil Evidenz alles Wissen redundant erscheinen läßt. Evidenzerfahrungen besitzen eine Fraglosigkeit, die offensichtlich zur Befragung verlockt. [...] Das heißt, wo Evidenzerfahrungen inszeniert werden, geht es um das Ausfächern von Alternativen zur instantanen Gewißheit”. (Iser, 1993: 509).

una transformación de la experiencia de evidencia del “exilio”. De esta manera, el carácter complementario de ‘enigma-illo’ en *Juego* estaría cumpliendo una función añadida puesto que, entendido como una experiencia de evidencia, el exilio sería mucho más que un conocimiento o un constante proceso de comprensión intelectual, sería una experiencia vital.

Aub manifiesta abiertamente en sus cartas, en las anotaciones de sus diarios así como en el resto de textos que redactó a partir de la década de los cuarenta su percepción del exilio como un conocimiento que hunde sus raíces en, ante todo, vivencias y experiencias acumuladas. En ellos vacila entre la acomodación a un exilio permanente (entre doblegarse, someterse a la evidencia) y la rebelión contra el sentimiento de impotencia del excluido, imposible de reducir (y ser reducido) única y exclusivamente con el entendimiento. *Juego de cartas* es, dentro de la obra de Aub y en palabras de Iser, el texto que con mayor complejidad “[saca] a la luz la experiencia que se extiende más allá de lo que la conciencia es capaz de dar alcance”¹⁰ (Iser, 1993: 510). Como un péndulo indeciso, *Juego* proyecta sus sombras tanto sobre el juego como sobre el texto, duplica su “inaccesibilidad” tanto literariamente como desde su estructura interna. Para Iser:

Las experiencias de evidencia son, por lo general, de tipo afectivo, de manera que la representación nace del deseo de hacerse con el control de las propias emociones; con la duplicación del número de estas experiencias mediante alternativas, el ser humano se libera del estado emocional alterado que lo dominaba.¹¹ (Iser, 1993: 510).

Aub no hace otra cosa al disponer y exponer las numerosas figuras retóricas de la duplicación¹² y la multiplicación, yendo, incluso, aún más lejos: con *Juego de cartas* Aub nos tiende una obra en la que texto e iconotexto se dan la mano.

Dinamización del espacio

Aub sugirió en su diario la posibilidad de que *Juego* fuera “algo más” que una idea audaz para un juego: “Si es algo más, bueno va”. (Aub, 2003: 243). Desde una teoría literaria de transfondo argumentativo antropológico *Juego* debe entenderse como una representación no solo doble sino duplicada, pues escenifica la dinámica del exilio, la situación en que el exiliado vive tanto textualmente como de forma lúdico-performativa. No es la singularidad del “exilio” en sí lo más relevante, sino el proceso mismo de “exclusión”, no estamos hablando del ‘qué’ sino del ‘cómo’. La experiencia de evidencia del exilio expuesta como juego (‘juego’ como un estado intermedio inestable, en desequilibrio constante) ofrece una experiencia que hace comprensible al ser humano —y, por lo tanto, accesible— un saber, un conocimiento acerca de sí mismo. Un saber que, a diferencia de lo habitual en textos de ficción, se puede experimentar no solo a través de su lectura, sino también mediante su performatividad. *Juego* no describe geografía ni topografía algunas.

Con las tesis expuestas espero haber ilustrado con claridad que el juego de *Juego de cartas*, animado por el texto como práctica llevada a cabo en común, pone de relieve una suerte de topología del exiliado: en el nivel diegético, al final de la búsqueda-juego en pos de la identidad de Máximo, nos encontramos en un espacio en blanco marcado semánticamente en el centro del juego mismo. Sobre la mesa, repartido entre los jugadores, el montón de cartas con las que éstos han jugado no hace sino poner de manifiesto la imposibilidad de reconocer la identidad del exiliado, del excluido. Asimismo se puede interpretar de forma retroactiva el transcurrir del juego como un proceso de “descarte”, de exclusión que puede ser repetida infinitas veces. Transmite dentro de una suerte de dinámica esa experiencia de evidencia al espacio: *Juego* logra representar en el espacio el proceso mismo de la exclusión o “descarte”. En

10 [*Juego de cartas* ist der Text, der] “die Erfahrung zur Erscheinung [bringt], die sich jenseits dessen erstreckt, was das Bewußtsein einzuholen vermag” (Iser, 1993: 510).

11 “Evidenzerfahrungen sind in der Regel affektiv, so daß Inszenierung dem Bestreben entspringt, die eigene Affektmenge in die Hand zu bekommen; indem man sie durch Alternativen doppelt, geschieht eine Ablösung vom Erregungszustand.” (Iser, 1993: 510).

12 Figuras de la duplicación: *Juego* en su doble significación: como “juego”, lúdico, y como “conjunto”; *cartas* en el sentido de “naipe” y también de (carta, tarjeta) postal; el *autor* Aub se realiza escribiendo y dibujando bajo el nombre de Jusep Torres Campalans; el *juego de de naipes* combina naipes de tipo francés y el español, etc.

conclusión, desde un punto de vista topológico puede definirse a *Juego de cartas* como un juego de exclusión.

Bibliografía

- Aub, Max (2003). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Sevilla: Renacimiento.
- (2010). *Juego de cartas*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- Buschmann, Albrecht (2012). *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- (2014). “El exilio republicano, visto desde la neovanguardia. El caso de *Juego de cartas* (1964), de Max Aub”, en Agnieszka August-Zarebska y Trinidad Marín Villora (Coords.). *Guerra, exilio, diáspora. Aproximaciones literarias e históricas (Actas del IV simposio internacional de hispanistas 2012)*. Wroclaw: Uniwersytet Wrocławski, pp. 41-48.
- Caillois, Roger (1966). *Die Spiele und die Menschen: Maske und Rausch*. München: Langen-Müller.
- Derrida, Jacques (1970). “Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen”, en Wolf Lepenies y H.H. Ritter (Coords.), *Orte des wilden Denkens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 387-412.

- Huizinga, Johan (1955). *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Iser, Wolfgang (1993). *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2004). “Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur”, en Aleida Assmann, Aleida. Ulrich Gaier y Gisela Trommsdorff, (Coords.), *Positionen der Kulturanthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 21-43.
- Ryan, Marie-Laura (2001). “Text als Welt und Text als Spiel”, en *Zeitschrift für Semiotik*, 23 (3-4), pp. 325-346.
- Soldevila Durante, Ignacio (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- Valcárcel, Carmen (1996). “Los juegos y las cartas. Aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub”, en Darío Villanueva y F. Cabo (Coords.). *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. II. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 269-288.
- Vallés Calatrava, José R. (2007). “Los juegos narrativos de Max Aub en *Juego de Cartas*”, *Revista Literaria*, 138, pp. 543-557.

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2014



El París de *Jusep Torres Campalans*¹

Dolores Fernández Martínez

Universidad Complutense de Madrid

78

Resumen: El París de *Jusep Torres Campalans* incorpora los recuerdos de la infancia y juventud de Max Aub y los de los libros que le sirven de referencia. En relación con la vida de Picasso es clave la biografía que, sobre el artista, Antonina Vallentin publicó en 1957, pero también el libro de Victor Méric sobre los “bandidos trágicos”, la *Bande à Bonnot* o la guía Baedeker de París de 1903.

Palabras clave: *Jusep Torres Campalans*, Max Aub, París, Victor Méric, Antonina Vallentin, *Bande à Bonnot*, Montmartre, Picasso.

PARIS IN *JUSEP TORRES CAMPALANS*

Abstract: Paris in *Jusep Torres Campalans* sums up Max Aub’s childhood and youth memories and those from his reference books. Related to Picasso’s life, it’s key the biography about the artist by Antonina Vallentin, published in 1957, but also Victor Méric’s book about “tragic bandits”, the *Bande à Bonnot* or the Baedeker guide of Paris 1903.

Key words: *Jusep Torres Campalans*, Max Aub, París, Victor Méric, Antonina Vallentin, *Bande à Bonnot*, Montmartre, Picasso.

Max Aub, que nació en París en 1903, mantuvo siempre una relación de amor con esta ciudad, la de su niñez, antes de que sus padres tuvieran que afincarse en Valencia en 1914 como consecuencia de la Gran Guerra. Y esos recuerdos de infancia aparecen en sus relatos, por ejemplo, en *Fábula verde* (Valencia, 1932); pero también conoció el París de los años veinte y treinta porque –según comenta en su *Autobiografía* (Fernández, 2002: 51-63)– solía viajar allí para ver teatro, antes incluso de su estancia en El Colegio de España como parte del equipo de Araquistáin o del equipo organizador del Pabellón español en la Exposición Universal de 1937.² Pero el París que interesa en esta ocasión, el que se describe en la novela *Jusep Torres Campalans*, se debe en gran parte a sus lecturas y a una biblioteca rica en libros de arte.³ En esta obra no solo se recrea el París de Picasso, de intensa ebullición creadora, sino el París de las revoluciones y la ciudad anarquista de la mítica *Bande à Bonnot*. Este texto se refiere a una parte de la documentación que utiliza Max Aub y su manera de exponerla, en los anales, en la biografía y en el cuaderno verde de *Jusep Torres Campalans*.

Hay muchas descripciones de París dentro de la novela, con distintas voces. La primera sería la del viejo Avellac,

1 Este trabajo está asociado al proyecto de investigación titulado *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (PN de I+D+i, HARD2011-25864).

2 Max Aub colaboró en la organización del pabellón de España en la Exposición Internacional des Arts et Techniques, trabajando como comisario general adjunto junto a José L. Vaamonde, al comisariado general, compuesto por su amigo José Gaos, Ventura Cassol y José María Ucelay. Al mismo tiempo, era agregado cultural y de propaganda de la Embajada de España, a las órdenes de Luís Araquistáin. Aub fue el encargado de entregar a Picasso los 150.000 francos franceses a cargo de los servicios de propaganda, aunque antes se le habían entregado 50.000 francos con cargo al presupuesto del Pabellón Español, para los gastos del *Guernica*.

3 En 1999 Juan Manuel Bonet comisarió una exposición en Segorbe, en la Fundación Max Aub, que llevaba por título *Literatura y Arte Modernos en la Biblioteca de Max Aub*.

un personaje que, por la descripción, recuerda al escritor Alejandro Sawa (Sevilla, 1862-Madrid, 1909),⁴ que también inspiró a Valle Inclán para el personaje de Max Estrella de *Luces de Bohemia*. Max Aub conocía su obra y presencia pues tiene en su biblioteca *Iluminaciones en la sombra*, de Sawa (1910), con un prólogo de Rubén Darío que le describe amigo de Verlaine, de Moreas y de “otros dioses y subdioses de la cofradía” (Darío, 1910: 7) que iba por el Barrio Latino como un personaje habitual, “hablaba en libro” y era “gallardamente teatral”. Sawa, después de ser uno más entre los príncipes de la bohemia, volvió a Madrid donde se le recordaba muy activo en las tertulias de los cafés: “No hablaba dos palabras sin una cita o reminiscencia francesa” (13).

No obstante, como ha desvelado Gérard Malgat, la opinión de París que expresa el personaje de Avellac coincide con lo que piensa también Max Aub, ya que un discurso muy similar podemos leerlo en un artículo que publicó en agosto de 1947 en el periódico mexicano *El Nacional* y que llevaba por título “París, a pesar de todo”. Allí decía: “En París (...) la vida es una manera de vivir, de entender el mundo, una manera feliz de estar, de sentirse cómodo (...) Puede estarse donde se quiera, siempre se acuerda uno de París. No es que pasara uno allí los mejores años de su vida; de eso ¡ni hablar! Pero...” (Malgat, 2007: 325). Pues bien, Avellac llega a las mismas conclusiones en una exposición muy pormenorizada, armoniosamente escrita, en la que se van integrando y alternando las descripciones de las “vistas” de la ciudad, con los detalles del mobiliario urbano, los jardines, los edificios y las descripciones de la gente. “Bueno, y ¿qué? Puede estarse donde se quiera, siempre se acuerda uno de París. No que pasara allí los mejores años de mi vida, pero...” (Aub, 1958: 102). En París, dice Avellac: “—Sábase que todo está a mano. Todo viejo, gastado, conocido, pero inmutable: hecho de siempre y para siempre.” (Aub, 1958: 103). Una inmutabilidad que permite que la opinión de Max Aub en 1947 sea la misma que la de Avellac, personaje creado en 1957-58, que emite sus juicios a principios del siglo xx en Barcelona, pero

“recordando” el París de finales del xix. Tiempos variables, visión invariable de un mismo espacio. Esas descripciones son las que hacen que Josep Torres Campalans, que aún no era pintor, se decidiera por emprender el viaje hacia la luz, “la ciudad de la luz”.

Lo primero que hizo Campalans al llegar a París, en septiembre de 1903, fue bajar al metro. Y no es de extrañar, era la gran novedad, la línea 1 fue inaugurada el primero de julio de 1900. En la novela se describen “el olor a almendras amargas del desinfectante, las corrientes de aire calientes y frías” (114) y la soledad, pues la proximidad del accidente de la estación de Couronnes —ocurrido el 10 de agosto de 1903, un mes antes de que el pintor ficticio llegara a París— retraía a los pasajeros. Un accidente debido a errores técnicos que costó la vida a 84 pasajeros, cuatro más de los contabilizados por Aub.

Campalans comenzó a trabajar como mozo en Les Halles, de modo que vuelve a aparecer esa relación con el mercado central de frutas y verduras de la niñez del escritor: “En aquel tiempo, la rue Rambuteau era un amasijo de puestos de verduras y de frutas donde se revolían, alzaban, dividían, trocaban, gritos y colores. Viniendo de donde venía, le pareció agitación natural de zoco” (115).

Después tendríamos la primera descripción del París revolucionario. Un París leído y recordado de la infancia, pues Aub aprendió a leer con *Los Miserables*, de Victor Hugo, por quien su madre, que había sido testigo del entierro multitudinario del escritor, tenía una pasión que cultivaba desde niña. No es de extrañar, por tanto, que la primera visita de Campalans sea a la Maison de Victor Hugo. El itinerario sigue, paso a paso, el que marca la guía Baedeker de París que Aub tiene en su biblioteca (Baedeker, 1903: 194):

Llévónle sus pasos el primer domingo a la casa de Victor Hugo con la que dio siguiendo su calle y la de Francs-Bourgeois (no entró entonces en el museo Carnavalet por

⁴ De Avellac tenemos un dibujo realizado por Max Aub con la firma de Campalans que corresponde —por la descripción del catálogo— a la exposición de Nueva York y que fue publicado en la edición de Tuñón de Lara para *Novelas escogidas* (1970). El dibujo es muy semejante a las fotografías que se conservan de Sawa.

no saber que de él se trataba). Le hizo gracia dar con otra llamada *Du-pas-de-la-mule*, casi frente por frente a la casa de Victor Hugo –Victor Hugo sonaba todavía más que nadie en el mundo–; el museo, recién abierto, le sorprendió (Aub, 1958: 116).

Al paso, el narrador de la biografía, Max Aub, va salpimentando la visita con comentarios muy sintéticos que hacen referencia a acontecimientos históricos o literarios que obligan al lector a documentarse si quiere enterarse de lo que está leyendo:

Era la primera vez que veía un Carrière, un Fantin-Latour, un Rodin, un Besnard, un Steinlein. Esa misma mañana por la calle del Pas-de-la-mule, a la que volvió –por el nombre– y el bulevar Beaumarchais llegó a la plaza de la Bastilla. Bajó a recogerse ante las víctimas de julio de 1830 y las de 1848. Subió luego la larga tanda de escalones para ver París, abierto a sus pies. 1789... 1830... 1848... 1870... La rue Saint Antoine... Desde lo alto de la Columna de Julio miraba el pasado (116).

Aub va utilizando la analepsis para relatar sintéticamente aquellos acontecimientos del pasado (la Revolución francesa, la de 1848, la Commune) pues, aparte de las fechas claves de los sucesivos acontecimientos, deja caer datos aislados, vertiéndolos como imágenes *mnemónicas*, es decir, imágenes mentales, como si el personaje lo estuviera viendo en ese instante debido al agolpamiento de la memoria involuntaria: “Napoleón, el pequeño; la *Historia de un Crimen...*” (116). Es una hábil manera de describir esa memoria que, más que del personaje, es la del propio Aub debido a que las imágenes *mnemónicas* son, en realidad, “intransferibles” según Wittgenstein (Rubio, 2010). El lector –que no está dentro de la cabeza de Campalans, para ver lo que él ve, para recordar lo que él recuerda– tiene que hacer el esfuerzo de informarse de aquello que, al mismo tiempo que el escritor lo alude, lo elude. El escritor recurre a una elipsis cinematográfica para no tener que narrar que Victor Hugo se opuso con todas sus fuerzas al golpe de estado de Luis Napoleón y, en enero de 1852, después de publicar *Napoléon le Petit*, donde le ridiculizaba, fue incluido en la lista de proscritos y tuvo que exiliarse en Bruselas. Luego, en 1877 publicó *Histoire d'un crime*, que es la

crónica de las cuatro primeras jornadas que concluyeron con el aplastamiento sangriento de buena parte de la oposición en la Asamblea Nacional.

Así pues, Josep Torres Campalans llega a París con todo ese bagaje revolucionario que es el mismo que tiene su creador, Max Aub. Pero entre todos los edificios de la ciudad destaca la torre Eiffel porque significaba la modernidad, el futuro. Y es que, como el metro, era una de las grandes novedades de la época, edificada entre 1887 y 1889 como centro de atención de la exposición de 1889 que se celebró en París, al tiempo que se celebraba el centenario de la Revolución.

El Louvre también será uno de los grandes descubrimientos del pintor. En la primera visita sigue, paso a paso, lo que marca la guía Baedeker antes mencionada:

Dedicó el domingo siguiente al Louvre. Se sintió anonadado. Primero, las bóvedas, que le caían en los hombros, luego el número incontable de las obras que se ofrecían por delante y por detrás. Reaccionó, se gastó un franco veinte en el catálogo y se dispuso a ver todo: tenía la vida por delante. Empezó y acabó de examinar, los domingos de dos meses, con orden, los dos mil y pico cuadros numerados, antes de volver a empezar para su solo gusto. Descartó entonces las enormes figuraciones que cubrían paredes enteras: le parecían falsas, rellenas de prosopopeya, pedantesca, imposibles de abarcar de una sola vez; y las miniaturas, a las que había que acercarse demasiado para darse cuenta. Gustaba de los cuadros de tamaño natural, hechos a su medida, que pudieran contemplarse a dos, tres, cuatro metros de distancia, como se veía a otra persona (Aub, 1958: 126).

Y va entremezclando la descripción del itinerario con comentarios similares a los que haría el escultor Manolo al describir sus visitas, igualmente sistemáticas, al Louvre y que Aub conocería por la primera edición de *Vida de Manolo contada por él mismo* publicada por Josep Pla en 1927 (Pla, 1979: 101-102). En esta primera visita, Campalans ya inaugura los listados que, a lo largo de la novela, se van desgranando dando lugar a distintas clasificaciones del gusto de acuerdo a su evolución pero también de acuerdo a lo que pensaba la

generación del escritor, es decir, son unos “infelices” Rousseau, Daubigny, Díaz, Corot e incluso Millet. Imperdonables Cabanel, Baudry, Meissonier, Puvis de Chavannes o Moreau... Ninguno de ellos llega a la altura de los italianos o flamencos. Solo se salvan Courbet y los pequeños cuadros de Corot de la sala 2 que solo enumera: “2805, 2803, 2801, 2809” (Aub, 1958: 117) y que siguen el mismo orden en la guía Baedeker: 2805, *La Saulaie*; 2803, *le Chemin de Sèvres*,⁵ 2801, *le Vallon*; 2809, *les Chaumières*.

Por otro lado estaría el París que habita el propio personaje:

La vida de Jusep Torres Campalans, en París, podría subdividirse –capitularse, como no se dice– según sus alojamientos: 117, rue Rambuteau; 168, boulevard de Clichy; 48, rue Caulaincourt, 16, place Dancourt (menos la de la calle Caulaincourt, todas estas casas han desaparecido) (124).

En ocasiones se ha dividido la obra de Picasso según las mujeres con las que convivió, porque una ruptura sentimental parecía dar lugar a un cambio de estilo. Más coherentemente Max Aub considera que lo que realmente marca la vida de un hombre es el espacio en el que se mueve. Y no le falta razón pues hoy en día los talleres de los artistas han pasado a considerarse parte de la obra, esencial en su biografía. En el caso de Campalans las descripciones de los interiores podrían corresponder a los habitáculos en los que el propio Aub estuvo en el año 39; las llamadas *chambre de bonne*, aquellas habitaciones que se destinaban a las criadas en el último piso de los edificios (Malgat, 2007: 251). No obstante, también hay que tener en cuenta la descripción que hace Antonina Vallentin del taller-vivienda de Picasso (con una marca al margen, realizada por Aub):

Son atelier est meublé seulement d’un somier, d’une table branlante, d’un tub et d’un petit poêle de fonte tout rouillé, qui sert à la fois à chauffer –très mal– la pièce, à faire la cuisine, et à porter une cuvette en terre jaune; la serviette et un bout de savon sont posés à côté, sur une table de bois blanc. Une lumière blafarde, qui tombe de la verrière, en partie

peinte en bleu, éclaire les festons des toiles d’araignées qui pendent du plafond. Comme par dérision, dans cet intérieur pauvre, quelqu’un a cloué au mur un tableau des monnaies en circulation. Le mobilier est complété par une petite malle peinte en noir, siège peu confortable, une chaise de paille et un fauteuil cassé. Dans le tiroir de la table, entrebâillé, s’agit une souris blanche apprivoisée que Picasso, qui a toujours besoin d’une présence animale, soigne avec tendresse (Vallentin, 1957: 92-93).

Sintéticamente, la vida del pintor en París se desarrolló entre el siguiente callejero:

En la rue Rambuteau conoció París metódicamente, trabajó en les Halles, pintó de noche con malas tintas, dio con Ana María Merkel, descubrió a Gauguin y a los *fauves*. Durante los días del boulevard Clichy reanudó su devoción por Picasso. En la rue Caulaincourt –de fines de 1907 hasta julio de 1909– corrió la gran aventura del cubismo y se relacionó con algunos anarquistas. En la plaza Dancourt, donde se alojó hasta agosto de 1914, hizo amistad con Mondrian, tramó las *tramas* y se produjo la ruptura final (Aub, 1958: 124).

Ya hemos dicho que Max Aub tiene su propia visión de París, que es la que nos transmite, pero para recrear el ambiente de la ciudad en los primeros años del siglo XX se apoya en descripciones de la época. No es ningún secreto que utiliza testimonios y consejos de amigos: Alfonso Reyes, Jean Cassou, André Malraux, Jaime Torres Bodet, José María González de Mendoza o José Renau, porque está escrito en los agradecimientos de la novela. Pero también se sirve de libros de Historia del Arte recientes: Antonina Vallentin, François Fosca, Daniel-Henry Kahnweiler... que también aparecen en los agradecimientos, a los que deberíamos sumar otros libros citados a lo largo de la novela, en ocasiones en las notas, como por ejemplo Jorge Romero Brest o Victor Serge. Y todos estos libros corresponden a una determinada época de la historiografía artística. No hablaré de todos ellos en este momento, únicamente me referiré al más determinante

5 Robado en 1998. “Qui a volé *le Chemin de Sèvres* de Corot au Louvre?” (2006) http://www.sevres92310.net/2006/10/qui_a_vol_le_ch.html (consulta 2/9/2014).

en relación con el tema: la biografía que Antonina Vallentin publicó en 1957 sobre Picasso, el mismo año del fallecimiento de la escritora, porque el París descrito en la novela sigue los pasos del malagueño en las páginas del libro de Vallentin, una de las fuentes más objetivas en aquel momento para describir lo seductor, loco y extravagante que era todo aquel mundo en torno al Montmartre de los artistas. Muchos de los datos que menciona Max Aub en la novela, como el *Lapin à Gill*, tienen un extraordinario poder evocador, porque ese local —que todavía funciona como cabaret y que sigue levantando pasiones⁶— arrastra una historia muy rica por sí mismo. Situado en la parte media de la ladera de la Butte (el cerro de Montmartre), es una casita con un jardincito y una terraza muy agradable en verano. El primer dueño fue André Gill, ilustrador y poeta partidario de la Comuna que le dio el nombre de *Cabaret des Assassins*. A su muerte, en 1886, una ex bailarina se hizo con el local y le dio el nombre de *Cabaret du Lapin à Gill*, que el humor popular transformó rápidamente en *Cabaret du Lapin Agile* (“El conejo ágil”, porque el cartel del bar era el dibujo de un conejo saltando de una olla). Después, en 1903, el dueño pasó a ser el humorista Aristide Bruant, quien lo puso en manos del “amigo Frédéric”, quien estaría al cargo entre 1905 y 1910, convirtiéndolo en una especie de casa de cultura de la bohemia. Frédéric apreciaba a los españoles y cantaba canciones populares como *Le temps des cerises* o *Plaisir d’amour* que Picasso recordaría muchos años después con nostalgia. Tenía colgados en las paredes obras geniales al lado de mamarrachos, cuadros de Picasso, Suzanne Valadon, Utrillo, Girieud o Poulbot.

Hay, en relación con *Lapin à Gill*, una anécdota muy divertida en sintonía con la obra artística de Campalans: el amigo Fredé también tenía, entre otros animales, un asno llamado Lolo y un año, entre varios amigos y bajo la iniciativa del humorista Roland Dorgelès, urdieron una broma: hicieron que el asno pintara un cuadro con el rabo y lo enviaron al Salón de los Independientes bajo el nombre de un nuevo movimiento, *Excèsivismo*, y de un joven artista italiano, Joachim-Raphaël Boronali. El cuadro se tituló *Coucher de soleil sur l’Adriatique* (*Y el sol se durmió sobre el Adriático*). Toda la prensa hablaba de

ello (Franck, 1998) y esta anécdota la conoce Max Aub porque tiene una marca en la página del libro de Vallentin en la que se relata la historia (Vallentin, 1957: 105).

A Campalans le gustaba aquel Montmartre que era triste, pobre, mugriento, con callejuelas desiguales, adoquinadas, en pendiente; la madera carcomida con carteles desgajados y muros viejos y húmedos. Un barrio decrepito, sucio, con casas con chimeneas, como un pueblo. Un barrio en el que se podía vivir con muy poco dinero y que contrastaba con el París más respetable y de ricos vecindarios.

El rito cotidiano de Ana María y Jusep era desayunar temprano. Ella, que le mantenía, se iba a trabajar y le dejaba preparado el desayuno. Cuando él se levantaba, pintaba, leía o se iba a dar una vuelta. Cuando Ana María regresaba iban al café o al *Bateau-Lavoir*; salvo cuando el pintor decidía ir al encuentro con sus compañeros anarquistas. Es decir, que sus momentos de relación los alternaba entre la banda de Picasso y la banda de los anarquistas, el germen de la *Banda à Bonnot*.

En torno al Bateau-Lavoir hay mucha literatura pues era un edificio legendario en el barrio de Montmartre. Estaba lleno de vida pero tan inhóspito que Campalans no quiso trasladarse allí. La puerta principal daba a la rue Ravignan (más tarde Place Ravignan y después Place Émile Godeau) y la parte de atrás daba a la rue Garreau, tres pisos más abajo. Un horno en verano y una nevera en invierno. Las paredes rezumaban humedad y el único aseo de la casa estaba en el sótano, junto con el grifo que suministraba agua a los treinta estudios. No había gas ni electricidad. Debido a la mala fama del barrio, los alquileres eran bajos. Al principio estaba lleno de anarquistas, que desaparecieron por las batidas de la policía. Luego fue nido de simbolistas (Gauguin era un visitante habitual entre 1893 y 1895). Allí se encontraban Maxime Maufra, Paul Fort y Paco Durrio, que fue quien llevó a los españoles, primero Canals y Sunyer, luego a Picasso y Juan Gris. También residieron allí los pintores Van Dongen, Herbin y Modigliani y los escritores Max Jacob, André Salmon y Pierre MacOrlan.

⁶ En 2008 Jean Manuel Gabert publicó *La légende de Montmartre. Roland Dorgelès et sa bande. Prince de bohème* y, naturalmente, lo presentó en *Le lapin agile*. Existe un truco de magia inventado por Juan Tamarit titulado “*Le lapin agile*”. En 2008 se estrenó una obra de teatro dirigida por Marjorie Hayes titulado *Picasso at the lapin agile* y Alain Turbau le dedicó una canción, *Au lapin Agile*, que en 2013 se publicó en un álbum dedicado a Poulbot.

El recuerdo de París será persistente, tanto en Max Aub como en su personaje. Es con lo que comienzan la conversación de la tarde en San Cristobal de las Casas:

—En París la mugre tiene calidad. No digo que *hasta* la mugre tiene calidad. No, en París, la mugre tiene calidad. Lo deslavazado, lo caído, lo sucio, lo viejo —no lo antiguo—. París es una ciudad vieja, no antigua, una ciudad de una vez: llana, expuesta —no como Roma que no se ve de buenas a primeras, superpuesta—. Roma engaña, París no. A los franceses no les gusta el París que nos gusta o que nos gustaba a nosotros. ¿Ha cambiado? (Aub, 1958: 264).

Pero, como se ha dicho antes, Josep Torres Campalans alternaba los círculos de artistas, en torno a la banda de Picasso, con los cenáculos anarquistas. Para entrar en ellos necesita un avalista que le introduzca, Enrique Pla, que le llevó a un oscuro local de la calle del Chevalier-de-la Barre,⁷ tras el Sagrado Corazón donde conoció a *Libertad*, uno de los personajes más atrayentes de la novela:

...la cara del Dostoyewsky de los últimos años: gran frente calva, pelos hirsutos, ojos penetrantes, nariz ancha y recta, largas barbas tolstoianas descuidadas. Rotas ambas piernas, andaba apoyándose en dos bastones, echando el cuerpo adelante con un movimiento violento no desprovisto de cierto orgullo (...) *Libertad*, hijo natural de un alto funcionario bordelés, había vivido de limosna durante años, exigiéndola con voz y aire fieros. Escogió su alias al vivir algún tiempo en una bodega del *Libertaire*. Se hizo famoso, a principios de siglo, al interrumpir un sermón, en el *Sacré Coeur*, y pronunciar una plática anarquista bajo el púlpito donde calló atónito el orador sagrado. Sólo pudieron con él arrojando desde la tribuna sacerdotal un manto que permitió atarlo. Así lo llevaron a la comisaría (Aub, 1958: 141).

La descripción coincide con la fotografía que se publica en el libro de Méric *Les bandits tragiques*, pero no la

indumentaria: “Vestía siempre larga blusa negra de mangas anchas que le daba aire de sacerdote ortodoxo” (Méric, 1926: 155) una blusa que era la utilizada en realidad por Victor Serge, según su imagen en el mismo libro, ya que lo que porta *Libertad* es el blusón del tipógrafo.

El hecho de que Max Aub informe de que *Libertad* pedía limosna en las escaleras del Sacré Coeur parece un detalle sin importancia pero que tuvo repercusiones pues, por aquella época, Rirette Maitrejean —que había vivido los hechos y conocido a *Libertad*— era correctora de pruebas en Gallimard y al leer el manuscrito quedó hasta tal punto horrorizada que le escribió una carta a Max Aub pidiéndole una rectificación. Como consecuencia, el escritor no rectificó el dato pero si incluyó la carta en la edición francesa porque añadía autenticidad al relato.

Aquellos grupos de anarquistas suponen el contrapunto a los grupos de vanguardia artística de la novela. Cuando Max Aub era niño, la Bande à Bonnot ocupó las páginas de los periódicos y fueron muy nombradas sus hazañas porque —por primera vez en la historia— se utilizó un coche para realizar los atracos. Hay muchísima literatura al respecto, incluso reciente, el libro de Méric que se está citando es el primero que se publicó sobre el tema y en él figuran fotografías y descripciones de todos aquellos anarquistas mencionados en la novela, desde *Libertad* a Dieudonné, Raimond Callemind (alias *Raymond la Science*), Valet, Octavio Garnier, el propio Jules Bonnot o al elegante Alejandro Jacob, de la “banda de Abeville”, que utilizó Maurice Leblanc para su *Arsène Lupin*... Realmente fueron unos jóvenes revolucionarios románticos y seductores que inspiraron varias novelas y alguna película.⁸

Max Aub escribe en la novela que, en 1909, el pintor hizo amistad con un joven nacido en Bruselas, que sería Victor Lvovich Kilbachibe, que ya firmaba Victor Serge. “¿Quién les había de decir que ambos morirían en México?” (158). Pero Serge “no acababa de serle simpático; más le atraía

⁷ Local citado en el libro de Méric en donde tenía el cenáculo un tal Paraf-Javal, un “científico” tan líder como Alberto Libertad (Méric, 1926: 100).

⁸ Sobre la “banda” Philippe Fourastié dirigió una película que se estrenó en 1968 con el título *La Bande à Bonnot* (o *Les Anarchistes*) y Bernard Thomas publicó una novela sobre *Alexandre Jacob* (Fayard, 1970). Las fuentes eran muchas, pues varios miembros de la banda publicaron sus memorias: Rirette Maitrejean, Victor Serge, Marius Jacob y Dieudonné.

su compañera, Rirette Maîtrejean, pequeña, ardida, que a todos llamaba la atención por la inaudita novedad de su pelo cortado” (Aub, 1958: 144). Ambos aparecen fotografiados en el libro de Méric pero, pese a que sí hay una alusión a los “bandidos trágicos” en *Jusep Torres Campalans*, este libro concretamente no se menciona. Sí aparece, sin embargo, una amplia cita del libro de Victor Serge, *Mémoires d'un Révolutionnaire* (París, 1951), un volumen que se encuentra en la Biblioteca de Max Aub con dos marcas a bolígrafo azul acotando el párrafo que se refiere a las manifestaciones masivas en París producto de la indignación por el fusilamiento de Ferrer (35) y que se tradujeron expresamente para la novela (Aub, 1958: 77-78).

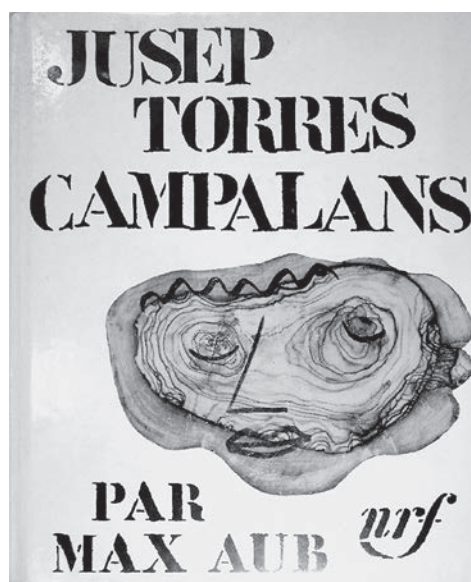
La *Bande à Bonnot* acabó trágicamente, como fueron acabando las primeras vanguardias artísticas previas al inicio de la Gran Guerra. El mundo conocido por Campalans se fue desmoronando como se fue desmoronando el París vivido por Max Aub. Finalmente el pintor se despidió de la ciudad, y de Europa, en 1914 para recalar en México, país de acogida tanto del pintor ficticio como de su creador, Max Aub, quien llegó allí en 1942. Ambos de la mano del gran escritor mexicano Alfonso Reyes.

Bibliografía

- Aub, Max (1957). *Jusep Torres Campalans*, México: Tezontle.
- (2007). *Novelas escogidas*, Madrid: Aguilar (con prólogo y notas de Manuel Tuñón de Lara. Incluye *Jusep Torres Campalans*, pp. 635-929)
- Crespelle, J.P. (1978). *La Vie quotidienne a Montmartre au temps de Picasso: 1900-1910*, París: Hachette.
- Fernández, Dolores (2002). *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*, Madrid: Universidad Complutense [Consulta en línea].
- Franck, Dan (1998). *Bohèmes, Les Aventuriers de l'Art moderne (1900-1930)*, París: Calmann-Lévy.
- Malgat, Gérard (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla: Renacimiento.
- Méric, Victor (1926). *Les bandits tragiques*, París: Simon Kra.
- Pla, José (1976). *Vida de Manolo*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Rubio Marco, S. (2010). *Como si lo estuviera viendo (el recuerdo en imágenes)*. Madrid: Machado Grupo de distribución.
- Vallentin, Antonina (1957). *Pablo Picasso*, París: Albin Michel.
- Guía Baedeker de París* (1903). París: Baedeker.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2014



La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco. **Geografía literaria de un cuento laberíntico**

Julie Fintzel

Universidad François-Rabelais de Tours

Resumen: El cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, escrito por Max Aub y publicado en 1960 desde su exilio mexicano, narra la trayectoria de Nacho, camarero mexicano exasperado por la presencia en “su” café de los exiliados republicanos españoles. Prisioneros del pasado, estos siempre se refieren a una hipotética muerte del dictador que lo solucionaría todo. Nacho tomará una decisión radical: irá a España para matar al Caudillo y poner fin a las incesantes discusiones de los refugiados. El viaje realizado por Nacho corresponde a un viaje iniciático y el relato se presenta como una reflexión sobre el exilio, la Historia, y los límites entre ficción y realidad.

Palabras clave: Max Aub; Laberinto Mágico; geografía literaria; exilio; ucronía; viaje; apócrifo; realidad; ficción; historia.

LA VERDADERA HISTORIA DE LA MUERTE DE FRANCISCO FRANCO: A LITERARY GEOGRAPHY OF A LABYRINTHINE SHORT STORY.

Abstract: “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, written by Max Aub and published in 1960 from his exile in Mexico, tells the life of Nacho, a Mexican waiter exasperated by the exiled Spanish republicans who occupy “his” café. They are prisoners of the past, and they always refer to the hypothetical dictator’s death, which is seen as the key to all their problems. Nacho will take a radical decision: he will go to Spain to kill the “Caudillo” and end the refugees’ incessant

discussions. The journey performed by Nacho corresponds to an initiatory trip and the story offers a reflection on exile, History, and the boundaries between fiction and reality.

Key words: Max Aub; Laberinto Mágico; labyrinth; exile; uchrony; trip; apocryphal; reality; fiction; history.

La géographie est l’aspect essentiel du développement et de l’invention littéraires, [...] une force active, concrète, qui imprime sa marque sur les textes, sur les intrigues, sur les systèmes d’attente. [...] Mettre en rapport la géographie et la littérature (autrement dit dresser une carte géographique de la littérature : car une carte, c’est justement un rapport entre un espace et un phénomène donnés) signifie donc révéler des aspects du champ littéraire qui nous étaient restés jusqu’à présent cachés (Moretti, 2000: 9).

El cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” está sacado de la recopilación *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, publicada en 1960 en México donde Max Aub se encontraba exiliado desde 1942.¹ Narra la trayectoria de Nacho, un “mesero” cuya vida se organiza de manera exclusiva en torno al café donde trabaja, “El Español”, ubicado en México D.F. La llegada de los refugiados republicanos españoles a partir de 1939 trastorna completamente la rutina de Nacho que vive esta presencia española como una segunda colonización. El tema de la Guerra Civil vuelve de manera obsesiva en las discusiones ruidosas e

¹ Todas las citas del cuento que aparecen aquí vienen de la edición mencionada en la bibliografía.

interminables de los republicanos, tanto como las incesantes referencias a una hipotética muerte de Franco. Exasperado por la “barahúnda” de este “ejército de ocupación”, Nacho tomará una decisión radical: se irá a España para matar al Caudillo, no por motivos políticos o ideológicos, no para poner fin a la dictadura, sino para acabar con estos permanentes debates, volver a encontrar su tranquilidad y su rutina perdidas a causa de estos “vocingleros”. Se requiere en el cuento la aceptación, por parte del lector, de una quimera histórica —la muerte de Franco. El narrador pretende restablecer la “verdad” sobre ésta, gracias a una minuciosa investigación que le habría permitido encontrar a Nacho, autor del supuesto asesinato. El testimonio proporcionado por el camarero le habría permitido al narrador proponernos esta “verdadera historia” de la muerte del Caudillo.

No pretendemos aquí realizar un estudio minucioso de todos los aspectos de este cuento excelente; algunos ya fueron estudiados en el primer coloquio organizado sobre Max Aub en Nanterre (Aubert, 2004). Partiendo del análisis de Franco Moretti, intentaremos dibujar un “mapa geográfico de la literatura”, poniendo en relación geografía y literatura en este cuento, para “revelar aspectos del campo literario que hasta entonces quedaban escondidos para nosotros²” (Moretti, 2000: 9).

México y el café

El cuento se desarrolla entre España y México, y abundan las referencias al país que acogió a Max Aub en la primera parte del relato. Así, aparecen los lugares de infancia y de adolescencia del protagonista, hasta su llegada a la ciudad de México en 1938 para “servir en un café de la calle del 5 de Mayo”. La primera parte del cuento se focaliza también en la importancia del café “El Español” en la vida cotidiana de Nacho. Los horarios del establecimiento y la sucesión siempre igual de las distintas categorías de consumidores ritman su día. A lo largo de los años, el espacio del café se ha convertido para nuestro camarero en un lugar de aprendizaje y de conocimiento, por el hecho de escuchar las conversaciones de todo tipo de los clientes. Vive y trabaja en una ciudad inmensa pero ésta, “para él, empieza en el Zócalo, acaba en la

Alameda”, es decir que su percepción de la capital se limita a un perímetro muy reducido de unos centenares de metros en torno a la calle del café. Los únicos otros lugares a los que tiene acceso son los países, estados o localidades que vuelven en las conversaciones de los parroquianos. También observamos en esta primera parte la presencia de México a nivel lingüístico: en efecto, encontramos el uso frecuente por parte de Max Aub de varios mexicanismos o americanismos: el “mesero” Nacho, su oficio de “bolero” en Guadalajara, la mención de “la Güera” del café, los cambios de “chamba” de algunos clientes, los “jotos” que llegan al establecimiento por la noche etc. Estos vocablos pueden ser la manifestación de una voluntad consciente y deliberada, por parte del autor, de insistir en la ruptura introducida por la llegada de los españoles: a partir de la segunda parte, y una vez empezada la “ocupación” española del café, ya no encontraremos —o solo de manera muy puntual— este tipo de términos en la narración.

España: de las conversaciones de los refugiados a la estancia madrileña

“Todo cambió a mediados de 1939: llegaron los refugiados españoles”: la llegada de los refugiados republicanos españoles en 1939, al final de la Guerra Civil, trastorna completamente la rutina de Nacho. El nombre del café “El Español” cobra aquí toda su dimensión humorística, y los republicanos aparecen como nuevos conquistadores, presuntuosos, perezosos, irrespetuosos, vociferantes, prisioneros de su pasado e incapaces de hablar de otro tema diferente al de la Guerra Civil. Esta vuelve de manera obsesiva en las conversaciones de cada refugiado o grupo de refugiados distribuidos según “partidos y divisiones sutiles”: origen geográfico, anarquistas, comunistas, socialistas... “Para Ignacio la cosa resultó más fácil: los despreciaba por vocingleros”. El camarero accede indirectamente a otro espacio desconocido hasta entonces; en las conversaciones y en las interminables polémicas de los refugiados se repiten las alusiones a España, esta tierra ahora franquista y abandonada para emprender los caminos del exilio. Los otros lugares mencionados en esta segunda parte del cuento son otros

² La traducción al español es mía.

países latinoamericanos de los que llegan nuevas olas de refugiados españoles a lo largo de los años. A pesar de las divisiones antes aludidas, todos los españoles tienen en común el hecho de evocar las batallas pasadas, cada grupo echando la culpa al otro. Todos se refieren a una hipotética muerte de Franco que lo solucionaría todo, y vuelven como un leitmotiv las expresiones “Cuando muera Franco...”, “Cuando caiga Franco...”. Va creciendo la exasperación de Nacho —al mismo tiempo que su úlcera— hasta tal punto que nuestro protagonista acaba por tomar la decisión radical de ir a España para matar al Caudillo, para reconquistar su territorio, volver a encontrar su tranquilidad perdida y lograr un “café idílico”. A partir de este momento, el personaje de Nacho aparece determinado, organizado, capaz de elaborar y aplicar las estrategias adecuadas al cumplimiento de sus objetivos; y el 18 de julio de 1959, durante el “Gran Desfile”, consigue disparar y matar al Caudillo, modificando la Historia de un país entero, y esperando haber modificado la suya.

En contra de lo que podía esperar el lector, “Madrid le gustó”. El lector descubre el retrato de una ciudad pintoresca y llena de vida y acompaña a Nacho en su descubrimiento de los sitios más concurridos del Madrid de la época. Nacho aprecia todas las especialidades gastronómicas típicamente españolas, y su descubrimiento de Madrid pasa de manera casi exclusiva por los cafés, mesones o tabernas. Tanto en México como en España, el café sigue siendo el lugar más importante en la vida de Nacho, ilustre representante de la “clase meseril”. Es un refugio, una referencia, el lugar que le sirve de prisma para interpretar su entorno. Le gustan los cafés de Madrid y le gusta pues la ciudad, que aparece animada, típica, expresiva. A continuación, y con mucho humor, el cuento alude al sorprendente viaje turístico operado por Nacho: después de haber matado al Caudillo con una facilidad desconcertante, en vez de volver directamente a México, Nacho viaja por Europa, “según el itinerario establecido por la agencia Hispanoamericana de Turismo, de la Plaza de España”.

Cuando vuelve a trabajar en el café “El Español”, descubre con estupefacción y horror que su acto no ha cambiado nada; todavía están los refugiados del bando republicano que llegaron a partir de 1939, y su asesinato del Caudillo ha

provocado la llegada de nuevos refugiados, franquistas esta vez. Los dos grupos mantienen las mismas conversaciones que las que habían empujado a Nacho a cometer su acto radical: “Allí estaban los de siempre, [...] todos los refugiados, discutiendo lo mismo.”

Perdidos en el laberinto

El acceso a distintos espacios permite una evolución del personaje de Nacho. Al principio del relato, su perspectiva es muy limitada; Nacho se caracteriza por cierta indiferencia y cierta pasividad, al conformarse con lo poco que tiene. “Su concepción del mundo es bastante clara; aceptable como está”; del mismo modo, en la cuarta parte, el narrador alude al “caletre más bien estrecho de Nacho”. Sin embargo, al final del cuento, el punto de vista del protagonista no es tan simplista:

Me ha costado mucho darme cuenta de que el mundo no está bien hecho. Los hombres, a lo más, se dividen en melolengos, nangos, guarines, guatos, guajes, guajolotes, menos y babosos. Cuestión de matices, como el café con leche.

Así, el cuento, focalizado en el personaje de Nacho, se presenta también como una trayectoria iniciática. La famosa frase de Georges Pérec cobra aquí toda su significación: “Vivre, c’est passer d’un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner”. (“Vivir, es pasar de un espacio a otro, procurando en la medida de lo posible no darse golpes”) (Pérec, 2000: 16). Max Aub nos invita a considerar la vida del hombre como un viaje, y la literatura se convierte en una metáfora del mundo: los caminos emprendidos por Nacho son también las vías que la Historia o los hombres no tomaron —el asesinato de Franco— pero que habrían podido tomar. El asesinato de Franco aparece casi anecdótico para Nacho y muy fácil de realizar, y la última parte del cuento requiere la complicidad del lector, incitándolo a aceptar este acto como “verdadero”: “Parece inútil recordar los acontecimientos que, para esa época, se habían sucedido en España; [...] la proclamación de la Monarquía, su rápido derrumbamiento; el advenimiento de la Tercera República”. El título del cuento sugiere que éste tendría como meta restablecer la verdad, escribir la “verdadera historia” de la muerte del dictador, acontecimiento histórico presentado como efectivamente realizado y conocido por todos,

pero que evidentemente no había ocurrido ni en 1959, año en el que Nacho comete el asesinato en el cuento, ni en el momento de la primera publicación del cuento (1960). En el título de la recopilación, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, no sin humor Aub añade al título del primer relato la expresión “y otros cuentos”. Instauro aquí cierta ambivalencia, al proponer una antítesis entre la supuesta “verdad” de su historia y la afirmación implícita según la cual no deja de ser un “cuento” entre otros cuentos. Sin embargo, parece que matar al Caudillo, incluso de manera ficticia, tuvo consecuencias bien reales: “¿A qué no sabes por qué me niegan el visado de entrada en España? “Porque he dado direcciones precisas para acabar con la vida del jefe del Estado”. No es broma. Así me lo escribe un abogado de Barcelona” (carta de Aub a José Medina Echavarría del 13 de abril de 1965, Archivo-biblioteca Fundación Max Aub). Aub nos incita a plantearnos las fronteras movilizadas de la realidad, la definición y la percepción de esta misma realidad, una realidad con múltiples facetas, en una especie de visión caleidoscópica del mundo. El personaje Víctor Goti de la “nivola” *Niebla* de Miguel de Unamuno preconizaba la “confusión”: “Y hay que confundir. Confundir sobre todo, confundirlo todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla” (Unamuno, 2007: 272). La mezcla de las distintas voces narrativas contribuye a esta confusión entre realidad y ficción en el cuento, que empieza con una narración en tercera persona, un narrador omnisciente a primera vista. Sin embargo, el uso frecuente de los paréntesis parece expresar unos comentarios o suposiciones más personales sobre los motivos que empujan a Nacho —por ejemplo: “(germen, tal vez, de su gran idea)” —. La presencia del narrador se hace mucho más visible con la utilización de la primera persona del singular:

Nunca se supo cómo; hasta ahora se descubre, gracias al tiempo y mi empeño. ¿Hasta qué punto pesaron en la determinación de Nacho los relatos de las arbitrariedades, de los crímenes del dictador español, tantas veces relatadas en las mesas que atendía? Lo ignoro. Él, negando, se alzaba de hombros.

El texto sugiere que después de un largo y minucioso trabajo, el narrador habría conseguido encontrar al principal actor del asesinato de Franco —Nacho—. El cuento solo sería una retranscripción de un testimonio de primera mano, como lo confirma el final del relato: “Al día siguiente [...] me contó la verdad”. De narrador aparentemente omnisciente, hemos pasado a un narrador-investigador orgulloso de haber sido el único capaz de restablecer la “verdad” sobre este acontecimiento. Además, en las últimas líneas del cuento, sin que el texto se extienda mucho sobre este punto, nos enteramos de que el narrador probablemente no es mexicano, por su manera de hablar. Señala Nacho: “¿Usted no es mexicano, verdad? Uno no acaba haciéndose al acento de los demás”. Max Aub, nacido en París en 1903 donde vivió hasta 1914, también había conservado un ligero acento francés en su forma de hablar. El final del cuento puede funcionar como un guiño hecho al lector, como si nos invitara a disolver las fronteras que separan autor y narrador, incitándonos a identificarlos, gracias al detalle del acento.

Por lo tanto, en este cuento, como en otras obras de “El Laberinto Mágico”, juega Max Aub con la dimensión apócrifa, borrando las fronteras entre autor y narrador, entre personas y personajes, entre Historia y ficción, explorando las vías que no tomó la Historia pero que habría podido tomar. La muerte de Franco constituye una especie de irreal de lo pasado que se convierte en el presente de la obra, y Max Aub reescribe la Historia dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder; esta ucronía por parte del autor corre pareja con las suposiciones de los personajes españoles del café: “si los murcianos no hubieran empezado a gritar... [...] si el gobierno no hubiera salido de naja, el 36...” Al reinventar una Historia que no fue pero que habría podido ser, realizan Max Aub y sus personajes lo que Antonio Tabucchi llamó la “nostalgia de lo posible” acerca de la obra de Fernando Pessoa: “una nostalgia no de lo que uno no tuvo, sino nostalgia de lo que uno habría podido tener; [...] una nostalgia inversa, oblicua, cuyo objeto no es solo lo que fue sino también lo que habría podido ser³” (Tabucchi,

3 “Ce qui caractérise Pessoa, c’est la Nostalgie au carré, la nostalgie par personne interposée, la nostalgie au degré hypothétique. Non pas une nostalgie de ce qu’on a eu mais de ce qu’on aurait pu avoir —que j’ai appelé « nostalgie du possible [...] une nostalgie oblique, à l’envers, dont la cible n’est pas seulement ce qui a été mais aussi ce qui pourrait avoir été”. La traducción al español es mía.

1998: 9-10 y 40). Los refugiados republicanos españoles del cuento aparecen totalmente prisioneros de su pasado, son incapaces de vivir el presente, y se refieren siempre a un porvenir hipotético, acerca de una España liberada de Franco. Para ellos es como si se hubiera parado el tiempo en el momento en el que emprendieron su exilio, siendo la España de la Guerra Civil su principal referencia. Padecen la “expulsión del presente” (Guillén, 1995: 141), y parecen vivir como el personaje de la institutriz Herminia de la novela *El profesor inútil* de Benjamín Jarnés:

Es muy sencillo. Se coge el pasado, se extrae de él lo más agradable y se le pone al día. Se coge el futuro, un futuro magnífico, se le hace pasar —como hacen los niños— por un rotundo subjuntivo, y el resultado de la criba se añade a la mezcla. Soy, no lo que fui ni lo que seré, sino lo que sería si... lo que hubiera sido si...

—Eso es vivir en falso.

—En pluscuampresente. Toda la existencia intensificada en un hoy (Jarnés, 1999: 160).

El “pluscuampresente” puede ser considerado como el tiempo de los refugiados republicanos del cuento, e incluso como el tiempo característico del exiliado: desde esta perspectiva, mediante este cuento y con una mirada particularmente lúcida, realizaría aquí Max Aub, exiliado republicano también, una preciosa “mise en abyme” de sus propias contradicciones, dudas e impotencias. “J’écris pour me parcourir” (“escribo para recorrerme”), afirmaba Henri Michaux (Pérec, 2000: 18). La metáfora del laberinto, utilizada a menudo por Max Aub, cobra varias dimensiones: el laberinto, con su arquitectura difícil de aprehender, sus multitudes de pasillos, encrucijadas, caminos, funciona como metáfora de la vida del hombre que puede tener dificultades para orientarse y elegir un camino con respecto a otro, y que a veces, como Nacho, parece encontrarse en un callejón sin salida. También puede materializar las distintas vías que la Historia o los hombres no siguieron pero que habrían podido seguir.

4 Se refiere a Federico García Lorca y a Miguel Hernández.

“¿Para quién escribimos?”

Nuestro cuento se termina en Guadalajara, con el encuentro entre Nacho y el narrador antes mencionado: este testimonio del camarero le permite al narrador reconstituir la “verdadera historia” sobre la muerte del Caudillo. El hecho de que Nacho, “ya muy viejo”, haya elegido esta ciudad para pasar sus últimos días es significativo; en las primeras líneas del cuento, aprendemos que vivió allí doce años, a partir de los ocho años de edad. Cuando se instala en la ciudad de México y que le preguntan de dónde es, contesta: “De Guadalajara”. Además, su primera reacción frente a la “ocupación” española es volver allí: “Nacho, de buenas a primeras, pensó regresar a Guadalajara”. El relato inscribe la exasperación de Nacho dentro de una larga tradición histórica de resistencia de las poblaciones indígenas frente a los españoles, y el origen guadalajareño de Nacho, quien llega a identificarse con la figura del emperador Cuauhtémoc, es significativo. La evocación poética de Guadalajara que cierra el cuento —“(Guadalajara, amarilla y lila, tan buena de tomar, tan dulce de comer.)”— confirma sobre todo esta vocación de amparo y de protección que tiene la ciudad para Nacho: es la ciudad en la que piensa refugiarse cuando llega el “ejército de ocupación”, y es la ciudad que elige para pasar su vejez. Si bien es cierto que Max Aub solía decir que era profundamente español porque consideraba que “se es de donde se hace el bachillerato”, era probablemente porque corresponde a la edad en la que uno va construyendo su personalidad. “Siempre se es de donde se ha aprendido a vivir: nadie se libra de sus diez a sus veinte años”, escribió en sus *Diarios* el 28 de abril de 1950 (Aub, 1998: 164-165). Si Nacho no se libra de la ciudad de Guadalajara, tampoco Max Aub se libró de España. “El mundo da vueltas, pero yo no vuelvo donde debiera volver: sobre la tierra donde os habéis podrido,⁴ que es donde le gustaría a uno estar, no por nada, sino porque es la tierra de uno —por muy buena que sea otra—” (Aub, 1998: 164-165). Desde esta perspectiva, hablar de geografía literaria no solo es examinar las representaciones del espacio en la literatura, sino también analizar las interacciones entre los espacios humanos y las literaturas. Desde su exilio mexicano, Max Aub recreó, en su obra, la España de sus recuerdos, “tierra

que uno ha inventado o, mejor dicho: rehecho en el papel” (Aub, 2003: 115). Si la España de la Guerra Civil es algo omnipresente en las discusiones de sus personajes, también lo es en “El Laberinto Mágico” de Max Aub. De hecho, cabe subrayar que paradójicamente, Aub siempre rechazó el uso del término “exiliado” para definirse a sí mismo. Porque si el exilio significa “estar fuera de lugar”, significaría entonces “estar fuera de España”, y Aub consideró que nunca había dejado España, a pesar de haber vivido en México hasta su muerte y a pesar de mostrar un sincero agradecimiento al país que lo acogió. En 1972, poco tiempo antes de su muerte, un periodista le contó en una entrevista que había aprobado un examen de bachillerato en la que una pregunta trataba sobre “novelistas en el exilio” donde aparecían Aub y Sender. A Aub no le pareció adecuada la categoría, porque consideraba que nunca había salido de España: “Lo mismo que Sender, no he salido de España jamás. Todo lo he escrito para los españoles” (Verd, 1972). La respuesta a la pregunta hecha por Francisco Ayala, “¿Para quién escribimos?”, es evidente para Max Aub. Con las obras que componen “El Laberinto Mágico”, se trata de escribir sobre España y para los españoles desde México. Al preferir el uso del término “trasterrado” a los de “exiliado” o “desterrado”, Aub insiste en la omnipresencia en su vida mexicana de su país de juventud: “Los tres⁵ tenemos las raíces en España. Nos importa España, de lo que escribimos es España y para los españoles” (Embeitia, ca. 1967). Sin embargo, termina su análisis con una triste y amarga constatación: “Lo malo es que no tenemos lectores españoles” (Embeitia, ca 1967). Las obras de “El Laberinto Mágico” ofrecen un espacio a la voz de los vencidos silenciados, tratan de la España de la Guerra Civil y fueron pensadas para los españoles, con una voluntad de “dejar constancia”, “dejar testimonio”, etc. pero quedaron obras sin leer. La censura franquista, el alejamiento geográfico del autor y la publicación de sus obras en México explican solo en parte esta ausencia de público español. Si no se leyó “El Laberinto Mágico” es también porque los temas tratados no interesaban a los españoles. Cuando viajó por primera vez a España en 1969 después de treinta años de ausencia, Max Aub se dio cuenta de manera brutal de que existían “dos Españas”: “De pronto me he encontrado que sí, que hay dos Españas...

que las tenía a mano. Que las estaba viendo. Es decir, la España de mi juventud y la España de mi vejez”. (Medina, ca.1972). El tiempo del exiliado no es el tiempo histórico, y la vuelta parece imposible:

El destierro conduce a este “destiempo”, [...] a este *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente; y por lo tanto del futuro – lingüístico, cultural, político – del país de origen (Guillén, 1995: 141).

Si Aub y muchos otros exiliados fueron “expulsados del presente”, intentemos por lo menos que sus obras no lo sean.

Bibliografía

Monografías:

- Aub, Max (1998). *Diarios (1939-1972)*, Edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba Editorial, 556 pp.
- (2003). *La gallina ciega*, Estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba Editorial, 556 pp.
- (2006). “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, en Max Aub, *Obras completas. Relatos II. Los relatos de El Laberinto Mágico*, Valencia: Generalitat Valenciana, Biblioteca Valenciana, vol. IV-B, pp. 337-357.
- Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona: Quaderns Crema, 171 pp.
- Jarnés, Benjamín (1999). *El profesor inútil*, edición de Domingo Ródenas, Madrid: Espasa Calpe, 301 pp.
- Malgat, Gérard (2013). *Max Aub et la France ou l'espoir trahi*, Marseille: l'Atinoir, 460 pp.
- Moretti, Franco (2000). *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris: Seuil, 235 pp.
- Pérec, Georges (2000). *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée, 185 pp.
- Tabucchi, Antonio (2003). *La nostalgie du possible. Sur Pessoa*, Paris: Editions du Seuil, 118 pp.
- Unamuno, Miguel de (2007). *Niebla*, edición de Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra, 300 pp.

⁵ Habla de Serrano Poncela, Francisco Ayala y de sí mismo.

Artículos de congresos u obras colectivas:

Aubert, Paul (2004). “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco: il est encore temps de ne pas sortir du labyrinthe”, en Marie-Claude Chaput, Bernard Sicot (Eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements. Actes du colloque des 27-28 et 29 mars 2003*, Nanterre: Publidix Université de Paris X, pp. 297-308.

Baethge, Constanze (2002). “Géographie littéraire”, en Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (Dirs.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 250-251.

Grassin, Jean-Marie (2000). “Introduction” en Bertrand Westphal (Dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges, pp. I-XIII.

Artículos con entrevistas de Max Aub consultados en el Archivo de la Fundación Max Aub:

Embeitia, María (ca. 1967). “Conversación con Max Aub”, s.l, s.f [ca. 1967]. AMA, C. 46-1/32.

Medina, Tico (ca. 1972). “Max Aub” (entrevista), *ABC*, Edición semanal aérea para Hispanoamérica. s.f. [ca. 1972, julio]. AMA, C. 45-115.

Verd, Sebastián (1972). “Max Aub, no ha sido novelista del exilio” (entrevista), *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 7 de mayo de 1972, p. 1 y pp. 8-9. AMA, C. 45-102.

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 27 de octubre de 2014



Max Aub ante la Revolución Mexicana

José-Ramón López García

GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

92

Resumen: Las relaciones que Max Aub estableció con México derivaron en interesantes reflexiones acerca de su propia identidad nacional, personal y literaria. Este artículo se centra en los ensayos que Aub promovió en la década de los sesenta acerca de la llamada “novela de la Revolución Mexicana”, especialmente su *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1969), narrativa medular en la definición del proyecto nacionalista desarrollado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante la hegemonía política que ostentó desde 1929. En un periodo en el que esta hegemonía se vio especialmente cuestionada, una crisis que culminó en octubre de 1968 con la matanza en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, estos textos posibilitan el análisis de algunas tensiones y ambivalencias que Aub manifestó en su evaluación acerca de “lo mexicano” y de los gobiernos del PRI.

Palabras clave: Max Aub, *Ensayos mexicanos*, Revolución mexicana, exilio republicano, Partido Revolucionario Institucional (PRI), nacionalismo, intelectual, mestizaje.

MAX AUB AND THE MEXICAN REVOLUTION

Abstract: Max Aub relationships established with Mexico resulted in interesting reflections on his own national, personal and literary identity. This article focuses on the trials that Aub promoted in the sixties about the “novel of the Mexican

Revolution”, especially his *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1969), medullary narrative in defining the nationalist project developed by the Partido Revolucionario Institucional (PRI) during political hegemony that held since 1929. In a period in which this hegemony was particularly questioned, a crisis that culminated in October 1968 with the massacre in the Plaza de las Tres Culturas in Tlatelolco, these texts enable the analysis of some tensions and ambivalences that Aub expressed in his assessment of “the Mexican” and PRI governments.

Key words: Max Aub, *Ensayos mexicanos*, Mexican Revolution, republican exile, Partido Revolucionario Institucional (PRI), nationalism, intellectual, *mestizaje*.

Cuando en mayo de 1967 Max Aub decide explicar los motivos de la publicación de *Hablo como hombre*, aprovecha la ocasión para plantear sus complejidades identitarias: “Y ya que hablo de mí, me doy: escritor español y ciudadano mexicano, me hice hablando un idioma extranjero —nadie nace hablando— que resultó ser el mío” (Aub, 2002: 37-38). Reafirmaba así públicamente lo que apenas un mes antes anotaba en sus *Diarios*: “Escritor español y ciudadano mexicano: quede así, sin contar que es cierto. [...] De México, para vivir, sólo alabanzas” (Aub, 1998: 392), una fórmula en la que escritura y ciudadanía se diferenciaban y con la que, en apariencia, se resolvía una problemática que le persiguió de modo permanente.¹

¹ Aludiendo a su reconocimiento de ciudadanía mexicana por naturalización, anotaba el 22 de enero de 1956: “¿Qué soy? Alemán, francés, español, mexicano? ¿Qué soy? Nada. ¿De quién la culpa? ¿Cómo culparme? Y, sin embargo, latente, esa punzadura, ese veredicto: culpable. Quise ser escritor. ¿Qué soy? ¿Novelista, dramaturgo, poeta, crítico? No soy nada; ahí también, con más razón, la sentencia: culpable. En el fondo [...] la razón: si fueses poeta, novelista, lo que fuera, serías español, mexicano, francés o alemán. Como no lo eres no eres nada, nada, nada: ni judío siquiera. Eso menos que cualquier otra cosa, porque no quisiste serlo nunca. Y ésa tal vez tu culpa. Porque eso sí pudiste haberlo sido. Pero no quisiste. ¿De qué te quejas? —Siempre se es a medias. —No: siempre fuiste a medias, y ésa es la muerte. [...] (Mexicano desde hoy... Mangas verdes...)” (1998: 273-274).

La circunstancia particular de Aub, extensible de modo diverso a otros exiliados republicanos, revela las dificultades para definir el lugar que estos escritores ocupan en los campos nacionales y culturales de España y México, conflicto del que fue muy consciente y que problematizó de manera polivalente en su amplia labor en el exilio. Las relaciones específicas de Max Aub con México han sido un tema de creciente interés en la crítica aubiana. Francisco Caudet ha explicado cómo se fue desarrollando este ámbito en la biografía y obra del escritor, “un largo viaje iniciático en el que descubrió un nuevo país y una nueva cultura” (2005: 220), un México que pasó de ser una sala de espera, a una condición de posibilidad para el descubrimiento del Otro. En este sentido, basta recorrer sus *Diarios* para observar el importante espacio que ocupan las reflexiones acerca de la sociedad y cultura mexicanas (Aznar Soler, 2003) o leer las narraciones que el escritor dedicó a su país de acogida, un tratamiento que lo singulariza por su esfuerzo e interés para comprender e integrar la mexicanidad como parte sustancial de su intimidad y escritura.

Gran parte de los estudios dedicados a esta cuestión se han centrado en los denominados “cuentos mexicanos”. Así, para Juan Carlos Hernández Cuevas, estas narraciones pueden leerse como una reproducción sociohistórica y política de México que abarcaría desde la época previa a la revolución mexicana de 1910 y su fase armada hasta el periodo postrevolucionario. Este último periodo es el más desarrollado por Aub y, en opinión de Hernández Cuevas, las reflexiones incluidas en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* (1949) de Octavio Paz sirven para trazar alegorías históricas sobre distintas fases de este periodo. Por otro lado, Hernández Cuevas señala la capacidad de esta narrativa para generar “un discurso alternativo al discurso oficial instituido por el Estado que surgió al concluir la fase armada de la Revolución Mexicana” y que referiría “la corrupción progresiva del Partido Revolucionario Institucional”, producida durante los mandatos posteriores a Lázaro Cárdenas en ámbitos como la fracasada reforma agraria, el caciquismo, la alienación

del proletariado, el burocratismo o el establecimiento de la oligarquía priísta, procesos a los que no fueron ajenos los exiliados republicanos en México (2006a: 376-380). El amplio corpus analizado por Hernández Cuevas se centra en las narraciones incluidas en *Crímenes ejemplares* (1957), *Cuentos mexicanos (con pilón)* (1959) y *El Zopilote y otros cuentos mexicanos* (1964), si bien con algunas exclusiones de textos que, por su planteamiento mítico, fantástico o de indeterminación histórico-geográfica, parecerían no reflejar este ámbito nacional de lo mexicano. A partir de un relato como “La censura”, César Núñez ha criticado este planteamiento, demostrando las interesantes posibilidades ofrecidas por un análisis superador de las usuales claves de lectura realistas aplicadas sobre Aub, un espacio marginal y caracterizado por el desplazamiento de la geografía en el que no se nos habla de México explícita o miméticamente y en el que, como en *Tirano Banderas*, se refiere sin nombrar. Sánchez Zapatero, también ha cuestionado en parte el posicionamiento de Hernández Cuevas al valorar estos relatos como reflejo de un supuesto temperamento mexicano, pues opina que su objetivo no es tanto indagar en esta idiosincrasia como actuar como cronista e “internacionalizar su preocupación intelectual por los horrores sufridos por el ser humano, independientemente de sus orígenes”. Más recientemente, Silvia Monti ha retomado la cuestión de las dificultades de fijación de este corpus y ha postulado su categorización según el grado de acercamiento a la realidad mexicana vista como una tierra de frontera, sin exclusión de los cuentos inspirados en las leyendas indígenas u otros apartados como el itinerario mexicano del protagonista de *Jusep Torres Campalans*.

A pesar de que casi todos estos trabajos postulan divisiones y clasificaciones, no resulta fácil deslindar este corpus “mexicano” de otros ámbitos como la guerra civil, el exilio, la reflexión artística o la vertiente aubiana aparentemente más lúdica.² Como se evidencia con la lectura de estas narraciones y de los análisis sobre ellas, Aub concibe un acercamiento plural en perspectivas, que abarca aspectos tan variados como la recreación mítica y puramente imaginativa,

2 En este sentido, es significativa la decisión adoptada por los editores de los dos volúmenes de las *Obras completas* de Aub dedicados a sus relatos. Divididos “Los relatos de *El laberinto mágico*” de las “Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos”, sin embargo, la presencia de lo mexicano es determinante en numerosas narraciones de *El laberinto mágico* (“Amanecer en Cuernavaca”, “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, “Entierro de un gran editor”, “El Zopilote”, “El testamento”...), a la vez que en algunos cuentos mexicanos, el exilio, o problemáticas afines a la de los exiliados republicanos, se integra en los irónicos relatos aubianos (“El caballito”, “Las sábanas”).

el contexto pre-revolucionario y revolucionario, la evolución de los sucesivos gobiernos del PRI o, claro está, los particulares comportamientos que el colectivo de exiliados republicanos desarrolló ante las nuevas realidades de su país de acogida. ¿Cómo clausurar en o excluir de lo mexicano a varias piezas de su teatro, su poesía, *Jusep Torres Campalans*, *Juego de cartas*, *La gallina ciega*, la inconclusa *Luis Buñuel*, novela, sus *Diarios*...? En Aub, lo mexicano se nos presenta como bastante más que un simple telón de fondo, un ámbito referencial, unos motivos, unos registros lingüísticos... Forma parte del sistema global que constituye su obra desde el momento en que México entró a formar parte de su existencia en todos los niveles: personal, estético, político, histórico. Al tiempo, este corpus activa la necesidad de aplicar metodologías más complejas en el estudio de la literatura escrita en exilio, que cuestionen las inercias críticas heredadas y las limitaciones de una concepción historiográfica que de, modo muy particular, dicha literatura pone en evidencia (Larraz y López García; Olmedo).

Me interesa en este caso analizar la reflexión de Max Aub acerca de la narrativa de la revolución mexicana en tanto que ámbito interrelacionado con los gobiernos del PRI, circunstancia que se suma al interés creciente que, por aquellos años, Aub demuestra sobre otros procesos revolucionarios. Es el caso de Israel (la novela de la revolución mexicana fue uno de los cursos que impartió en la Universidad Hebrea de Jerusalén durante su estancia entre 1966 y 1967) o de Cuba (visita de 1968 descrita en *Enero en Cuba*). En este sentido, no son casuales la revisión de su acerba crítica a los nacionalismos cuando evalúa a la sociedad israelí o las coincidencias que halla en las bases de la revolución cubana y mexicana (un especial comunismo caribeño sin ideología o una revolución mexicana no precedida de teoría política, las limitaciones comunes en su visión del mestizaje o el indigenismo, las similares identificaciones con el anarquismo...) (López García, 2012 y 2013). Iniciado en los años veinte, el prisma se enmarcará en una situación de crisis durante la década de los sesenta, al iniciarse una discusión pública del proyecto estatal hegemónico que había desarrollado acerca de los discursos nacionales, políticos y culturales de lo "mexicano". Justamente en ese contexto y desde el ámbito de la crítica literaria, Max Aub propuso su interpretación acerca de la llamada "novela de la revolución mexicana".

Gracias a la concesión de una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation para el periodo comprendido desde el 1 de abril de 1967 al 31 de marzo de 1968, Aub publicó en 1969 su *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (reeditada luego en dos ocasiones, 1985 y 1992), un trabajo cuyos contenidos amplió en "De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana", aparecido en 1971 en la revista mexicana *Diálogos* y que, en 1981, Aurora Ocampo incluiría en su influyente antología *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. Finalmente, Aub fundió ambos textos para su antología *Ensayos mexicanos*, preparada poco antes de su muerte y editada en 1974. Son estudios en los que, como resulta lógico, Aub propicia las identificaciones con sus particulares querencias literarias. Así, en primer término, la novela de la revolución mexicana se presenta como un modelo literario a través del cual Aub reformula su visión crítica del realismo. Una narrativa en la que encuentra concomitancias básicas con lo desglosado en los *Campos* y otros lugares de *El laberinto mágico* (por ejemplo el tema de la traición, el valor testimonial, la condición de crónica, los juegos con la dimensión autobiográfica...), y con la que hasta en alguna ocasión, como sucede con Mariano Azuela, bosqueja una identificación muy intensa con su propio itinerario como intelectual y escritor que merecería ser explorada más a fondo. De forma paralela, estos ensayos deben leerse teniendo muy presente también otros textos, como las anotaciones de sus *Diarios*, las "Notas mexicanas" aparecidas en *Siempre!* (14 de agosto de 1963) o, de modo especial, el prólogo con que encabezó en 1960 su antología anotada *Poesía mexicana 1950-1960* (Aub, 1974).

Como ha observado James Valender, las declaraciones incluidas en 1960 por Aub en el prólogo de *Poesía mexicana 1950-1960* no dejan de despertar cierto asombro, al parecer más propias de un "informe de gobierno" presidencial que de un intelectual crítico como Aub: "México es hoy, gracias a los avatares de su historia, un fenómeno único de estabilidad y progreso, de liberalidad y sentido común. Débese, en primer lugar, al éxito evidente del mestizaje, prueba concluyente —una vez más— de la identidad del hombre" (Aub, 1974: 272). Poco después, Aub desarrolla una lectura del indigenismo según la cual dicho mestizaje ya está "bien establecido en el poder" y ha resultado en una "época de paz y de progreso material"

encarnada en los diez años de gobierno de los presidentes Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos (275); y más adelante, justifica como algo “necesario”, dada “la exigüidad de la clase dirigente, resultado de la pobreza del desarrollo económico del país”, la tradicional implicación de la clase intelectual mexicana con las políticas gubernamentales a partir de la revolución (desde José Vasconcelos y Alfonso Reyes hasta Gorostiza u Octavio Paz), intelectuales que “sirven o han servido de buen grado al Estado. No es reproche, sino lección” (281). Juicios muy similares perviven en su lectura de la novela de la revolución mexicana.

En este sentido, Sebastiaan Faber ha analizado el papel jugado por los exiliados republicanos en México en tanto que intelectuales que debían moverse en los márgenes de los discursos hegemónicos e institucionales del sistema cultural mexicano y que, en consecuencia, no dejaron de manifestar paradojas, contradicciones, ambigüedades y ambivalencias. Una actividad que problematizó su rol como intelectuales y, más específicamente, como intelectuales definidos desde la condición paradigmática del exiliado republicano de 1939. Para el caso de Aub, Valender considera que Faber emite un juicio demasiado severo, según el cual, Aub expresaría una “voluntaria sumisión a la duplicidad del sistema político mexicano” (Valender, 2005: 270) al no evidenciar en sus opiniones las distancias habidas entre el indudable desarrollo económico producido durante estos mandatos presidenciales y el alejamiento, por parte de los sucesivos gobiernos priístas, “de las metas de justicia social anunciadas por la Revolución Mexicana” (269).³ Para Valender, la extrañeza que provoca la ausencia de una crítica más rotunda a estas contradicciones del poder mexicano debe equilibrarse con el hecho de que Aub, aun siendo consciente de ello, consideraba esta renuncia al ideario socialista y revolucionario como un mal menor y, al igual que la mayoría de los intelectuales progresistas mexicanos, era más partidario de una reforma gradual y desde dentro antes que de una ruptura que pusiera en peligro los indudables logros de la revolución (reforma agraria, industrialización, alfabetización,

suma de las clases marginadas a una cultura nacional). A juicio de Valender, son estos cambios los que posibilitaron que, a mediados de sesenta, “los elementos más progresistas de la sociedad mexicana” se animaran

a exigir al gobierno cambios equivalentes en el ámbito político destinados a reforzar la democracia y las libertades individuales; cambios que el régimen político no quiso concederles, y de ahí la terrible masacre de Tlatelolco de 1968. Y, claro está, en 1960 Aub no tenía por qué prever lo que iba a pasar unos ocho años más tarde. (271)

Sin embargo, es igualmente cierto que esta argumentación resulta más problemática cuando ocho años más tarde, en efecto, Aub ya no tiene necesidad de prever lo ocurrido porque ha asistido a esos lamentables hechos y decide, no obstante, reproducir este prólogo del año 1960 sin un solo cambio para su antología de *Ensayos mexicanos*. Algo similar ocurre con *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, un libro aparecido en enero de 1969, apenas tres meses después de los hechos de Tlatelolco, que incluye valoraciones muy controvertidas acerca de los gobiernos del PRI. La reacción de Max Aub ante estos trágicos sucesos del año 1968 o ante la Matanza del Jueves de Corpus de junio de 1971 es una cuestión todavía pendiente de análisis; algunas de las notas de sus *Diarios*, así como la revisión de los epistolarios de estos años, quizá podrían arrojar más luz sobre sus opiniones acerca de estos hechos, decisivos también en la revisión del legado de la revolución mexicana.

Por lo que se refiere a su análisis de la narrativa de la revolución, Aub insiste en la condición política excepcional del fenómeno mexicano puesto que, a su juicio, constituye el único ejemplo de una revolución capaz de haber generado una narrativa específica sobre el tema. En este sentido, su voluntad es legitimar la validez estética y universal de esta novela cuestionada en sus valores y su misma condición literaria: el establecimiento de una ruptura en el nivel del lenguaje; su

³ Para Álvaro Romero Marco, los juicios de Faber y Valender obvian que la relación de Aub con México no “fue de sumisión, complacencia o ambivalencia, ni de identificación o empatía, sino que respondió a la que, naturalmente, mantiene un exiliado político con la tierra que lo acoge. Un exiliado político que, en todo momento, creyó en la viabilidad y racionalidad de sus posicionamientos y en la utilidad de las estrategias que le ayudaban a mantenerse en su pensamiento exílico”.

capacidad para abrir la puerta al indigenismo y al mestizaje como logros lingüísticos y constitucionales; sus rupturas con los moldes genéricos tradicionales al introducir lo testimonial, la crónica, lo autobiográfico o variantes atípicas de la “novela histórica” que cristalizan en concepciones críticas del modo realista; la universalidad de una producción que ejemplifica con la confluencia en Azuela del unanimismo, del adelanto de las técnicas de montaje de John Dos Passos o del expresionismo...; incluso, aunque apenas lo desarrolle, su apertura a una perspectiva de género con la presencia de Nelly Campobello. No obstante, junto a esta reivindicación de un corpus literario que considera sumamente valioso, el estudio aubiano de la novela de la revolución debe encuadrarse en esa reflexión conjunta acerca de México y “lo mexicano” que pone a prueba su rol como intelectual crítico con el poder.

Ensayos mexicanos se abre con el texto de una conferencia del año 1959, “Prim y México”, un ensayo histórico en el que se defiende la herencia liberal mexicana como elemento común con España. Existe, sin embargo, una diferencia básica: en España, “el liberalismo quedó en literatura. Aquí no, gracias a Díaz, Madero, Carranza, a Obregón, a Calles, liberales, hijos de liberales, como se debe serlo: sin contemplaciones. En España no hubo tal” (1974: 9). Es decir, la revolución mexicana supuso la ruptura con la serie de paralelismos que se pueden trazar entre las historias de ambos países desde la época de Isabel II: “pero la Revolución de 1910 no la hará España en 1917 y de ahí los males que hoy todavía la aquejan” (24). Aub, como confirma luego en “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, el segundo texto seleccionado en este libro, hallará en la revolución mexicana y en la historia de su patria de adopción una especie de compensación metafórica al proyecto histórico que España no pudo llevar a cabo. En este sentido, desde los primeros párrafos de su ensayo sobre la novela de la revolución mexicana, se describe otro paralelismo: esta novela viene a ser una mezcla del proyecto narrativo del realismo galdosiano y el noventayochismo español, con la diferencia de que sus aspiraciones de reforma social y modernización política sí fueron llevadas a cabo. La Segunda República, por su parte, vendría a ser el último intento fracasado de ese proyecto de modernización heredero del liberalismo. La identificación

con México actúa, pues, como acción compensatoria del proceso histórico abortado tras la guerra civil española. De forma similar a lo que hace, por ejemplo, con sus juegos parahistóricos y ucronías, Aub lee en la revolución mexicana lo que España no fue pero pudo haber sido, advirtiendo entonces de condiciones de posibilidad o de explicaciones alternativas de las causalidades históricas.

La visión de Aub de la Segunda República y de la revolución mexicana como fenómenos paralelos era un tópico asentado por el propio Lázaro Cárdenas, quien lo utilizó ya en sus discursos para justificar el asilo dado a los republicanos españoles. A partir de ese momento, con mayor o menor intensidad según el periodo político, la reivindicación y defensa de la República española se fusionó en el discurso oficial del PRI acerca de la revolución, hasta terminar siendo un argumento más en la legitimación de la condición supuestamente revolucionaria de lo mexicano y, por tanto, como es fácil de entender, fue un componente sometido en no pocos casos a instrumentalizaciones políticas muy obvias. Teniendo en cuenta las condiciones en las que necesariamente Aub se tuvo que mover en tanto que exiliado español republicano inscrito en el sistema cultural mexicano, los valores críticos de *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* han de buscarse en argumentaciones implícitas o en apariencia secundarias. Es decir, se trataría de comprobar si es posible hallar en su valoración de esta narrativa de la revolución procedimientos semejantes, pongamos por caso, a los incluidos en sus “relatos mexicanos”, en los que mediante la ironía, la elusión, la subversión o la propia idiosincrasia observada en sus narradores es posible determinar visiones poco complacientes del discurso oficial priísta y de los procesos de inserción de los exiliados en México.

La perspectiva adoptada por Aub al asumir el concepto de novela de la revolución mexicana tampoco era ninguna novedad, pues desde sus orígenes en los años treinta y cuarenta, gracias a los trabajos de Berta Gamboa y de varios hispanistas anglosajones y más allá de ciertas limitaciones que asimismo aquejan a la propuesta aubiana, se había producido su definitiva consolidación en 1960 (Olea Franco). En realidad, esta fijación

se inserta en el proceso global de la historiografía literaria mexicana contemporánea, con la determinante presencia del nacionalismo en la configuración de su canon y de la literatura como elemento central del discurso nacionalista (Olmedo). No cabe duda, pues, que este corpus narrativo sufrió una apropiación nacionalista y contribuyó de modo decisivo en la constitución de las tesis acerca de “lo mexicano”, pero no lo es menos que muchos de sus textos ejercen una férrea resistencia a este tipo de manipulaciones.

Aub propone una periodización para este ciclo novelístico que iría desde el precedente de *Tomóchic* (1893-1895) de Heriberto Frías y de *Andrés Pérez, maderista* (1911) de Mariano Azuela como su primera expresión, hasta *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo, su “último resplandor” (1974: 40). Por otra parte, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez señalaría “el principio de un nuevo estilo novelístico: de la novela de la Revolución Mexicana a la revolución de la novela mexicana” (32-33), fenómeno consolidado con *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, “que es ya una reflexión acerca de las virtudes y defectos del sismo que dio a México su nueva fisonomía” (33). Aub está muy interesado en establecer esta diferenciación (considera que “el estilo que corre de Azuela a Rulfo forma un círculo perfecto”, 52) y en manifestar, además, que “en cuanto a la censura de los procedimientos revolucionarios, se quedan cortos frente a *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, o *El camarada Pantoja*, de Mariano Azuela”, puesto que una de las características principales de esta narrativa es que, “en general, critican a los revolucionarios no a la Revolución” (33). Tampoco es casual en este proceso de identificaciones que Aub considere que lo “más valedero” de esta novela “se escribe casi al día aunque generalmente se publica en el exilio, en los exilios que fueron muchos, seguidos y distintos” (55).

En esta perspectiva, la tabla cronológica del “telón de fondo” histórico propuesta por Aub se abre en 1890, con la formación de los clubes antirreeleccionistas opuestos a Porfirio Díaz, y se cierra en 1939, con la coincidencia de la “llegada de numerosos intelectuales exiliados españoles” y la proclamación de Ávila Camacho como presidente, excluyendo catorce de años de las fechas propuestas por él mismo (1911-

1953) al precisar este corpus narrativo. Esta decisión puede ser entendida al menos en dos direcciones. Por un lado, como ha señalado Sánchez Prado, tras la proclamación presidencial de Manuel Ávila Camacho en 1940, se produce una ruptura del consenso hegemónico del gobierno posrevolucionario que será el origen de espacios de resistencia, sociales e intelectuales, que desembocarán en el movimiento estudiantil de 1968. Por otro, a Aub le interesa prolongar las identificaciones del proyecto liberal mexicano y el proyecto liberal español que ahora personifican los exiliados republicanos. Es decir, con esta argumentación México se convierte para los exiliados en la posibilidad de retomar el proyecto liberal de progreso que quedó históricamente roto con la guerra civil:

Las historias de México y España son, de 1810 a 1939, con diferencias de pocas décadas, bastante parecidas [...]. La gran diferencia vendrá más tarde, y será precisamente en 1939, cuando México se alza ya resueltamente sobre sus tierras, cuando España le envía un numeroso grupo de intelectuales vencidos que colaborarán en una industrialización que sólo empezará veinte años más tarde en la península. (64-65)

En este sentido, es interesante observar la sección de “Fotografías” que ocupa más de la mitad de la *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* editada en 1969, selección precedida, sea dicho de paso, por un interesante juicio acerca de las preocupaciones estéticas de Aub sobre el realismo (60). Más que una simple ilustración o complemento gráfico de los contenidos expuestos en la primera parte del libro, la organización de estas imágenes refuerza la columna vertebral de la tesis de Aub: la identificación del liberalismo mexicano con el español y la del exilio republicano con los valores auténticamente revolucionarios y liberales encarnados en la figura de Cárdenas, el ejemplo más cercano de esa “tercera vía” que Aub viene defendiendo desde los años cuarenta ante el “falso dilema” de la guerra fría. Las setenta y una fotografías, grabados e ilustraciones se dividen claramente en dos bloques. Las últimas veinticuatro, reproducen distintos retratos de narradores y portadas de libros, desde Heriberto Frías a Agustín Yáñez, suscribiendo la cronología dada por Aub a esta novelística. En cuanto a las primeras cuarenta y siete, se refieren a hechos y protagonistas

políticos que van de Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas. En concreto, la fotografía cuarenta y seis recoge una instantánea acerca de la “contribución popular para el pago de la deuda petrolera” que sucedió a la expropiación del gobierno cardenista. Es decir, la revolución mexicana queda detenida en el quicio de 1938-1939, con Cárdenas como símbolo de la conclusión revolucionaria de un proyecto colectivo de emancipación que se hace efectivo en su informe a la nación de 1938, la expropiación de la industria petrolera y el apoyo popular a su política, quedando excluida cualquier referencia gráfica a los gobernantes posteriores.

Según lo dicho, para Aub la novela de la revolución es, ante todo, el retrato crítico del propio proceso revolucionario, como destaca muy pronto al considerar a Azuela su máximo representante. Suscribe así las tesis de estudios clásicos sobre el fenómeno como el de Dessau (1972), quien ha señalado el posicionamiento crítico y distanciado de la emergente intelectualidad liberal no porfirista ante la reciente revolución. Es decir, la lectura global del ensayo de Aub no queda determinada sólo por una conclusión acorde con la visión oficial del nacionalismo mexicano, sino que se equilibra con el propio proceso autocrítico que esta misma novelística señaló en su retrato de la revolución. Hasta cierto punto, por tanto, al tiempo que Aub amolda su interpretación al relato hegemónico del discurso gubernamental de la revolución (que hace de Mariano Azuela su gran modelo de referencia pese a que el autor desarrollase una novelística profundamente crítica con la progresiva desvirtuación de los ideales revolucionarios), cuando quiere dejar claro que la culminación del proyecto revolucionario es Cárdenas y no los sucesivos gobiernos que se dieron a partir de Ávila Camacho, no deja de suscribir el proceder crítico que caracterizó el universo narrativo de Azuela. La insistencia y necesidad de cerrar el periodo con una alusión explícita a Cárdenas y al exilio no deja de ser, pues, una estrategia para desmarcarse, en la medida de lo posible, de los gobiernos y políticos posteriores. Como sucede con las novelas escritas tras el “círculo perfecto” que va de Azuela a Rulfo, lo siguiente, en definitiva, ya no sería la revolución, sino “otra cosa” (1974: 52).

Sin embargo, no es menos cierto que, en su análisis de este ciclo narrativo, varias afirmaciones de Aub, a pesar de las

pequeñas matizaciones que intenta incluir, suenan demasiado complacientes frente a la situación real del México de aquellos años y a las políticas de los sucesivos gobiernos del PRI. Por ejemplo, acerca del proceso de industrialización y los límites de la reforma agraria llevadas a cabo a partir de 1940, Aub asevera:

Evidentemente, con la industrialización del país, se han vuelto a formar nuevos latifundios, pero no tienen ni pueden tener la importancia de los que destruyó la Revolución, y aunque la condición campesina no ha mejorado extraordinariamente, la industrialización ha resuelto, en parte, el fermento revolucionario que la posesión de la tierra representaba en México. Mucho queda por hacer, pero el camino está trazado. (72)

Algo similar ocurre cuando se refiere a Agustín Yáñez como ejemplo de la objetivación simbólica de las problemáticas revolucionarias en cuentos como “Sangre de sol” (1964), en el que los cadáveres abrazados de dos hermanos enfrentados acaban siendo, en una proyección idealizada del mestizaje, una “imagen del México de hoy. Ya no hay distinciones feroces entre los grupos revolucionarios; todos unos, para bien o para mal, según los humores y sus visiones del mundo. La obra de Agustín Yáñez ha dejado atrás la época de los caudillos; pertenece a la de los presidentes constitucionalistas” (115). Estaríamos, pues, en el tiempo en que la nación mexicana ha alcanzado una plasmación lograda de un ser nacional y de un pasado auténticamente mexicanos, culminación que objetivan autores como Carlos Fuentes:

Existían los informantes de Sahagún, las beneméritas reproducciones decimonónicas de los códices. Estaba el pasado, pero ¿cuál? Cambió con la Revolución, que no sólo varía el presente hacia el futuro. Los últimos veinticinco años han hecho más por el conocimiento del pasado que siglos anteriores. [...] Carlos Fuentes, por ejemplo, nacido en 1928, utilizará en su retórica elementos de esas raíces, estamos ya en otro mundo, el de nuestros días; sin la narrativa de la Revolución serían otros. (115)

La cuestión de la creación de una cultura nacional, como ocurre en otros sistemas culturales latinoamericanos, se radicalizó en las primeras décadas del siglo xx. Un elemento

clave de este imaginario fue la definición de un concepto inclusivo de lo mexicano, el mestizaje, que acogiese la cuestión indigenista. Se trata de un factor esencial en la lectura propuesta por Aub de lo mexicano y en el que asimismo el exilio republicano cumple un papel destacado:

Hacia 1940 se despierta un súbito interés por las literaturas aborígenes. No las inventaron entonces, las conocían los entendidos, la pintura los había aprovechado desde hacía más de dos décadas; las traducciones, mejores o peores, existían. Diez años antes, la novela indigenista empieza a desbancar a la colonialista por el camino de la Revolución. Lo que sucedió es que, aun sin darse cuenta, al país le convenía, políticamente, buscar una plataforma más amplia para su nacionalismo y más en la época que los intelectuales españoles llegan en manadas y las industrias norteamericanas se establecen más firmemente desde el punto de vista económico. Fue un movimiento de defensa y de afirmación [...]. No se buscó una nueva ideología sino una reafirmación de la nacionalidad. (1974: 61-62).⁴

Es decir, el indigenismo se describe como una construcción política que resultará en una reafirmación de la nacionalidad con la que oponerse al colonialismo español y al imperialismo norteamericano. No se trata de una opinión nueva en sus textos de estos años, recuérdese la afirmación con la que Aub abría el prólogo a *Poesía mexicana* en 1960 y que, bajo el epígrafe “Del mestizaje”, reproduce en su integridad en las “Notas mexicanas” del año 1963. En este caso, se trata de una valoración que le sirve tanto para la descripción de los logros alcanzados tras la revolución como para salvaguardar el conflicto entre “lo precortesiano y lo español” en tanto que coexistencia fructífera que va “haciendo y rehaciendo el país cada día” (2004: 719). Para Aub, el mestizaje es un fenómeno que trasciende lo meramente biológico.

Cuando hablo de mestizaje no me refiero sólo a lo físico. Hoy, aun los que tienen orgullo de sus castas –tanto monta españoles, franceses, norteamericanos, libaneses o judíos– teniendo en menos casarse con personas de otro grupo, ven

sus hijos, quieran o no, hechos mestizos; producto híbrido de su origen con la tierra que los cría, sin que, naturalmente, la sangre tenga nada que ver: el mestizaje es producto de la tierra, del aire, de la historia. En México se plantan pimientos dulces españoles, y, al segundo renuevo, pican. (1974: 273)

Así pues, Aub defiende un mestizaje que ha logrado establecerse en el poder, que es “realización misma de México” y que “no llega al poder hasta la Revolución” con Juárez y Porfirio Díaz; un mestizaje que logra infiltrarse “en las masas”, incluida la indígena, hasta ser “factor auténtico y evidente de la cultura mexicana” (2004: 718) y que se concreta en el uso común del español extendido entre la población indígena. Fue la revolución, según Aub, la promotora de este uso al favorecer la extensión del castellano y, con ello, la verdadera responsable de la “españolización” del país, medida de la que paradójicamente, afirma Aub, surgirá luego la reivindicación criolla de lo indígena y la emancipación del mexicano frente al castellano (1974: 39 y ss.). En este punto, las definiciones de Aub, al tiempo que revaloran la importancia de lo español en este proceso, se sitúan en las comprensiones del mestizaje como articulación del Estado liberal mexicano y su nacionalismo trascendente. Además, en tanto que cooperadores protagonistas desde su llegada en 1939, lo mestizo sirve para promover la inserción de los exiliados en el sistema cultural mexicano. Para Romero Marco, sería conveniente distinguir entre la expresión pública de estos textos sobre la literatura mexicana y lo anotado en la dimensión privada de los *Diarios*, en los que Aub revela la conciencia crítica hacia la utilización que se hizo de lo mestizo por parte del discurso nacionalista del PRI como proyecto capaz de sintetizar armónicamente las tensiones antaño irreconciliables que puso sobre el tapete la Revolución. En todo caso, y como señalara Mari Paz Balibrea en su análisis de *El cerco*, el problema indígena se acaba revelando como uno de los “puntos ciegos” que limitan el proyecto moderno del escritor. En esta argumentación, tras obviarse la compleja y múltiple realidad indígena mexicana, la revolución mexicana y la retórica del mestizaje se manifiestan como las únicas posibilidades que este sujeto indígena tenía

⁴ En sus *Diarios*, criticando desde Jerusalén el nacionalismo cerrado de los israelíes, afirma el 22 de noviembre de 1966: “México reinventa su historia precortesiana, idealiza los héroes liberales, falsea la revolución con tal de tener en qué apoyar firmes los pies. Aquí echan a la basura todo su pasado cultural español, el más esplendoroso que tuvieron después del bíblico” (2003: 291).

para superar su condición inferior originaria e integrarse en el mundo moderno.

Es difícil, en suma, emitir una lectura concluyente acerca de las relaciones de Aub con México, incluso si se opta por escoger únicamente un aspecto de estas relaciones como es su valoración de la revolución mexicana. Acaso tengamos que presidir cualquiera de estos juicios con una de las declaraciones con las que Aub quiso explicar sus vínculos con un país al que, no cabe duda, acabó amando profundamente: “Desde el principio (¡Mueran los gachupines!), no reconocer a España. Ni a Franco ni, el día de mañana, a quien sea. La Malinche, inolvidable. Absurdo a primera vista. Pero un racionalista que quiera amar a México debe renunciar a muchas cosas. Sólo así se salva uno” (2004: 716).

Bibliografía

- Aub, Max (1969). *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, México: FCE.
- (1971). “De algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana”, *Diálogos*, 37, pp. 4-11.
- (1974). *Ensayos mexicanos*, México: UNAM.
- (1998). *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba.
- (2002). *Hablo como hombre*, edición de Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2003). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento.
- (2004). *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, edición de Eugenia Meyer, Madrid: FCE/Fundación Max Aub.
- (2006). *Obras completas. Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, edición de Franklin García Sánchez, Valencia: Generalitat Valenciana.
- (2006). *Obras completas. Relatos II. Los relatos de El laberinto mágico*, edición de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch Prats, Valencia: Generalitat Valenciana.
- Aznar Soler, Manuel (2003). “Prólogo” a Max Aub, *Diarios 1967-1972*, edición de Manuel Aznar Soler, México: CONACULTA, pp. 9-27.

- Balibrea, Mari Paz (2008). “Max Aub y los límites de la modernidad: una lectura crítica de *El cerco* (1968)”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 3, pp. 16-25.
- Caudet, Francisco (2005). “Max Aub y México”, en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México: El Colegio de México, pp. 219-246.
- Dessau, Adalbert (1972). *La novela de la Revolución Mexicana*, México: FCE.
- Faber, Sebastiaan (2002a). *Exile and Cultural Hegemony*, Nashville: Vanderbilt University.
- (2002b). “El exilio mexicano de Max Aub: la relación con el régimen anfitrión”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XXVI, 3, pp. 423-438.
- Hernández Cuevas, Juan Carlos (2006a). *Los cuentos mexicanos de Max Aub: La recreación del ámbito nacional de México*, Alicante: Universidad de Alicante. Tesis doctoral.
- (2006b). “Los cuentos mexicanos de Max Aub”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 388-400.
- (2007). “Max Aub y los escritores mexicanos”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 2, pp. 46-70.
- Larraz, Fernando y López García, José-Ramón (coords.) (2012). “Dossier: Exilio republicano e historiografía: nuevas lecturas”, *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 47, pp. 85-170.
- López García, José-Ramón (2012). “En el ojo del huracán: visiones de la Revolución cubana en Max Aub y Jean-Paul Sartre”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 7, pp. 72-87.
- (2013). *Fábula y espejo. Variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento.
- Monti, Silvia (2013). “Cruzando fronteras: los cuentos mexicanos de Max Aub”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 52-59.
- Núñez, César Andrés (2012). “Max Aub, ‘la censura’ y lo mexicano de los cuentos mexicanos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX, 2, pp. 565-573.
- Olea Franco, Rafael (2012). “La novela de la revolución mexicana: una propuesta de relectura”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX, 2, pp. 478-514.

Olmedo Muñoz, Iliana (2013). “El lugar de la narrativa del exilio republicano en la historiografía mexicana”, *Secuencia*, 85, pp. 113-137.

Romero Marco, Álvaro (2007). “Max Aub, un ciudadano mexicano en el exilio”, *CiberLetras*, 18. <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/romeromarco.html>. (2014).

Sánchez Prado, Ignacio M. (2009). *Naciones intelectuales. Las fundaciones de la modernidad literaria mexicana (1917-1959)*, West Lafayette: Purdue University Press.

Sánchez Zapatero, J. (2007). “México en la obra narrativa de Max Aub”, *Especulo*, 35. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html>. (2014)

Valender, James (2005). “Max Aub y su antología de *Poesía mexicana*”, en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México D.F.: El Colegio de México, pp. 253-280.

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 16 de febrero de 2015



El concepto de frontera en las obras de Max Aub

Behjat Mahdavi

GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

102

Resumen: El objetivo del presente estudio es repasar los usos del concepto de frontera en las obras aubianas e identificar en ellos trazas de una experiencia colectiva de la época. Por frontera entiendo el espacio geográfico o imaginario de separación entre sociedades, culturas, ideologías o, simplemente, el marcador de diferencia entre dos categorías. Esta definición me permite observar, desde diversas perspectivas, las formas en las que este espacio afectó, especialmente, a los exiliados republicanos españoles durante el siglo pasado. Estas formas, necesariamente, se proyectan sobre la problemática fronteriza actual. Las ideas aubianas expuestas en este estudio no sólo sirven para poner en evidencia y denunciar, sino también son una invitación a reflexionar para rectificar y tratar mejor una situación actual parecida alrededor de estas líneas limítrofes.

Palabras clave: Max Aub, frontera, límite, exilio, destiempo, mar, espera y esperanza.

THE CONCEPT OF BORDER IN MAX AUB'S WORKS

Abstract: The objective of this study is to review the uses of the border concept and identifying those texts written by Max Aub in which we can find traces of a collective experience in his time. We consider the border as a geographical or imaginary space that separates societies, cultures, ideologies, or just the difference marker between two categories or concepts. This definition allows me to observe, from different perspectives, the ways in which this space affected the exiled Spanish republicans during the last century. These ways,

necessarily, are projected onto the current border problems. Aub's ideas serve not only to present a reality and denounce, but also invite to rectify a similar situation around these limiting lines in the current time.

Key words: Max Aub, border, frontier, exile, time, sea, wait & hope.

Partiendo de las ideas expuestas en algunas obras aubianas como *No* y *Diario de Djelfa*, en la presente propuesta he optado por trazar un análisis acerca del estado de crisis en los personajes aubianos que sufren directa o indirectamente alguna situación inhumana en un espacio fronterizo. Por frontera entiendo el espacio geográfico o imaginario de separación entre sociedades, culturas, ideologías o, simplemente, el marcador de diferencia entre dos categorías o conceptos. Por ser parte de la historia o por interés de los Estados, este espacio marca la categoría del “cambio” entre diversos territorios. En la época que nos ocupa en este estudio, la delimitación espacial no sólo regulaba el territorio y los sistemas sociales, económicos e ideológicos, sino también el tiempo; hecho que le animó a Aub a retomar uno de sus temas tan recurridos: la espera y la esperanza. Ahora bien, para una reflexión más completa sobre el concepto de frontera en las obras de Max Aub, habría que ver en qué contextos lo emplea. Nuestro objetivo es, por tanto, repasar los usos del concepto de frontera en las obras aubianas e identificar en ellos trazas de una experiencia colectiva de la época.

A modo de ejemplo, en el caso de los personajes que protagonizan la obra teatral *No*, la frontera terrestre es un

espacio real. Se trata de la famosa *cortina de hierro*¹ que dividió el mundo en dos bloques y que obligó a los hombres a tomar parte en un terrible escenario formado por unos Estados que negaban su opinión individual y que los encajaban en ciertos límites geográficos marcados según su propio interés. En cierto modo, Aub en esta obra establece el escenario histórico de la época. Por su naturaleza, este tipo de espacios divisorios no tenían en cuenta las pasiones, los anhelos y las nostalgias de las personas y estaban expuestos como líneas marcadoras de los individuos y de sus identidades geopolíticas. La obra se dedica a recrear cautelosamente el ambiente particular en que vivían los viajeros en la estación del pueblo fronterizo de Altberg en Alemania, a finales de la década de los cuarenta. Son personas que habían hecho la guerra “con los unos y con los otros” (Aub, 2006: 461) o que habían nacido en un pueblo fronterizo que antes y después de la guerra pertenecía a diferentes lados o que, sin tomar parte en este juego, intentaban pasar la frontera por motivos sentimentales, familiares o laborales. En este texto hay varias aproximaciones al concepto de frontera. En primer lugar, Aub critica la identidad impuesta por los nombres o por los papeles en este espacio, hecho que, en muchos casos, conlleva la denegación de un visado por parte de los dos despachos. Algunas reflexiones de los personajes nos hacen pensar hasta qué punto la documentación necesaria del paso de frontera puede ser insignificante y, al mismo tiempo, decisiva para los viajeros. Afirmaciones como: “¿Qué ganará con saber si me llamo Luis, Rafael, Gedeón, Saúl o Enrique?... ¿Usted quiere que yo tenga un nombre? Póngamelo. O un número, es más fácil. He tenido muchos”, o: “Se conoce mejor a los hombres por el olor que por las palabras” (Aub, 2006: 470), expresan no sólo la indignación de los personajes por la burocracia del paso de frontera, sino también comunican unas verdades que se proclaman de manera firme y en voz alta a pesar de la presión de los despachos.

Pero más allá de los problemas burocráticos, en *No* se discute la falta de interés y respeto por la identidad ideológica

de las personas por parte de los grandes poderes políticos de la época, hecho que ya había sido criticado por Aub en un artículo titulado “El falso dilema”² y en su monólogo *Discurso de la plaza de la Concordia*,³ los dos publicados en 1949, probablemente a la par de la escritura de esta obra o como reflexión previa a ella. Según Gérard Malgat, en el caso del *Discurso de la plaza de la Concordia*, “al venir a apostarse en esta plaza de París, Rodolfo Hasse [el protagonista de la obra] sabe que se está situando en un lugar equidistante, geográfica e ideológicamente, de los dos regímenes que ha venido a denunciar” (Malgat, 2007: 280). En *No* Aub vuelve a posicionar geográficamente a sus personajes, intentando rebuscar otro espacio característico, como bien puede ser esta frontera, donde la propia situación “equidistante” hace que la distancia se vuelva más evidente. Aquí el rechazo a la imposición ideológica se discute por parte de los protagonistas en forma de diálogos o reflexiones interiores que se exteriorizan con el fin de realizar una denuncia: “Mi única curiosidad es saber si hay gusanos comunistas, gusanos separatistas, gusanos católicos. Capitalistas, es de suponer que los hay porque, al igual que vosotros, han de preferirlos gordos” (Aub, 2006: 472). De ese modo, los viajeros, como verdaderos críticos del funcionamiento de este espacio limítrofe, descartan ambos lados por sus convicciones ideológicas.

Basándose en sus experiencias vitales, en esta obra Aub pone de manifiesto que ambas potencias recurren a maniobras similares para marcar su poder y generar control, lo cual evidencia la necesidad de una desvinculación total o parcial de ellos y de buscar el interés propio: “Solo os preocupa quien manda, sin mandar vosotros. Para obedecer siempre hay tiempo” (Aub, 2006: 497). Y para aclarar la idea anterior, insiste en la importancia de trazar una “tercera vía” más humana y más esperanzada: “¿Pesimista yo? ¿Por qué? ¿Porque estoy en contra? ¿Porque no comulgo con ninguna de estas dos fuerzas que suponéis únicas? [...] Pero el mundo no se salvará

1 Expresión utilizada por el primer ministro inglés, Winston Churchill (1874-1965), en su discurso de Fulton el 5 de marzo de 1946, “desde Stettin en el Báltico hasta Trieste en el Adriático ha caído sobre el continente europeo una *cortina de hierro*”.

2 Aub, Max, “El falso dilema”. *El Socialista*, México, 1949. Reproducido en *Sala de Espera*, vol. III, nº 28, enero 1951, pp. 3-9, con una nota breve, y en *Hablo como hombre*, 1967, pp. 45-54, sin la nota.

3 Aub, Max, “Discurso de la plaza de la Concordia”, en *Obras completas*, vol. VII-A, *Primer teatro*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Josep Lluís Sirera, Valencia, Biblioteca valenciana e Instituto Alfons El Magnànim, 2002, pp. 423-445.

por comunista o capitalista, sino por humano” (Aub, 2006: 529). La famosa *Tercera vía* fue una tendencia de varios grupos políticos de la época que proponían unas aproximaciones teóricas, apostando por una economía socialista en un Estado liberal. En su caso, Max Aub en el ensayo ya nombrado, “El falso dilema”, describe, de manera detallada, su fantasía utópica de un Estado con estas características.

En *No* se discute también el hecho de que si lo impuesto no coincide con lo propio, contribuye a formar una figura o una identidad “apátrida” circunstancial. La interpretación de la identidad ideológica como elemento militante por parte de los Estados actúa, en este caso, como eje constitutivo de la identidad del ciudadano. Aquí la frontera se nos presenta en dos dimensiones: primero como línea que pertenece a la idea de la nación individual; y después, la que se mezcla con otras latitudes geopolíticas. La política basada en el nacionalismo tenía la intención de declarar enemigo al diferente y las fronteras eran lugar donde la principal víctima era el que se oponía a las ideas establecidas. En este ámbito, Aub se plantea la siguiente pregunta: si el Estado sólo sirve a los seguidores, ¿qué ocurre entonces con el ciudadano en su condición de hombre? ¿Si el hombre tiene que posicionarse contra otro hombre para poder pasar una frontera, qué ocurre con la democracia y con lo humano? En un poema titulado “Lo cierto por lo dudoso” del *Diario de Djelfa*, Aub replantea el mismo tema con estas reflexiones: “Sola viene la guerra,/ un hombre contra otro hombre,/ una tierra contra otra tierra. / [...] / El hombre es como la tierra: / sementera, / cementerio, / sin frontera” (Aub, 2000b: 14).

Este espacio muerto para los protagonistas de *No* conlleva, también, un tiempo muerto y funciona como una sala de espera fronteriza. Una sala que, sin límites de tiempo deducibles, obliga a los personajes a realizar una espera prolongada. En el periodo extendido de estancia (o de espera) obligatoria alrededor de esta línea divisoria, las personas se transforman en fronterizas; es decir que, sin poder o saber la manera de arreglar sus problemas burocráticos, viven en una

espera ambigua y dudosa. No obstante, en el caso de muchos personajes la espera es esperanzada y activa, ya que algunos reflexionan en voz alta respecto a lo absurdo de su situación. Tal es el caso de Ángela cuando afirma: “¿Tengo que pudrirme aquí por una imbecilidad administrativa?” (Aub, 2006: 486), o el Gran Álex reflexionando lo siguiente: “Papeles para comer, papeles para dormir, papeles para... ¿Usted sabe para qué servían antes los papeles?” (Aub, 2006: 467).

De esta manera, la espera de los personajes de *No* es perfectamente comparable con la espera y esperanza del propio escritor en su exilio o en su espera para recibir visados de entrada a Francia o España. Sabemos que hasta 1958 Max Aub no pudo entrar libremente en Francia. El país natal del escritor se había convertido en otra frontera para él, por donde no podía pasar desde el año 53 en que pidió su primer visado a Francia. Este visado, como sabemos, le fue denegado sin haber causas penales ni delictivas. Por lo que Aub no deja de exponer sus inquietudes y protestas respecto a la burocracia del paso de frontera. Ensayos como “Carta al presidente Vicente Auriol”,⁴ publicado en *Hablo como hombre*, más allá de exteriorizar una protesta por la denegación de un simple visado, pretenden poner en evidencia la irracionalidad de los Estados y la humillación a la que están condenadas las personas que sufren las consecuencias de esos procesos burocráticos.

Aunque la veracidad de las situaciones similares a las presentadas en *No* está por discutir, todas ellas presentan visos de haber sucedido en algún lugar u otro. Los personajes, en cambio, son perfectamente ficticios, aunque cada uno tenga su particular biografía expuesta al inicio de la obra. La frontera entre la realidad y la ficción, de esta manera, vuelve a confundirse en nuestra imaginación para seguir el juego favorito aubiano, que propone ficcionalizar la historia para entenderla mejor. La invención de historias paralelas en los espacios fronterizos ocurre en otros dos textos aubianos titulados *El remate* y *Enero sin nombre*. El espacio en el que transcurre *El remate*, la frontera de Cerbère, no era del todo desconocido para Aub. Por allí salió junto a Malraux

⁴ Aub, Max, “Carta al presidente Vicente Auriol”, *Hablo como hombre*, Ed. Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub, 2002, pp. 109-117.

en febrero de 1939 con el equipo de filmación de *Sierra de Teruel*. En este cuento, el encuentro entre el padre y el hijo se produce en el mismo lugar donde el propio Aub se encontraría con su madre en 1958: “Perpignan. Cerbère. Mi madre. España. Por ahí, por ese camino, salí. El mar, las rocas. Me siento tres horas, mirando. —¡Al túnel!, ¡Al túnel! —nos mandaban” (Aub, 1998: 296). En el caso de *Enero sin nombre*, el narrador es un árbol plantado cerca de la frontera de España y Francia, quien observa a los personajes que pasan por esta zona coincidente con la de la obra anterior. Aquí la frontera no está definida ni usada como un concepto, sino como la percepción que tiene un árbol, como paisaje inmóvil, de una realidad espacio-temporal pasajera. Este producto intelectual de Aub funciona como un microcosmos imaginario que representa a un cosmos mayor o, dicho con otras palabras, a unos personajes colectivos con la misma problemática que pasan por este lugar.

El concepto de frontera en las obras aubianas, como ya hemos visto, no queda restringido a un espacio geográfico. En poemas como “Cuestión bizantina” de *Diario de Djelfa*, ésta cobra un nuevo sentido, presentándose en algunas ocasiones como una línea artificial que interrumpe la relación de las personas, lo cual establece una relación directa con el espacio de concentración donde han sido pensados esos versos.⁵ La idea que presenta Aub en este poema es que las personas no son únicamente su ser, sino la relación que existe entre ellas. En este sentido, la frontera, si no corta estas relaciones, las dificulta: “La playa ¿es orilla/ de la mar o de la tierra?/ [...] / La orilla del bosque/ ¿es su límite o del llano borde?/ ¿Qué frontera separa/ lo tuyo de lo mío?/ ¿Quién acota la vida?/ ¿Vives hoy o mañana?/ Raíz, tallo, flor y fruto/ ¿dónde empiezan y acaban?/[...] / (No somos tú y yo,/ sino el hilo impalpable/ que va de tu presencia/ a la mía.)/ Límites y fronteras/ se agotarán un día./ Sin orillo ni orilla/ ¿qué más da de quién sean/ los cachones, la arena?/ La playa es orilla/ de la mar y de la tierra./ nunca frontera” (Aub, 2000a: 11). La incomunicación y la inaccesibilidad que provoca el mar

en muchas obras aubianas forman parte de las categorías en las que Aub precisa subrayar para representar el contexto de espacios limítrofes. El mar como referencia espacial e imaginaria de la espera resurge en *Ciertos cuentos*, para ser utilizado simbólicamente como el espacio de la separación y el camino hacia el exilio. La presencia imaginaria y real del mar como espacio fronterizo, repetida en cinco de los seis primeros relatos de la colección de *Ciertos cuentos*, puede aportarle un valor simbólico. En este contexto, para añadir más ejemplos, podría nombrar algunos relatos de *El Laberinto Mágico*, en los que existen referencias que establecen una relación entre el mar y la frontera. Tal es el caso de “Santander y Gijón”, texto escrito por Aub en Marsella en 1941, en el que el mar está tratado como un espacio que limita y libera al mismo tiempo. Toribio Mayans, un vizcaíno que había luchado en el Frente Norte, estando en Barcelona unas semanas antes de perder la vida en la batalla del Ebro, relata lo siguiente: “Aquí no os daréis nunca cuenta de lo que pasó en el Norte. La diferencia que va de una frontera al mar. De lo artificial a lo natural. Del poste pasas, de la playa no. El mar, de pronto, se nos aparecía muralla; en pie, vertical. Hacia el mar se pueden hacer muchas cosas menos echar a correr” (Aub, 1997a: 99).

En resumen, como hemos visto a lo largo de este estudio, el concepto de frontera en las obras aubianas no queda restringido en un espacio real geográfico, sino que alcanza otras dimensiones: frontera como espacio geopolítico, como una especie de “sala de espera”, como el medio de la separación de las personas, el espacio de concentración y el camino hacia el exilio. Sería interesante subrayar el hecho de que, en las obras aubianas, la frontera está tratada, paradójicamente, como el espacio que limita y libera a la vez. En la mayoría de los textos citados en este estudio, Aub expone la frontera como un espacio rígido y poroso al mismo tiempo. Aquí el espacio fronterizo es el único sitio del mínimo intercambio que puede haber entre dos territorios o el único lugar de paso y de esperanza para los exiliados. De ahí que Aub, a pesar de sus experiencias dolorosas en estos espacios divisorios, no se limite a lamentarse por los hechos, sino que se dispone a ofrecer su

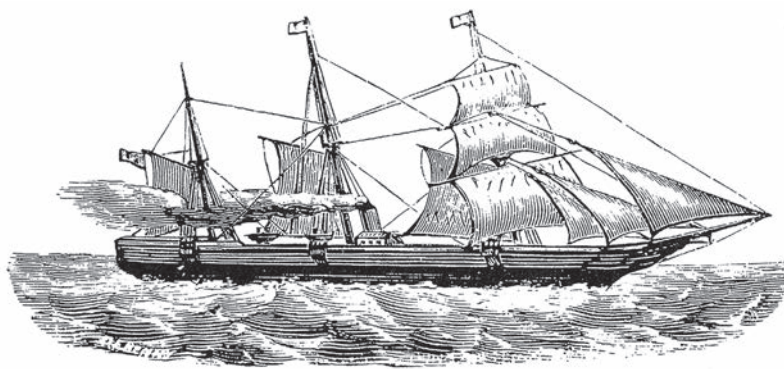
⁵ Existen varios estudios que analizan la relación entre los textos escritos por Aub y su experiencia en los campos de concentración. Como ejemplo se puede mencionar la tesis doctoral de Eloísa Nos Aldás, *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*, disponible en la red: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10448/eloisanos.pdf?sequence=1> y “La Francia de los campos de concentración”, en Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Valencia, Renacimiento, 2007, p. 187.

fórmula utópica de un Estado alternativo con las características que detalla y da voz a sus personajes para reclamar la libertad, poner en evidencia y denunciar las políticas inhumanas ejercidas alrededor de esos espacios limítrofes. De esa manera, quiso transmitirnos la forma en que este espacio fue concebido para él en el siglo xx, ya que, necesariamente, esta forma se proyectaría sobre la problemática fronteriza actual. Esta constante preocupación que sentía por las injusticias históricas, en este caso por las fronteras, es una invitación a reflexionar para rectificar y tratar mejor una situación actual parecida alrededor de “esas líneas inexistentes”.⁶

Bibliografía

- Aub, Max (1997a). “Santander y Gijón”, en *Enero sin nombre*, Presentación de Francisco Ayala, Selección y prólogo de Javier Quiñones, Barcelona: Alba Editorial, pp. 99-106.
- (1997b). *Manuscrito Cuervo*, en *Enero sin nombre*, Presentación de Francisco Ayala, Selección y prólogo de Javier Quiñones, Barcelona: Alba Editorial, pp. 175-240.
- (1998). *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba Editorial.
- (2000a). “Cuestión Bizantina”, en *Sala de espera*, Edición íntegra con prólogo de Manuel Aznar Soler, Segorbe: Fundación de Max Aub.
- (2000b). “Lo cierto por lo dudoso”, en *Sala de espera*, Edición íntegra con prólogo de Manuel Aznar Soler, Segorbe: Fundación de Max Aub.
- (2002a). “El falso dilema” en *Hablo como hombre*, Ed. Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 45-54.
- (2002b). “Carta al presidente Vicente Auriol” en *Hablo como hombre*, Ed. Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 109-117.
- (2002c). “Discurso de la plaza de la Concordia”, en *Obras completas*, vol. VII-A, *Primer teatro*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Josep Lluís Sirera, Valencia, Biblioteca valenciana e Instituto Alfons El Magnànim, pp. 423-445.
- (2006). *No*, en *Obras completas*, vol. VIII, Director de la edición: Joan Oleza Simó, Coordinación del volumen: Josep Lluís Sirera, Edición crítica, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Manuel Diago, Fernando Latorre, Remei Miralles, Pilar Moraleda, Carles Sirera, Josep Lluís Sirera y Carmen Venegas, Valencia, Biblioteca Valenciana, Institució Alfons el Magnànim, pp. 455-558.
- Malgat, Gérard (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla: Renacimiento.
- Nos Aldás, Eloísa, *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*, disponible en la red:
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10448/eloisanos.pdf?sequence=1>.

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2014
 Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2014



⁶ “Sébase que frontera es una cosa muy importante que no existe y que, sin embargo, los hombres defienden a capa y espada como si fuese una cosa real. Estos extraños seres se pasan la vida matándose los unos a los otros o reuniéndose alrededor de una mesa, sin lograr entenderse, como es natural, para rectificar esas líneas inexistentes” (Aub, 1997: 208).

Pasando por París: las memorias radiofónicas de Max Aub (1961-1967)

Gérard Malgat

Université Paris Ouest Nanterre la Défense

Resumen: Al lado de sus numerosos apuntes y carnés personales ahora reunidos en los *Diarios* editados después de su muerte, Max Aub dejó pocos escritos o memorias específicamente autobiográficos. Sin embargo, en los años en que fue director de la radio de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), Aub participó en una serie de emisiones en las cuales confesó recuerdos y evocaciones de su itinerario. Cada uno de esos testimonios radiofónicos proporciona precisiones y matices que revelan la gran diversidad de las fuentes y de las influencias que reivindica el escritor español.

Palabras clave: Max Aub. Autobiografía. Radio. Memorias. Entrevistas. UNAM. RTF. Teatro.

MAX AUB'S MEMORIES BROADCASTED BY RADIO WHILE HE WAS IN PARIS (1961-1967)

Abstract: Max Aub left few writings and reports typically autobiographical, except notes and personal notebooks. However, while he was director of the radio station of the UNAM (National Autonomous University of Mexico), Max Aub contributed to a set of programmes in which he reported memories and evocations of his itinerary. Each one of these accounts, broadcasted by radio, gives details and nuances which reveals the great diversity of sources and influences claimed by the Spanish writer.

Key words: Max Aub. Autobiography. Radio. Memories. Interviews. UNAM. RTF. Theater.

Las alusiones autobiográficas en los numerosos escritos de Max Aub son frecuentes, pero sus escritos específicamente autobiográficos son escasos. Los únicos conocidos son un texto de 1953 mandado por Aub a Ignacio Soldevila cuando éste estaba realizando su tesina de licenciatura, texto reproducido en el libro *Cuerpos presentes* publicado por la Fundación Max Aub en 2001; algunas cartas de Max Aub a Rafael Prats Rivelles y la biografía escrita por Prats Rivelles (Prats Rivelles, 1978); y varias páginas de los *Diarios* de Aub. Max Aub nunca mostró mucho interés en emprender sus memorias: tenía demasiados libros por terminar y escribir; dudaba de la utilidad de escribir sobre su propia vida y era circunspecto en cuanto a la verdad de las memorias escritas, que esconden o disfrazan tanto como informan y revelan. Estaba convencido de que sus libros eran suficientes para dar cuenta y hacer memoria, piezas de un puzzle esparcidas a lo largo de su obra. Sin embargo, este corpus reducido se puede completar por las intervenciones radiofónicas que hizo Max Aub, tanto en Francia como en México.

Las actividades radiofónicas de Max Aub

Entre 1961 y 1967 Aub participó en una decena de emisiones de las radios francesas. Los temas fueron varios: presentación de radio UNAM, radio de la universidad mexicana; introducción a la poesía mexicana y a la literatura hispano-americana; participación directa en algunas de las adaptaciones de sus obras teatrales. En 1961 Aub participó también en una emisión de la televisión francesa titulada

“Lectura para todos”, en la cual fue entrevistado por su amigo Max-Pol Fouchet con motivo de la edición francesa de *Jusep Torres Campalans* en la editorial Gallimard.

Esas emisiones radiofónicas son casi todas los frutos de la cooperación instaurada entre André Camp,¹ quien dirigía las emisiones de lengua española de la RTF y Max Aub, quien a partir de 1961 dirigió los servicios de radio y televisión de la UNAM. La instauración de la cooperación RTF-UNAM en 1961 cuenta con el apoyo de André Malraux quien siendo ministro de Cultura desde enero de 1959, pide en diciembre a su gabinete que facilite las relaciones entre ambos servicios de radio y de televisión.² El embajador de México en París, Ignacio Morones Prieto³ apoya esta colaboración al facilitar la circulación de las cintas por la maleta diplomática.⁴

Por su función de director de los servicios de la Radio de la UNAM, Max Aub está invitado a encuentros internacionales en Canadá, en Estados Unidos, en Checoslovaquia. Francia no lo invita por este motivo oficial -lo será más tarde, en 1965 como miembro del jurado del festival de Cannes- así que en 1961, en el momento de la salida de *Jusep Torres Campalans*, Aub se “auto-invita”. Sabe que puede contar con la ayuda de algunos amigos, como también que sus participaciones en las emisiones de la RTF le permitirán cobrar viáticos pagados por la RTF que le ayudarán a financiar parte de los gastos de su estancia en París. Es así como en marzo de 1961 cobra sucesivamente 298.35 y 598.35 francos según lo certifican los cupones de pago mandados a Aub por la RTF al hotel “Montblanc” (hoy en día hotel Mercure), 51 rue Lauriston en el distrito 16, que

era uno de los hoteles donde Aub se alojaba cuando venía a París. Dos de esas emisiones, grabadas en francés, se centran en el itinerario biográfico de Max Aub. Una tercera, emitida en México por radio UNAM también en 1961, proporciona unas aclaraciones complementarias.

Nos centramos en los temas de la infancia, de las influencias que Aub afirma como relevantes en su formación intelectual, de su internamiento en Djelfa y del teatro.

***Au bureau des rêves perdus*, entrevista realizada en París en 1961**

Esta grabación fue realizada el 23 de marzo y emitida el 6 de abril de 1961 por la cadena France II. La emisión se titula *Au bureau des rêves perdus*,⁵ “En la oficina de los sueños perdidos”. En cada una de ella Louis Mollion, el realizador, recibe una personalidad del mundo de las artes, de las letras y de la música. Max Aub evoca primero los años de su infancia, pasados entre París y el pueblo de Montcornet:

Nací en París, cité Tréville, en 1903, o sea en el París de antes de la guerra; mi infancia corre exactamente del 2 de junio de 1903 al día de la declaración de la guerra de 1914. Viví todos aquellos años en París con viajes y sobretodo vacaciones en el departamento de l’Oise. Pues si hay algo en mis sueños debe de ser el Oise y el campo, Gournay, Labosse y el pequeño pueblo que se llamaba Montcornet. [...] Mis recuerdos del Bosque de Boulogne son todavía muy, muy precisos, y es el sol, el lago, son los árboles sobre todo y el campo. Y claro también el colegio, las calles que recorría para ir al colegio Rollin.⁶

1 Queremos saludar aquí la memoria de André Camp, fallecido hace diez años, quien fue el cómplice y el amigo fiel de Max Aub: gracias a él pudimos encontrar una parte de esas grabaciones. Agradezco también a Mercedes Figueras, que me dio a conocer otra grabación y a Manuel García, quien me ha facilitado copia de su estudio *Max Aub y la radio, México, 1960-1966*, trabajo becado en 2009 por la Fundación Max Aub. Manuel García ha editado parte de las entrevistas grabadas en español en el catálogo de la exposición *El universo de Max Aub*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 65-79.

2 Véase carta de Jean d’Arcy, director de las relaciones internacionales de la RTF a Max Aub, fechada el 8 de diciembre de 1959. Archivo André Camp, Biblioteca de Documentación Internacional Contemporánea (BDIC).

3 Ignacio Morones Prieto fue embajador de México en Francia de 1959 hasta 1965.

4 Véase carta de Ignacio Morones Prieto a Raymond Janot, director general de la RTF, fechada el 5 de diciembre de 1960. Archivo André Camp, BDIC.

5 Esta emisión fue programada de 1953 a 1965.

6 Je suis né à Paris, cité Tréville, en 1903, donc dans le Paris d’avant-guerre ; mon enfance va exactement du 2 juin 1903 au jour de la déclaration de la guerre de 1914. J’ai vécu tout ce temps-là à Paris avec des voyages et surtout les vacances, les vacances dans l’Oise. C’est à dire que s’il y a quelque chose dans mes songes, ça doit être l’Oise... l’Oise et la campagne, Gournay, Labosse et le petit patelin qui s’appelait Montcornet. [...] Mes souvenirs du Bois de Boulogne sont très, très précis encore et c’est le soleil, c’est le lac ; ce sont les arbres surtout, et la campagne. Et alors la classe, très clairement n’est-ce pas, les rues que je prenais pour aller au collège Rollin.

Después habla de sus primeros intentos de escribir teatro y de las influencias que lo han orientado:

Mi conocimiento de la lengua francesa naturalmente me llevó hacia la literatura francesa y la nueva literatura francesa de 1918 a la de los años 30... que evidentemente influencia toda la primera parte de mi obra. Siempre pensé hacer teatro. Empecé a escribir teatro antes de escribir versos —¡eso es ya bastante raro!— y siempre en español. Escribí pues siempre en español, nunca escribí una sola línea en francés. Los compañeros solían preguntar ¿Por qué no escribes en francés? No lo sabía. Tengo buen acento y mal vocabulario.⁷

Volviendo sobre este tema después de comentar su encuentro con Jules Romains en Gerona en 1921, Max Aub nombra a algunos de los escritores de aquella literatura francesa de principios del siglo xx:

Empecé también a publicar teatro. Es posible quizás que el teatro sea de verdad un modo de escape a los sueños de una manera más concreta que la novela o incluso que la poesía. Las influencias eran, en mi poesía a Francis Jammes quizás, en mi teatro evidentemente a Jules Romains, evidentemente a Vildrac, a quien deben tanto en todo lo que se puede ver actualmente aquí, usted puede ir a ver... Incluso Schéhadé e incluso los más jóvenes como Lola [?], pues hay huellas de toda aquella escuela francesa de 1920. Hay también otro autor, que después se ha vuelto autor de teatro de boulevard y que me impresionó mucho, es Achard con su pieza *Voulez-vous jouer avec moi?*⁸

En lo que se refiere a la lengua de Aub, podemos notar que Aub maneja perfectamente el francés, pero de vez en cuando comete hispanismos, por ejemplo cuando

dice “échappement aux rêves”: sin duda quiere decir escape “a” los sueños o “hacia” los sueños y no escapar “de” los sueños.

Respecto a las referencias citadas por Aub, a Francis Jammes, a Jules Romains y a Marcel Achard no son nuevas —ya las citó en otras entrevistas y en sus *Diarios*. Por lo contrario las evocaciones de Charles Vildrac y Georges Schéhadé son inéditas. Charles Vildrac, poeta y dramaturgo francés, es uno de los escritores de teatro más importantes de los años veinte. En sus obras Vildrac evoca un mundo habitado por desarraigados incapaces de ir hasta el final de sus sueños. En cuanto a Georges Schéhadé, poeta y dramaturgo de origen libanés, es autor de obras cercanas a las concepciones del “nuevo teatro”, del que es uno de los líderes con, entre otros, Beckett, Ionesco o Arthur Adamov. La mayoría de sus obras han sido creadas por Jean-Louis Barrault.

Siguiendo sobre este tema de sus actividades teatrales, Aub evoca sus contactos con Lorca y habla de la fascinación que el poeta andaluz ejercía sobre todos con los que cruzaba:

García Lorca era entonces un dios para nosotros, un dios de gracia; había que verlo tocar el piano, había que verlo cantar, había que verlo de golpe recibir una especie de mensaje, había visto que le parecía un mal presagio, de repente cambiaba de aspecto, de tez. Recuerdo muy bien. Un día fuimos invitados a casa de amigos en el campo. Una casa de campo normal para nosotros; de repente Federico se detuvo, empezó a santiguarse y se fue corriendo. [Le preguntamos] “¿Por qué? —¡es un cementerio dijo, es un cementerio!” Era efectivamente un cementerio antiguo. También tendría que hablar de Casona con sus Misiones Pedagógicas, de las que se habló menos que de la Barraca de Federico, quien también

7 Ma connaissance du français m'a naturellement emporté vers la littérature française et la nouvelle littérature française de 1918 à 1930 et quelque... qui marque évidemment toute la première partie de mon œuvre. J'avais toujours pensé faire du théâtre. J'ai commencé à écrire du théâtre avant de faire des vers —c'est déjà assez curieux !— et toujours en espagnol. Donc j'ai toujours écrit en espagnol, je n'ai jamais écrit une ligne en français. Les copains disent d'habitude « pourquoi n'écrit-tu pas en français ? » je ne savais pas. J'ai un bon accent et j'ai un très mauvais vocabulaire.

8 J'ai commencé à publier du théâtre. C'est possible peut-être que le théâtre soit vraiment une manière d'échappement aux rêves d'une manière plus concrète que le roman ou même que la poésie. L'influence était, dans ma poésie Francis Jammes peut-être, dans mon théâtre évidemment Jules Romains, évidemment Vildrac à qui on doit tant dans tout ce qu'on voit en ce moment ici. Vous pouvez aller voir et même Schéhadé et même les plus jeunes comme Lola [?], eh bien il y a des traces de toute cette école française de 1920. Et il y a un autre auteur, qui est devenu un auteur de boulevard après et qui m'avait fait grande impression c'est Achard avec *Voulez-vous jouer avec moi?*

hizo un trabajo bastante extraordinario de teatro popular aquí y allá, por todas partes, cuando entonces intentamos –cuando la República– hacer teatro para el pueblo. Ahí está mi gran drama: ni siquiera lo vi representado. En eso siempre hubo cierto equívoco. Escribía por supuesto obras que no tenían el canon del teatro de bulevar que se representaba en aquella época en Madrid o en Barcelona. Yo escribía [lo que llamaban] teatro de vanguardia. Este teatro sólo se estrenó una vez en 1957 creo, en América, en la universidad de Puerto Rico.⁹

No podemos quedar sorprendidos de que entre sus “sueños perdidos”, Aub alude a lo que califica su “gran drama”: no haber visto sus piezas anteriores a 1936 puestas en escena y las escritas después tampoco, con pocas excepciones (*Los muertos*). En la parte siguiente de esta entrevista, Aub habla de su internamiento en Djelfa. Cuenta así su llegada:

En los altiplanos del Atlas llevé conmigo unos libros y manuscritos. Pesaban mucho. No podía cargar con mis maletas. Quedé atrás y estaba totalmente resuelto –nos habían avisado de lo que nos esperaba– que acaben conmigo pero no dejaba, no abandonaba mis libros. Resultó que, un suboficial francés me gritó: “¿qué tiene adentro?”. Le dije pues “unos libros”. Entonces cambió y llamó a un Senegalés y le dijo “coja la maleta del señor.” Eso sólo puede pasar en Francia. No conozco ningún oficial, de ningún país, capaz de aquella reacción. Pude escapar gracias a un policía y luego llegue a Casablanca. Estuve más o menos en una maternidad judía. Ignoro si yo era bebé o si era madre...¹⁰

Aub da cuenta de este episodio autobiográfico en su texto “Campo de Djelfa, Argelia”: lo integra en sus relatos, tanto en el relato *Enero sin nombre* donde Carlos Yubischek (Aub, 1997: 321-322), acosado por el guardia Gravela pierde sus tres maletas, como en *Campo francés*, cuando el profesor Leslau, en el traslado del campo de Roland Garros hacia el del Vernet se niega a abandonar su maleta llena de manuscritos –“es el trabajo de seis años dice Leslau”– hasta que un suboficial ordene a un guardia que ayude a Leslau (Aub, 1998a: 228). En cuanto a la maternidad judía, Aub repite lo que escribe Alfredo Mendizábal –con quien había compartido la estancia en Casablanca– en sus cartas y en sus memorias: en realidad “La Maternelle” es un hogar de beneficencia, entonces gestionado por la comunidad judía de Casablanca, ubicado en el barrio llamado Aïn Sebaa, barrio industrial en el noreste de Casablanca.

En esas biografías radiofónicas, Aub procede de la misma manera que en sus textos: se convierte en personaje que, a base de la experiencia propia vivida, hace variar los detalles del testimonio para “dar cuenta” con más precisión y más espesor de la realidad, de lo que fue. En lo dicho como en lo escrito, hay pues una parte de auto ficción.

Les entrevistas “Combates de vanguardia”

En 1967, Max Aub graba más recuerdos radiofónicos, esta vez con André Camp: se trata de una serie de seis entrevistas de treinta minutos grabadas en francés y en castellano, tituladas “Combates de vanguardia”. Las entrevistas grabadas en francés están conservadas en el Instituto Nacional

9 García Lorca était alors pour nous un dieu, un dieu de grâce; il fallait le voir au piano, il fallait le voir chanter, il fallait le voir tout d’un coup recevoir une espèce de message, il avait vu quelque chose qui lui semblait un mauvais présage, il changeait tout à coup d’allure, de teint. Je m’en rappelle très bien. Un jour nous avons été invités chez des amis à la campagne. Une maison de campagne normale pour nous ; tout d’un coup Federico s’est arrêté à l’entrée du jardin, il a commencé à se signer et il est parti en courant. [Nous lui demandâmes] « Pourquoi ? – c’est un cimetière ! dit-il ? C’est un cimetière ! » C’était en effet un vieux cimetière. Je devrais aussi parler de Casona avec ses Missions pédagogiques, dont on a moins parlé que de la Barraca de Federico, qui a aussi fait un travail assez extraordinaire de théâtre populaire de ci, de là, partout, quand nous essayions à ce moment là – pendant la République – de faire du théâtre pour le peuple. Voilà mon grand drame : et je ne l’ai même pas vu représenter. Il y a toujours eu là-dessus une certaine équivoque. J’écrivais naturellement des pièces qui n’étaient pas dans le goût du théâtre boulevardier qui se jouait alors à Madrid ou à Barcelone. [Je faisais ce qu’on appelait] du théâtre d’avant-garde. Ce théâtre d’avant-garde n’a été représenté qu’en 1957 je crois, en Amérique, à l’université de Puerto Rico.

10 Sur les hauts plateaux de l’Atlas j’ai amené avec moi des bouquins et assez de manuscrits. C’était lourd. Je ne pouvais absolument pas transporter mes valises. Je restais en arrière et j’étais absolument décidé –on nous avait dit ce qui nous attendait– qu’on en finisse avec moi mais moi je ne laissais pas, je n’abandonnais pas mes bouquins. Sur ce, un officier français, un sous-officier français m’a engueulé « mais qu’est-ce que vous avez là-dedans ? » Alors je lui dis « des livres ». Alors il a changé et il a appelé un Sénégalais et il lui a dit « prenez la valise de Monsieur ». Ceci dit ça ne peut qu’arriver qu’en France. Je ne connais aucun sous-officier, d’aucun pays, qui est capable de cette réaction. J’ai pu échapper grâce à un policier et après je suis arrivé à Casablanca. J’ai été plus ou moins dans une maternité juive. J’ignore encore si j’étais nourrisson ou si j’étais mère...

Audiovisual (INA) de Francia. Constituyen la aportación autobiográfica más completa dejada por Aub. En la primera entrevista detalla lo que ya había evocado en sus “sueños perdidos” de 1961, en particular su relación con cada una de ambas lenguas y ambos países:

André Camp: Creo sin embargo, por el hecho no sólo de su nacimiento sino de su ascendencia en parte francesa, el hecho de haber vivido los once primeros años de su vida en Francia, el hecho de haber ingresado por primera vez en una escuela francesa, el hecho de haber guardado durante toda la vida un acento francés, -ya que usted lo tiene en español- ha en cualquier caso marcado no sólo su vida sino su manera de hablar, y no sólo su manera de hablar sino también su manera de pensar, de actuar y de escribir.

Max Aub: No creo para nada... Creo en efecto que hablo correctamente el francés -digo correctamente- pero no escribo bien en francés, nunca escribí nada literario en francés, no podría hacerlo. No pienso en absoluto que mi manera de pensar sea una manera francesa de pensar. Quisiera, de verdad, tener la claridad que por lo general tienen los franceses, cuando escriben y cuando piensan... Pero los españoles y la manera de ser español, por lo menos mi manera de ser español, que es la manera de ser de mi generación -y de eso volveremos a hablar- me impactó con tanta fuerza que me resultaría totalmente imposible considerar que pertenezco al mismo linaje de escritores franceses que corresponde a la nuestra en España. Y además, cuando uno escribe en español, cuando uno piensa

en español, uno escribe y piensa de una manera muy distinta que cuando uno piensa o escribe en francés. O incluso en catalán.¹¹

A propósito de las influencias relevantes, insiste más que en la entrevista de 1961 sobre las de Roger Martin du Gard y de Jules Romains:

Cuando vuelvo a leer *Jean Barois* de Roger Martin du Gard, -quien además ha tenido una influencia muy grande en mi obra literaria, nadie se ha percatado- es precisamente *Jean Barois*, la guerra de 1914, que ilustra... es también la primera parte de los *Hommes de bonne volonté* o incluso de *Les Thibault*... Esos libros traducen bastante bien ese conjunto de hechos que pasaban entonces en Francia. [...] Es también, antes de la guerra, Apollinaire, y es desde luego el “yo”. En mi literatura, hay, en el fondo -por lo menos en una vertiente de mi literatura- una vertiente del “yo”. Que era el “yo” de Paul Eluard y el “yo” de Cocteau, el “yo” de Aragon de aquella época. Era la Francia -cuando empecé a escribir- del unanimismo, que todavía no es la época de los *Hommes de bonne volonté*. Jules Romains, hoy olvidado y con alguna razón, es uno de los grandes escritores franceses. No hay que olvidar que *Les copains*, y sobretodo *Mort de quelqu'un* son libros que han marcado de una manera formidable la literatura del tiempo. Es tan importante como *Manhattan Transfer*: Aquella literatura americana no es más importante que el unanimismo.¹²

Pero a la vez que subraya esas influencias, Aub las relativiza. No quiere exagerarlas ya que, dice él, “fueron las mismas para todos”. Por otra parte insiste en otro factor: la

111

11 *André Camp:* Je crois quand même, du fait non seulement de votre naissance mais de votre ascendance en partie française, le fait d'avoir vécu les onze premières années de votre vie en France, le fait d'avoir été pour la première fois à l'école en France, le fait d'avoir gardé toute votre vie un accent français -puisque vous l'avez même en espagnol- a quand même marqué non seulement votre vie mais votre façon de parler, et non seulement votre façon de parler mais aussi votre manière de penser, d'agir et d'écrire.

Max Aub: Je ne crois pas du tout... Je ne crois pas du tout. Je crois qu'en effet je parle assez bien le français -je dis assez bien-, mais je n'écris pas bien en français, je n'ai jamais écrit rien de littéraire en français, je ne pourrais pas le faire. Je ne pense pas du tout que ma manière de penser soit une manière française de penser. Je voudrais bien, n'est-ce pas, avoir la clarté qu'ont généralement les Français et quand ils écrivent et quand ils pensent... Mais l'Espagnol et la manière d'être Espagnol, du moins ma manière d'être Espagnol, qui est la manière d'être de ma génération -et de ça on en parlera- m'a marqué si fortement qu'il me serait absolument impossible de considérer que j'appartiens à la même lignée d'écrivains français qui correspond à la nôtre en Espagne. Et en plus, n'est-ce pas, quand on écrit en espagnol, quand on pense en espagnol, on écrit et on pense d'une manière différente que quand on pense ou on écrit en français. Ou même en catalan.

12 Quand je relis *Jean Barois* de Roger Martin du Gard -qui, d'ailleurs, a eu une très grande influence après dans mon œuvre littéraire, personne ne s'en est aperçu- c'est justement *Jean Barois* n'est-ce pas, la guerre de 14, qui représente assez bien... c'est aussi le commencement des *Hommes de bonne volonté* ou même *Les Thibault*, représentent assez bien cet ensemble de faits qui régnaient alors en France... [...] C'est aussi, avant la guerre, Apollinaire, et c'est tout de même le «je». Il y a, au fond, dans ma littérature -d'un versant de ma littérature au moins, un versant du «je». Qui était le «je» d'Eluard et le «je» de Cocteau, le «je» d'Aragon de cette époque. C'est la France -quand j'ai commencé à écrire- de l'unanimisme, qui n'est pas encore l'époque des *Hommes de bonne volonté*. Jules Romains, bien oublié et avec une certaine raison aujourd'hui, est un des grands écrivains français. Il ne faut pas oublier que *Les copains*, et surtout *Mort de quelqu'un* sont des livres qui ont marqué d'une manière formidable la littérature du temps. C'est aussi important que *Manhattan Transfer*. Cette littérature américaine n'est pas plus importante que l'unanimisme.

marca profunda, en su personalidad, del tipo de educación –laica sin dominio de la religión– que recibió en Francia hasta su exilio en España, lo que le particulariza respecto de los escritores españoles de su generación:

Es más bien en eso que yo encontraría una diferencia entre mi y mi obra y la obra de los escritores de mi generación en España. Respecto de las influencias extranjeras, son las mismas. Pero, en el fondo, hay seguramente un problema de educación religiosa que nos ha separado y es por eso que nunca pertenecí a ningún grupo como grupo mismo.¹³

Al abarcar el tema de su obra teatral, Max Aub vuelve a hablar de las personalidades que tuvieron una influencia determinante, insistiendo en la de Jacques Copeau:

Copeau es el que realmente me ha marcado. Creo que por toda mi vida, por su puritanismo, por su verdad, por ese juego del actor, que es la fuerza misma del teatro, y que representa una síntesis entre el autor y el público. Y pienso realmente que puede haber un teatro sin público, ya que muchas de mis obras no han sido nunca interpretadas, y sin embargo existen. Puede haber un público sin teatro; pero no puede realmente haber un teatro sin actor. El actor es el centro mismo del teatro, y desde este punto de vista, creo que Copeau y Jovet... El teatro que sale, nace de lo que se podría llamar la *Nouvelle Revue Française* es el teatro que me marcó de manera definitiva.¹⁴

Esas palabras las pronuncia Aub en 1967, es decir, cuando ya casi ha dejado de escribir teatro, excepto *El cerco* y

Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda, ambas piezas escritas en 1968 y editadas en la serie titulada *Obras incompletas* por Joaquín Mortiz. Hablando de sus novelas y relatos, Aub afirma:

Para los españoles y los americanos, es bastante extraordinario el haber escrito unos treinta relatos que, ordenados uno tras otro según el orden cronológico, con muchos personajes diferentes, cuentan [la historia de la guerra de España] en lo que llamé *El laberinto mágico*, título que debo a San Pablo... Quería escribir más o menos como Balzac escribió *La comedia humana*, como Malraux escribió *La condición humana* y como Hemingway escribió *Adiós a las Armas*.¹⁵

Martin du Gard ya citado, Balzac, Malraux, Hemingway: esos cuatro escritores son puntos cardinales de la escritura novelesca de Aub. No son sin embargo los únicos: eso lo dice Aub en otra emisión radiofónica, ésta vez en México en 1961, algunas semanas después de la emisión francesa “los sueños perdidos” de marzo.

Una conferencia de Max Aub en México

Aub abarca su biografía en otra emisión de radio, en México. Se presenta bajo la forma de una conferencia (García, 2009) transmitida por la radio de la UNAM desde el Teatro del Caballito, instalado desde 1958 por Héctor Azar¹⁶ en una sala de la capital mexicana ubicada en la calle de Rosales, sala hoy en día desaparecida. Aub fue durante un período responsable de la programación de “Los lunes trágicos del

13 C'est plutôt là où je trouverai une différence entre moi et mon œuvre et l'œuvre des écrivains de ma génération en Espagne. Pour ce qui est des influences étrangères, ce sont les mêmes. Mais, au fond, il y a sûrement un problème d'éducation religieuse qui nous a séparés et c'est la raison pour laquelle je n'ai jamais appartenu absolument à aucun groupe comme groupe en lui-même.

14 C'est Copeau qui vraiment m'a marqué. Je crois que pour tout le reste de ma vie, dans son puritanisme, dans sa vérité, et sur ce jeu de l'acteur, qui est la force même du théâtre, et qui représente une synthèse entre l'auteur et le public. Et je crois vraiment qu'il peut y avoir un théâtre sans public, puisque beaucoup de mes pièces n'ont jamais été jouées, et elles existent. Il peut y avoir un public sans théâtre; mais il ne peut pas y avoir vraiment de théâtre sans acteur. L'acteur est le centre même du théâtre, et de ce point de vue-là, je crois que Copeau et Jovet... le théâtre qui sort, naît de ce que l'on pourrait appeler la *Nouvelle Revue Française* est le théâtre qui m'a marqué d'une manière définitive.

15 Pour les Espagnols et pour les Américains c'est quand même assez extraordinaire d'avoir écrit une trentaine de récits qui, mis bout à bout d'une manière chronologique, en changeant beaucoup les personnages, racontent [l'histoire de la guerre d'Espagne] dans ce que j'ai appelé *Le labyrinthe magique*, titre que je dois à Saint Paul... Je voulais écrire plus ou moins comme Balzac avait écrit *La comédie humaine*, comme Malraux avait écrit *La condition humaine*, et comme Hemingway avait écrit *L'adieu aux armes*.

16 Héctor Azar (Puebla, 1930-Ciudad de México, 2000) fue un abogado, dramaturgo, maestro, escritor y mexicano. Dirigió el departamento de teatro de la UNAM de 1955 a 1972.

caballito”, sesiones de lectura de obras teatrales¹⁷. Al empezar su conferencia, Max Aub expresa su opinión sobre el título de la conferencia, “biografía literaria”:

Biografía literaria, dice el anuncio, lo cual me sorprende bastante, pues si es biografía no creo que pueda ser literaria y si es literaria no puede ser biografía. Si es como dijo Alfonso Reyes la historia de mis libros, no pienso hacerla, porque son demasiados. Así pues me voy a limitar a leer algunos textos que se refieren a mi biografía.

A lo largo de su charla, Max Aub vuelve a leer el texto que escribió en 1953, añadiendo algunos matices y precisiones en cuanto a su formación intelectual a lo largo de los años veinte, a las relaciones entabladas y las influencias más impactantes.

La revista *España* está en la base de mi formación y de mi información entonces perfectamente al día gracias al propio Díez-Canedo en letras, Adolfo Salazar¹⁸ en música, Juan de la Encina¹⁹ en pintura y sin duda mis ideas políticas fueron formadas por José Ortega y Gasset, Manuel Azaña y Luís Araquistáin, que fueron sucesivamente los tres directores de la revista.

Por su alusión al “Luis Araquistáin de entonces”, Aub quiere dejar claro que evoca las actividades de Araquistáin anteriores a la guerra, cuando era escritor de la generación de 1914, miembro del comité de redacción de “El Estudiante” y luego director de 1916 a 1923 del semanario *España...* y no a sus posiciones posteriores, cuando a partir de 1937 Araquistáin experimenta un acusado giro en su pensamiento y en su actividad política y decide romper con Largo Caballero con la voluntad de “hacer borrón y cuenta nueva”. En el mismo momento de su charla, Aub evoca la figura de José Gaos:

José Gaos me hizo leer a Hipólito Taine, a los filósofos del siglo diecinueve. Descubrimos a Ramón Gómez de la Serna que tuvo entonces influencias sobre mí. No perdí, desde

1918, un número de la NRF —*Nouvelle Revue Française*—. Pero nuestro entusiasmo era por Pio Baroja. Miguel de Unamuno también ha influido bastante en mí y Francisco de Quevedo, pero ése es otro cantar.

Sabemos por las entrevistas ya aludidas o por los *Diarios* el papel que tuvo José Gaos en la iniciación de Aub a la filosofía, en particular a los filósofos alemanes, pero aquí Aub indica que Gaos también le condujo hacia los filósofos franceses del siglo XIX, entre los cuáles a Hipolite Taine, citado aquí y no en sus otras evocaciones autobiográficas. El “otro cantar” evocado por Aub respecto a Quevedo, tiene que ver con sus años de internamiento: Aub relata que “Llevaba en mi equipaje los versos de Quevedo y un diccionario: las notas y los recuerdos que acumulé necesitarían cien años de vida para resolverse en libros”. Siguiendo el hilo de sus recuerdos, Aub, continúa diciendo:

Recordando, no quiero dejar de señalar la influencia de Ramón Pérez de Ayala, el de *La pata de la Raposa* [...] —y la [influencia] de Ramón María del Valle-Inclán— cuyo estilo de alguna manera me impresionó mucho. También Gabriel Miró, pero mucho menos.

Esta afirmación de la influencia de Pérez de Ayala es algo inédita. Las novelas del autor de *Tinieblas en las cumbres* (1907), de *A.M.D.G.* (1910) —iniciales del protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, artista en crisis que busca las vías de la pureza estética y decide cambiar de vida— quizás tengan algunos rasgos comunes con las primeras novelas de Aub. En particular la novela de Pérez de Ayala titulada *La pata de la Raposa* (1912), en la cual el mismo protagonista, Díaz de Guzmán, presenta rasgos comunes con el *Luis Álvarez Petreña* de Aub, este “relato, memoria, novela, páginas escogidas o cualquier otro género que fuese” en tres partes escritas en 1931, 1954 y 1969, en el cual Petreña, escritor desdichado, se pierde en el laberinto de sus fracasos, tanto literarios como sentimentales. Pero si

17 Max Aub incluyó dos de sus obras de teatro en aquellas sesiones del teatro del Caballito: *De algún tiempo a esta parte* el 1° de junio de 1959, y *San Juan* el lunes 27 de julio, ambas obras leídas por Jana Kleinburg.

18 Durante la segunda República Adolfo Salazar había sido Secretario General de la Junta Nacional de Música y Teatros, fundador de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la defensa de la Cultura y de *Hora de España*. Después de la guerra de España se exilió a México.

19 Juan de la Encina, seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal, crítico de arte. Max Aub le da un papel relevante en la historia artística de España como lo revela su comentario en sus *Diarios*, cuando el 22 de noviembre de 1963 se entera de la muerte de Juan de la Encina, exiliado desde 1939 en México: “con él desaparece el último de los que hicieron España. ¿Quién recordará hoy, en España, que fue el auténtico creador del Museo de Arte Moderno?” (Aub, 2003: 466).

comparte con Pérez de Ayala el gusto por el humor y cierta causticidad, no comulga con la crueldad de Ayala respecto de sus semejantes. Aub escribe en sus *Diarios*:

Por la tarde leí par “acquis de conscience”, *El ombligo del mundo* (Pérez de Ayala, 1998). Creo que no me equivoco. Divertido por desvergonzado, pero pedante y sin humanidad (Aub, 2003: 72).²⁰

Respecto a Valle-Inclán, sabemos por algunos textos que Aub compartía ciertas de las afinidades estéticas, de los gustos literarios y de las posiciones críticas del escritor gallego.²¹ En cuanto a la referencia a Gabriel Miró (y no Joan Miró, el pintor) otro escritor de la llamada generación del 14, es más sorprendente: es la única vez en la que Aub cita a este escritor, excepto en sus *Diarios* cuando alude a los escritores que no estuvieron al lado del pueblo. Aub evoca otra influencia, la de Luis Santa Marina:

Ahí tendría que hablar de Luys Santa Marina (30), escritor montañés, falangista y gran amigo mío –es el Palomar de *Campo cerrado*– en años anteriores y que tuvo influencia –no por sus obras, si por su gusto– en el evidente rebuscamiento de mi vocabulario de 1935 a 1942.

Fue en 1927 cuando Aub conoció a Santa Marina, quien posteriormente iba a comprometerse al lado de Franco hasta asumir el cargo de director del diario falangista *Solidaridad Nacional* (hasta 1963). Aub colaboró con él en la creación de la revista *Azor* en 1932 con Félix Ros Cebrián, José Jurado Morales y Juan Ramón Masoliver. Este “rebuscamiento” se nota especialmente en *Campo cerrado*. En esta conferencia de México Aub hace mayor hincapié en la influencia interna de los escritores españoles de la generación del 14 que en las entrevistas grabadas en París.

Finalmente, cada una de esas tres evocaciones autobiográficas radiofónicas desvela partes, componentes de los tejidos culturales del hombre y de las composiciones de las materias de sus obras: una vasta confluencia de influencias de las literaturas francesa, española, alemana, inglesa y

norteamericana, e incluso rusa. Todas componen la riqueza de la personalidad del “hombre múltiple” Max Aub, según la fórmula de Díez-Canedo. Su reivindicación de ser “escritor español” es una reivindicación de ciudadanía social y política, de pertenencia a la historia de los españoles que quisieron transformar, modernizar su país por la vía de un régimen republicano. Esta reivindicación va a la par con una reivindicación de interculturalidad y de multiculturalismo. Aub estaba convencido de que la persona humana es lo suficientemente inteligente, sensible, abierta como para conjugar las lenguas y las culturas, para sentirse con raíces de vida en varios países. No se trató sólo de aguantar el exilio, sino de dar asilo a las lenguas a las culturas.

Bibliografía

- Aub, Max (1997). *Enero sin nombre*, Barcelona: Alba editorial.
- (1998a). *Campo francés*. Madrid: Alfaguara.
- (1998b). *Diarios (1939-1972)*. Edición, estudio y notas de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba editorial (Literaria, 34).
- (2001). *Cuerpos presentes*. Edición, introducción y notas de José-Carlos Mainer. Segorbe: Fundación Max Aub (Biblioteca Max Aub, 9).
- (2003). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento.
- Aznar Soler, Manuel (2006). *De Max Aub a Valle-Inclán*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- García, Manuel (2003). *El universo de Max Aub*, Valencia: Generalitat Valenciana.
- (2009). *Max Aub y la radio, México, 1960-1966*. Becas Max Aub “Hablo como hombre”. Fundación Max Aub: trabajo sin editar.
- Pérez de Ayala, Ramón (1998). *El ombligo del mundo*. Madrid: Cátedra.
- Prats Rivelles, Rafael (1978). *Max Aub*. Madrid: Epesa.
- (1986). “Mi correspondencia con Max Aub”, *Batlía*, 5, Valencia, (otoño, invierno).

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2014

²⁰ Apunte fechado el 2 de junio de 1945. Aub utiliza aquí, como en muchos otros apuntes personales, una expresión de la lengua francesa.

²¹ De Valle-Inclán, Aub escribe que “veía el mundo *sub specie theatri*”, es decir, bajo la apariencia, bajo el disfraz del teatro (Aznar Soler, 2006: 35).

Cartografía de Max Aub poeta: de la patria de la lírica al páramo de la infamia

Valeria De Marco

Universidade de São Paulo, Brasil

Resumen: El texto se detiene en la lectura de tres poemarios de Max Aub –*Los poemas cotidianos*, *Diario de Djelfa* y *Antología traducida*– para examinar cómo en esas obras el autor reflexionó sobre las formas líricas que le permitiesen plasmar las experiencias extremas que le tocó vivir y el desconcierto de todos los campos del pensamiento frente a la barbarie del siglo XX. La lectura se orienta por las siguientes preguntas: ¿Cómo el autor fragua o representa el yo lírico en sus poemas? ¿Cuál es la potencia de la voz poética que se perfila en sus poemarios producidos por una enunciación lírica que tensiona las fronteras de los géneros literarios? Y formula la hipótesis de que Aub construye una nueva cartografía de la lírica porque en ella incluyó el páramo de la infamia.

Palabras clave: *Los poemas cotidianos*, *Diario de Djelfa*, *Antología traducida*, Max Aub poeta, cartografía de la lírica, historia de poetas infames.

MAPPING MAX AUB POET'S: HOMELAND LYRIC TO MOOR INFAMY

Abstract: The present text analyses three Max Aub's books of poetry –*Los poemas cotidianos*, *Diario de Djelfa* y *Antología traducida*– in order to examine how the author reflected on the lyrical forms which would allow him to write about the extreme experiences he lived and the perplexity in all areas of knowledge in relation to the 20th century's barbaric events. The following questions guide the approach presented here: How does the author represent the lyric self in his poems? What is the strength of the poetic voice found in these

books produced by a lyrical enunciation which questions the boundaries of the literary genres? We support the hypothesis that Aub builds up a new cartography of the lyric as he includes infamy in it.

Key words: *Los poemas cotidianos*, *Diario de Djelfa*, *Antología traducida*, the poet Max Aub, cartography of the lyric, infamous poets' history.

Desde el exilio, Max Aub construyó una lectura de su trayectoria de escritor como la de un autor siempre desplazado: geográficamente, forzado a ir de Francia a España y de allí a México, con largas estancias en los campos de concentración franceses; lingüísticamente, forzado a transitar social y afectivamente por el alemán, el francés, el valenciano, el español con sus variantes peninsulares y la mexicana; políticamente, descolocado entre rígidas doctrinas partidarias o frente al maniqueísmo de los años de la guerra fría; un escritor situado al margen de las instancias usuales de la circulación literaria: público, crítica e historiografía. Entre tantos desplazamientos que Aub moviliza para construir su autorretrato, hay uno que no le invitó a reflexionar como ocurrió con relación a los enumerados anteriormente: ¿cómo interpretó el tránsito de su escritura por los territorios de los géneros literarios? Creía no tener talento para la poesía a causa de su torpeza para seguir un ritmo. Repetidas veces afirmó que su real vocación era el teatro, pero que no la pudo satisfacer porque sus textos no llegaban a la escena. Por exclusión, había llegado a la novela y al cuento. Desde su punto de vista, no pudo elegir un género literario.

Sin embargo en toda su obra o en sus cartas, diarios y entrevistas, Aub reflexionó sobre su constante búsqueda de formas que le permitiesen plasmar las experiencias extremas que le tocó vivir, formas inusuales que no se ajustaban al canon de los géneros e indicaban, en el territorio literario, el desconcierto de todos los campos del pensamiento frente a la barbarie del siglo XX. En el hiato temporal existente entre la creación artística y los paradigmas críticos disponibles para describirla y valorarla, lectores y estudiosos del autor vienen construyendo múltiples retratos de Aub que disuelven los rasgos de escritor, y especialmente de poeta, “segundón” que él reivindicaba para sí mismo. En ese hiato tal vez se pueda explotar una clave formal, un procedimiento de construcción de la lírica, para comprender la trayectoria del Aub poeta: ¿Cómo el autor fragua o representa el yo lírico en sus poemas? ¿Cuál es la potencia de la voz poética que se perfila en sus poemarios producidos por una enunciación lírica que transita por espacios geográficos e históricos de los más violentos conflictos del siglo XX?

Muchos son los estudiosos que han contribuido a revisar la interpretación de la trayectoria de Aub, y no solamente la suya, como la de un autor cuya escritura habría sufrido una transformación radical a causa de las luchas sociales e ideológicas de los años de la II República y del desastre de la Guerra Civil. Según esa perspectiva, los acontecimientos históricos habían arrastrado al escritor ensimismado de la década de 1920 a abandonar el lenguaje de las vanguardias artísticas, entendidas como campo de “la pureza del arte”, y a adoptar la postura del intelectual comprometido con su época, retomando el “realismo” y escribiendo para una amplia mayoría. Pero, como es frecuente en la crítica del arte, las oposiciones acomodan mal autores y obras. En el caso concreto de Aub esa perspectiva no resistió mucho tiempo.¹

Aub se presenta como poeta a un círculo literario muy restringido. La primera edición de *Los poemas cotidianos* tuvo “cincuenta ejemplares compuestos únicamente para los amigos del autor”, según el colofón, en la imprenta Omega de Barcelona, en 1925. El poemario recoge textos escritos en los

años 1921 y 1922. Para interpretar la figuración del yo lírico en esa obra, cabe considerar dos movimientos analíticos en el campo de las relaciones entre escritura, lectura y diálogo con la tradición literaria. El primero, desde una perspectiva de la mejor crítica impresionista, ya lo realizó Enrique Díez-Canedo en el prólogo a la edición de 1925, en el cual identifica la voz lírica a una “enamorada reclusión” (2005: 12); sitúa al lector en un hogar cuya “calma es más inmóvil, el atractivo de la casa más irresistible” (2005: 13) e indicó el lugar y la originalidad de Aub en la tradición literaria: “Para los más poetas la primavera es el tiempo de amar, el tiempo de cantar. He aquí al invierno rehabilitado” (2005: 13). Todavía cabe subrayar que el crítico vincula la figuración de la voz lírica del poemario a la vivencia de Aub cuando advierte al lector: “Oíd como suena la canción de este poeta que corriendo mundo, sueña con un pequeñísimo rincón en todo el? (sic)” (2005: 13).

Justo en la brecha de la relación entre la identidad de la voz poética y la biografía del autor, pero negando la correspondencia entre ellas, Xelo Candel entiende que, desde esa primera obra, “Aub diseña un sujeto poético ficcional, lo cual no significa que deba serlo también fragmentado como ocurrirá en *Versiones y subversiones* como en *Antología traducida*” (2008: 86). Esa diferencia de interpretación deriva de dos prácticas diferentes de lectura: Díez-Canedo adhirió a la voz poética y a su visión de mundo; Candel tomó distancia y reconoció que el libro propone un campo de lectura en el cual la comunión entre el alma y la voz del poeta no está dada, exige el artificio de una mediación y genera un campo de lectura que ya no permite la ilusión romántica y simbolista de identidad entre poeta y demiurgo. Según Candel, la voz poética ya no se fía de su lucidez y se plantea “si el poeta es un ser contemplativo o si, por el contrario, debería implicarse en los problemas sociales” (2008: 86).

Parece necesario tomar todavía más distancia de la obra y leerla desde otro movimiento analítico, el que se pregunta por la composición o el diseño que el autor imprimió al libro para darle una unidad de sentido. Y, ¿cuál sería el sentido?

¹ Dada la imposibilidad de seguir la historia de esa labor crítica, léase, al lado del imprescindible título de Soldevila Durante *El compromiso de la imaginación*, los estudios de Carreño, López-Casanova, Sicot, Bonet, Londero, Iglesias, Más i Usó, Candel y Oleza indicados en la bibliografía.

El libro se abre proponiendo al lector un acceso al mundo poético de *la aurea mediocritas*, en la lectura de Soldevila (1999: 70), que evoca también el del *locus amoenus*. Amado y amada gozan de amor y de paz en un hogar acogedor y contemplan el paisaje a través de la ventana durante una jornada cuyas fases corresponden a las secciones de la obra, a la secuencia de mañana, tarde, noche y nuevo amanecer, título del último poema que, a su vez, termina con la estrofa que abre el libro. El esbozo de un círculo sugiere que se cumple un ciclo destinado a repetirse continuamente con lentitud, característica que tal vez haya motivado a Juan Manuel Bonet a relacionar los poemas a la pintura, a “los cuadros coetáneos de Ramón Gaya, Emilio Varela, Genaro Lahuerta” (2005: 16). Pero el carácter artificioso y artificial de esa paz es denunciado por dos cortes en ese fluir de las horas. Uno es el “Intermedio” y se sitúa en la mitad del libro, ya avanzada la sección correspondiente a “Las Tardes”; el otro se da al final del texto, en el poema “El amanecer”.

La escena de “Intermedio” es un diálogo con Francis Jammes que se produce fuera del hogar. El yo lírico está sólo en un espacio urbano, desde un puente mira hacia abajo y contrapone “el cielo claro y lucio” a “el río/ poco caudaloso y sucio”. (Aub, 2005: 57). El sujeto se ve frente a la desarmonía del mundo plasmada en un verso —“en un sordo gruñir”— que luego reverbera en otros versos: “—se oye de los humillados/ el latente maldecir” (2005: 58). El contacto con esa imagen infernal motiva la interpelación: “Amigo Francis Jammes/ tú que cantas/ los paisajes/ que circundan tu morada, / un pequeño poeta/ te habla.” (2005: 61). Ese poeta comparte con su maestro la duda que le asalta: “¿Deberemos cantar/ la paz del hogar,” / “mientras miles de hombres/ sufren y gritan en la nada?/ ¡Oh Francis Jammes,/ por lo que tú ames,/ tráeme tranquilidad!/ Me hiera la verdad” (2005: 63).

Esa misma angustia resurge también en forma de diálogo en el último poema “El amanecer”. Aquí el alma del sujeto interpela a su cuerpo entregado al gozo amoroso: “¿es que puedes vivir ya sin pensar? /¿ya no son para ti los pensamientos/vida? ¿es que de mí tienes miedo?” (Aub, 2005: 106). Pero el cuerpo se niega a salir del estado gozoso, contestándole al espíritu: “en nada quiero pensar” (2005: 107).

Para mantenerse en el estado de letargo el cuerpo cuenta con la complicidad de otra voz poética, que interviene dos veces en la escena. Ella se presenta gráficamente apartada al lado derecho de la página; es formalmente distinta, pues cada intervención se da con una estrofa corta de octosílabos; su locus de enunciación se sitúa fuera del embate y su modulación sugiere la distancia de un coro. Esa voz diluye la tensión, fortalece la acción del cuerpo y calla la inquietud del alma. Al poeta solo le cabe repetir la primera estrofa del libro, esbozando un círculo que convoca al lector a buscar tanto su significado como la nueva significación de esa estrofa. ¿Silenciar el pensamiento del poeta sería aniquilar su fuerza creativa?

Parecer ser que el gesto del autor que estructura el poemario es el de mimetizar una representación teatral, pues la obra articula recursos desde el género lírico a los usuales del dramático de una manera muy singular. El diálogo, procedimiento que por excelencia vertebra la representación de los conflictos en el género dramático, expresa el íntimo sufrimiento del yo, como se lee en “El amanecer”: “¿Es que por ir feliz por la campiña,/es justo que de ti necesitando/hombres lloren, padezcan y maldigan?” (Aub, 2005: 108) o en el poema “Intermedio”: “Quisiera yo poder unir los dos ideales/y siento lo imposible de estos esponsales;/o vivir para ellos o vivir para mí,/ fuego en el hogar, la intemperie allí” (2005: 64-65). La disyuntiva entre la armonía del yo en su hogar y la desarmonía en sus vínculos con los hombres que padecen es la causa confesa de su tormento. El sufrimiento del yo consiste en no poder encontrar en la tradición poética formas o un repertorio de formas —morada del poeta— para conciliar vivir para sí y “vivir para ellos”. Y, considerándose que la interpelación a la tradición poética se introduce en la obra como “Intermedio”, o entreacto, que se instala nuevamente en el último poema en la disociación entre alma y cuerpo, es difícil no poner en tela de juicio el diseño del poemario o la supuesta naturalidad ingenua de Aub. Parece ser que la obra lleva a la escena una reflexión, más bien la reflexión de Aub, sobre la labor del poeta en su contexto histórico, aquel momento preñado de conflictos sociales y políticos: las tensas negociaciones de paz posteriores a la I Guerra Mundial, con las controversias derivadas del Tratado de Versalles que avanzan en los años veinte; la guerra civil en Rusia que solo termina en 1923 y, a nivel local, los

intensos conflictos entre trabajo y capital que abrieron paso a la instalación de la dictadura de Primo de Rivera, en 1923. El poeta manifiesta su malestar frente al desajuste entre las formas poéticas impermeables a aquel mundo revuelto. Su frustrada indagación le condena al silencio o a repetir formas, como la última estrofa del poemario, y a dejar constancia de que la patria de la lírica, territorio de comunión entre el alma y el mundo, está fracturada. En *Los poemas cotidianos* Aub nos transmite la desconfianza del poeta en relación con su propia voz, que ya no tiene el poder de dar al lector el acceso al paraíso ni confortarlo en su soledad.

La anunciada caída del ángel se consume en *Diario de Djelfa*. El poemario es “una estación en el infierno”, en palabras de Sicot (2003: 241). Aunque el libro todavía no ocupa en la historiografía literaria el lugar que le cabe, varios estudiosos han escrito excelentes ensayos sobre diversos aspectos de su composición, contribuyendo para la comprensión de la obra y para la evaluación de su carácter fundador del amplio territorio de la literatura referida al universo concentracionario, que anuló las fronteras construidas por la práctica historiográfica pautada por la asociación entre lengua, nación y tradición literaria nacional.

Para situar el poemario en la trayectoria de Max Aub, cabe considerar que durante los años de la guerra, de su estancia en París después del final de la contienda y de sus reclusiones en el Roland Garros, en Vernet, en la prisión de Marsella y Djelfa, él se dedicó a escribir obras de teatro y textos narrativos: teatro de circunstancias, como por ejemplo *La guerra*, *El agua no es del cielo*, *Por Teruel*; prosa para dar testimonio de episodios de la guerra, como “El cojo”, publicado en 1938, o, ya en París, como las diez cuartillas diarias de *Campo cerrado*. Según Soldevila Durante (1999), durante ese periodo Aub publicó solamente un poema: “A un fascista”. Después de salir de Djelfa, en el barco que lo llevó a México, según sus diarios, escribió un guion cuya trama era una réplica de su propia historia. O sea, antes de instalarse en México comenzó a preparar los textos que en un corto periodo de tiempo –dos o tres años– publicó en México: textos narrativos –*Campo cerrado* (1943), *No son cuentos* (1944) y *Campo de sangre* (1945)–, obras dramáticas –*San Juan* (1943), *La vida*

conyugal (1943), *Morir por cerrar los ojos* (1944)– y poemas –*Diario de Djelfa* (1944). Considerando esa producción, se puede plantear la hipótesis de que su internamiento en los campos de concentración franceses cambió su relación con los géneros literarios. Aub incursionó en todos ellos buscando formas para representar la barbarie hasta entonces “inimaginable”. En todos esos textos, como en los que fueron posteriormente escritos y publicados en los cuales se plasman vivencias de la guerra y de los campos, el autor rehuyó las formas de escrituras autobiográficas, exploró exhaustivamente la voz de la primera persona, configurando siempre el yo en diálogo con otros personajes, tanto en el teatro como en la narrativa, un yo frente a otro u otros, una coral de voces.

En ese laberinto de escrituras compuso el poemario. Frecuentó la tradición del género lírico para dar expresión a esa relación entre el alma y el mundo fuera de quicio. Y al contrario de los textos narrativos y de los dramáticos, aquí Aub utiliza procedimientos de composición para indicar la relación existente entre los poemas y su vivencia, o sea, pone de relieve el sustrato autobiográfico del libro. Como acertadamente señaló Sicot, el gesto más fuerte, por inusual e inequívoco, es la inserción de las fotos. Esas imágenes, como en textos suyos posteriores –*Jusep Torres Campalans*, *Campo francés* o *Juego de cartas*– no son ilustraciones accesorias, sino imágenes que obligan al lector a interpretar la obra desde el punto de vista del tenso diálogo que establecen esos dos lenguajes, la foto y el verso, creando un proceso de continua resignificación de todos esos “textos”. Una trenza de discursos representa esa vida en el infierno.

En *Diario de Djelfa* la ordenación de las fotos nos transmite la historia del sufrimiento que se lee en los poemas, sus voces, sus temas. La primera foto nos presenta al autor, es la única en la cual Aub está solo y tiene como fondo una tienda de campaña, tal vez la que le sirve de morada, y el desierto; la segunda es supuestamente un manuscrito dividido en los bloques por una zona blanca, una imagen abstracta que nos invita a descifrarla; la tercera nos muestra solo harapos: el hombre viejo y seco, sus ropas cosidas al cuerpo delgado y enmarcado por los harapos del ambiente: unos paños colgados, tal vez sobre tiendas o alambradas; las dos siguientes nos

muestran, en las dos estaciones extremas de verano e invierno, anónimos compañeros del campo, que todavía conservan gestos de humanidad porque se tocan, miran hacia la cámara y algunos de ellos sonríen; en la última está una vez más Aub, pero ahora, al lado de otro prisionero, ambos cosiendo alpargatas, en su trabajo cotidiano. En esa historia se visualiza la escritura si interpretamos aquella segunda foto como fusión de los lenguajes: una imagen ambigua: ¿Son líneas de un escrito? ¿Son hilos de alambradas que enmarcan un vacío? ¿El vacío es exceso de luz que ciega y borra la sombra? ¿El vacío textual indica la aniquilación de la figura humana y de la voz poética? El libro nos presenta al poeta y su texto encerrados en las alambradas de Djelfá.

Si esos elementos construyen la cartografía espacial de la figuración autobiográfica del sujeto lírico, considérese que la adopción de la forma de diario es un recurso eficaz para insertar en ese mapa un marco temporal. La datación de los poemas los inscribe en un periodo de la vida del autor y de la historia social; la secuencia de fechas marca el paso del tiempo y el perfil situacional de cada poema añade a ese paso del tiempo una dimensión cotidiana. Situaciones cotidianas del sujeto lírico y de sus compañeros: fatiga, hambre, castigo, muerte, fatiga, hambre... Repetidas escenas de aniquilación del hombre. Lo que le queda de humano, por una parte, es la memoria, la consciencia de que tuvo un pasado que puede recordar, sea evocando sus afectos personales, como los poemas a sus hijas, sea evocando la utopía colectiva en forma de sangre española y, por otra parte, le resta todavía la palabra, la escritura. En esa cadena de repeticiones se puede mezclar la forma del romance al lenguaje de las fichas de archivos policiales y contar “ Toda una historia ” (Aub, 1970: 44-57) o a las imprecaciones nacidas del odio a la injusticia: “ Ya hiedes, Julián Castillo ” (1970: 26-28) o “ ¿Cómo quieres que te olvide, / tú, Gravela, hijo de puta? ” (1970: 104). Son palabras de las situaciones cotidianas del campo de concentración que Aub valida y amplía en la edición de 1970, en la cual añade poemas supuestamente escritos en Djelfá y en Vernet que había publicado en *Sala de espera*. Valida porque introduce textos que reiteran el carácter rutinario de la violencia de ambos campos de concentración; amplía porque crea una continuidad o equivalencia entre ellos. *Diario de Djelfá*: poemas cotidianos de Djelfá, de Vernet y de los campos.

Con igual intensidad, Aub amplió, en la edición de 1970, la intención de explicitar las huellas autobiográficas del poemario, ya que la datación de los textos corresponde a la de sus pasos y le permite seguir inscribiéndolos en la forma misma de la obra. De tal configuración del texto, aliada a las declaraciones del autor en su prólogo, deriva su perfil testimonial, característica que todos los críticos destacan en la obra y a la cual algunos se refieren como un retorno al lenguaje realista.

Cabe observar que esa figuración tan singular del sujeto lírico resulta ser muy inusual en la tradición del género, ya que el poeta pone de relieve su pequeña estatura, su condición de prisionero igual a los demás y que su escritura está encerrada en las alambradas, característica que Lina Iglesias (2004) atribuyó al poemario a partir del análisis de otros aspectos del texto. El malestar del sujeto poético tan precario frente a la tradición del género también lo expresó Aub en su diálogo con dos poetas que se representaron como superiores a los demás: Fray Luis, con su agudo dominio retórico, y Bécquer, con la imagen del genio romántico. La combinación de los dos procedimientos —la representación autobiográfica del yo lírico y el reconocimiento de sus propias carencias— configuran una voz poética impotente, precaria, cuyo valor es desafiar la estabilidad de formas estéticas históricamente consolidadas y canonizadas, como la epopeya. Así, cabe al lector rectificar el juicio de Aub cuando afirma:

Mas su valor, si es que alguno tienen, radica en otro plano: la desoladora epopeya del ejército español destrozado en los campos de concentración franceses y el hecho singular de sobrevivir en éstos la única esperanza de victoria que nuestros cómitres, con los medios que nos negaron, no supieron lograr (1970: 7-8).

Digo rectificar porque el valor de la obra no está solamente en el plano ético, como indica el autor; está también en el plano estético, porque su forma propone una nueva epopeya: aquel canto dedicado, no al líder que vence y retorna a su lugar, sino a aquellos que lucharon, perdieron, fueron desterrados y no regresaron. Un canto a los muertos. Una epopeya de la derrota escrita por un poeta que nos transmite tantas historias de vidas infames. (Foucault, 2006).

Poco más que diez años después, en 1955, Aub, en su obsesión por encontrar formas adecuadas para representar esta nuestra época de catástrofes, comienza a experimentar el uso del apócrifo, incursionando una vez más en diferentes géneros: en la narrativa, ya registrando en el cuaderno que utiliza ese año (FMA. ADV. Caja 2/7), el nacimiento de *Campalans* y, en la lírica, un esbozo de un poema y del prólogo de *Antología traducida*. La técnica del apócrifo, como observó Eleanor Londero:

Se orienta a impedir cualquier reconocimiento inmediato, por parte del lector, de una identidad precisa. De este modo se obtiene, por acción refleja, un impulso de desconfianza. Es decir, que se comienza por dudar sobre la identidad del autor, y se termina por vacilar también ante los enunciados que se presentan. (1996: 37).

No cabe duda de que ambas obras ponen en tela de juicio la confianza en las instancias consideradas legítimas y autorizadas de la producción artística y de los actores involucrados en su preservación, sistematización y difusión. *Campalans* desestabiliza la responsabilidad atribuida al biógrafo, la creencia en la existencia civil del biografiado, la relación de propiedad entre la obra y su creador, el criterio artístico del editor o del curador de exposiciones, la autoridad de la erudición de los historiadores del arte. En todas esas instancias, ambas obras presentan lo que Eleanor Londero considera “dos rasgos esenciales del apócrifo: la exageración en el extrañamiento y la voluntad de convertir el texto en propiedad común” (1996: 38). Pero esos dos rasgos se manifiestan en cada una de las obras de modo singular. Cuando Aub eligió el apócrifo para construir los poemas de *Antología traducida* procuró borrar las huellas autobiográficas, negándose a representar el sujeto lírico con la estrategia usada en *Diario de Djelfá*. Pero cuando se incluyó como poeta abrió un campo de contradicciones más intensas que aquel en que se sitúa Campalans, pues comparece en la antología no solo como segundón, sino como un mal poeta y su biografía mezcla datos falsos y datos que corresponden al ciudadano Max Aub. Sin embargo, de esas incoherencias solo pueden percatarse los que tienen acceso a las obras de la crítica o de la historiografía literarias o aquellos que ya lo habían leído; es decir, solamente los que se apoyan en las instancias cuya fiabilidad la obra pone

en tela de juicio. Al incluirse en el libro como poeta, Aub radicaliza la falsedad potencial del apócrifo porque lanza una sospecha sobre el principio sagrado de esos compendios, pues ataca el mandamiento constitutivo de su autoridad: colección de clásicos autores y de sus mejores poemas para formar nuevos lectores, para educarlos. Por eso, la obra corroe la autoridad de historias de la literatura, de la red de transmisión que ellas instituyen tanto en la tradición de una literatura nacional como en sus eventuales tránsitos por otras tradiciones. Ésas tampoco escapan a la ironía de Aub, manifestada en dos recursos: hacerlas recordar que necesitan de la traducción, considerada actividad destituida de autoridad, y confrontarlas con el gran espacio ocupado por los poetas del oriente, denunciando la perspectiva liberal y eurocéntrica que domina la circulación cultural desde hace siglos. No es casualidad que en el prólogo se refiera a Juan Valera, ese viajero curioso e impertinente.

En relación a los dos ejes de lectura que orientan ese recorrido por la geografía del poeta Max Aub, cabe solo una nota sobre *Antología* a propósito de síntesis. El sujeto lírico se representa, en cada poema, como poeta precario, un poeta segundón borrado del canon. Pero, como no está solo, tal vez por no atender al requisito romántico de la originalidad, se representa como parte de una comunidad de excluidos de la sólida red de la circulación literaria desde la consolidación del mapa histórico que los estados nacionales se inventaron. De ahí arranca la potencia de la voz poética, exiliada, condenada al olvido histórico, pues ¿qué es *Antología traducida*?

Este no es un libro de historia [...] Es una antología de existencias. Vidas de algunas líneas, o de algunas páginas, desventuras y venturas sin nombre, juntadas en un puñado de palabras. Vidas breves, encontradas casualmente en libros y documentos. *Exempla*, pero —a diferencia de lo que los eruditos recogían durante sus lecturas— son ejemplos que nos traen antes que lecciones para meditar, breves efectos cuya fuerza se extingue casi instantáneamente. La palabra “noticia” me vendría mejor para designarlos, a causa de su doble significado: un rápido relato y la realidad de los acontecimientos relatados. [...] Vidas que son como si no hubieran existido, vidas que solo sobreviven al choque con un poder que solo quiso aniquilarlas, o al menos borrarlas,

vidas que solo nos han retornado a causa de múltiples azares; ahí están las infamias de las cuales quise juntar aquí algunos restos. [...] hombres oscuros, [...] leyenda negra. [...] Ella no fue transmitida como la dorada [...] siguiendo trayectos continuos. Ella es, por su misma naturaleza, sin tradición: rupturas, borrados, olvidos, cancelaciones, reapariciones, solamente de esa manera ella nos puede llegar. (Foucault, 2006: fragmentos de las pp. 201, 209 y 210).

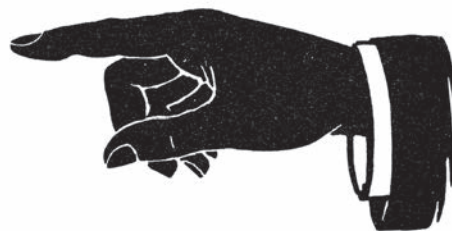
Parece ser que, como Foucault, Aub escribió una leyenda negra de la poesía y forjó su tradición para revelar que la comunidad de los borrados del mapa puede cambiar la geografía de la lírica, pues puede incluir en ella el páramo de la infamia.

Bibliografía

- Aub, Max (1970). *Diario de Djelfa*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- (2001). *Antología traducida en Obra poética completa, Obras completas*, vol. I. Oleza Simó, Joan (Dir.). López-Casanova, Arcadio (Ed.). Valencia: Biblioteca Valenciana, Institució Alfons el Magnànim, pp. 165-253.
- (2005). *Los poemas cotidianos*. (Ed. Fac.). Valencia: Pre-textos, Segorbe: Fundación Max Aub.
- Bonet, Juan Manuel (2005). “Max Aub: crónica de su alba”. Aub, Max. *Los poemas cotidianos*. (Ed. Fac.). Valencia: Pre-textos, Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 7-30.
- Candel Vila, Xelo (2008). *De lo vivo a lo pintado. La poética realista de Max Aub en el ámbito de la Modernidad literaria*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Carreño, Antonio (1996). “Hacia una morfología de *Personae* y máscaras: el caso de Max Aub”. Alonso, Cecilio (Ed.). *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 137-155.
- Díez-Canedo, Enrique (2005). “Prólogo”. Aub, Max. *Los poemas cotidianos*. (Ed. Fac.). Valencia: Pre-textos, Segorbe: Fundación Max Aub.
- Foucault, Michel (2006). “A vida dos homens infames”. *Estratégia, poder, saber*. Motta, Maria Barros (Org.). Vera Lucia Avellar Ribeiro (Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, pp. 203-222.
- Iglesias, Lina (2004). “*Diario de Djelfa*: une écriture aux prises avec un ici et un ailleurs”. Chaput, Marie-Claude, Sicot, Bernard (Eds.). *Max Aub: enracinements et déracinements*. Nanterre: PUBLIDIX, Université Paris X- Nanterre, pp. 225-237.
- Londero, Eleanor (1996). “El autor oculto: el apócrifo en Max Aub y en Antonio Machado”. *Formas de la elusión. Cinco estudios sobre Max Aub*. Messina: Rubbentino Editore, pp. 35-49.
- López-Casanova, Arcadio (2001). “Estudio introductorio”. Aub, Max. *Obra poética completa, Obras completas*, vol. I. Oleza Simó, Joan (Dir.). López-Casanova, Arcadio (Ed.). Valencia: Biblioteca Valenciana, Institució Alfons el Magnànim, pp. 5-46.
- Mas i Usó, Pasqual (1998). “Estudio introductorio”. Aub, Max. *Antología traducida*. Segorbe: Fundación Max Aub, Castellón: Universitat Jaume I, pp. 21-71.
- Oleza, Joan (2012). “Max Aub: los apócrifos como carta de batalla”. *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 87-188.
- Sicot, Bernard (2004). “Max Aub poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”. Chaput, Marie-Claude, Sicot, Bernard (Eds.). *Max Aub: enracinements et déracinements*. Nanterre: PUBLIDIX, Université Paris X- Nanterre, pp. 239-285.
- Soldevila Durante, Ignacio (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2014



España y las variadas geografías de las obras teatrales aubianas

Silvia Monti

Università di Verona

Resumen: Escritor cosmopolita, Aub refleja en sus piezas una geografía concreta y variada, que incluye distintos lugares no solo de España sino también de Francia, Alemania, Austria, Suiza, Italia, México, Argelia, Bolivia, Vietnam, junto a una geografía fantástica e indefinida como la del país imaginario en que se desarrolla *El hombre del balcón*. Sin embargo muchas veces a estos espacios extranjeros se superponen y se mezclan los recuerdos de las experiencias vividas en España o la preocupación por el destino de la patria de adopción. Resulta pues interesante —y es lo que se propone este trabajo— analizar cómo la geografía (y la historia) española se insinúa en el entramado de casos que se desarrollan en contextos lejanos de España por elección específica del propio autor.

Palabras clave: Max Aub. Teatro. Geografía literaria. Espacio dramático.

SPAIN AND THE VARIED GEOGRAPHIES AUB'S PLAYS

Abstract: Being a cosmopolitan author, Aub locates his plays in a realistic and diversified world; his settings span from Spain to France, Germany, Austria, Switzerland, Italy, Mexico, Algeria, Bolivia, Vietnam. Also, he recurs to fantastic and vague environments, as the imaginary country in *El hombre del balcón*. Often Aub's memories of Spain and his concern with his adoptive country overlap and mix with these foreign spaces. This work means to analyze how Spanish geography and history slip into the plots of plays set in places very far from Spain.

Key words: Max Aub. Theatre. Literary Geography. Dramatic Space.

Marco Polo: "Cada vez que hablo de una ciudad digo algo de Venecia".

Italo Calvino, Las ciudades invisibles.

En los estudios literarios, desde hace más de una década, en la onda del que se ha venido llamando *spatial turn*, se ha impuesto una perspectiva crítica que privilegia la categoría del espacio para pensar la misma historia literaria como una “ininterrumpida geografía”, una continua reescritura de la tierra a través de la producción de geografías imaginarias, de cartografías míticas y simbólicas (Fiorentino-Solivetti, 2012: 8). Esta orientación geográfica se basa en dos supuestos: primero, que cualquier espacio es siempre también un espacio simbólico producido por los textos que lo han descrito y le han llenado de sentidos; y después en la idea de que cada texto siempre es modelado por el espacio. Es decir, los lugares del mundo pueden entenderse como productos del imaginario pero también como productores de realidades. La literatura engendra otra geografía —poética, imaginaria— que se relaciona en muchas maneras con la real. Franco Moretti, ya en 1997, al introducir su pionero *Atlante del romanzo europeo*, afirmaba que la geografía es un aspecto decisivo del desarrollo y de la invención literaria: una fuerza activa y concreta que deja sus huellas en los textos, en los enredos, en los sistemas de esperas (Moretti, 1997: 5). Por otra parte ya Lotman había alegado que la imagen del mundo de cada cultura se articula en términos espaciales y que en las obras literarias,

la codificación espacial es la que organiza los demás niveles de expresión (Lotman, 1975: 150-151). En la misma línea se expresaba también Bachtin, cuyos estudios sobre la relación entre espacio y escritura literaria siguen siendo fundamentales.

Sin embargo hay que decir que el reciente fermento crítico al que me refiero se ha centrado principalmente en el género narrativo y poco o nada se ha escrito del teatro, a pesar de que el hecho teatral es por definición inconcebible sin un anclaje a un espacio concreto. En el teatro se podría decir que el espacio está presente al cuadrado, bien a través del lenguaje, evocado en los diálogos de los personajes, bien en la representación concreta del lugar físico en el que se desarrolla la acción. De este último no se puede prescindir incluso en los casos en que la localización espacial de la acción sea indiferente o no se explicita. Por otra parte es de sobra conocido que el lenguaje teatral se caracteriza frente a otros tipos de lenguaje por el alto porcentaje de deícticos, o sea de indicadores espaciales, sin los cuales la obra dramática sería ininteligible. A pesar de la importancia que los estudios teatrales de corte semiótico del siglo pasado concedían al espacio, considerándolo la característica más relevante del género dramático (Bobes Naves, 1997: 387; Ubersfeld, 1981: 53), el teatro ha quedado al margen de los estudios sobre geografía literaria, de forma que no podemos contar con herramientas de trabajo específicas para la obra dramática.

La dramaturgia aubiana, como su entera producción literaria, se presta sin duda a ser analizada aplicando los criterios de la geografía literaria. En primer lugar por haber sido realizada en lugares distintos y en circunstancias muy diferentes que repercuten evidentemente en su escritura. Antes de la guerra, en España, tenemos a un Max Aub vanguardista; después de la guerra, en México fundamentalmente, pero ya en Francia, lo vemos convertido en un escritor testimonial. Esto dicho de forma esquemática por supuesto, ya que es de sobra conocido que algunos rasgos de su escritura se hallan presentes a lo largo de toda su producción y que un cambio en su actitud estética y, por consiguiente en su escritura, se había producido ya en los años anteriores al conflicto. El exilio, el desarraigo, la pérdida de la patria elegida influyen de manera patente en su obra, por mucho que Aub en varias circunstancias se haya empeñado en declarar lo contrario. No es igual escribir en

España al hacerlo en México a miles de kilómetros de distancia y con un océano de por medio. Las coordenadas espaciales varían y con ellas el paisaje, las costumbres, los sabores, los olores, las luces, la forma de hablar. Aub se encuentra a gusto en México pero añora España. España y el proyecto de vida de su juventud, borrado por la guerra. Quizá justamente su circunstancia vital, que había hecho de él un cosmopolita, uno que “no era de ninguna parte”, haya influido en su apego a España, patria elegida con la que se identifica quizá más que otros escritores nacidos en la Península.

En la escritura teatral de Aub el corte representado por la Guerra, el paso por los campos de concentración y el exilio se manifiesta de muchas maneras, entre las cuales destaca de forma muy llamativa la ubicación espacial de los dramas. En las piezas vanguardistas escritas en los años veinte y treinta, así como en el posterior “teatro de circunstancias”, falta cualquier indicación de lugar. La ambientación geográfica concreta parece no tener la menor importancia, los casos representados son ejemplares a pesar de ser al mismo tiempo paradójicos y pueden desarrollarse en cualquier sitio del mundo. Sólo en las primeras dos, *Crimen* y *El desconfiado prodigioso*, encontramos indicaciones espaciales aunque genéricas, como “habitación obrera de una ciudad de gran movimiento industrial” en la primera, y “la farsa se representa frente al campo” en la segunda (Aub, 2002a: 56 y 68). En las demás piezas falta por completo la referencia a la ubicación. Las acotaciones iniciales se limitan a describir el decorado, siempre muy esencial, del escenario.

Muy diferentes son los dramas escritos después de la guerra que ponen en escena casos singulares que tienen lugar en determinados espacios físicos. Aquí nos sorprende la cantidad y variedad de ubicaciones espaciales escogidas por Aub, tanto que las piezas de su teatro de posguerra configuran una geografía muy extendida y variada que contrasta en cambio con cierta unidad en cuanto a los temas tratados. Se va de la Viena de Emma en *De algún tiempo a esta parte*, a la Francia de *A la deriva* (París 1939), *Morir por cerrar los ojos* (París en 1940 y luego el Sur y el campo de Vernet), *El rapto de Europa* (Marsella en 1941), *El puerto* (en un puerto francés en 1940). También en Francia, siempre en París, pero en 1950, en el lugar del título, está ambientado el *Discurso de la Plaza de*

la Concordia. En la Alemania nazi se desarrollan en cambio *Comedia que no acaba* (en 1935) y *Los excelentes varones* (Berlín 1939) y también en Alemania, pero en 1951, en el pueblo imaginario de Altberg, donde se supone pasa la frontera entre las zonas ocupadas respectivamente por los aliados y por los soviéticos, el drama colectivo titulado *No*. En Roma o, mejor, en la Ciudad del Vaticano, tiene lugar el *Monólogo del papa*. Y no falta por supuesto México, donde se ubican dos de los actos únicos de *Los trasterrados*, ni tampoco ambientaciones más exóticas como Bolivia, donde asistimos a los últimos días del Che Guevara en 1967 en *El cerco*, o el Vietnam de 1968 de *Retrato de un general*. *El hombre del balcón*, en cambio, está ambientado en un país imaginario que puede corresponder a un indefinido país latinoamericano. Como dice Ricardo en el prólogo con aire socarrón “¿en qué país? En Venezuela, en Colombia, en el Ecuador, en el Perú, en Panamá, en Guatemala, en México? No está muy claro” (Aub, 2002b: 562). *San Juan*, quizá el drama más conocido de Aub, se desarrolla en uno de éstos que se han venido llamando “no lugares”, en este caso un desquiciado barco que, sin embargo en los dos primeros actos está anclado en un lugar concreto “a la vista de un puerto de Asia Menor” (Aub, 2006: 152), mientras que en el tercero se encuentra en alta mar. Finalmente llama la atención la ubicación del drama *De cabo a cabo*, escrito antes de julio de 1971 (Diago, 2006: 86), que permaneció inédito hasta su publicación en las *Obras completas* en 2006, dedicado a la figura del revolucionario marroquí Ben Barka. A pesar de que la acción consiste en un diálogo entre el Prisionero y el Ministro, Aub descarta que se desarrolle en un calabozo. Más bien se inventa esta peculiar ambientación:

Debiera suceder en un vagón del metro parisiense, con proyección de fondo de cualquiera de las líneas que siguen o atraviesan la ribera izquierda del Sena. En este caso, los dos habladores no hacen el menor caso de los viajeros que suben y bajan en las diversas estaciones del trayecto. Para más tiempo del debido en la estación de Saint Germain de Près. [...] Desde luego cualquier lugar menos un calabozo (Aub, 2006: 747).

Se trata pues de un espacio ambiguo, al mismo tiempo definido —la ciudad de París— e indeterminado —el tren en movimiento—; este último contrasta evidentemente con la situación cerrada, sin vías de escape del protagonista.

Pero esto no es todo: el gran mapa del mundo dibujado por el teatro aubiano no se limita a las ubicaciones de sus dramas, tan variadas como acabamos de ver, sino que se dilata aun más al tener en cuenta la procedencia geográfica de los personajes que pueblan sus obras. Las múltiples nacionalidades de los personajes ya han sido destacadas y de hecho constituyen un rasgo característico de la dramaturgia aubiana, compartido con algunos relatos que guardan estrecha relación con los temas de los textos teatrales: me refiero a *Campo francés* o *Manuscrito cuervo*, conexos con *Morir por cerrar los ojos*, por ejemplo. En estos textos son los internados del campo de concentración de Vernet, procedentes de todos los países de Europa, los que esbozan una geografía multitudinaria y abigarrada relacionada con los avatares políticos europeos de aquellos años.

Lo mismo sucede en *San Juan*, donde en el barco del mismo nombre viajan, junto a los hombres de la tripulación, centenares de hombres, mujeres y niños originarios de varios países, sobre todo del Este de Europa, unidos por el hecho de ser judíos.

Parecido es lo que pasa en *No*, donde en los despachos norteamericano y soviético se alternan hombres y mujeres no sólo alemanes, sino también checos, polacos, rumanos, rusos, franceses, un español, austriacos, rusos... todos nos cuentan fragmentos de sus vidas en los que resalta la añoranza por su tierra de nacimiento que han tenido que dejar por causas casi siempre independientes de su voluntad. En este texto la conformación del espacio asume una particular relevancia: el escenario está dividido en dos mitades por una valla de madera de un metro de altura. Esta línea resulta al mismo tiempo una frontera real, que delimita las dos zonas ocupadas, pero también una frontera simbólica, porque de un lado y del otro se extienden los territorios a los que ambicionan llegar las mujeres y los hombres amontonados en la estación y donde se enfrentan dos concepciones políticas del mundo.

En *El rapto de Europa*, en la Marsella de 1941, entre los personajes principales encontramos a americanos, españoles, franceses, un italiano y una alemana: aquí también son varias las experiencias de expatrio y las peregrinaciones a través de varios países extranjeros que escuchamos por boca de

los personajes. También un texto breve como *A la deriva*, ambientado en París en vísperas de la guerra del 39, y con tan solo dos personajes, nos hace recorrer varios países europeos siguiendo las dramáticas vicisitudes de los dos protagonistas que son húngaros. Y en la Bolivia de los días anteriores a la captura del Che Guevara, para poner otro ejemplo más, además del héroe argentino y de los campesinos bolivianos, encontramos a cubanos, un mejicano y un joven francés, trasunto del controvertido intelectual Jules Régis Debray.

Sin lugar a duda el teatro de Aub es el más cosmopolita de cuantos se escribieron en sus días. También es evidente cómo las variadas referencias espaciales configuran no tanto una geografía física como una geografía política. De hecho las descripciones de los lugares concretos en sus dramas se reducen al mínimo; en cambio, es indiscutible el interés de su autor por los acontecimientos políticos mundiales que evoca y su repercusión en la vida de mujeres y hombres comunes, sobre los que recaen las consecuencias de las decisiones tomadas por los detentores del poder a veces en lugares muy alejados. Por eso, para Aub, la ignorancia, la indiferencia, el permanecer ajeno a lo que pasa cerca o lejos de nosotros son opciones inconcebibles, reprendidas por lo común en sus dramas, y por eso, a la hora de elegir historias para ponerlas en escena, se inspira a menudo en la política internacional, con la doble finalidad de ensanchar el horizonte histórico-geográfico del espectador y de darles un aliento universal a casos que también podrían producirse cerca de nosotros.

A los textos mencionados, que dibujan un complejo mapa de países extranjeros, se mezclan en la dramaturgia aubiana los muchos escritos en México pero ambientados en España; en la España del pasado más o menos reciente en algunos casos, como *Un anarquista*, *Así fue*, *La vida conyugal* o *Cara y cruz*, pero también en la España del presente, que sin embargo no puede ser sino una España imaginada desde el exilio, como en las piezas agrupadas bajo el epígrafe *Teatro de la España de Franco* o de las tres *Vueltas*. En el prólogo a estas últimas escribe Aub: “Que yo sepa no he estado en España desde el primero de febrero de 1939. Las obras [...] que siguen suceden allí [...]. Inútil decir que reflejan la realidad tal y como me la figuré. ¿Qué tienen que ver con la verdad? Daría cualquier

cosa para saberlo” (Aub, 2002b: 131). Y en el que encabeza las primeras habla justamente de “ciertas quimeras y espacios imaginarios” (Aub, 2002b: 127). La España del presente en el que escribe Aub se ha vuelto pues para él un país hipotético, un lugar cuya realidad se va alejando cada vez más a medida que pasan los años, un espacio que se ha convertido en el lugar de la memoria, la añoranza y la desilusión. Al mismo tiempo un espacio siempre presente en la mente del exiliado que se superpone a su cotidianidad en el país extranjero.

Es lo que se ejemplifica en *Tránsito*, donde las dos realidades que vive el protagonista, Emilio, exilado republicano en México, se presentan contemporáneamente en la escena sin transición alguna: en la misma habitación donde Emilio duerme con *Tránsito*, su pareja mexicana, aparece la mujer dejada en España con los hijos. Los desvelos de Emilio y sus conversaciones nocturnas imaginarias con la esposa testimonian la incapacidad del protagonista no sólo de conciliar las dos situaciones, sino ni siquiera de distinguir las. Emilio vive un conflicto desgarrador entre la nostalgia y el apego a España y a su familia, de las que se encuentra alejado desde hace muchos años, y su fidelidad a los ideales que le han empujado a defender el proyecto republicano y que le impiden ahora regresar a un país que ha traicionado aquellas aspiraciones. Aunque en la conversación con Alfredo, el otro exiliado, se muestra seguro de que la coherencia con las ideas políticas tiene que primar sobre la nostalgia y los afectos, de noche, en la intimidad, esta seguridad se tambalea, dejándole presa de horribles pesadillas.

Tránsito sintetiza perfectamente el concepto de doble espacio geográfico que se halla en tantas otras obras de Aub, aunque a veces de forma menos evidente. Sobre este concepto se basa la hipótesis de este trabajo, o sea, que la sorprendentemente amplia geografía aubiana en realidad contiene a menudo su propia geografía personal y que su geografía personal coincide con España. Es decir, que España, la España de su juventud y la España de la guerra civil se encuentra presente, si no siempre, por lo menos a menudo, también en dramas que se desarrollan en lugares distintos y a veces muy alejados de la península, como muchos de los que he citado anteriormente.

El primer ejemplo que se puede aportar es *De algún tiempo a esta parte*, monólogo escrito en París en 1939. Como sabemos la acción tiene lugar en Viena. Emma, católica de origen judío, sufre las espantosas consecuencias de las leyes raciales impuestas por los nazis después de la anexión de Austria; su escalofriante discurso, dirigido al marido muerto, fusilado por los nuevos gobernantes, relata la condición en la que se ve obligada a vivir, ejerciendo de criada en su propia casa, ahora habitada por otras personas. Sin embargo su mayor aflicción es la incertidumbre acerca de la suerte que le ha tocado a su único hijo, Samuel, que había llegado a ser secretario del consulado de Austria en Barcelona. Samuel ha muerto en una cárcel republicana, acusado de favorecer la exportación ilegal de dinero por medio de la valija diplomática. La madre se resiste a creer que su hijo pueda haberse manchado de este delito; en todo caso, las referencias a Samuel que salpican el monólogo de Emma sirven para aludir a España y a la guerra civil y relacionarlas con los terribles acontecimientos políticos de aquellos años.

Parecido es el caso de la tragedia *San Juan*. En medio de los centenares de judíos de varias nacionalidades, incapaces de reaccionar y resignados a su suerte, destaca el grupo de los seis o siete jóvenes, capitaneados por Leva, que deciden fugarse del barco antes de que se aleje de la costa destinado al naufragio. La acción sucede en el verano de 1938 y lo que empuja a estos jóvenes a intentar la huida es la perspectiva de alcanzar España e incorporarse a la defensa de la República, porque, como dice Leva, “estamos perdiendo el tiempo miserablemente a bordo de este montón de hierro cuando en otras parte del mundo hay una lucha efectiva” (Aub, 2006: 172). Una vez más la guerra de España es evocada sobre el fondo de una de las más terribles tragedias de las que sacudieron Europa en los años que le tocó vivir a Aub.

Lo mismo sucede en *Morir por cerrar los ojos*, magnífico fresco sobre las desventuras de la Francia ocupada por los nazis y regida por el gobierno colaboracionista de Vichy en el verano de 1940. También aquí la geografía particular del autor se mezcla con los acontecimientos internacionales. Los dos hermanos protagonistas de la pieza y al mismo tiempo antagonistas entre sí son españoles emigrados a París. Uno de ellos, Juan, ha luchado en España y, de vuelta a Francia, ha sido

detenido y enviado al campo de concentración de Vernet, de donde ha logrado evadirse al comienzo de la obra. Volverá a ser internado una segunda vez en el mismo campo —como le pasó al propio Aub— junto a su hermano.

La guerra civil española con sus consecuencias constituye el trasfondo, aunque no el único, de *El rapto de Europa*, texto que reúne los tres espacios geográficos fundamentales para Aub: España, de donde proceden Rafael y su esposa; Francia, donde se desarrolla la acción y México, donde piensan refugiarse Rafael y la querida, Adela. Que la geografía juegue un papel importante en esta obra lo subraya Adela, cuando le espeta a Rafael: “¿Qué esperabas? ¿Qué la geografía te resolviera el problema? ¿Qué el Atlántico fuese tu Jordán? En México yo; hasta el momento de tu vuelta a España, ¿no? Y entonces tranquilamente volver a su lado” (Aub, 2006: 234-35). A través de la presencia en escena de la esposa de Rafael, recién llegada de España, las durísimas condiciones de vida de los primeros años de la dictadura franquista irrumpen en escena, acaparando la atención del espectador y desviándola del conflicto amoroso que constituye el motor de la acción.

Los ejemplos de superposición del recuerdo de la guerra civil a temas aparentemente lejanos de ella son aun muchos: Concha, una refugiada republicana española, es la coprotagonista de *El último piso*, pieza ambientada en México y dedicada a una anciana bailarina rusa, también refugiada, si bien por motivos opuestos; y una familia de exiliados españoles figura en el reparto de *El hombre del balcón*, obra que tiene lugar, como se ha dicho, en un país imaginario. También en *El cerco* y en *Retrato de un general*, textos escritos a finales de los años sesenta, vuelve a aparecer la guerra de España. En el primero se nombra en realidad solo una vez —es Rizo, uno de los guerrilleros del Che, que ha combatido en España y en muchos otros lugares del mundo— pero las causas que llevan al fracaso de la guerrilla guevarista y que se discuten en la pieza no difieren mucho de las que, según Aub, fueron responsables de la derrota de la República. En *Retrato de un general*, en cambio, la guerra española constituye una referencia continuada. Los dos protagonistas, el general americano y el prisionero vietnamita fueron camaradas en las Brigadas Internacionales, aunque ahora se encuentran en frentes opuestos, según la paradójica

situación que plantea Aub en esta pieza. En este último texto la guerra de España no es solo un recuerdo del pasado de los dos protagonistas sino que funciona de referencia constante hasta el punto que los dos conflictos aparecen igualados en muchos aspectos. Sabemos que para Aub la guerra de Vietnam era una especie de reedición de la guerra española. Así lo expresa en *Enero en Cuba* en 1968:

La historia –dicen– nunca se repite (ni soy quien fui y muchos han muerto). Ahora que la semántica está otra vez de moda y que todo parece volver a depender de las palabras y del lenguaje, quiero decir sencillamente que hace 21 años –el 36–, *ayer tan sólo, Vietnam se pronunciaba España* (Aub, 2002c: 124, cursivas del autor).

¿Cómo interpretar por tanto esta presencia de España y sobre todo de la guerra española en el cosmopolita teatro de Aub? Una explicación podría surgir del hecho de que el dramaturgo, a pesar de estar escribiendo en México y quizás de forma un tanto inconsciente y abstracta, pensara en un público español o, como mucho, de refugiados españoles, interesados por consiguiente a la historia y la política española. Sin embargo, creo que la verdadera causa hay que buscarla en la vivencia personal del autor, porque, como dice Marco Polo a Kublai Khan en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, en el fondo, de cualquier lugar se hable, siempre se habla de la propia ciudad; el lugar propio, la *Heimat* se refleja en cada narración de los lugares del mundo, siempre constituye su referencia. En el caso de Aub, poner en escena otros lugares y otras guerras es también una forma de reflexionar sobre el inextricable laberinto de la guerra española del que nunca salió, mirándolo en el espejo del otro. Él mismo lo expresa con sus propias palabras con las que podemos cerrar nuestro discurso:

No se escribe de la misma manera en un sitio que en otro. Por eso, en general, los escritores viajan tanto, creyendo que el cambio de paisaje –o de mozos de hotel– les llevará a una renovación de su estilo. Es totalmente falso. O, por lo menos, en una parte muy importante. No fue el exilio el que ha influido en mi literatura, sino la guerra. Y la guerra lo cambió del todo en todo. Pero igual hubiese sucedido si la hubiese realizado en España, de la que de hecho no he salido nunca (Aub, 1971: 57).

Bibliografía

- Aub, Max (1971). “Una entrevista con Max Aub”, en Max Aub, *El desconfiado prodigioso, Jácara del avaro, Discurso de la plaza de la concordia, Los excelentes varones, Entremés de “El Director”, La madre*, Madrid: Taurus.
- (2002a). *Teatro breve*, vol. VII-A de las *Obras completas*, Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim.
- (2002b). *Teatro breve*, vol. VII-B de las *Obras completas*, Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim.
- (2002c). *Enero en Cuba*, ed. de M^a Fernanda Mancebo, Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2006). *Teatro mayor*, vol. VIII de las *Obras completas*, Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim.
- Bobes Naves, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco Libros
- Calvino, Italo (1972). *Le città invisibili*, Torino: Einaudi.
- Diago, Manuel (2006). “Estudio introductorio a *De cabo a cabo*”, en Max Aub, *Teatro mayor*, vol. VIII de las *Obras completas*, Valencia: Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, pp. 86-89.
- Fiorentino, Francesco-Solivetti, Carla (Eds.) (2012). *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Macerata: Quodlibet.
- Lotman, Jurij M. (1975). “Semiotica dello spazio culturale”, en Jurij M. Lotman-Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano: Bompiani, pp. 143-248.
- Moretti, Franco (1997). *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino: Einaudi.
- Ubersfeld, Anne (1981). *L'école du spectateur. Lire le théâtre*, París: Ed. Sociales.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2014

Un mito para el siglo xx: Prometeo en la obra de Max Aub y de Albert Camus

Francisca Montiel Rayo

GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

128

Resumen: A partir de 1942 tanto Albert Camus como Max Aub se sirvieron del mito de Prometeo para reflexionar sobre el hombre de su tiempo, actualizando así el significado simbólico del personaje de Esquilo. En Camus —que lo convirtió en el eje vertebrador de su libro *L'homme révolté* (1951)— la importancia que adquiere en su obra coincide con la evolución de su pensamiento. Para Max Aub, en cambio, la figura de Prometeo representa en toda su producción —en la que se hallan diseminadas numerosas alusiones al titán, además de incluir su narración *Confesión de Prometeo N* (1953)— la realidad y el deseo del hombre del siglo xx, un individuo que, como Aub y como Camus —miembros de una misma generación— necesitaba seguir creyendo en el Proyecto Moderno.

Palabras clave: Max Aub, Albert Camus, Prometeo, Esquilo, Modernidad, Siglo xx, Exilio, Mitología, Ensayo, Narrativa.

A MYTH FOR THE TWENTIETH CENTURY:
PROMETHEUS IN THE WORK OF MAX AUB AND
ALBERT CAMUS

Abstract: Since 1942, the myth of Prometheus was used by Albert Camus and Max Aub in order to reflect about the man of his time, updating the symbolic meaning of the character of Aeschylus. For Camus —who made the myth of Prometheus the main topic of his book *L'homme révolté* (1951)— the importance

of his work coincides with the evolution of his thinking. For Max Aub, on the other hand, the character of Prometheus represents in all its productions —in which numerous allusions to the Titan are scattered, in addition to include his narration of *Confesión de Prometeo N* (1953)— the reality and the desire for the Twentieth-Century man, an individual who, as Aub and Camus —members of the same generation—, was needed to keep believing in the Modern Project.

Key words: Max Aub, Albert Camus, Prometheus, Aeschylus, Modern Age, Twentieth-Century, Exile, Mythology, Essay, Narrative.

Utilizado desde los albores de la modernidad como fundamento de las más diversas utopías, y recreado desde entonces en las diferentes disciplinas artísticas, durante el siglo xx el mito de Prometeo se convirtió “casi en una obsesión hermenéutica” (Luri, 2001: 196), una ficción recurrente de la que da fe la literatura de toda la centuria. André Gide (*Prometeo mal encadenado*), Miguel de Unamuno (poemas), Franz Kafka (*Prometeo*), Jacinto Grau (*El señor de Pigmalión*), Heiner Müller (*Prometeo*) o José Ricardo Morales (*Hay una nube en su futuro*) son algunos de los autores que tomaron como punto de partida el mito del titán para crear algunas de sus obras o que lo citaron en ellas. También lo hicieron Max Aub y Albert Camus, miembros de una misma generación —tal como recordó el primero¹— que

1 “En cuanto a mi generación, me encuentro perfectamente situado entre Malraux (1901) y Camus (1913) porque los españoles de mi edad —poetas aparte— son, somos, unos pobres diablos [...]. ¿Cómo compararnos con Unamuno, Machado, Ortega? Ellos sí podían codearse con Bergson, Valéry o Gide. La verdad es que somos una generación perdida, pero no en el sentido que se le da a la intermedia norteamericana sino que no valemos nada” (Aub, 2003: 365).

no solo no se sustrajeron a la atracción que suscitó en su época la figura de Prometeo, sino que lo erigieron en elemento central de algunas de sus creaciones, textos que nacieron al dictado del firme compromiso con su tiempo que sentían. “Lo hemos dicho muchos: no hay otro mito, hoy, que el de Prometeo”, escribió Max Aub en 1955², pocos meses después de publicar en *Cuadernos Americanos* el relato *La confesión de Prometeo N*. Aquel mismo año de 1954 vio la luz *El verano*, libro en el que Albert Camus incluyó su ensayo *Prometeo en los infiernos*, escrito en 1946.

Los mitos no tienen vida por sí mismos. Esperan que los encarnemos nosotros. En cuanto un solo hombre en el mundo responde a su llamada, nos ofrecen su savia intacta. Tenemos que preservarlos y hacer que su sueño no muera del todo, para que la resurrección sea posible (Camus, 1996: 562),

advirtió el autor de *El extranjero*,³ quien, como es sabido, continuó reflexionando sobre Prometeo y el siglo XX en *El hombre rebelde* (1951). Menor atención han suscitado las alusiones al personaje de Esquilo que Max Aub dejó diseminadas a lo largo de su producción, un significativo *leitmotiv* sobre el que se ofrece una primera aproximación —que no pretende ni puede ser exhaustiva— en las páginas siguientes, en las que se entablará también un diálogo comparativo con el pensamiento de Albert Camus. “Al fin y al cabo”, anotó en sus diarios Max Aub el 4 de agosto de 1967, “la filosofía no es más que una manera de ser de la literatura” (Aub, 2003: 365).

De Sísifo y de Prometeo

Buen conocedor del teatro clásico en general, y del de Esquilo en particular —cuya “fuerza trágica inmortal”

ponderó ya en 1928⁴—, Max Aub mostró muy pronto una clara inclinación —compartida en no pocas ocasiones con sus coetáneos, los escritores de la “nueva literatura— a valerse de los mitos para componer sus obras. En ellos halló “los grandes y casi siempre recurrentes problemas de la condición humana” (Soldevila, 1996: 45), razón por la que su uso —presente en su producción inicial a través de seres mitológicos como la sirena, de personajes (entre los que se cuentan Narciso, Teseo o Ícaro) y de motivos míticos como la Edad de Oro o la metamorfosis (Benítez, 2004)— no puede considerarse mero ornamento o simple ejercicio de ingenio. Finalizada la Guerra Civil, cuando ya nada volvería a ser como antes —tampoco, claro está, su literatura—, Max Aub continuó acudiendo a los mitos clásicos para actualizarlos o para ofrecer a través de su mención significaciones que resultan tan expresivas como lo es la primera parte del título de *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*, “drama real en tres actos” que vio la luz en la revista mexicana *El Hijo Pródigo* en 1945.⁵

Fue entonces —en aquellos primeros años de su destierro, en los que la literatura no podía ser para el escritor sino “crónica y denuncia”, según recordó Aub en 1964 con ocasión de la publicación de su tragedia *San Juan* en la revista *Primer Acto* (Aub, 2006: 250)— cuando Max Aub realizó la primera mención del mito recreado por Esquilo en *Prometeo encadenado* que hemos localizado. España —escribió el 2 de mayo de 1942, según puede leerse en *Diario de Djelfa*, el poemario que compuso durante su reclusión en el campo de concentración argelino— se hallaba desde hacía ya tres años “encadenada/al Pirineo”, como lo estuvo el titán en el Cáucaso. Era por ello el “Prometeo/de Europa”, imagen con la que Aub expresó el dolor que sentía por aquella “España/

2 La citada afirmación se incluye en el texto que Aub redactó durante la lectura de *Hombre y Dios*, de Dámaso Alonso, a quien le escribió el 30 de agosto de 1955 para comentarle algunas de sus impresiones de lectura. “¿No te acuerdas de Esquilo? Esquilo, es decir, Prometeo [...]. ¿Quién te roe el hígado sino el gran buitro de la soledad del hombre?”, se puede leer también en la citada nota, en la que se dirigió al poeta madrileño, aunque no llegó a remitirle el escrito, que ha permanecido inédito durante años y que se conserva en la Fundación Max Aub, de Segorbe, Castellón (Carriedo, 2009: 188).

3 “Los mitos están hechos para que la imaginación los anime”, había afirmado algunos años antes en *El mito de Sísifo* (Camus, 1957: 95).

4 Lo hizo en un artículo en el que se ocupó de las obras dramáticas de Séneca (“Séneca, dramaturgo”, *La Gaceta Literaria*, 26 (15 de enero de 1928), 5). El teatro clásico, afirmó unos años después, debía considerarse un modelo digno de ser tenido en cuenta entonces: “Este teatro político de nuestros días, si a algo se ha de parecer, en su esencia, es al teatro griego clásico” (*Nueva Cultura*, 3 (marzo de 1935), 6-7). Ambos textos han sido reproducidos por Manuel Aznar Soler (1993: 20 y 96). De *Los persas*, de Esquilo, habló con André Malraux durante la filmación de la película *Sierra de Teruel*, cuando las tropas de Franco estaban a punto de entrar en Barcelona, según recordó en “Historia de la filmación de una película: *Sierra de Teruel*”, *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, 12 (junio-julio de 1960), 14.

5 El carácter alegórico del mito permite que, de manera intemporal, se proyecte sobre la realidad contemporánea, lo que “contribuye a resaltar el carácter europeo y universal del drama” (Vela, 2010: 272).

lejana” que había sido castigada por haber luchado contra el mismo fascismo que atenazaba entonces al continente y cuyo destino se hallaba esperanzadoramente unido al de Europa (Aub, 2001: 154-156). En el mes de diciembre de aquel mismo año, fijada ya por fin su residencia en México (Montiel, 2012), Aub compuso su tragedia *San Juan*. En su segundo acto, el buque en el que navega un nutrido grupo de judíos —a los que ningún gobierno les permite desembarcar en sus costas— se halla anclado frente a un puerto de Asia Menor una noche del verano de 1938. Boris y Efraím conversan en la bodega. Por amor a Raquel —y para evitar que esta frustré la iniciativa del comunista Leva, para quien “siempre se puede hacer algo, sea donde sea” (Aub, 2006: 112)—, el joven Efraím ha renunciado a huir junto a sus compañeros, con los que pensaba luchar contra el fascismo en España. Su decisión no cuenta con el beneplácito de Boris, el viejo y enfermo “periodista vendido” (Aub, 2006: 149) que, hablándole por una vez mucho más en serio de lo que suele hacerlo, se empeña en que comprenda que “el mundo es un gran hígado, un hígado tremendo, el formidable hígado de Dios”. A él le duele el suyo, por lo que se identifica con “Prometeo encadenado” (Aub, 2006: 151). Como el titán —al que un águila le devoraba cada día dicha viscera, que se volvía a regenerar jornada tras jornada para que pudiera llevarse a cabo el suplicio al que había sido sentenciado—, Boris se siente condenado a soportar un dolor frente al que “todo deja de existir”, incluido el amor de una dama. Pero el pusilánime Efraím no es un hombre de acción, actitud que sí defiende, en cambio, Carlos —su antagonista—, a pesar de haber amenazado a su hermana Raquel, a quien desea alejar de Efraím, con quitarse la vida.

“No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio”, aseguró Camus en *El mito de Sísifo*, ensayo que vio la luz en aquel mismo año de 1942 (Camus, 1957: 13). En él reflexionó sobre la relación existente entre la muerte voluntaria y “el sentimiento de lo absurdo” (15), entendido este como el “divorcio entre el hombre y su vida” (15), como “la ausencia total de esperanza” (33), como

ese “malestar ante la inhumanidad del hombre mismo”, esa “náusea” de la que hablaba por entonces Jean Paul Sartre, al que Camus se refirió sin nombrarlo.⁶ Sísifo —cuyo castigo consistía en portar hasta la cima de una montaña una piedra que volvía a rodar antes de llegar arriba— es, para el autor, el héroe trágico que representa al hombre absurdo, al hombre que acepta su castigo y que “no hace nada por lo eterno” (58), como le sucede a Meursault en *El extranjero*, novela que se divulgó también en 1942. Si “lo absurdo no muere sino cuando se le da la espalda” (49), una de las únicas formas de hacerlo, “una de las únicas posiciones filosóficas coherentes es [...] la rebelión” (49), “revolución [que] se realiza siempre contra los dioses, comenzando por la de Prometeo, el primero de los conquistadores modernos” (72), concluyó el escritor, que había participado junto a su amigo Pierre Durand —conocido como Pascal Pia— en el proyecto de creación de una revista que iba a titularse precisamente *Prométhée*.⁷ En *El mito de Sísifo*, Camus recordó que el ser humano estaba viviendo entonces una de las épocas que exigían de forma más urgente la realización de una revuelta. Pero, como en los tiempos del titán, los hombres “necesitan que se les muestre el camino” (86).

“Europa, tierra inhumana”

Esa es precisamente la función que, al parecer de Camus, debía desempeñar en el siglo XX el mito clásico, según aseguró en “Prometeo en los infiernos” (1946), artículo en el que se mostró convencido de que aquel rebelde que se había levantado contra los dioses era “el modelo del hombre contemporáneo” (Camus, 1996: 559). El titán, prosiguió Camus, continuaba estando entre los seres humanos, aunque estos seguían “sordos ante el gran grito de rebeldía [...] del que da solitaria señal” (559). Pese a ello, apostaba abiertamente por la lucha, una lucha que resultaba en sí mismo esperanzadora —como lo es siempre la acción frente a la inacción—, una lucha que permitiera abandonar definitivamente la paralizadora aceptación de lo absurdo.

6 Diez años después, Sartre le recriminó a Camus que defendiera, principalmente en *El mito de Sísifo*, una rebeldía meramente estética, lo que propició el enfrentamiento entre ambos.

7 La publicación, ideada por Pascal Pia en Lyon en el invierno de 1940-1941, no fue autorizada por el Gobierno de Vichy, por lo que, a pesar de los esfuerzos realizados por Pia y por Camus, con el que su amigo contó desde el primer momento, no llegó a ver la luz (Guitard, 2014 y Martín, 2014: 305-306).

“Prometeo [...] amó tanto a los hombres que les dio al mismo tiempo el fuego y la libertad, las técnicas y las artes”, escribió Camus. Pero, finalizada la Segunda Guerra Mundial, “el hombre [se hallaba] privado de fuego y de alimento”, y sus libertades, considerablemente mermadas (559). El inicio del conflicto lo había llevado a un infierno del que todavía no había logrado salir. Los habitantes de esa “Europa húmeda y negra” (560) en la que vivía y escribía Camus se habían convertido en esclavos de la historia. Habían traicionado a Prometeo, a pesar de que este había pretendido salvarlos. Necesitaban, por tanto y con urgencia, “volver a inventar el fuego” (561). Lo lograrían –imaginó Camus que podría asegurarles Prometeo–, pero solo si eran capaces de implicarse en las reformas que resultaban ya ineludibles. Tal vez no fuera posible “salvar al hombre de hoy” (561), pero sí a sus hijos. De lo que Camus no tenía ninguna duda era de que “el héroe encadenado” seguía manteniendo “su tranquila fe en el hombre” (562). Prometeo debía ser tomado en consideración, por tanto –aseguró el autor de *La peste*–, “más que [por] la rebelión contra los dioses”, por su “prolongada obstinación” (562), por su empeño en esperar la liberación que también necesitaba el hombre contemporáneo. “Prometeo, en definitiva”, viene a decir Camus, “está a la espera de que el hombre del siglo XX le dé nuevo contenido a su rebeldía” (López, 2012: 94).

A ella se refirió en *El hombre rebelde* (1951), libro cuyas primeras notas datan de los años de la guerra, y en el que realizó –según sus propias palabras– “un esfuerzo para comprender mi tiempo” (Camus, 1996: 17-18). Con este fin trazó un recorrido por la historia de Occidente que le permitió situar la aparición de la rebelión metafísica a finales del siglo XVIII, momento a partir del cual se sucedieron las revoluciones. Ello no quiere decir que los griegos ignoraran la rebelión metafísica.

Al contrario. Crearon a Prometeo, “el mayor mito de la inteligencia en rebelión” (47), el “modelo [de] la insurrección” (48). Pero al llegar el siglo XX –“siglo de la justicia y de la moral, en el que todos se golpean el pecho” (131)–, cuando, “clamando su odio a los dioses y su amor al hombre, se aparta con desprecio de Zeus y viene hacia los mortales para llevarlos al asalto al cielo”, descubre que “son débiles o cobardes” (286). Amenazados por el nihilismo histórico que se extiende tras matar lo que quedaba de Dios, los hombres del siglo XX observan cómo “la tierra del humanismo se ha convertido en esta Europa, tierra inhumana”, un “horror [que] no puede ser eludido, sino asumido para superarlo” (289).

Con el tiempo, mientras la evolución del pensamiento de Camus –su “búsqueda de la esencia del yo”– lo alejaba del mito de Prometeo para aproximarlos a la figura de Edipo –presente “de manera [...] explícita en su obra teatral *El malentendido* (1949) y en *El enigma* (López, 2012: 110-111), breve ensayo que fue incorporado también a su libro *El verano*–, en las creaciones de Max Aub su convicción de la importancia que poseía en su siglo se reafirma ostensiblemente en la década de los cincuenta,⁸ cuando, mientras se alejaban en el tiempo –pero no en el recuerdo– la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial –conflictos que habían determinado su vida y la de tantos y tantos europeos, también la de Albert Camus⁹–, el mundo se encontraba inmerso en una nueva contienda: la Guerra Fría.

Contra “los nuevos dioses”: *Confesión de Prometeo N*

Tras la ejecución del matrimonio Rosenberg en junio de 1953, Max Aub escribió un relato¹⁰ en primera persona cuyo protagonista, Prometeo N –trasunto del científico judío Julius

8 Max Aub sería tan fiel al mito de Prometeo como lo fue en su día Karl Marx, para quien “el santo y mártir más noble en el calendario filosófico” –que se había atrevido a robarle el fuego a los dioses para dárselo a los hombres– constituyó siempre un símbolo de cualquier deidad del cielo o de la tierra (Löw, 1981: 58). Marx utiliza en el prólogo de su tesis, en el que se incluye la idea anteriormente citada, la expresión “La confesión de Prometeo”, lo que induce a pensar que, si Max Aub conocía ese texto, tal vez realizó un guiño al lector al titular de ese mismo modo su relato.

9 Con motivo del homenaje tributado a Camus por la *Nouvelle Revue Française* en 1960, Max Aub anotó en sus diarios: “Los españoles, Cela y Delibes, ¿qué podían decir [...]? [...] Lo que había que asegurar –sin exagerar– es que Camus fue –en parte importante– el que fue por la guerra española, dejándole cicatrices percederas en su alma” (Aub, 1998a: 312-313). Unos meses antes, al conocer la noticia de su muerte, escribió: “Uno más de esos grandes escritores franceses de sangre y lengua –escondida– extranjera, de Montaigne a Apollinaire. Era humilde, modesto, tímido, siempre sacó fuerzas de flaqueza para defender la verdad. Más español, todavía, por la guerra” (Aub, 2003: 211).

10 Se trata, como afirma José Luis Villacañas, de “una breve pieza narrativa en la que contrasta la claridad ideológica con la rudimentaria elaboración literaria”, lo que evidencia mucho más su mensaje, “servido por un texto más bien instrumental que estético” (2006: 158).

Rosenberg, que había sido denunciado por haber revelado secretos nucleares a la Unión Soviética— decide romper el silencio mantenido durante el proceso y contarlo todo ahora que va a morir. Quiere que se sepan los motivos por los que lo hizo, y que no se implique a nadie más en el asunto. Él es el único responsable, según asegura. En su actualización del mito de Esquilo, Max Aub actúa como traductor de un manuscrito cuya procedencia no desvela, de modo parecido a como la hará posteriormente en su *Antología traducida*.¹¹ En él se incluyen, sin comillas, “frases enteras de autores griegos de la mejor época” (Aub, 1955: 193), y muy principalmente de *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

“Desde que tuve uso de razón fue la justicia mi norte” (195), afirma Rosenberg, que proclama también su creencia en el hombre como única razón de vida. Se siente orgulloso de pertenecer a su tiempo, el del principio de la relatividad, el del descubrimiento de la física cuántica y de la energía atómica, hallazgo este último que el científico desea utilizar en favor del hombre, esforzándose en encontrar la “trocha” que le permita al ser humano alcanzar “una nueva Edad de Oro, si es que ya hubo alguna” (198). Pero los dirigentes políticos —“los nuevos dioses”— pusieron la radioactividad, con la que “empieza una nueva era” (198), “al servicio de sus solos intereses” (198). En esas circunstancias, los nuevos dioses han empezado a sentir miedo. “Mi mejor pago”, asegura Rosenberg.

Los hombres, por su parte, siguen con sus “costumbres cotidianas sin entrar, por lo menos, a intentar resolver la iniquidad tremenda” (199). Rosenberg no entiende cómo pueden convivir con la injusticia, por qué no se rebelan. Desea que su “hecho” sirva para abrirles los ojos, para que “se revuelvan en su jaula en busca de la libertad, sacando a los nuevos dioses de su regalado lecho” (201), del mismo modo en que él ha procedido. Para entender las razones que le han llevado a actuar como lo ha hecho, Prometeo N relata su vida, una certera actualización de la historia mitológica. Hermano de Epimeteo y cuñado, por tanto, de Dora —esto es, Pandora—, ha visto cómo parte de su familia —hombres de acción, rebeldes—

moría como consecuencia de las actividades desarrolladas por los Estados Unidos. Prometeo N decidió entonces actuar en solitario, con astucia, y hacerlo por el bien de la humanidad. Fue en ese contexto en el que robó el fuego, lo que le ha reportado las simpatías de todas las madres de la tierra, “y toda el agua que corre por el mundo, porque, con el robo del fuego más devastador” (210), Prometeo N ha traído la paz al mundo. Pero su cuñada Dora no fue del mismo parecer, y lo denunció, dando comienzo a todo un proceso que culmina con esta confesión, en la que reconoce que armó “la ratonera con el queso que más anhelaban: la admiración por su modo de vivir” (217). A continuación, fotografió la fórmula y la escondió en el hueco de una caña, del mismo modo en que el personaje legendario les llevó el fuego a los hombres. Después se la entregó a la Unión Soviética, no porque fuera comunista, sino porque eran los únicos que podían contrarrestar fuerzas. Ahora “tendrán que parlamentar, reconcomiéndose los hígados, echando pestes, pero tendrán que hacerlo”, asegura Prometeo N (218), quien es consciente de que muchos no lo entienden. “Igualé a los hombres a los dioses”, le explica a su cuñada (222). A Prometeo N no le importaba morir “ya que, de hecho, y por lo hecho, era inmortal” (235).

Una “Nota final” nos informa de que Prometeo N le escribió una carta a su familia el día 19 de junio —fecha real de la ejecución—. En ella se reproduce un diálogo con el alcaide de la prisión que es igual que el que abre “cierta famosísima tragedia que en su título lleva el nombre de nuestro héroe” (236); esto es, *Prometeo encadenado*, de Esquilo. “No la copio”, concluye Max Aub, “remitiendo a texto tan conocido y a la digna actitud y silencio que, en ese trance, observó Prometeo N” (236).

Como en toda su producción, Aub sigue fielmente aquí —tal como él mismo desvela— la versión del mito de Prometeo divulgada por Esquilo, tratamiento del personaje legendario del que se apartó en ocasiones Camus para incorporar a su concepción del mismo algunas de las interpretaciones que realizó Hesíodo. Prometeo N es el Prometeo del siglo XX al que tanto el autor de *El laberinto mágico* como el

¹¹ “Todo lo hemos intentado/de la mano de Prometeo,/de la de Dédalo”. Así se inicia uno de los poemas de Luigi Coevo, autor napolitano incluido en la citada *Antología traducida* (Aub, 1998b: 251).

escritor francés se refirieron en sus escritos, el liberador del hombre contemporáneo cuya existencia era necesaria para la humanidad. Prometeo es un ser que actúa para solucionar los problemas sociales y políticos de su tiempo, un símbolo del compromiso defendido y practicado por ambos escritores a lo largo de su vida.

Si Prometeo debía ser el hombre del siglo XX, también tendría que serlo el intelectual, el poeta de la centuria. El titán ya se había reencarnado en varios poetas del pasado, aseguró Max Aub a propósito de Heine. Como “auténtico poeta”, el bardo “hurtó el fuego a Alemania” (Aub, 2007a: 65-66), aseguró. Al referirse al modernismo poético, Aub sentenció de nuevo: “El único mito de nuestro tiempo es el de Prometeo” (Aub, 1969: 35). Pero de todos los poetas españoles del siglo fue León Felipe –para quien “la poesía de esta hora, para ganar un lugar en las avanzadas del conocimiento, no ha de ser música ni medida, sino fuego”–¹² el verdadero cronista de Prometeo, tal como lo señaló en varias ocasiones.¹³

Max Aub fue consciente de la proximidad que existió entre algunos de sus pensamientos y planteamientos y los de Albert Camus, según puede leerse en *Enero en Cuba*:

Sin duda Camus no pudo tener ninguna influencia sobre mí ni mis escritos, por razones de edad primero y luego porque empezó a publicar durante la guerra española. Tuvo que pasar la otra, la grande, para que su nombre me sonara en México. Pero ahora, al recordarle, veo hasta qué punto hemos coincidido en ideas acerca de este y del otro mundo; la razón y la justicia; la esperanza y la desesperanza en su rebelión contra los cielos y la tierra. Ambos coincidimos en denunciar “el escándalo de Dios”, la gran estafa, el gran estafador. Lo que no es negar su existencia [...]. Tampoco quiso Camus sacrificar nunca el hombre a la historia” (Aub, 2002a: 98).

Eran coetáneos, pensó de nuevo en 1972 al releer a Víctor Hugo, cuya influencia consideró “enorme en el mundo”:

La influencia de Hugo llega a Malraux (y a Aragon) y nos influye. Ya Camus y Sartre son otra cosa: somos iguales a ellos. No nos influyen. Nuestras ideas son idénticas (Aub, 2003: 537).

Se apreciaba en Camus, aseguró Max Aub, “ese viejo relente del anarquismo español [...]. Ese estoicismo ibérico. Ese amor a sus patrias perdidas...” (99). Ambos pertenecían a una generación que quedó marcada para siempre por las guerras y por los exilios.

Bibliografía

- Aub, Max (1955). *Ciertos cuentos*. México DF: Antigua Librería Robredo.
- (1960). “Historia de la filmación de una película: Sierra de Teruel”, *Boletín de la Unión de Intelectuales Españoles*, 12 (julio de 1960), 14-15.
- (1968). “León Felipe”, *Ínsula*, 265, 3 y 15.
- (1969). *Poesía española contemporánea*. México: Ediciones Era.
- (1998a). *Diarios (1939-1972)*. Edición de Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba Editorial.
- (1998b). *Antología traducida*. Introducción, edición y notas de Pasqual Mas i Usó. Segorbe: Fundación Max Aub, Biblioteca Max Aub, 6.
- (2001). *Obra poética completa*. Edición crítica, estudio introductorio y notas de Arcadio López-Casanova. Valencia: Biblioteca Valenciana, *Obras Completas* de Max Aub, I.
- (2002a). *Enero en Cuba*. Edición, introducción y notas de M^a Fernanda Mancebo. Segorbe: Fundación Max Aub, Biblioteca Max Aub, 12.
- (2002b). *Hablo como hombre*. Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub, Biblioteca Max Aub, 10.
- (2003). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos, 4.

¹² “Fórmula de Prometeo”, *Canarás la luz*, poemario de 1943 (Felipe, 1998: 136).

¹³ Véanse, entre otros, los siguientes textos: “León Felipe, cronista de Prometeo” (Aub, 2007: 818-819) y “León Felipe” (Aub, 1968: 3 y 15).

- (2006). *San Juan. Tragedia*. Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler. Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 24.
- (2007a). *Heine*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2007b). *Los tiempos mexicanos. Legado periodístico*. Edición y estudio preliminar de Eugenia Meyer. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Aznar Soler, Manuel (1993). *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*. Valencia: Universitat de València, Servei d'Extensió Universitària, Aula de Teatre-Col·lecció Palmireno.
- Benítez Burraco, Raquel (2004). “La influencia de la mitología clásica en la narrativa breve de Max Aub”, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 30, 1, 93-117.
- Camus, Albert (1957). *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2ª. ed.
- (1996). *Obras, 3. El hombre rebelde. Crónicas 1948-1953. Reflexiones sobre la guillotina. El verano*. Madrid: Alianza Editorial, Alianza Tres, 285.
- Carriedo Castro, Pablo (2009). “Notas a un texto inédito de Max Aub: Su comentario a Hombre y Dios de Dámaso Alonso”, *Lectura y Signo*, 4, 161-188.
- Guittard, Michaël (2014). “Prométhée ou la pensée libre”. <http://sd-1.archive-host.com/membres/up/946161398/pia/Prometheeoulapenseelibre.pdf>
- Felipe, León (1998). *El poeta canta en el viento. Antología poética (1920-1969)*. Selección de José Paulino Ayuso. Barcelona: Círculo de Lectores.
- López Calahorra, Inmaculada (2012). “De Prometeo a Edipo en la obra de Albert Camus”, *Florentia liberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 23, 89-115.
- Löw, Konrad (1981). *La fascinación del comunismo*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Luri Medrano, Gregorio (2001). *Prometeos. Biografías de un mito*. Madrid: Editorial Trotta.
- Martín Gijón, Mario (2014). *La Resistencia franco-española (1936-1950). Una historia compartida*. Badajoz: Diputación de Badajoz, 305-6.
- Montiel Rayo, Francisca (2012). “Correspondencia inédita sobre la actuación de la JARE en la preparación del viaje a México de Max Aub (1941-1942)”, *El Correo de Euclides*, 7, 135-145.
- Soldevila Durante, Ignacio (1996). “Max Aub: Cara y cruz de una creación literaria”, en Alonso, Cecilio (ed.), *Max Aub y el laberinto español*. Valencia, Ajuntament de València, Actas y Congresos, vol. I, 41-54.
- Vela Tejada, José (2009). “Los mitos clásicos en el teatro del 27: José Bergamín y Max Aub”, en López Férrez, Juan Antonio (ed.). *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Ediciones Clásicas, Estudios de Filología Griega, 12.
- Villacañas Berlanga, José Luis (2006). “Max Aub y la tragedia de la guerra fría”, *El Correo de Euclides*, 1, 153-161.

Fecha de recepción: 2 de febrero de 2015
 Fecha de aceptación: 16 de febrero de 2015



La geografía *maxdrileñista* de Aub

José María Naharro-Calderón

University of Maryland

Resumen: Max Aub fue un infatigable viajero que tomó, entre las ciudades en las que residió (París, Valencia, México D.F.) la de Madrid como un punto de referencia vital, intelectual y literario. Desde su temprano viaje a la capital en 1922, la escritura madrileña de *Las buenas intenciones*, *La calle de Valverde*, *Campo abierto* o *Campo del Moro* sitúa al escritor en la tradición de los cronistas literarios de la Villa y Corte. Pero en su anhelado regreso de 1969, reflejado en *La gallina ciega*, Max Aub comprueba la imposibilidad de su retorno vital de exiliado y se ve obligado a viajar refugiado por la geografía *maxdrileñista* de sus criaturas literarias.

Palabras clave: Max Aub, Madrid literario, geografía, exilio, retorno.

MAX AUB'S *MAXDRILEÑIST* GEOGRAPHY

Abstract: Max Aub was a tireless traveler who made of Madrid, among the cities where he resided (Paris, Valencia, Mexico D.F.), a vital, intellectual and literary vantage. Since his early trip to the capital in 1922, the Madrid writing of *The Good Intentions*, *Valverde Street*, *Open Field* and *Moorish Field* place the writer in the *City and Court* literary chronicler's tradition. But during his 1969 yearned return, reflected in *The Blind Chicken*, Max Aub corroborates the impossibility of his vital exile return and is forced to travel as a refugee through his literary creatures' *Maxdrileñist* geography.

Key words: Max Aub, Literary Madrid, geography, exile, return.

Max Aub fue toda su existencia un infatigable viajero por la geografía tanto vital como cultural. Al haber renunciado a enclaustrarse durante su juventud entre los muros de una universidad, como lo asumieron diversos representantes de su generación literaria (Jorge Guillén, Pedro Salinas, Francisco Ayala o Luis Cernuda), ese grupo de poetas profesores, que motejó con cierta malicia Juan Ramón Jiménez, Aub logró encontrar rápidamente una deseada independencia intelectual que, de todas formas, alcanzaron también otro grupo de mediocres estudiantes como García Lorca, Dalí o Luis Buñuel. La libertad observadora y creadora que le otorgó ser representante de joyería en la década de su formación literaria en los años veinte permitió al escritor afinado en Valencia desarrollar cuatro grandes afinidades urbanas antes de la Guerra Civil, que se completarían con su estancia en México, D.F., tras su exilio de 1942. París fue cuna y ciudad de entreluces a la que Aub o sus criaturas regresaron siempre por distintos motivos: agregado cultural de la República española en 1936-37, refugiado en 1939, concentrado en el campo de Rolland Garros en 1940, visitante forzoso en la postguerra mundial ante la imposibilidad oficial de regresar a España hasta 1969. Ciudad refugio para Remedios en *Las buenas intenciones*, Mágina y Joaquín en *La calle de Valverde* o Lola Cifuentes en *Campo de sangre*. La capital del Turia, sus veraneos en Viver y la franja levantina se erigieron como eje de su residencia y formación escolar tras la expulsión de la familia Aub-Mohrenwitz de Francia en 1914 hasta el comienzo de la Guerra Civil, y allí abandonará Aub su biblioteca o las esperanzas de huida de los últimos resistentes republicanos en *Campo de los almendros* en contraste con la forja de *Campo*

cerrado. En la Barcelona del conflicto, Aub descubriría sus inclinaciones por el cinematógrafo junto a André Malraux y tras su salida de la ciudad dedicaría varios cuentos y *Campo francés* a la experiencia de la geografía de la *Retirada* que el mismo observó durante la marcha hacia Francia con el equipo de filmación de *Sierra de Teruel*, mientras que criaturas como Tula y Remedios aúnan su complicidad en las Ramblas en *Las buenas intenciones*, Rafael López Serrador pierde la vida antiheroicamente de tifus en *Campo cerrado* o Julián Templado casi es víctima de la traición de Lola Cifuentes en *Campo de sangre*. Tras los noventayochistas, quizás demasiado restringidos por el *ancha es Castilla*, ningún escritor de su generación dio prueba de una pasión y conocimiento por la geografía española como la de Aub, cuyos personajes pueblan con detallismo y veracidad sus *Baedekers* narrativos: entre Bilbao y Granada, o de Alicante a Almedralejo.

No obstante, el escritor fue, sobre todo, un interesado observador de la realidad madrileña, ciudad que visitó por primera vez en diciembre de 1922 tras un premio de lotería de quinientas pesetas y a la que retornaría frecuentemente hasta el estallido de la Guerra Civil. Durante trece años, consolida Aub, también como personaje literario de *La calle de Valverde* (Aub, 2008: 398), sus incursiones de intelectual principiante en cenáculos como el Café Regina, asociado a la revista *España* y frecuentado por su albacea Enrique Díez-Canedo, Ramón del Valle-Inclán, Luis Araquistáin, Manuel Azaña, Cipriano Rivas Cherif, Paulino Masip, Pedro Salinas o Jorge Guillén.¹ La otra tertulia clave será la de la Granja el Henar, centro de reunión orteguiano de la *Revista de Occidente*, café en el que el sueño del joven Vicente Dalmases en *Campo abierto* nos guiará en la mañana del 6 de noviembre de 1936 por un guirigay de dimes y dirites de todas clases. Según Juan Rodríguez, de la mano de Juan Chabás, probablemente conoce Aub a los jóvenes poetas del 27 y a Ramón Gómez de la Serna en la cripta de Pombo, o con su amigo valenciano José Caos, a la tríada de la Residencia de Estudiantes: Buñuel, Dalí y García Lorca al que homenajea en el restaurante Villa-Rosa con motivo del estreno

de *Mariana Pineda* en 1927. Entre tertulias, librerías como la de León Sánchez Cuesta, y como morador de un piso en la calle Vallehermoso en 1935, Aub es un madrileño más testigo en la capital del golpe de estado de julio de 1936 antes de su marcha a Valencia para hacerse cargo del periódico socialista *Verdad*. Un Madrid todavía envuelto el 20 o 21 de julio de aquel año en una aparente normalidad y una topografía reconocible para el autor cuando tomó unas cervezas con André Malraux en el segundo trozo de la Gran Vía, entre la red de San Luis y la plaza del Callao, cerca de la redacción de *Cruz y Raya* en general Mitre 5. Pero un no-lugar en 1969, como veremos, para la memoria desterrada del escritor:

Una de las últimas veces que estuvimos por aquí, en condiciones casi normales, fue aquella tarde, Luego, todo tomó una fisonomía distinta. Era otra cosa. Pero aquella tarde de julio todavía parecía que no iba –tal vez– a pasar gran cosa. Los muertos no eran mucho, los sublevados parecían vencidos, vencidos en Madrid y en Barcelona (Aub, 1995: 402).²

A Madrid, Aub regresó durante el Segundo Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura que tuvo sesiones en la Residencia de Estudiantes entre el 5 y el 9 de julio de 1937 pero ya no lo haría hasta sus dos viajes de turista mexicano de 1969 y 1973, para visitar a su hija Elena y familia, tomar el pulso de la realidad española abandonada hacía treinta años, o investigar sobre su *Luis Buñuel: novela*. En *La gallina ciega*, explica el afecto que había desarrollado por Madrid, una ciudad que conservaba un cierto provincianismo estético a escala humana (“a la escala provinciana de la capital, Aub, 1995: 308):

–Madrid es –fue siempre– otra cosa. ¿Por qué? No lo sé. Tal vez la historia. Cada quien ve una ciudad como a una persona. Le es simpática o no. Pero no se trata de simpatía sino de manera de apreciar, de ver, de sorprender, de querer, de amar, de gusto, de estar, de vivir. Se vive en cada ciudad de una manera distinta, se es de una manera distinta. [...] –Yo fui era– uno de Madrid, otro en Valencia, otro en Barcelona,

1 “Fui durante trece años al café Regina, casi todas las tardes si estaba en Madrid” (Aub, 1995: 454).

2 “¿Dónde está ahora el solar? Tal vez bajo mis pies. ¿Dónde está ahora el puesto de refrescos y de cerveza? Ahora existe el tercer trozo de la Gran Vía. Ahora me costaría encontrar el lugar exacto donde estaba la redacción de *Cruz y Raya*. Veíamos a lo lejos, la plaza del Callao. Hoy todo es Gran Vía y los coches corren como si nada, sólo atentos a los verdes y los rojos y los pitos de los guardias (Aub, 1995: 402).

por no hablar del que me sentía en Cartagena o en Lorca, en Lorca o en Huerca-Overa o en Cuevas de Vera, en Almería [...]. O en París (Aub, 1995: 309).

Mientras, en *La Calle de Valverde*, Andrés Barillon hace partícipe a su corresponsal Jean Richard, de su teoría sobre las bonanzas madrileñas, una metrópoli donde destaca la luz, sobresale el clima y sobra el tiempo arrullado por la proliferación de tertulias que se dan popularmente en todos sus espacios humanos y económicos, sin distinción de clases, en una especie de democracia de la palabra en la que hasta la monarquía se vuelve electiva al escoger el centro de los cenáculos, en un ejercicio azañista en el que los mejores sirven a la mayoría.

Los españoles, no sólo los madrileños, tienen como lugar común decir: “de Madrid al cielo”. Aciertan. He buscado por qué: se debe al tiempo; no a la temperatura, que no es mala, pero no mejor que la de otras ciudades, incomparables a la de las veras del Mediterráneo (todavía no se ha inventado otra parecida). En ninguna ciudad por mí conocida (no son muchas como sabes, pero sí bastantes) se tiene tanto tiempo como en Madrid. El día es más largo, entre otras cosas porque invade más horas de la noche que en otra parte; pero no es esto sólo: duran más. El español es enemigo personal del quehacer, no sólo lo lleva en la sangre sino en el alma. Aquí el trabajo sigue siendo pecado para la Sociedad y la Iglesia —que traga mayor número de horas a quién le es aficionado que en Roma mismo—. El español —tal vez no tanto el catalán, tal vez no tanto el vasco, aunque más de lo que aparentan— nunca pierde el tiempo: lo aprovecha saboreándolo, viéndolo pasar, viendo pasar a los demás. A veces, en Andalucía principalmente, exagera; surge entonces la *juerga* que si no es tiempo perdido tiene en sí algo de desesperación para no acordarse de él. Todos son jipíos, lamentaciones, vino, buscando el olvido del problema.

Hablo de Madrid, de su equilibrio. Hay *juerga* si se juzga necesaria, pero como remate, no como finalidad. El madrileño ha encontrado su punto en la tertulia, en el café —no en el casino, que suele ser aburrido, encubriendo el juego—. No los ha inventado (¿quién inventa?), los ha aprovechado, igual que aprovechó la ópera cómica, las comedias musicales de

Offenbach —música de corte y de bulvar— para crear (¿quién crea?) “la zarzuela”, único teatro español universal después del de Calderón, La tertulia, el café —o la tasca—, en Madrid, son universales, es decir, populares. No sólo hay tertulias en los cafés sino en las reboticas, acceras, salones, casas de prostitución y de vecindad, tiendas, zaguanes, patios de las facultades, despachos ministeriales. Nada más lejos de la visita y las visitas, donde hay huésped y huéspedes, sino todos con idénticos derechos, a pie llano, con tal de sentarse. A la tertulia nada se les resiste: iguales todos del todo en todo, democracia perfecta; si eligen rey porque se lo merece —Valle Inclán, Ortega, no me dejan mentir—. No hay ahora aquí elecciones ni nada que se le parezca, pero sí parlamento abierto a todas horas. La importancia del Ateneo decanta de este hecho madrileño: tertulia por excelencia (Aub, 2008: 578-579).

Más allá de sus esparcidas pero constantes visitas madrileñas a las tertulias (Regina, Granja del Henar, Lion d’or o María Cristina), Max Aub mantuvo otra relación perenne con la capital española ya que entre sus *pericos de los palotes*, abundan los personajes nacidos dentro de la cerca de Felipe IV, desde *el Madriles* o *el Málaga* que pueblan sus universos concentracionarios, a los actores y testigos de *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, *Las buenas intenciones*, *La calle de Valverde*, *Campo abierto* y *Campo del Moro*, cinco novelas en las que la capital se erige, en muchos casos, como otro protagonista más. En todas ellas, también acoge a visitantes relevantes para la narrativa aubiana como Victoriano Terrazas en el Madrid primoriverista, Luis Álvarez Petreña en la geografía anatómica de un Madrid tertuliano “bobo, bueno, revuelto, dormido al sol y desperezándose [con] el Guadarrama azul, el cielo celeste y los verdes de Velázquez” (Aub, 2011: 450). Un Madrid dialéctico de ecos y roces, anatómico:

De la República, liberal y confiado, revuelto y encerrado en sí mismo. Pequeño y enorme, por ignorancia del exterior: el mundo empieza en Atocha y acaba en el Norte, por la Gran Vía; tras el Pardo, son los Andes. Y sus costillas se abren de la calle de la Montera a la del Prado, de la de la Lealtad a San Bernardo; Fuencarral es el brazo derecho, y la Puerta del Sol la palma de la mano zoca —donde se lee la suerte, según la fortuna (Aub, 2011: 449).

O bien el Madrid de la Guerra Civil de Vicente Dalmases y Julián Templado en *Campo abierto* o *Campo del Moro*. Pero también el teatro de Aub evocará los espacios perdidos de la ciudad. Por ejemplo en dos contribuciones de *Las vueltas* en las que nos transporta a los interiores (de una casa, 1960), o a una tertulia madrileña como la de Melchor Pinillos [Fernández Almagro] en la versión de 1964.

El tiempo es ese arcano al que se refería San Agustín y del que sólo podemos hablar cuando no nos preguntamos lo que es. El tiempo y el espacio, íntimamente unidos desde Kant y que nos separan tras sus quevedos del *noúmenos* transcendental. Si Max Aub no podía rebobinar el tiempo anterior a su exilio ni intuir mediante la representación de los fenómenos el *noúmenos*, por ejemplo, de la traición que lleva a la derrota, la muerte y el exilio, lo intentará evocar mediante las geografías de la interioridad como nos los recuerda otro filósofo del cronos, Vladimir Jankélévitch, intérprete de un pensador de la conciencia como Henri Bergson que glosara D. Antonio Machado en su *Poema de un día: Meditaciones rurales*.³ Separado del tiempo espacial de los relojes, ajenos a la *duración* íntima de la conciencia, en su interior se hallan dos mecanismos de la memoria: lo que Aristóteles describía como la *mneme* o el conjunto de lo memorable que recordamos, a veces, debido al *pathos*, a nuestro afecto, al azar, a algún impulso sensorial y la *anamnesis* o el propio acto de la recolección, el esfuerzo consciente de evocar el pasado. Lo que el narrador de Proust destilaba a través de la sensorialidad patética, gustativa y mnémica de la magdalena es la nostalgia de la búsqueda de un pasado y el propio intento de encontrar ese recuerdo es la *anamnesis*.

Pero para el Max Aub del exilio hasta 1969, será imposible regresar a un espacio de la *mneme* madrileña de otra manera que no sea elaborando una extensa *anamnesis* espacial fictiva: la infraestructura urbana de su obra que gracias también al concurso de otros pueden habitar sus personajes literarios.

³ “Clarea/el reloj arrinconado,/y su tic-tic, olvidado/por repetido, golpea./Tic-tic, tic-tic... Ya te he oído./Tic-tic, tic-tic... Siempre igual./monótono y aburrido./Tic-tic, tic-tic, el latido/de un corazón de metal./En estos pueblos, ¿se escucha/el latir del tiempo? No./En estos pueblos se lucha/sin tregua con el reló,/con esa monotonía,/que mide un tiempo vacío./Pero ¿tu hora es la mía?/¿Tu tiempo, reloj, el mío?(Tic-tic, tic-tic) ... Era un día/(tic-tic, tic-tic) que pasó,/y lo que yo más quería/la muerte se lo llevó” (Machado, 1988: 219).

No me sirvió nunca la memoria con fidelidad, he recurrido siempre a la de otros. A veces, he tenido de un mismo suceso, en los que participaron varios, hombro con hombro, versiones dispares. Es achaque humano, nadie ve nada igual, es decir, todos ciegos, sin contar que no somos cíclopes y dos, cuatro, seis ojos ven más que uno; pero siempre desde ángulos distintos (Aub, ms).

A su vez, consciente, poco a poco, de la imposibilidad de abarcar fenoménicamente el espacio perdido, el autor inventará progresivamente una geografía interior dentro de la conciencia de sus protagonistas, en un proceso de viaje imaginario neovanguardista que evoca su *Geografía* de 1928. Una duración bergsoniana que nos permita aprehender en su *mneme* de exiliado toda la *anamnesis* de un espacio madrileño imaginado. Tampoco, Aub podrá distinguir entre espacio de la historia y de la ficción ya que entiende que se trata de lugares epistemológicos intercambiables, vasos comunicantes en trasvase permanente:

No existe una diferencia tajante entre historia y ficción. Toda historia que se repite da cabida a la ficción, del mismo modo que yo doy en mis novelas y cuentos cabida a la historia. Todas las novelas, las buenas novelas, son históricas. Es imposible reconstruir la realidad objetiva e imparcialmente porque todos la vemos e interpretamos de manera distinta. Un historiador es siempre un novelista y, por supuesto, un novelista auténtico se parece en muchos aspectos a un historiador. No me refiero a los eruditos, que nada tienen que ver con la historia ni con la novela (Carballo, 1963).

Por ello, plantea su teoría del bulo que va a dominar su obra y que se enraíza entre la realidad y la ficción y poco a poco va invadiendo como las plantas trepadoras cualquier atisbo de objetividad materialista a la que se pudiera aspirar en lo real.

—El bulo es la única cosa seria, lo único que merece estudiarse en una guerra. Nada refleja mejor el ánimo de todos.

Vosotros os empeñáis en que si lo económico, etc. Ignoráis la imaginación. Si sois fuertes acabaréis rectificando. Se cree lo que se quiere. El mundo no es más que la imagen del deseo. Nada ayuda a la policía como la imaginación de los demás.

—Y el miedo.

—Concedo: pero el miedo también es imaginación. En todas partes cuecen habas y se ven fantasmas. Los fanáticos, victorias; los soldados, copos. El sentido común, la razón, acaban en mano de las suposiciones, de las entelequias: putos que huyen el postre del deseo. Los hombres viven con sus premeditaciones a cuestras y mueren a lo galápagos, la cabeza dentro. Lo peor del hombre: la fe, asesina de imaginaciones (Aub, 2000: 467).

Ese espacio además estará sistemáticamente invadido por la arbitrariedad de la guerra y sus consecuencias aunque siga siendo el único posible para entablar la dialéctica de los personajes y preguntarse por el *noumenos* inabarcable. Pero Madrid en su ruina aparecerá absurdamente cortado entre destrucción y cotidianidad como si el espacio fuera el cenital de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, uno de los primeros cronistas de las virtudes y vicios de la capital. Abierta en canal, la realidad en su derrumbe “puede con todo” según afirma el trasunto a lo Hemingway del periodista estadounidense Hope: “La casa estaba partida por la mitad, como para el Diablo Cojuelo. Media por los suelos, hecha polvo, y lo demás intacto: con sus lámparas, sus cuadros, y un orinal bajo la cama del dormitorio del segundo piso” (Aub, 2000: 606).

Como es obvio, Aub estuvo pergeñando durante todo su destierro estas distintas geografías de la capital española que anhelaba visitar y que temía olvidar. En su etimología y a la luz de los *topos* de la psiquiatría freudiana, la geografía de la conciencia espacial puede aclarar múltiples aspectos de la actividad humana afectada por lo físico, lo político, lo económico, lo social, o lo cultural. Si la historia discurre temporalmente, la geografía hilvana el espacio. Así, las diversas topografías madrileñas de Aub buscarán explorar una multiplicidad de puntos de vista, entre otros: el *topos* físico-fictivo que encuadran, cruzan y dibujan sus criaturas, en particular, los afectados por la modernidad urbana y posteriormente, por la destrucción de la guerra;

engarzados en los barrios madrileños, se desprenderán diversos espacios sociales, políticos, regionales, intelectuales, ruinosos que plantearán diferencias clasistas, conflictos ideológicos, prejuicios territoriales, miopías epistemológicas y una implacable caída en el abismo hacia la degradación y la descomposición de la ciudad y de la verdad. En sus cloacas, descenderemos a los infiernos de sus geografías metafísicas o *nouménicas* con su extenso cuestionamiento interior a través de *topos* como el del ser, la creación, la traición, la derrota, o las vueltas.

Por otro lado, cuando Max Aub visite y refleje en su escritura de *La gallina ciega* el anhelado paisaje madrileño de sus conciencias literarias pasadas, encontrará que se producirá un nuevo desfase espacial, una nueva perturbación visual que desenfocará aún más la importante miopía de su geografía de desterrado, de desenraizado. No logrará percibir ni la imagen madrileña anterior al exilio, ni la forma de la conciencia urbana de las criaturas de su escritura, ni explicar la metafísica *nouménica* de la derrota y del tiempo y del espacio de las vueltas, sino sólo intuir las apariencias deformadas de una capital que no puede ni logra reconocer, una proyección dantesca de la caverna de Platón en la que el protagonista Aub se siente reflejado pero no representado: una nueva desilusión *madrileñista* que le aleja desterrada, posmoderna y epistémicamente de un Madrid que sólo existe en el bulo de la conciencia de su propia escritura, en un tiempo sin pasado ni futuro. Así lo reitera Maurice Blanchot en *L'espace littéraire*:

Écrire c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude [...]. Plutôt qu'un monde purement négatif, c'est au contraire un temps sans négation, sans décision, quand ici est aussi bien nulle part, que chaque chose se retire en son image et que le 'Je' que nous sommes se reconnaît en s'abîmant dans la neutralité d'un 'Il' sans figure. Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. Ce 'sans présent' ne renvoie cependant pas à un passé. Autrefois a eu la dignité, la force agissante de maintenant; de cette force agissante, le souvenir témoigne encore, lui qui me libère de ce qui autrement me rappellerait, m'en libère en me donant le moyen de l'appeler librement, d'en disposer selon mon intention présente. Le

souvenir est la liberté du pascé. Mais ce qui est sans présent n'accepte pas non plus le présent d'un souvenir. Le souvenir dit de l'événement: cela a été une fois, et maintenant jamais plus. De ce qui est sans présent, de ce qui n'est même pas là comme ayant été, le caractère irrémédiable dit: cela n'a jamais eu lieu, jamais unes première fois, et pourtant cela recommence, à Nouveau, infiniment. C'est sans fin, sans commencement. C'est sans avenir (Blanchot, 1955: 20-21).

Al poblar el espacio madrileño, a partir de *Campo abierto* (1951), *Las buenas intenciones* (1953), *La calle de Valverde* (1961) o *Campo del Moro* (1963) con un crisol de personajes diversos, de los anónimos a los históricos, Aub se instalaba en una concepción espacial que la vanguardia orteguiana había intentado borrar: es decir en un laberinto no lastrado sólo por lo cultural sino, ante todo, por lo vivencial que sus personajes pueden dialécticamente intentar interpretar e iluminar. Aub asumía entonces la amplitud del saco roto en el que Pío Baroja, en su prólogo a *La nave de los locos*, situaba la multiplicidad personajística de la narrativa frente al género moroso orteguiano:

Todos entraréis, si no en el reino de los cielos, en mi pequeña barraca; todos pasaréis adelante, los buenos y los malos, los imaginados y los soñados; los de la manta y los de chaquet con trencilla, los bien contruidos y los deformes, los muñecos y

las figuras de cera. Los más humildes tendrán su sitio al lado de los más arrogantes. Nos reiremos de los retóricos y de las gentes a la moda, de los aristócratas y de los demócratas, de los exquisitos y de los parnasianos, de los jóvenes sociólogos y de los que hacen caligrafía literaria [...] el autor tomará la palabra cuando le parezca, oportunamente o inoportunamente [...] haremos todas las extravagancias, y nos permitiremos todas las libertades (Baroja, 1974: 95).

En ese sentido, Max Aub hereda y recoge la dicotomía que aún en el laberinto español a sus creadores más geniales (Velázquez, Goya, Pérez Galdós, Picasso o Buñuel), entre realismo y vanguardia, entre síntesis y libertad creadora, entre linealidad y teleología hegeliana y circularidad nietzchiana, en lo que califica como un nuevo realismo, un manierismo moderno exclusivamente español que ya había explicado a los pericos de los palotes obreros del pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937 diseñado por Josep Lluís Sert el día antes de su inauguración y que reiteraría en *Luis Buñuel, novela*.⁴

Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de

⁴ Los laberintos y las pirámides, los jeroglíficos, no dejan naturalmente de ser una metáfora. En su complicación tienen escondido un núcleo central, un átomo creador. Sea lo que sea, Dios.

En cambio la manera lineal, de camino, de corriente, de movimiento que va hacia el devenir, hacia el porvenir, en muchas épocas se confundió con el progreso. Al fin y al cabo, estas son las dos maneras de toda obra humana: la de ser —el futuro—, que es la línea recta, o la de estar, que es la del círculo, la del encierro con una salida posible o imposible. Generalmente los personajes de Buñuel dan con ella, aunque no sea franca (*Nazarín*, *Viridiana*, *La joven*).

Claro está que este es un punto de vista totalmente teórico y que el hombre y sus obras ha participado muchas veces de ambas maneras, en las obras de un mismo hombre, según el discurrir de la vida y los acontecimientos. Los laberintos, desde el punto de vista del arte, han tenido sus épocas de esplendor coincidentes con el manierismo. Reaparecerán desde 1880 a nuestros días, de Mallarmé a Octavio Paz.

En el siglo XVII, buscando una salida al mundo sin fin del laberinto, del tomismo, se acentúan brutalmente las estructuras geométricas elementales en la representación del espacio, de los objetos y del hombre. Podría decirse que las bases del cubismo pueden fecharse de esta época. Evidentemente la mayoría no sigue este camino, que dependerá de las condiciones personales del artista. Las tendencias exhibicionistas del manierismo prefiguran la obra de Salvador Dalí, mientras que la sobriedad del arte clásico puede encontrarse en Matisse. El cubismo buscó descubrir nuevos elementos para la pintura, dio con ellos aunque pronto hubo de traspasarlos al arte de la publicidad. En busca de nuevas formas expresivas, no tendrá la influencia del expresionismo.

De esta dicotomía del arte contemporáneo nace una tensión interior que se resuelve en el manierismo del siglo XX, por una parte sistematizando cualquier creación artística (cuyo máximo exponente es Mondrian) y, por otra parte, proclamando la libertad creadora ilimitada del individuo, que no es más que una posición teórica, ya que la libertad total no puede resolverse en ningún *Happening* ni con los "cadáveres" del surrealismo, ni en el azar de un pincel atado en la cola de un burro [...]

En el arte de nuestro tiempo, la obra de Buñuel corresponde, salvadas las distancias, a la coexistencia de estos dos tipos de expresión artística. A Buñuel le encanta el realismo español y, al mismo tiempo, el surrealismo, hijo de alemán y de francés. O de alemana y francesa, para que no haya malentendido, concebido en Norteamérica, para mayor claridad.

Este falso clasicismo y este pre y falso romanticismo, esa imagen feroz de la realidad y este distorsionamiento de la mente que son la expresión última del arte español se hallan en Buñuel como en Picasso, en Goya y en todos los grandes poetas que lo mismo se expresaron en formas populares que en las más rebuscadas formas laberínticas de nuestro tiempo". Los poetas de la Residencia o del Centro de Estudios Históricos (Aub, 2013: 563-565).

su arte. Por eso Goya y Picasso son pintores realistas aún apareciendo para los demás pueblos como personalidades extravagantes de ese “pueblo desconocido –como decía estos días el presidente Azaña–, “pueblo terrible, el pueblo español, terrible principalmente para sí mismo porque es el único pueblo de Europa capaz de clavarse su propio agujijón (Aub, 2002a: 41-42).

La síntesis modernista que contiene el *Guernica* de Picasso que Fernando Arrabal opone maxaubianamente en su obra *Dalí vs Picasso* enfrentándolo a *Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)* (1936) del pintor de Port-Lligat es como el collage que permite a Aub deconstruir cubistamente el espacio en ruina madrileño de la Guerra Civil tras los primeros bombardeos y cañoneos de la artillería nazi de la Legión Cóndor desde Cuatro Vientos contra la indefensa población madrileña de los barrios bajos de *Misericordia*, de *La Busca*, de *Las Buenas Intenciones*, por las calles del Amparo, del Sombrerete o de Embajadores.⁵

Todavía había polvo por los aires. Como siempre, bastaron segundos para que las fachadas vinieran a escombros; los cristales, a mil trozos; las calles limpias, a suciedad inverosímil; los patios, a solar; las paredes, a montón; el cielo, a bruma parda; las voces, a ayes o silencio; los cuerpos a guiñapos; las piedras molares, a peñascos; los hilos de teléfonos, a maraña inútil; un piano, a absurdo teclado en el pavimento. Por todas partes las losas manchadas: los cuerpos con su aréola de sangre morada. Allí, en la plaza, al lado del medio quiosco de periódicos, un tiro al

blanco, perdido su toldo y con sus personajes, recortados en plancha, torcidos o rotos; en uno de los cuadros una Agustina de Aragón sigue acercando la mecha encendida a la cureña de un cañón; un trozo de metralla ha deteriorado el letrero: “Bomba va”. Al lado, un teatro de marionetas anuncia todavía su función: “La tumba de Elena”. Un letrero destrozado deja difícilmente desentrañar: “Carnicería”. Más allá, salpicado de metralla, como cartón de encaje de bolillos, otro que ocupa la fachada entera: “Caja de pensiones para la vejez y de ahorros”. Al lado, en el escaparate de un fotógrafo, que ha perdido sus lunas, quedan, prendidas por unas “chinchas” a un descolorido fondo rosa, las fotografías de Irún bombardeado y un escrito bien caligrafiado: “Especialidad en primera comuniones”. Tres ambulancias, en el centro de la calle, y los camilleros recogiendo despojos en grandes cestos de mimbre, grises de sangre seca. Una mujer se lamenta: –Me estaba buscando mi marido un piojo...

Los ilustres visitantes tienen arcadas. Herrera no les perdona nada: un cuerpo descabezado, sangrante el cercén; un niño con los sesos fuera; un brazo cuelga de un balcón, a su vez sostenido por su cartela. Los ayes de dos viejas heridas, la agonía de Romualda que echa víboras y sangre por la boca (Aub, 2000: 583-584).⁶

Dedicada a Benito Pérez Galdós, el garbancero madrileñista por excelencia, en *Las buenas intenciones*, título metafictivamente pertinente para entender la evolución de su escritura madrileña, Aub escribió también un *bilgdunsroman* con gotas melodramáticas de *Fortunata y Jacinta*, espiritualismo de *Torquemada en la hoguera* y

5 Cañoneo sobre Madrid desde el aeropuerto de Cuatro Vientos con cañones de 88 mm. alemanes al que se unirán bombardeos sistemáticos a partir del 19 de noviembre de 1936.

The nationalist's failure to break through on 19 November made Franco change his strategy. He could not risk any more of his best tropas in fruitless assaults now that a quick victory looked much more difficult. So for the first time in history, a capital city came under intense air as well as artillery bombardment. All residential areas except the fashionable Salamanca district were bombed in an attempt to break the morale of the civilian population” (Becevor, 2006: 181).

6 Cubismo manierista que Aub reitera en el relato “Lérida y Granollers”:

De pronto, veinte segundos bastan, las casas se viene a escombros, los cristales a mil trozos, las aceras limpias a suciedad inverosímil, las calles a solar, las paredes a aire. El cielo azul a pardo, las voces a ayes o silencio, los cuerpos a guiñapo, los árboles a sarmientos, las piedras molares a peñascos, los hilos del teléfono a enmarañamiento inútil, un piano a absurdo teclado sobre la tierra, los pedales por montera; el mercado queda sin techo, las venas sin sangre, las losas se tiñen de morado, un kiosco de periódicos desaparece. Las casas ya no tienen piso; los muros, crecería. Todo se ve por dentro, hundido.

A lo largo de la calle se amontonan los cadáveres, los íntegros o los partidos en pedazos. Paran las ambulancias llegadas de Barcelona, unos hombres recogen despojos en grandes cestas de mimbre, grises de sangre vieja. Pasan aullando tres mujeres. Corre, grita la gente. Estamos a ciento cincuenta kilómetros del frente. Es la retaguardia. Una niña -¿qué tendrá, seis o siete años?- pegada a una pared mira fijo, sin poder llorar ni cerrar los ojos. De un poste cuelga un trozo de carne (Aub, 1994: 109-110).

darwinismo de *La lucha por la vida*.⁷ En su tradicional y paródico acercamiento a la ciudad, no se olvidaba de pasear a otro de los modelos en *busca* de la capital. Callejeaba allí Pío Baroja del que menciona Aub en sus *Diarios* una lectura de *Paradox rey* sin asumir deuda directa con su narrativa más madrileñista: “Si hablo de la influencia de Baroja en mi obra, no me refiero a *La lucha por la vida* que había olvidado completamente cuando empecé el *Laberinto*, sino de *Paradox [rey]* sobre mi primer teatro” (Aub, 2003: 493).⁸ En el folletín de los amores de Agustín Alfaro, don Pío visitaba la librería de don Lucas González, interior bohemio del tipo de *Camino de perfección* y que a este lector le evoca las habitaciones de sus abuelos paternos, también situadas en un caserón de la universitaria calle de San Bernardo:

Hay estanterías recubriendo todas las paredes, una mesa de despacho al fondo, cubierta de libros, y, en el centro del

cuarto, un montón informe de papeles que llega al hombro de cualquier hombre de mediana estatura. Existe un pasillo estrecho entre este cerro de libros y folletos y las estanterías; al fondo, el espacio es un poco mayor y permite un sillón desvencijado y cuatro sillas, que más de la que está tras el escritorio sirven para la tertulia (Aub, 2008: 162).

Precisamente, Francisco Umbral negaba el pan y la sal de la España del interior a los escritores del exilio como Aub en *Las palabras de la tribu*, pero ya en su *Trilogía de Madrid*, también se oponía a aquel tipo de reivindicación galdobarojiana, anclada en el socialrealismo de arenisca a lo Lukács para la exclusividad de los hispanistas que publicaban en *Anales Galdosianos* de la Universidad de Texas.⁹

Las buenas intenciones es por lo tanto una *busca* consciente de la urbe en la que los personajes aubianos se

7 Son abundantísimos los guiños galdosianos. “Así leyó Agustín los *Episodios Nacionales*, unos tomos de Pi y Margall, otros de Costa, las novelas de Antonio de Trueba, la *Historia de los girondinos*” (Aub, 2008: 75) “[Agustín] recalaba en la librería, si le sobraba tiempo al ir o salir de su casa. Cada día le gustaba más Galdós y compraba, al azar, sus novelas” (Aub, 2008: 192). Marcelino Guzmán y María de los Ángeles son personajes quevedescos y torquemadescos en su avaricia de grado cero: “Muy seria, un tanto redicha, más bien fea y ferozmente apegada al ahorro, lo que les había unido desde el principio” [...] Compraban pan duro, de la víspera o de la antevíspera, a ser posible (les salía más barato por su menor peso” (Aub, 2008: 134 y 138). El desgraciado amante de Pilar, la hija de Lucas, vive en la calle de Tudescos donde lo hizo D. Benito. (Aub, 2008: 188). O en *Campo abierto*, Romualda, la mujer del peluquero Jacinto Bonifaz, que ha visto a Galdós, parece una tía Roma que se ha educado en la escuela de la lectura de los *Episodios Nacionales* por parte de su padre y guarda admiración hacia Salvador Monsalud “que ya la cogió más granada que Gabriel Araceli, cuyas andanzas oyó de viva voz siendo demasiado niña” (Aub, 2000: 463).

8 Recuerda Aub en *La gallina ciega* sus encontronazos con Baroja alojado en el Colegio de España en el París de 1937, luego reflejados en una despectiva referencia del *hombre malo de Itzea* (1938). “La verdad es que lo aguanté en la Ciudad Universitaria, en la Casa de España, mientras estuve en la Embajada. Araquistáin quería que lo echara. Pero le hice ver que ni estaba bien ni nos convenía” (Aub, 1995: 455).

9 O sea que me iba a la calle, al Retiro, por las mañanas y en el Retiro hacia tertulia con dos Benito Pérez Galdós, que estaba allí en piedra, ciego, tocando con su mano tórpida su propia estatua, “se parece, se parece” que es lo mismo que le había dicho a Victorio Macho cuando terminó juzgando sólo por si el tacto, que para entonces ya estaba ciego, se parece, joven, se parece, si, don Benito, que es realismo galdosiano llevado a la piedra, lo que yo llamo el realismo galdobarojiano, ¿cómo dice, joven?, nada, perdone, que Baroja y usted son pedernales e insoportables, sólo que Baroja es más arenisca, se deshace entre las manos, y usted, por si fuera poco pétreo, está acuñado por Victorio Macho, que es un Rodin palentino sin grandeza y yo le he hecho un reportaje en su casa de Toledo, y me pareció un cursi, dice que la mujer es una guitarra de carne, don Benito, y usted dice que Tristana “tenía una borriquita”, y de una joven que tiene borriquita a mí no me interesa ya nada de lo que le pueda pasar, para qué hablarán los escultores, don Benito, qué brutos son, y para qué hablarán ustedes, los novelistas, qué brutos son ustedes, los novelistas, qué brutos son ustedes, qué grandes escritores si no escribieran, como dijo Proust de Balzac, o si supieran escribir, me está usted faltando, joven, le estoy haciendo una entrevista a una estatua, que es una novedad, y se lo que venderé a una revista de derechas, porque hoy las de izquierdas están en el socialrealismo, en Lukács y todo eso, y usted es sagrado para ellos, le estudian a usted como Marx estudió a Balzac, pero ni usted es Balzac ni ellos son Marx, y también le estudian a usted del otro lado, don Benito, que hay una universidad norteamericana que tiene una revista dedicada exclusivamente a estudios galdosianos, si es por el XIX, más les valía estudiar directamente la historia de España, castellano no van a aprender de usted, con eso de la “borriquita”, que es de viejo verde y cursi con empleo en Aduanas, no de gran novelista del siglo, y de Baroja tampoco se fie mucho, que vive ahí un poco más arriba, detrás de la Academia, y dice de usted que a usted sólo le interesa la peseta y que los *Episodios* los tenía calculados en reales, no sé si Baroja vive o ya se ha muerto, pero le aseguro que dice eso, y Ruano, uno que todavía vive y está ahora mismo en un bar de Recoletos, haciendo artículos, dice que a veces le ve a usted por Argüelles y que parece usted un maestro de obras, yo he visto la placa que le han puesto en Hilarión Eslava, en la casa donde usted vivió; de aquella foto que le hicieron con el perro, a mí lo que más me gusta es el perro, don Benito, usted parece un Gogol hortera, o sea que ya tenía mi entrevista con Galdós o con la estatua de Galdós (él siempre fue granítico, impermeable al calado del idioma, de modo que venía a ser lo mismo). No había perdido la mañana, era una exclusiva de venta segura en cualquier semanario de derechas (no había otros: en el de izquierdas *Triunfo*, a mí me abrían la puerta, nunca supe muy bien por qué, anda ahí que les vayan dando), en la entrada, los que e la compren, pondrán que venga Basabe a hacer las fotos a la hora de la muerte pidió los santos auxilio, como todos los librepensadores españoles, y que se los dio, caritativamente, el padre Félix García, al que también había entrevistado yo en la residencia de frailes de la calle de Columela, y luego le había visto en la tertulia de Ruano, sotanillo de Teide, cuando César decía “hoy me ducele el tranvía que pasa y hasta el que no pasa” y el padre Félix, que vivía en la mentira y presentaba sobrinas rubiales, escribía artículos contra la defensa de la mentira que hacía el escritor del Teide, ignorando siglos de filosofía, el fraile, esto de Galdós es dinero seguro, unas 500 con descuentos, que venga Basabe a hacer las fotos a la estatua, don Benito no se mueve de ahí, y el tranvía amarillo de Recoletos pasaba efectivamente, a toda aspirina, por sobre la cabeza mareada del articulista, dejando una estela primaveral, juanramoniana, albertiana y municipal de espuma de aire en el aire, de espuma de aire en el cielo, de urgencia, recurrencia y eterno retorno para nada. Yo iba loco por escribir la entrevista con Galdós (Umbral: 24-25).

mueven todavía con identidades y espacios simbólicamente predeterminados de las novelas de los maestros. Así el padre abusador, José María Alfaro evoca a uno de los jerifaltes falangistas de la postguerra, Agustín refrena su pasión por Remedios en contraste con la conocida sensualidad del santo de su nombre, mientras que ésta es la mujer que no puede impedir el desarrollo trágico del folletín. Para ocultar su abnegado fracaso amoroso, Agustín finge dedicarse a la topografía de la ciudad que como anillo al dedo subraya los sobresaltos de sus personajes: la folletinesca Doña Camila intenta convencer a su marido de la necesidad de adoptar a su *nieto* por la calle de la Magdalena (Aub, 2008: 63) o Agustín indaga en la verdad del retoño de su progenitor en la de Amor de Dios (Aub, 2008: 65) mientras que éste espera sencillamente borrar de un callejeo demasiado simbólico la prueba de su ignominia, una vez “que Remedios se fuera de Madrid, o que por lo menos se cambiara de barrio, sin dejar señas conocidas” (Aub, 2008: 66). Un Madrid donde signo y referente se confunden, una ciudad tradicional añorada por *Azorín*, otro de los madrileñistas de los que Aub buscaría separarse.¹⁰

En esta urbe simbólicamente pertinente para la historia literaria de las representaciones de Madrid (*Las buenas intenciones*) o para el propio desarrollo intelectual de Max Aub nacido en y con la Edad de Plata (*La calle de Valverde*), ocupan una especial relevancia espacios donde se pueden gestar el desarrollo cultural de la metrópoli: librerías, tertulias, ateneos, cafés, restaurantes, bares, teatros, cosos taurinos, estadios, y cines en los que los personajes aubianos sienten la creciente modernidad de las muchedumbres interiores de la ciudad. Y entre las novedades más destacadas nos encontramos con el cinematógrafo que le sirve a D. José María Alfaro, para

modernizar sus intenciones sexuales con Remedios en la oscuridad de las salas que atraen a las nuevas clases móviles urbanas, o el estadio de Chamartín en el que Corpus Barga sentía la emoción moderna de las nuevas ágoras metropolitanas (56) y al que se dirigen Agustín con Angelita para ser testigos balompédicos de la creciente rivalidad entre la capital y la ciudad condal (Aub, 2008: 143).¹¹ O bien las referencias a las *petites reines* del futurismo ya asumido que montan los barberos Tomás Expósito e Hipólito Méndez “ciclistas empedernidos que una vez se atrevieron a tomar parte en la Vuelta a Cataluña” la decana de las pruebas ciclistas ibéricas (Aub, 2000: 537).

Sin citar obras en concreto, Aub admitía en las páginas azules de *Campo de los almendros* el fracaso inicial del paradigma novelesco cercano a *Las buenas intenciones*, en el que los decorados y la causalidad temporal hilvanaban planos madrileños causalmente organizados. Un espacio urbano que podíamos calificar de metonímico. “Para narrar una historia, nada más absurdo que intentar seguir exactamente los sucesos según la hora en que acontecieron: no hay un solo personaje—sin eso no sería una novela—que viva a la misma hora que otros. [...] La manera tradicional de relatar es, tal vez, la más falsa: sin embargo, quizá por inepto, la adopté” (Aub, 2002c: 403).

Alertado ante esta restrictiva falsedad, Aub prosigue desengañando a sus personajes con mayores dosis de bulo espacial, de arbitrariedad urbana, como en el caso de Fidel y Feliciano, ambos “nacido[s] en la calle de Desengaño ‘cuando todavía existía’; ahora estaban ‘como quien dice puerta con puerta con la Gran Vía’” (Aub, 2008: 264). El anonimato de la modernidad del ensanche de la gran avenida, verticalmente determinada por el eje comunicativo de las ondas del

10 *Azorín* recordaba en *Madrid* (1959: 1273-1274) los nombres plerisignificativos y palimpsesticos de las calles y de los negocios de la capital: “En las calles hay mucho que observar; las calles son un interesante espectáculo. ¿De qué calles hablamos? Todas las calles tienen su atractivo. Hablamos de las calles de las grandes ciudades modernas, populares, ruidosas. Hablamos de las calles de las viejas, históricas, artísticas ciudades. Hablamos de las callejuelas de los pueblos chiquitos, perdidos en las anfractuosidades de las montañas, soleados y venteados en los llanos y las estepas. Madrid tiene calles de diverso orden; pero—lo primero de todo—no busquemos ya en nuestra capital muchos de estos títulos pintorescos y expresivos de las antiguas calles. Pocos quedan ya; muchos han desaparecido para dejar lugar al nombre de un político anodino o de un publicista que no nos sugiere nada. En provincias todavía quedan muchos de estos títulos. [...] Bellos son los títulos de Pellejerías, Correcherías, Escolares, Torno Viejo, Hombre de Palo y Pan y Carbón, Alfares... Los vetustos oficios de España son rememorados en muchos de estos rótulos. En Madrid quedan algunos. Lo que no quedan son las muestras de las tiendas. Antaño las tiendas tenían en la puerta un símbolo que las hacía distinguir a los ojos de las gentes. Aquí había un borreguito; más allá, una media luna; luego, un fantoche, representando un pastor; después una Virgen con su corona. Y éstas eran las tiendas del Borrego de la Media Luna, del Pastor y de la Virgen. No hacía falta saber leer para conocer y encontrar estas tiendas. Labriegos y artesanos, venidos de los pueblos, podían encontrar fácilmente lo que buscaban y el recuerdo de las tiendas de esta manera señaladas quedaban perennemente en la memoria”.

11 En su habitual recelo hacia lo catalán, Aub parece dar la victoria al equipo del Real Madrid.

rascacielos de la Telefónica y el horizontal de los almacenes *Madrid-París*, permite a una novela como *La calle de Valverde* ensayar con los nuevos postulados de las vanguardias, con el álgebra superior de la metáforas orteguianas que como sabemos, alternan hábilmente el eje de selección con el eje de combinación. La escritura de esta novela, la cual plantea en parte la formación estética del *alter ego maxaubiano* de Victoriano Terrazas, de nuevo asume una actitud doblemente paródica: el bulo en ese espacio interior de las metáforas como las de la *Oda a Salvador Dalí* de García Lorca que el propio Aub ensayó en su obra temprana. En ellas, Victoriano siente el desasosiego del laberinto de la incompreensión sin osar levantarse contra aquel simulacro que desmerece su supuesta victoria sobre “un Madrid rendido a sus pies” (Aub, 2008: 410). A pesar de su aceptación editorial en la *Revista de Occidente* de Ortega, el joven nuevo rico Victoriano triunfa cínicamente en un neoromanticismo de la desilusión que vence pero no convence frente a las derrotas morales de Lucien de Dubempré en *Les illusions perdues* de Balzac, Frédéric Moreau en *L'éducation sentimentale* de Flaubert o Julien Sorel en *Le Rouge et le Noir*. No obstante, parece asumir una postura crítica contra los presupuestos de la masa en Ortega y reivindicar la historia y la ética como ineludibles espacios de la colectividad.¹²

El reconocido caos espacial aubiano, la estructura del retablo renacentista de la que hablaba Ignacio Soldevila (387) sólo empieza a instalarse en el Madrid tocado por el desconcierto de la contienda, cuando la ciudad pasa de ser una metrópoli en guerra, a estar en la guerra, la cual se acerca irremediamente con la repetición del *leitmotif están en Alcorcón*, espacio que va a romperse narrativamente en mil pedazos el 5 de noviembre con el escueto, *Ya están en Leganés* (Aub, 2000: 496) y posteriormente con el múltiple: *Están en Alcorcón, en Leganés, en las afueras de Getafe* (Aub, 2000: 498).

12 “Ortega se equivoca de medio a medio; la masa no se siente humillada por cuestiones de este tipo. La masa no tiene complejos de inferioridad más que históricos: si se ve *despreciada* por razones éticas, las estéticas... ¿Es que la masa “comprende” a Velázquez, al Greco, a Garcilaso, a Lope, a Calderón, a Shakespeare, a Goethe? ¡Que no fastidie!. Los han comprendido “siempre”, me oís: siempre los inte-li-gen-tes. Y conste que no me refiero a los ricos o pobres, poderosos o débiles. No. Los inte-li-gen-tes (que no es una superioridad sino una clase). Todas esas ideas de Ortega, si no burdas, son absurdas. Al pueblo le gusta el arte si ve en él otra cosa. Lo mismo le da una Inmaculada pintada por H o por B. El arte gusta por sobrenatural. No hay tal arte impopular de hoy. Al contrario, sucede que hoy las minorías gustan como no han gustado nunca el arte popular, del folklore. Es decir que, si hay un movimiento, es de acercamiento de los más inteligentes hacia los menos. ¿O creéis que hubo épocas en que les gustaban las mismas cosas a los tontos y a los listos? En la corte de Austria no gustaron los retratos de Velázquez. Los imbéciles, por mucho que se haga, siempre lo serán” (Aub, 2008: 552-553).

Anteriormente la ciudad había guardado su orden urbano, sus jerarquías espaciales y clasistas, como en el apartado de doble ironía titulado *En el otro lado* en el que aparece el antihéroe traidor falangista Claudio Luna. En su regreso a la capital, sus pasos le conducen “sin querer [...] sin darse cuenta” (Aub, 2000: 429) al barrio de Salamanca donde su moral familiar le lleva a dar el pésame a Pepita Oliete, meretriz y hermana de El Maño, el pasante de su padre fusilado por sus propias balas. Pero allí también, se empiezan a notar signos de deterioro, en el espacio de los abastos. En la despensa en que se guarda el transmisor quintacolumnista, “el jamón, las conservas, las patatas empezaban, si no a escasear, sí a ser atesoradas y no habría de sorprender su falta en los alledaños de cualquier cocina (Aub, 2000: 435). A pesar del conflicto, la urbe da una impresión de normalidad en la que pueden surgir las conversaciones o deseos gastronómicos fundamentales para el espacio maxdrileñista. La metafísica de los huevos fritos se ilumina como un bodegón de Luis Meléndez:

–La gente cree que eso de los huevos fritos no tiene su intrínquilis. Van aviados. Lo mismo que las patatas. Todo tiene su punto en la vida, y más en la cocina, pero nada tan difícil como eso que parece tan sencillo. Los blancos tienen que freírse y dorarse como cuscurro, que las yemas queden blandas bajo una ligera capa blanca, que los bordes tengan ya un aspecto de escultura barroca,

–Churrigueresc –precisó Templado.

–Con las patatas sucede otro tanto: mollar por dentro y ya a punto de pasar del dorado al siena en sus extremos...” (Aub, 2000: 570).

Luis Mora en *Campo del Moro* “si desea el fin la guerra no es tanto por el término de los bombardeos o de la escasez de alimentos como por la posibilidad de tomar café y café con leche *de verdad*” (Aub, 2002c: 504).

Pero el multitudinario paisaje humano que puebla la ciudad a partir de la tercera parte titulada Madrid de *Campo abierto*, recoge ahora las aspiraciones democráticas que Victoriano Terrazas criticaba hipócritamente tras su triunfo en *La calle de Valverde* o que asoman en los sueños de los sueños de Vicente Dalmases que abatido por el cansancio en la Granja el Henar de la Calle Alcalá, elucubra sobre el partidismo de Valle-Inclán y la frivolidad de algunos que todavía buscan deconstruir la masa orteguiana:

Están en el café. No saben lo que son las balas, ni los pies deshechos de tanto andar. Falta don Ramón. ¿Dónde estará a estas horas Valles Inclán? Se sentaba allí enfrente. ¿Con quién estaría? ¿Con nosotros o con ellos? Con nosotros. No hay duda. No saben lo que pesa una mochila, una ametralladora, un fusil [...] —¿Qué es el vulgo par tanto español ilustre que lo vitupera y desprecia desde el siglo xv hasta hoy? No es el pueblo, que para ellos no entra en cuenta, no el artesano y menos el labriego. No: es el que sabe leer, el que asiste al teatro, el que juega, el que habla, y comenta en las reuniones y tertulias: el público, los estudiantes, los mercaderes, los oficinistas, los empleados, los obreros de las capitales. No se puede. No se debería dividir un pueblo en minorías y pueblo o masa sino ver la existencia de tres clases: los selectos, su público y su pueblo [...] El pueblo para los Ortega es los horteras (Aub, 2000: 518-519).

En la ciudad asediada de noviembre de 1936 se está gestando no ya el mito de la eternidad cristiana y paisajista de *Madrid al cielo*, sino el de la resistencia de la ciudad popular, la *Capital de la gloria* que va a ser salvada en parte por la falta de previsión de los rebeldes que entregarán las órdenes de ataque a los republicanos para el día 7 noviembre, la capacidad estratégica del general Miaja y de su jefe de estado mayor el teniente coronel Vicente Rojo, aquél, un Joffre que evoca la batalla de La Marne y en una ciudad que retomará el lema de

No pasarán de la batalla de Verdún de 1916, la llegada de las Brigadas Internacionales que Julián Templado cruza fuera de cronología el 8 de noviembre en Arganda,¹³ las tropas de milicias de Galán y Barceló, pero sobre todo por fuerza colectiva del bulo de los ninguneados por las élites, por el espacio sinecdótico que abarca todas las aspiraciones antifascistas:

El general reúne a los jefes del sector. ¿Con qué cuentan? Con moral. Eso sí. La ciudad los respalda, y no quieren entregar Madrid porque Madrid es Madrid. Porque Madrid ahora es toda España. Porque entregar Madrid es declararse vencidos, sin más. Porque perdido Madrid, todo se ha perdido. Es perder la razón, es perder la cabeza. [...] Los horteras van a salvar Madrid, o morir. O morir y salvar Madrid. Madrid es de los horteras. Los horteras, esos madrileños más madrileños que los de los Madriles. Ese de Cuenca, ese de Guadalajara, ese gallego, aquel sevillano, ese extremeño (Aub, 2000: 547-548).¹⁴

Madrid es el gran receptáculo sin fondo, rompeolas de todas las Españas, el espacio sinecdótico de masas que ha sustituido la metonimia de la novela de personaje, el eficaz crisol donde se diluyen individualismos, regionalismos, nacionalismos, particularismos e ideologías, diferencias que siempre importunaron a Aub y le granjearon, sin distinción, las peores críticas de correligionarios y adversarios. “Porque los comunistas, los anarquistas, los republicanos son madrileños, aunque no sean de Madrid. Y ellos vienen por el llano, y Madrid está en el cerro, y se pueden apoyar en las paredes de Madrid, y morir con algo detrás, descansando en algo, en algo que es suyo, que han hecho: Castillo famoso. Si quieren, que den la vuelta: pero aquí no entran, por aquí no pasa nadie” (Aub, 2000: 601).

Los madrileños que resisten cerca del Campo del Moro que los rebeldes casi tocan en su avance sobre la capital

13 Confusión por parte de Aub en la llegada de las Brigadas Internacionales a Madrid ya que la XI Brigada Internacional fue transportada en camiones desde Alcázar de San Juan y llegó a la capital el 6 de noviembre: Edgar André, *Commune de Paris* (Vallecas) y Dombrowski (Vicálvaro) y fue desplegada en la ciudad universitaria en la mañana del 8 de noviembre (O’Keefe, 2012: 13-14). “Pregunta Templado en Arganda: “¿Qué cantan? ¿En qué idioma cantan? En francés, sí. Pero estos otros, no. Estos en italiano. No hay duda. ¿Pero aquellos? ¿En ruso, en alemán, en checo? ¡Y éstos en inglés!” (Aub, 2000: 610).

14 En principio se trató solo de reservas extraídas de las Casas del Pueblo de la UGT y Ateneos Libertarios de la CNT, expectantes para recoger las armas de los milicianos de la primera línea lo que insulló, según Beevor (2006: 177), el ánimo entre los defensores del frente.

secularizan el milagro de la Ermita de San Isidro.¹⁵ Uno de los peluqueros de la columna de los Figaros hace de su defensa de Madrid en el sector del lago de la Casa de Campo, históricamente atribuida a los batallones de Barceló y Galán, un sucedáneo de la verbena de San Isidro en la pradera del Santo en el margen oeste de la ribera del Manzanares, vista que inmortalizó Goya en *La pradera de San Isidro* de 1788. “Es un tiro al negro –dice Sindulfo Zambrano, que tiene el entrenamiento de cien verbenas–. ¡Qué le van a contar a él, nacido en el Paseo de los Melancólicos frente a la Pradera!” (Aub, 2000: 512).¹⁶

Aub dedica varias páginas a dar la filiación completa de aquellos héroes, como los 400 peluqueros a los que Jacinto Bonifaz pasa lista en *Campo abierto* y que no aparecerán en ningún tratado de historia, todos los horteras de la resistencia, entre ellos, los limpiabotas que Aub añora en 1969,¹⁷ pericos de los palotes fundamentales en los cafés y en las tertulias, personajes que reaparecerán en la piel de Biscúter en las crónicas barcelonesas de Pepe Carvalho que también heredará la obsesión maxaubiana por la gastronomía. Es a dos de las patas fundamentales del ágora moderna del café, el limpia en la figura de Juan Domínguez *El Málaga* de *El limpiabotas del Padre Eterno* del campo de Djlefa y a Ignacio Jurado Martínez el mesero de café de grado cero de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* a los que finalmente Aub entregará el testigo de su *noumenos* patafísico como lo hace con el

cuervo Jacobo en *Manuscrito cuervo* o lo parodia a través del peripatético viaje a lo Hamlet García de Don Servando Aguilar y Béistegui a la búsqueda del imperativo categórico. En esta nueva metafísica en la que los madrileños son sinécdoquicos de los españoles y de los seres humanos en general, ya no se dividirán en masa y minoría, sino en la imperfección de “los que emplean limpiabotas y los que no” (Aub, 1994: 258) o en “melolengos, nangos, guarines, guatos, guajes, gaujolotes, mensos y babosos. Cuestión de matices, como el café con leche. ¿O cree que el café con leche ha vuelto idiota a la humanidad? (Aub, 1994: 428).¹⁸

Pero los mitos son precisamente narraciones repletas de bulos cuya repetición ayuda a encarar la historia. En *Campo del Moro* el espacio madrileño está definitiva y arbitrariamente roto por el capricho bélico del frente, ellos y nosotros. “Despegan. Desde que toman altura, ven la línea que parte España: Fuencarral, nuestro; Aravaca, de ellos; Vicálvaro, nuestro; Carabanchel, de ellos; Vallecas, de ellos. Ellos, que están a punto de ganar” (Aub, 2002: 434). La ciudad ya no ese escaparate en el que podía reflejarse el paseante, esa mimesis de espejos en los que retratar su amable modernidad. Juan González Moreno, dirigente de la UGT, corrector de imprenta en Calpe y de estilo en *La Voz* que acaba de llegar de Toulouse vía Albacete tras la retirada catalana se mira en un espejo de la calle Preciados y ve la traición del golpe de Casado. Todos los azogues de Madrid sólo reflejan un paisaje de traición y muerte. Espejos como cuadros

15 “El milagro es que no los hay” afirma Cuartero (Aub, 2000: 606).

16 La ermita no es la de San Antonio de la Florida, donde la ubica erróneamente J. A. Pérez Bowie en su nota 512 (Aub, 2000: 605).

17 “Ya no hay limpiabotas. Si, los hay, pero –¡oh colmo!– hay que buscarlos. Tranvías, autobuses, coches, coches, coches, -chicos-, pero coches, coches, coches” (Aub, 1995: 364).

18 “Aquí los socialistas, allá los fascistas ¿Dejan de ser hombres? ¿Qué es un hombre? Lo que sucede es que nunca os habéis parado a pensarlo. ¿De qué estamos hechos? ¿Qué somos? ¿Por qué somos así, y no de otra manera? Comprenderéis que a mí me tiene completamente sin cuidado que os entremetáis- y el porqué.

–¿Y si te matan?

–Para mí, así se resuelve todo. En cuanto a plantearme problemas de con quién o bajo quién me gustaría más vivir, lo mismo de me da. A mí no hay quién me aparte de mis estudios más que la destrucción o la muerte.

–Pero, es que ellos –los fascistas– son la destrucción o la muerte.

–No tengo tiempo de luchar, lo que me importa no es perder el tiempo. O sí no, contéstame: ¿Qué es el hombre? No quiero tomar partido: la cosa está clara ¿no? No quiero. No me importa, no me interesa. Lo único que cuenta, para mí es saber lo que es el hombre. 259

–¿Y como lo vas a averiguar?

–Estudiando a Pascal.

–¿Y Kant?

–¡Bah! Me basta con los pensamientos del francés. Son mi base. De ahí no salgo, y a ellos vuelvo.

Don Servando Aguilar y Béistegui es un hombre alto y flaco, no porque no sea de buen comer, sino porque es de mucho andar. Es filósofo errante. Sale de casa a las once de la mañana (al fin y al cabo es un señor) y no vuelve a ella hasta el día siguiente, a las dos o tres de la madrugada.

–Para mí lo mismo da que un hombre sea rey o esclavo. Es esencialmente el mismo, un hombre. A mí me tiene sin cuidado la historia, tanto monta el imperio de Gengis Kan o la república de Andorra. ¿Quieres que me preocupe por Alcalá Zamora o por Alfonso XIII? Déjate de historias y ponte a pensar qué es un hombre frente al mundo, frente al universo, frente al infinito” (Aub, 2000: 476-477).

velazqueños en los que Julián Templado ya no puede mirarse,¹⁹ antes aficionado a “husmear la humana manera de entender el mundo e interesarle más que los hechos en sí (Aub, 2002c: 93) y a leer “muchos libros de historia, que le hacían mirar con desprecio lo novelesco” (Aub, 2002c: 93). Madrid es de nuevo un gran *Guernica* picassiano de la desolación.

¿Comprarse un paraguas como Chamberlain?. El edificio contiguo está hecho polvo; lo que queda desvencijado. En todas las casas de Madrid, en todas las mesas de las casas de Madrid, hay por lo menos, el lugar de un muerto o de un desaparecido; en todas las casas la muerte tiene la cara de uno de la familia, en todas las calles de Madrid hay –dejando aparte el Barrio de Salamanca– una casa bombardeada, deshecha con las tripas al aire. Madrid ciudad de piedra viva y muerta a la vez (Aub, 2002c: 482).

Todo es una distorsionada imagen, una huida circular como la de Vicente Dalmases que ya no busca el centro de Lola, y entra y sale de Madrid por la plaza de la Alegría (Las Ventas) que conduce al cementerio. La ciudad es un espacio cuarteado caóticamente por la guerra civil al cuadrado y por la traición del golpe de estado donde el sentido de la topografía se ha borrado completamente: “¿Qué calle es ésta? No lo sabe. Está sin sentido. Lo leyó, se le ha olvidado. Sol blanco entre nubes grises. ¿Qué hora es? Debe ser cerca del mediodía. ¿De qué día? A cuántos está? No se conoce, no es ella, cascarón de sí misma” (Aub, 2002c: 651). La urbe se descompone, sangra y hiede en el hospital de San Carlos como se desangraba en *Santander y Gijón*. Sólo queda ya la imagen literaria de la ruina:

Bombardeo: cañonazos seguidos, de gran calibre. Silban por encima. Apuntan alrededor de la Puerta del Sol, a la luz de la luna, para urdir más cascotes, más cascajo, más paredes

destruidas como ésta: las ventanas al aire por las que corre la luna perseguida por las nubes, por las leves nubes. Nada más romántico: las orillas festoneadas recortadas al delirante capricho de los muros destrizados. La destrucción –sea del tiempo o del hombre– es la expresión máxima de la fuerza del hombre y del tiempo (Aub, 2002c: 490).

Es el deambular caótico del pascante entre los cascotes de la ciudad completamente ilegible y arbitraria para Vicente, donde la corriente de conciencia está a punto de hundirse en aquella nada sin cielo por el que elevarse:²⁰ “Huir. Andar. Las calles, andar, andar, sin ver, sin fijarse. No pensar. Ir al frente, que le maten. Ni eso puede ahora. Nadie dispara de noche. Anda, cruza calles. La Gran Vía” (Aub, 2002c: 662). Hasta que la geografía de la modernidad no completamente derruida le salva y le vuelve a reunir con la conversación cordial de la vida: ¿Por qué? La Telefónica. Hablar con Asunción. (Aub, 2002c: 662). Templado también advierte la inutilidad de la memoria ante aquella destrucción, porque comprende la fuerza teleológica de la modernidad de la reconstrucción y sobre todo la dificultad para enfrentarse a la verdadera traición de la historia de los vencedores, a pesar de la multiplicidad de versiones que se pueden escribir de ella.

Falta de lugar de memoria hoy: ¿Qué héroe ni que nada! Recuerda su primer paseo por Madrid bombardeado hace unos meses. Su asombro ante la destrucción. De la plaza del Callao bajó por el Carmen a la Puerta del Sol, subió por Carretas, y, por la Concepción Jerónima y la calle de Toledo, llegó a la plaza de Cascorro. Viendo la destrucción sólo se le ocurrió pensar que dentro de 5, 10, 20 años todo esto estaría reconstruido y nadie se acordaría del espanto (Aub, 2002c: 589).²¹

Por ello, Vicente Dalmases, al hojear en la biblioteca de su tío en Monóvar *Lecturas españolas de Azorín*, presenta al

19 “Para él los escaparates son trampas en las cuales se deja gustosamente enredar” (Aub, 2002c: 95). “Tan aficionado a mirarse al espejo” (Aub, 2002c: 495).

20 “El cielo de Madrid. De Madrid al cielo: Que quieren borrarlos del mapa a ellos, los que quieren acabar con el enemigo. No lo entiende. Le parece tan monstruosos que clama al cielo. ¿Al cielo?. Lo mira, gris” (Aub, 2002c: 594).

21 “Los ingleses dan por victorias sobre los franceses algunas de las que éstos tiene por suyas. Ciertos malos pasos vergonzosos se borran en un idioma mientras son recordados con gloria en otros, sin contar que las historias– no hay historia sino historias– suelen escribir las victorias. ¿O crees que en Covadonga, si hubo la tal batalla, sabían que principiaban la Reconquista? ¿Quién sabe si empezó ahora otra guerra de 30 años?. No se sabe nunca lo que se hace! Figúrate si podemos saber qué estamos haciendo para las entendederas de los de mañana! Sin contar con que la enorme mayoría no hace nada –haga lo que haga– porque nadie ha de acordarse no digamos del santo de su nombre sino de nada de lo que les rodea” (Aub, 2002c: 494).

lector de Aub el espejo traicionero que se regodea como Azaña, en el esencialismo estéticamente eterno de la decadencia española:²² “Causa de la decadencia de España han sido las guerras, la aversión al trabajo, el abandono de la tierra, la falta de curiosidad intelectual; convienen en ello Saavedra Fajardo, Gracián, Cadalso, Larra [...]. No saldrá España de su marasmo secular mientras no haya millares y millares de hombres ávidos de conocer y comprender” (Aub, 2002c: 535).

Si Madrid/España habían sido finalmente traicionadas en *Campo del Moro*, cuya lectura aubiana debió interesar a Juan Goytisolo para la redacción de *Reivindicación del Conde D. Julián* en 1970, Aub será también víctima de la crónica de una traición anunciada en su regreso de 1969. Cuando Max Aub sea autorizado a visitar Madrid en aquel otoño, se encontrará ante el tiempo imposible del regreso. Así lo recuerda el personaje de *Mi hermano* citando a Cesare Pavese en *Las vueltas* de 1964: “lo terrible no es el exilio —*el confin*— sino volver” (219). El *exgresado* puebla un espacio desenfocado, una nueva des-ilusión que sólo se puede habitar en el simulacro de la memoria *mnémica* y de la conciencia derrotadas: un desasosiego madrileño que ya había ido apoderándose de los personajes y de las personas maxaubianas. Madrid, no sólo será el espacio en que se certifica la derrota republicana de 1939, el pozo de la traición política de la sublevación del coronel Casado, sino, y sobre todo el de la trampa epistemológica espacial, ese lugar reinventado fictivamente al que no es nunca posible regresar por el nihilismo del tiempo de la pérdida y la incapacidad que rodea al testigo ocular para leer, interpretar, y congeniar en 1969 el propio tiempo imparable de la modernidad que va alterando, hundiendo, ocultando, enterrando costumbres, formas, lecturas, paisajes, tertulias, comidas, olores y sabores: un espacio usurpado a partir de finales de marzo de 1939 por los vencedores que recordemos, Aub nunca retratará dentro de Madrid en sus ficciones, el único espacio genuinamente habitable para un escritor exiliado como él. Sólo dará unas pinceladas del hundimiento no contemplado: escritura que no ve, corazón que no siente.

—¿Y que pasó en Madrid? —le preguntaron a Castelar. / —Nada / —¿Cómo que nada? / —Entraron como Pedro por su casa. Nadie se lo impedía. / ¿Y la gente? / —Pues te diré, los que no los querían ver no los vieron quedándose en casa; los demás salieron a la calle a armar el alboroto que llevaban dentro desde noviembre de 1936, más los intereses (Aub, 2000: 489-490).

Sus personajes se negarán a entregar la egregia ciudad de la resistencia republicana, poblada de una humanidad correlativa como cuando el anarquista José Rodríguez Vega, que podría escapar del campo de Albaterra gracias a un centinela correligionario, se niega a regresar *libre* pero clandestinamente a la capital ante el sentimiento de la pérdida cordial de su madre, muy en el estilo de la sorpresa de Agustín Alfaro en *La buenas intenciones* al aprender la muerte de la suya por boca de Tula. Ante el derrumbe ético del proyecto humanista de la revolución, Rodríguez Vega prefiere imaginar una defensa del espacio hambreado de la capital, cautivo en los tribunales de las Salesas:

Fugarse, ¿para qué? Su madre; o único que tenía, lo único suyo. Madrid sin ella, no era Madrid. Mejor enfrentarse, por última vez, con el enemigo, con los jueces, combatir aunque se supiera perdida la batalla de antemano. Escupirles la verdad. Se puso a pensar, a componer su discurso en defensa de la clase obrera. Las Salesas. ¿Serían las Salesas? Seguramente no. Tal vez no haya nadie, sólo los jueces (Aub, 2002: 550).

En realidad, ante su inminente caída, en un nuevo homenaje galdosiano, como un Maximiliano Rubín que ha recobrado la locura de su lucidez, o eternamente reciclada por un traperero de *La busca*, Madrid es ya presa a partir de *Campo abierto* de la enajenación de la guerra, del sobresalto de los cementerios, del reciclaje de muerte de los chamarileros.

Allí, Getafe; allí Carabanchel bajo; allí Húmera; allí Leganés. ¿Qué será de los locos?. Deben haberlos evacuado. ¿Y si no?

22 “Capaz de perder España por salvar *Las Meninas*. Templado se da cuenta de que piensa en Azaña, en Domenchina, porque en aquel banquete, en el Hotel Florida, fue cuando el gran orador dijo que *Las Meninas* importaban más que... ¿que qué?. ¿que una provincia? ¿que el poder? No lo recuerda exactamente, pero sí el sentido... El médico paticojo crece, ahora, a media mañana del 7 de marzo de 1939, que se ha “hecho” comunista para protestar contra la manera de ver y entender el mundo de su amigo Manuel Azaña. A pesar de todo: gran personaje” (Aub, 2002c: 593-594).

Se figura un momento el interior del manicomio, entre balas y obuses: esos mismos que silban ahora, entre traquidos y silbos agudos. Bombardean los cementerios. De Carabanchel Alto al puente de Toledo, los cementerios del sur de Madrid, a derecha e izquierda de la carretera. Acortan el tiro. Los basureros (Aub, 2000: 589).

En este paisaje de la desolación, clausuran *Campo del Moro* Bernardino Ureña, el enterrador que dejará su vida entre la Plaza de la Alegría de Ventas y el cementerio del Este, Don Manuel *el espiritista*, un trasunto entre el reciclaje estético de Gaudí y el Sr. Custodio de *La busca*,²³ con una hija que no traerá la felicidad ni al Manuel de Baroja ni al Vicente Dalmases de Aub y la demencia de Soledad que preside “sucia de barro y sangre” otro cuadro manierista entre Picasso y Vélez de Guevara donde “el caballo sobrevivió un cuarto de hora, suelto corriendo por el campo desierto, pateando sus tripas” (Aub, 2002c: 668).

En 1960, Aub le había dado una nueva vuelta de tuerca al bulo de aquella resistencia y liberaría la capital, sinécdoque de toda la nación, gracias a un nuevo brigada internacional burlesco como el sonorense Ignacio Jurado Martínez de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, el cual cometerá el magnicidio franquista empujado ahora por la necesidad de huir del vociferar cafetero español, de la obsesión repetitiva de aquella épica, ya menos fónicamente pronunciada entre “los de la ‘Villa del osos y del madroño [...] que sus parroquianos del café Español” (Aub, 1994: 422) de México D.F. Atentado “completamente desinteresado” (Aub, 1994: 422) de cualquier discurso político para intentar acallar el arbitrario guirigay contra su humanidad mesera y lograrlo gracias a los itinerarios turísticos-gustativos-sensuales madrileños del teniente puertorriqueño de la *liberadora* misión estadounidense, Silvano Portas Carriedo. Sus conocimientos de tascas, figones, casas

de lenocinio y caldos olorosos vulgares y refinados, entre Valdepeñas y Riojas, abarcarán la geografía venatoria de la Cuesta de las Perdices, la tradicional de la Plaza Mayor, la Cava Baja y la calle Zorrilla hasta la modernidad del ensanche del Plan Castro del paseo de la Castellana donde la ficción maxdrileñista puede, por lo menos, consolarse alterando la historia.

Más allá de aquel verídico *calembour* para la recuperación de la historia madrileño-española, la escritura de Aub se ha convertido en una geografía de la certificación de un espacio de la arbitrariedad y de la desintegración que se inicia con el conflicto civil frente a las posibilidades de sistematización modernas que había pergeñado en *La calle de la Valverde*, cimientos de la modernidad estructural política, económica, social, cultural que buscaron consolidarse como bases del advenimiento de la Segunda República.²⁴ Pero el mito de una ciudad etérea y sin obstáculos, como se refleja en su lema, *de Madrid al cielo*, se ha desplomado como el vuelo de Ícaro, y cae desde las alturas de la planicie madrileña hasta el *Campo del Moro*, los jardines planificados durante la Segunda República para substituir las caballerizas monárquicas adscritas al Palacio Real que ofuscaban la vista evanescente al futuro de un Madrid celestial ilimitado. Un Madrid que *Corpus Barga* había ya pedido republicanizar, transformando así sus estructuras urbanas tradicionales.

Una buena política municipal no puede ser aquí más que republicana (72-73 víctimas de la monarquía [...] que habían avanzado] por respeto sagrado a todo lo que toca a la familia real. Por el más estúpido servilismo, se ha faltado a la ley de la naturaleza municipal y se ha invertido el desarrollo de Madrid. He aquí una ciudad que en vez de avanzar hacia occidente, avanza hacia oriente. La plaza de Oriente es la más occidental de esta ciudad. Madrid es una ciudad invertida por la monarquía).

23 Don Manuel *El Espiritista cultiva un particular Parque Güel*, una Sagrada Familia de la que será expulsado –“Con el enemigo ocupando su Edén, Don Manuel, echado del Paraíso” (Aub, 2002c: 449)– y con una austeridad abocada completamente al arte –“Lo demás son lujos inútiles, como todos los lujos, menos el arte. (El arte de Cetafe)” (Aub, 2002c: 452)– y como naturalista que recuerda la máxima de Gaudí: “Para ser original hay que volver a los orígenes”. “Toda clase de pedruscos, botones –de nácar con preferencia restos de platos, azulejos, botellas; disponer de troncos, tallos, ramas, tablas, trozos de madera: latones, anuncios, calendarios, tapas de cajas de hojalata, formando las más disparatadas representaciones. Solía fijar en las ramas y vástagos de los arbustos y en varas, horcajaduras, nudos de los tres árboles [...] Seres fantásticos o monstruosos, todo ello si a gusto del artista, al azar de la materia [...] El centro del jardincillo, en forma y figura matemática del infinito, una balsa de cemento, adornada con tiestos vidriados de cerámica, albergaba media docena de peces de colores [...] Son entidades fluidas, elásticas, imponderables, sin color, invisibles, cuya forma es copia de lo que fueron al morir” (Aub, 2002c: 448-451).

24 Muñoz Molina asevera que: “El estado de ánimo que respiran sus páginas es de una alegría en la que está borrada cualquier profecía retrospectiva de lo que iba a ocurrir diez años después de concluida la acción” (Aub, 2011: 585).

Atracción cortesana que ya tocaba al Bringas galdosiano y que se espejea en los exteriores de las casas madrileñas como la de Julián Templado en la C/Campomanes “una de esas casas cualquiera que sin más que su medida, destilan el encanto de la Corte [... con la] Plaza de Oriente cercana: la calle baja hacia el Real” (Aub, *Campo de sangre*: 89) frente a la pesadez imperial de los despachos oficiales que acumulaban la incapacidad política de la propia República para modernizarse (*Campo del Moro*) y asumir, entre otros, el discurso democrático de la voluntad popular, de la fuerza colectiva que resiste en el espacio estrangulado del Madrid hambriento del sitio de 1936-1939 todas las penalidades con la entereza de la dignidad y el humor característicos del gracejo de los barrios de la capital.

En las páginas finales del diario de 1969, Aub se da cuenta de que sólo ha recorrido el Madrid esperanzado y cultural del joven literato que llegó en 1922 con la tarjeta de presentación de Jules Romains para Enrique Díez-Canedo.²⁵ En realidad, inconscientemente ha evitado El Retiro, La Casa de Campo, esos espacio en la que la naturaleza eterna de Madrid le podría angustiar aún más su destiempo. Tampoco ha paseado por el Madrid de su Guerra Civil de intelectual.

Ahora me doy cuenta de que ya tampoco para mí la guerra existe —existió—. Nos vamos a marchar de Madrid y no se me ha ocurrido, ni siquiera pasado por la mente, no me ha surgido del pensamiento, de mis recuerdos, pasando por delante, entrar en el Teatro de la Zarzuela para recordar la *Numancia*, de Rafael y de María Teresa; no me he detenido a buscar los balcones para localizar el cuarto donde nos reunimos Regler, Hemingway, Malraux, Koltzov y el espantado Chamson. Me he asomado a Rosales y no le he dicho a P[eua].: —Aquí me llevé el regaño más grande de mi vida cuando dimos vueltas a todo a lo largo del paseo, en tres “rubias” a veinte intelectuales famosos, a los viejos Julien Benda, Alexander Nexo, a Alexis Tolstoi frente a las líneas —allá abajo— de los “nacionales”. Ni fui a la Casa de Campo ni le eché una mirada al palacio de los Heredia Spínola, donde estaba la Alianza... Ni siquiera se me ocurrió subir al Ministerio de Instrucción Pública. Me quedé mucho más atrás, en mi

juventud. Allí sí: Canedo, el Azaña de los años 20, Araquistáin, Vayo, Federico, Melchor, Valle, el Ateneo del año 23... Ni siquiera nuestro piso de Vallehermoso, del año 35. ¿Por qué? Borraron la guerra. ¿O me la eché fuera en unos cuantos libros?. Pero esto último no es cierto: también de lo anterior escribí. ¿O es que la vejez lo que le resube a uno de los adentros es la vida, sus principios y lo que se disuelve es, en la madurez, lo más cercano. Me doy cuenta de que he olvidado a los muertos de la guerra. Algo menos a los del exilio. Quedo sorprendido (Aub, 1995: 548).

El paseante madrileñista de 1969 no puede ser el que se acercó al frente de la capital durante el Segundo Congreso de Intelectuales Antifascista en julio de 1937. Sólo puede recorrer las calles de la *Numancia* de sus cómicos valencianos en el montaje de Alberti y María Teresa León en noviembre de 1936, de Vicente Dalmases en busca de Asunción: “Calle del Marqués de Cubas. Calle de Alcalá: la Cibeles, la entrada de la Gran Vía. El Ministerio de la Guerra, el Banco de España y, como es natural: Correos. *Campo Abierto* (Aub, 1995: 312). O bien busca la mirada en la Casa de Campo con Julián Templado en *Campo del Moro* al recordar un amorío en el gran parque venatorio de la Monarquía recuperado por la Segunda República para el pueblo de Madrid. “Ahí abajo está el Manzanares; a la derecha el Campo del Moro. Allí va el Paseo de Extremadura y, a su derecha, queda la Casa de Campo. Pero, ahora, cerrando el horizonte, casas, casas y casas, casas colmenas, tiras de casas, rascacielillos. Y el cielo” (Aub, 1995: 310). La geografía que retraza el autor en su regreso es la de sus criaturas no la de su espacio vivencial actualmente impedido y desterrado por el semidesarrollo del franquismo, la crónica de una desvuelta anunciada: “—No era mi España. Pero lo sabía con certeza de antemano y hacía mucho tiempo. ¿Qué me sorprendía? Me sorprendía no sorprenderme, que todo fuese —¡ay!— tal como me lo había figurado” (Aub, 1995: 310).

Ahora, cobran nueva luz mortecina la desilusión sinécdoquica que embargan los espacios madrileñistas a los que “hace muchos años que {les} cambiaron el nombre” (Aub, 1995: 388): la analogía invertida de la Plaza de la Cebada y el descuartizamiento de Rafael Riego el 7 de noviembre de 1823

²⁵ “Aquí vivía Canedo, allí arriba. Hace 46 años que llegué con la tarjeta de Jules Romains —que tenía guardada hacía dos. La camilla recubierta con su paño verde” (Aub, 1995: 388).

y los antecedentes de la *No-Intervención* de 1936-39 invertida en el Tratado secreto de Verona del 22 de noviembre de 1822 que lee Paulino Cuartero a Hope, Gorov y Julián Templado la madrugada del 7 de noviembre de 1936 (Aub, 2000: 572-574); ahora se entiendo por qué éste se preguntaba el 8 de noviembre del 36 o Vicente Dalmases el 12 de marzo de 1939 si regresarían algún día a Madrid (Aub, 2000: 610), donde la topografía urbana de la plaza de la Lealtad el 6 de noviembre de 1936 saludada por Peñalver y sus compañeros con *La Internacional* (Aub, 2000: 543), era hollada y vejada simultáneamente por el jurista José Rivadabia, otra sinécdoque del gobierno republicano que huyó a Valencia (Aub, 2000: 547).

La desilusión madrileña es casi total. En su diario de regreso, certifica la imposibilidad para el exiliado de reconocer físicamente todo aquello que no se aloje en la *mneme* de su conciencia que no es otro espacio que la anamnesis del bulo de sus novelas, de sus personajes, en los oleos de los cielos y paisajes añorados y soñados de los Velázquez y Goya, esos cielos madrileños que Aub ve eternamente en una vegetación de encinas milenarias pero que en su presente está contaminado con una capa irrespirable que ahoga y sofoca completamente cualquier intento de libertad, de regreso al idealismo de una efervescencia estética contra la que paradójicamente se levantó parte de su escritura crítica frente a los efluvios minoritariamente desdeñosos de Ortega y Gasset y su escuela.²⁶ Max Aub ni puede regresar ni ha vuelto. Sólo, lo logra intermitente e interiormente, en la digestión y regüeldo verborreicos ante los olores y sabores mnémicos de sus particulares magdalenas madrileñas: los callos

y los cocidos que tampoco ahora se pueden tomar en ningún local de la ciudad,²⁷ donde han desaparecido los figones y casas de comidas tradicionales,²⁸ donde los bares de chismes, de bulos sincopados para el madrileño de a pie han reemplazado la conversación sentada de las tertulias que daban identidad a los establecimientos cafeteros. Lo que Max Aub añora con dolor es efectivamente la imposibilidad de un romanticismo de la llegada a la ilusión madrileña de la Calle de Valverde, el deseo de conservar al callejeante (*flâneur*) de Walter Benjamin “que acude al asfalto a ‘hacer botánica’” (123) en el Madrid de los espejos de la Edad de Plata, en los que ahora nuestro escritor se contempla sin poder reconocerse. Ante la falta de esas tertulias en las que se puede elucubrar, hablar por hablar para buscar las grandes preguntas del ser, el espacio se ha vuelto silencioso en esta modernidad madrileña en la que el ojo desenfocado ha sustituido al oído en un viaje imparable del tiempo.²⁹ En una cruel inversión de espejos de *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, la tertulia del *Lyon d’or* de Rodríguez Moñino ahora casi toda está poblada de eruditos hispanistas norteamericanos, lo cual fastidia al fingidor Max Aub sin que se pueda permitir los excesos magnificadas burlescos de Ignacio Jurado Martínez, según comenta Cano (1986: 206). El paseante madrileño desterrado de la cordialidad de la ciudad ha sido definitivamente expulsado al limbo de su ficción errante, de su ilusión, de su dolorida conciencia de anciano traicionado por el tiempo y el espacio, que acaba por desembocar en un paisaje temporal indescifrable en el que no puede callejear porque además está mecanizado por la imparable y esencial modernidad tecnológica de la máquina que glosó en *La Calle de Valverde*:

151

26 El arte fenoménico está hecho a la medida del hombre según Villegas mientras que “la explicación [nouvémica] de los misterios de la vida [...] están expuestos a otra escala, eso es todo” (Aub, 2001: 603).

27 Le recomiendan el cocido de *La Bola*, *La Rayúa* en tiempos de Aub, casa en la calle del mismo nombre, cercana a la de Campomanes de Julián Templado, de la que el escritor ignora la existencia (“—¿O no sabes donde está?... ¡ Qué madrileño de pasta flora!”), ve “elegancia de fin de siglo pero a lo *pub* inglés” y cata “un cocido infumable” (Aub, 1995: 378).

28 La obra de Aub es un continuo recetario y guía gastronómica. En *La gallina ciega* dedica con verdadero entusiasmo varias páginas a estos menesteres, verdadero mascarón de la nave del Ulises moderno: “—¡Qué judías! No las recuerdo iguales. Venimos del país de los frijoles, que siendo lo que son, de olla o refritos, nada tienen que ver con estos sus correspondientes madrileños” (Aub, 1995: 328). “—¿Callos? Sí, callos. Sencillamente: me los han cambiado. ¿esto son callos, en Madrid? (Aub 1995: 336). “—Queda “el pueblo” que también come lo suyo (Aub, 1995: 362).

“—Al leer estas líneas me doy cuenta de que hay demasiadas dedicadas a la glotonería” (Aub 1995: 380).

“—Los callos están espléndidos; mi estómago se ensancha. Paladeo el chorizo, la morcilla, esa grasa despreñada de las patas de puerco que embebe como nada el pan. Callos a la madrileña, sin más.

—Seguimos en el hotel, discutiendo con otros, a fuerza de cafés, acerca del mismo asunto, que atenaza mi atención y mi gusto, que soy de regüeldo difícil” (Aub, 1995: 493).

“—Exterior a interior:

—¡Que callos! Ya no hay callos en Madrid —como no sea en casas de amigos— por lo menos como uno los recuerda. Ni cocido, por lo menos como está uno viendo todavía en las mesas de las tascas” (531).

29 Benjamin cita a Georg Simmel y señala: “Antes del desarrollo de los omnibus, y los ferrocarriles y los tranvías a lo largo del siglo XIX, la gente no se había visto en la situación de tener que mirarse mutuamente durante largos minutos, y hasta horas, pero sin dirigirse la palabra” (2008: 125).

Quisiera andar. Pero hay taxis a granel. España se metió en un túnel hace 30 años y salió a otro paisaje. Desconocida, se desconoce. Pero no es cierto. ¿No es cierto? Nadie sabe quién es a menos que haya vivido todo su tiempo en el mismo sitio y dormido en las noches de su vejez en la cama de sus padres. Y ese tiempo ya fue (Aub, 1995: 321).

Bibliografía

- Arrabal, Fernando (2013). *Dalí vs Picasso*. Madrid: Oportet.
- Aub, Max (1994). *Enero sin nombre*. Barcelona: Alba.
- (1995). *La gallina ciega*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Alba.
- (2001). *Obras completas: El Laberinto Mágico I, Campo cerrado. Campo abierto*. Ed. Ignacio Soldevila. José Antonio Pérez Bowie. Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. II).
- (2002a). *Hablo como hombre*. Ed. Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2002b). *Obras completas: El Laberinto Mágico II, Campo de sangre. Campo del Moro*. Ed. Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats. Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. III-A).
- (2002c). *Obras completas: El Laberinto Mágico II, Campo de los almendros*. Ed. Francisco Caudet y Luis Llorens Marzo. Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. III-B).
- (2002d). *Teatro breve*. Ed. Silvia Monti. Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. VII-B), pp. 201-261.
- (2003). *Nuevos diarios inéditos*. Ed. Manuel Aznar. Sevilla: Renacimiento.
- (2008). *Obras completas: Novelas I. Las buenas intenciones. La Calle de Valverde*, Ed. Luis Fernández Cifuentes. Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. VI).
- (2011). *Dos vidas imaginarias. Jusep Torres Campalans. Luis Álvarez Petreña*. Epílogo de Antonio Muñoz Molina. Barcelona: RBA.
- (2013). *Luis Buñuel, novela*. Ed. Carmen Peire. Granada: Cuadernos del Vigía.
- Ms suelto (sf). Cit. por Lluch-Prats, Javier (2002), “Campo del Moro” en Max Aub (2002), *Obras completas: El Laberinto Mágico*, Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. III-A), p. 54.

- Azorín, José Martínez Ruíz (1959). “Madrid”. *Obras completas*. Ed. Ángel Cruz Rueda. Vol. 3. Madrid: Aguilar, pp. 1254-1287.
- Barga, Corpus (2002). *Paseos por Madrid*. Madrid: Alianza.
- Baroja, Pío (1938). *Comunistas, judíos... y demás ralea*. Prólogo de Ernesto Giménez Caballero. Valladolid: Ediciones Reconquista.
- (1974). “Prólogo casi doctrinal para la novela”. *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*. Ed. Agnes y Germean Gullón. Madrid: Taurus, pp. 65-96.
- Beevor, Antony (2006). *The Battle for Spain. The Spanish Civil War 1936-1939*. New York: Penguin.
- Benjamin, Walter (2008). “Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo”, *Obras*. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schwepppenhäuser. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, pp. 87-301.
- Blanchot, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Cano, José Luis (1986). *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*. Barcelona: Seix Barral.
- Carballo, E. (31/7/1963 s.p.). “Entrevista”. *Siempre*. México. Cit. Lluch-Prats, Javier (2002), “Campo del Moro” en Max Aub, *Obras completas: El Laberinto Mágico II*, Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. III-A), p. 51.
- O’Keefe, Ken (2012). *Lugares de las Brigadas Internacionales en Madrid centro*. AAAABI: Madrid.
- Machado, Antonio (1988). *Poesías completas*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa Calpe.
- Lluch-Prats, Javier (2002), “Campo del Moro” en Max Aub, *Obras completas: El Laberinto Mágico II*, Valencia: Biblioteca Valenciana, (Vol. III-A), pp. 36-70.
- Umbral, Francisco (1996). “Los del exilio”. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Planeta, pp. 273-285.
- Rodríguez, Juan (2003). “Los años de formación (1914-1931)”. *Max Aub en el laberinto. del siglo XX*. Ed. Juan María Calles. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 40-61.
- Soldevila Durante, Ignacio (1973). *La obra narrativa de Max Aub*. Madrid: Gredos.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 23 de diciembre de 2014

Bombing España en Ellaberinto mágico de Max Aub y en L'Espoir de André Malraux

Alessio Piras
Università di Pisa

Resumen: El artículo se centra, desde un punto de vista comparado, en la ficcionalización de los bombardeos de la Guerra Civil Española en *Campo de sangre* de Max Aub y en *L'Espoir* de André Malraux. El escritor español concentra su atención en la ciudad de Barcelona, que en marzo de 1938 ve completamente devastado su espacio urbano por los bombardeos nacionales. Malraux, por su parte, da cuenta del paso de la aviación alemana en los cielos de Madrid y de la destrucción sufrida por la capital española. A través de un estudio comparado es posible lograr dos objetivos: abrir el espacio crítico maxaubiano a una perspectiva internacional y evidenciar cómo, a pesar de utilizar estrategias narrativas diferentes, los dos escritores logran dejar un testimonio importante de la devastación que la Guerra Civil Española supuso para la población civil.

Palabras clave: Aub, Malraux, novela de la Guerra Civil Española, bombardeos, Madrid, Barcelona.

BOMBING SPAIN IN MAX AUB'S *EL LABERINTO MÁGICO* AND ANDRÉ MALRAUX'S *L'ESPOIR*

Abstract: This article analyses the accounts of the raids of Barcelona and Madrid during the Spanish Civil War contained in two novels: Max Aub's *Campo de sangre* and Malraux's *L'Espoir*. The Spanish writer focuses on the destruction of Barcelona during 1938 raids by Italian aviation. At the same time, Malraux focuses on the German raids on Madrid. The article has two objectives: the first one is to contribute to the unexplored field of the comparative studies on Max Aub's

work; the second one is to highlight how the two writers reach the same ideological results (to denounce the violence and dehumanization of the raids) with different narrative strategies.

Key words: Aub, Malraux, Spanish Civil War novel, raids, Madrid, Barcelona.

En su libro *Regarding the pain of others*, Susan Sontag intenta contestar a la pregunta que domina las *Three Guineas* de Virginia Woolf: "How in your opinion we are to prevent war?". La escritora británica escribió su libro después de ver las primeras fotografías de los bombardeos italianos y alemanes en España. De hecho la Guerra Civil Española (GCE) fue el primer conflicto europeo donde esta estrategia se llevó a cabo de manera sistemática y con un solo objetivo: ocasionar un número de muertos entre los civiles suficiente a vencer el enemigo sin que él pueda reaccionar de la misma manera (Sontag, 2003: 58). Tal como afirma Iñiguez (2008: 215): "En 1936-1939 [el bombardeo] adquiere las características de prueba y ensayo como herramienta útil para hundir la economía, la moral de la retaguardia y la voluntad de toda una población". Según Sebald (2003: 13-14) esta técnica tiene como consecuencia la de dejar un rastro de dolor en la conciencia colectiva que difícilmente la historiografía oficial logra atenuar. La literatura, por lo tanto, se convierte en el medio a través del cual la colectividad asume el dolor de este pasado de destrucción.

Al bombardar ciudades como Barcelona, Madrid y Guernica, el objetivo de Alemania e Italia era también el

de experimentar nuevas estrategias y nuevas tecnologías en vista del conflicto mundial que empezó en septiembre de 1939. Además, hasta la muerte de Franco, casi no hubo memoria escrita de los estragos que causaron las bombas nacionales que no fueran las literarias: memorias, cuentos y novelas que se escribieron por la mayor parte fuera de España, por escritores exiliados o por los miles de intelectuales que viajaron a la Península entre 1936 y 1939. Se confirma, por lo tanto, el extraordinario papel de la literatura en la construcción de una memoria colectiva. Sin embargo, no es el valor testimonial de la literatura el objetivo de este artículo. Me propongo más bien de investigar las estrategias narrativas que emplearon Max Aub y André Malraux a la hora de dar una forma literaria a lo que vieron y vivieron durante los bombardeos de Barcelona y Madrid. Los objetivos que me fijo preliminarmente son dos: el primero es el de abordar algunas de entre las primeras novelas que dan cuenta de un bombardeo; el segundo objetivo es el de dar una contribución al estudio de los textos aubianos sobre la GCE en clave comparada.¹

Barcelona bajo las bombas: *Campo de sangre* de Max Aub

La novela se abre en la Nochevieja de 1937 y se cierra el 19 de marzo de 1938. Desde el punto de vista histórico la acción cubre buena parte de la segunda batalla de Teruel y los bombardeos de Barcelona, Cataluña y Aragón. Por lo tanto se detiene en el frente mediterráneo, entre la ciudad condal y Valencia. Ya a partir de estas palabras preliminares es posible detectar dos espacios urbanos de los que Aub se sentía parte y que representan también los lugares de su primer reencuentro con España, en 1969.²

Desde el punto de vista narrativo, en *Campo de sangre* el lector conoce algunos de los personajes principales del ciclo, como Julián Templado y Paulino Cuartero. Asimismo,

en la novela convergen una forma de escritura innovadora y vanguardista y una intención histórico-realista, sin renunciar a crear relaciones con textos pertenecientes a la tradición literaria española.

Algunos de los momentos de mayor dramatismo de la novela están contenidos en las páginas en las que Aub se detiene en los efectos de los bombardeos que Barcelona sufrió entre el 16 y el 18 de marzo de 1938. Según Iñiguez (2008: 218), éstos abren las puertas a las teorías de Douhet, o sea a la no distinción entre beligerantes y no beligerantes.³

Los días en que Barcelona fue golpeada y destruida por las bombas italianas, Aub se encontraba en la ciudad para participar en el rodaje de la película de Malraux, *Sierra de Teruel*. Fue, por lo tanto, testigo de la destrucción que causaron y de la huella de muerte y horror que se dejaron impresas en la capital catalana.

Aub relata los bombardeos en el último capítulo de *Campo de sangre*, cerrando la novela en una atmósfera surrealista:

Barcelona bombardeada. La ciudad abierta por los cuatro costados, al azar trágico de los aviones italianos, esparrancada en las laderas del Tibidabo y Montjuich, llana hacia San Andrés. Festoneada del mar traidor que no deja distinguir los aviones hasta que se avistan. Las paredes se quedan solas al través del cielo azul. Una pared sola con las ventanas de aire al aire, balcones de nada; vacío por delante y por detrás (Aub, 2002a: 408).

Por primera vez la ciudad condal está amenazada desde el cielo. Incluso el mar no le es aliado; mar que desde siempre ha constituido, a la vez, un puente hacia nuevos horizontes y riquezas, y una fuente de peligro.

¹ No quiero detenerme en la amistad que unió a los dos escritores y que fue largamente estudiada en los últimos años. Véanse Ette (2005) y Malgat (2007; 2010). La comparación textual, a través de una *close-reading*, la realizaron en parte Vinals (2006) y Llorens (2005).

² En 1969, tal como lo relata en *La gallina ciega*, Aub aterriza en Barcelona, donde transcurre unos días, antes de ir a Valencia y, después, a Madrid. Véase Aub, 1995.

³ Giulio Douhet fue un general italiano que en 1921 escribió el libro *Il dominio dell'aria* donde preveía la evolución que hubo la estrategia militar aérea y de la que la GCE fue uno de los primeros ensayos.

Las palabras se suceden con un ritmo veloz: hay una búsqueda lexical en los términos (“esparrancada en las laderas”); en la metáfora del cuerpo (“Barcelona abierta a los cuatro costados”); en la repetición (“Las paredes se quedan solas... Una pared sola”; “ventanas de aire al aire”) y en la yuxtaposición de las frases que componen el período. Aub, por lo tanto, fragmenta la realidad para después reconstruirla según un esquema diferente. De esta manera evidencia que el mundo real se puede mirar desde distintas perspectivas añadiendo detalles que de otras maneras no se percibirían.

Aub sigue en su narración trazando un verdadero recorrido de los bombardeos que sufrió Barcelona entre el 16 y el 18 de marzo de 1938:

Desde hace tres días las bombas van subiendo por la ciudad como una marea. Dejan el puerto y se lanzan hacia el centro de la ciudad. La Catedral, desportillada; el Palacio de la Generalidad, apedreado; el Call, la Puertaferriosa, la calle del Carmen, acribilladas; por el Paralelo la muerte va ganando calles: del Carrer Nou a la del Hospital, del Hospital a San Pablo, de San Pablo a San Antonio. Las muertes crecen: treinta y cinco, ochenta, doscientos.

[...]

La gente huye hacia la montaña, [...] como si en vez del fuego huyeran de un Mediterráneo de pronto en mal de creciente (Aub, 2002a: 410).

Aub da cuenta de la parte de ciudad que está más expuesta a las bombas por ser la más cercana al mar. Es decir, la ciudad vieja. El recorrido es tan preciso que quién conozca el casco antiguo de Barcelona lo puede recorrer mentalmente: del Gótico, al Raval y al Paralelo donde la muerte gana calles de sur a norte extendiéndose como una enfermedad.

El Mediterráneo se transforma en una fuente de peligro. Las bombas suben los barrios más antiguos de la ciudad como si fueran una marea, una marea que arrastra todo lo que encuentra en su camino y que en teoría no puede llegar hasta los pies del Tibidabo, la montaña que domina y protege la ciudad.

La insistencia de Aub en los detalles de las calles exactas confiere a la narración mayor realismo y la acercan al reportaje. El lector de hoy puede volver en los lugares afectados por las bombas y dar así pleno sentido al intento testimonial en la base de la escritura del ciclo. Hay que dejar constancia de los lugares exactos en que se dio la tragedia, en que los FIAT italianos sembraron muerte y destrucción.

El de la muerte es el segundo aspecto que emerge de estas páginas de *Campo de sangre*: “Vastedad de la muerte”, declara el narrador al final de un largo párrafo casi onírico de descripción del humo y las llamas que han invadido Barcelona. La muerte se puede medir, se puede definir vasta, amplia, ancha. Está por todas partes y se extiende a todas las zonas afectadas. Es inevitable, por lo tanto, que también uno de los personajes de *El laberinto mágico* entre en contacto con ella: se trata de Paulino que ve morir a Rosario, su amante:

El polvo de la destrucción todavía por el aire. Había corrido para llegar justo en el momento en el cual cargaban a Rosario en una ambulancia desvencijada donde amontonaban los cadáveres. Un brazo le colgaba sostenido por la sola tela de la blusa. Parecía no tener cabeza. El que la tenía era un piltrafa que dos hombres traían arrastrando como un saco, todo el cuello hecho papanduja sanguinolenta. Enfrente a él, un sanitario, con una pala, amontonaba restos humanos en una espuerta, grisácea de sangre seca. De un árbol pendían unos trozos que goteaban sangre. Ulular de las sirenas. Humo de incendios. Tintinear de los bomberos (Aub, 2002a: 416).

Aub subraya en este fragmento todo el horror del bombardeo deteniéndose en unos particulares macabros. Hay un paralelismo entre el cuerpo de Rosario y de los hombres descuartizados y la ciudad destruida, que el escritor humaniza. La presencia de la sangre, fresca y seca, la deshumanización de los cadáveres, son elementos que dan a la prosa aubiana una fuerte impronta expresionista que le acercan aún más al arte figurativo de Goya y Picasso. Ciertamente, el escritor tenía presentes las imágenes grabadas y pinceladas por los dos pintores. La muerte no priva al hombre simplemente de su vida, sino que le quita su calidad misma de hombre, lo deshumaniza. El cuerpo pierde su forma y no se reconoce: se divide, se parte, pierde sangre y es

arrastrado como si fuera un saco o amontonado con la pala, como tierra, una cosa cualquiera. La muerte es tan vasta, tan presente, que no hay tiempo para el respeto y para el dolor. Ni para la indignación. El horror es tan macabro que supera la imaginación del hombre. La técnica de división y descuartización, en fin, tiene un precedente en Quevedo, que el mismo Aub en su *Manual de Historia de la Literatura Española* relaciona con Goya, Picasso y cierto expresionismo.

La novela se cierra exactamente donde había empezado, en las faldas de Montjuich:

Por la noche, en la plaza de Cataluña, la luna ilumina el enorme penacho de la gasolina que sigue ardiendo en las faldas de Montjuich y medio cubre la ciudad. La otra mitad del cielo, limpia y brillante, ve el estallar de los obuses persiguiendo los bombarderos enemigos, bajo el ojo eterno de la noche. Las casas, jaharradas de luna, cobran un color de esqueleto; los orificios más negros.

Recostados en la pared de una esquina, viendo el prodigioso espectáculo trágico, Templado dice a Cuartero señalando con la cabeza el cielo de donde baja la muerte:

—La poesía.

Un súbito silencio subraya la afirmación. Cuartero se estremece (Aub, 2002a: 419).

Templado y Cuartero, como en la primera página del texto, miran Barcelona desde la altura que más la caracteriza. Desde ahí dominan la ciudad como en el Tibidabo, pero la tienen más cerca, más a mano. La perspectiva cambia del todo: el horror deja espacio al espectáculo del cielo que se tiñe de los colores y los relámpagos de los obuses. Solo la poesía, la creación artística, puede dar la idea de la escena que están observando. Como subraya Luis Llorens, el mismo Aub escribía, introduciendo *Campo francés*, que: “La poesía —es decir, la literatura— es la relación... del hombre con la muerte” (Aub, 2002a: 419n).

Una capital en llamas: el Madrid de *L'Espoir* de André Malraux

André Malraux escribió y publicó *L'Espoir* en 1937 con el intento de relatar de manera ficticia su experiencia en el

conflicto como aviador. Por eso, en la novela la contienda se observa también desde una perspectiva aérea: por primera vez, el lector puede ver una guerra directamente desde los aviones que intentaban defender ciudades, pueblos y campos desde el fuego nazi-fascista.

Con el intento de dar una visión panorámica del conflicto, Malraux opta por un protagonismo colectivo y continuos cambios de escenario. Asimismo, es presente una sensación de inmediatez y cercanía: abundan las escenas narradas con presente de indicativo o con un pretérito que no aleja la acción, sino que le permite ser percibida como acabada. La distancia temporal entre los acontecimientos y la escritura es muy breve y por eso casi sería atrevido hablar de novela histórica. Más acertada es la definición que dio de ella el mismo Malraux, o sea que *L'Espoir* sería un *roman-reportage*, pionero del género de la *non-fiction novel*. De hecho, la prosa del autor utiliza las herramientas del periodismo y del reportaje para dar una sensación más inmediata, y menos distanciada, de lo que relata. En esta manera, en la novela confluyen dos formas de escrituras diferentes que se alternan y *con-funden*.

La primera parte del apartado “Sangre de Izquierda” está dedicado al recuento de los bombardeos alemanes en Madrid. Se trata en concreto de los primeros cuatro capítulos, en los que Malraux da al lector una visión de la acción de las bombas desde cuatro puntos de vista diferentes. El primero de estos capítulos está dominado por la oposición, o el contraste, entre la oscuridad y la luz:

El silencio, sin embargo profundo, se hizo aún más profundo; Guernico tuvo la impresión de que, esta vez, el cielo estaba lleno. [...] La ciudad estaba casi sin faros; ¿cómo los aviones de caza gubernamentales, o lo que de ellos quedaba, hubiesen encontrado a los fascistas en esa oscuridad? Y la vibración profunda y grave que llenaba el cielo y la ciudad como les llenaba la noche, cosquilleando a Guernico y recorriéndole el pelo, se hacía intolerable porque las bombas no caían (Malraux, 2001: 331).

El fragmento resalta la inquietud que precede el bombardeo. Guernico está consciente de que dentro de

poco los aviones alemanes descargarán sus bombas sobre la ciudad. Por eso, hay una atmósfera de suspensión: el silencio (profundo) y la oscuridad invaden los momentos que preceden al horror. Horror que se manifiesta en seguida: “Por fin una explosión sofocada surgió de la tierra como una mina lejana; y, uno tras otro, tres estallidos de una extremada violencia” (Malraux, 2001: 331). El comienzo del bombardeo cierra la tensión que se había provocado en los primeros dos párrafos del capítulo y que había crecido hasta, “por fin”, explotar con la primera bomba.

Con el estallido de las bombas cambia en todo la atmósfera de la ciudad que se ilumina por las llamas que surgen en los lugares en que se dan las explosiones: “Débiles resplandores rojos pasaban detrás de los perfiles de las casas, en direcciones diferentes. El incendio de Madrid comienza, pensó Guernico” (Malraux, 2001: 332). Esta oposición entre la oscuridad que precede el bombardeo y la luz provoca una inversión de valores y percepciones: la luz, que se asocia con algo positivo, se convierte en la primera evidencia de la destrucción que provocan las bombas alemanas. La oscuridad, en cambio, está vinculada al silencio y a una situación de relativa paz.

En el segundo capítulo el lector empieza a dar las primeras vueltas por el Madrid bombardeado. El personaje de Ramos nos guía entre sus calles para inspeccionar los daños que se están produciendo y, sobre todo, para estimar el número de muertos y heridos. “Había terminado el raid?” (Malraux, 2001: 335), se pregunta el narrador a la hora de dejar que su personaje salga a la calle. En esta pregunta, que sin duda puede haberla pensada el mismo Ramos, hay la esperanza que sí, haya terminado, y el miedo de que no. Y así es, las bombas resuenan y proyectan un gran resplandor hacia el cielo iluminando de la ciudad. A través de la inspección de Ramos el lector se encuentra en el medio del bombardeo que está destruyendo el centro de Madrid, sin dejarle el tiempo de respirar: “dos paquetes de cuatro bombas, ocho estallidos seguidos de un clamor muy sordo, como si la ciudad entera se hubiera despertado en el terror” (Malraux, 2001: 336). A medida que las bombas caen se hace más evidente el horror de sangre y muerte que dejan en su camino:

Al lado de Ramos, un miliciano campesino cuyo vendaje se había deshecho, miraba su sangre bajar a lo largo de su brazo desnudo y caer gota a gota en el asfalto [...] sus siluetas, negras al principio, después sus pijamas claras cada vez más rojas, a medida que atravesaban la plaza en el sombrío resplandor del incendio. [...] Cayeron dos bombas más y la línea de heridos acostados se retorció como una ola (Malraux, 2001: 336-337).

Emerge en la narración una geografía y una *sociología* de los bombardeos: “Franco, decían, había afirmado que haría el menos daño posible al barrio elegante de Salamanca” (Malraux, 2001: 337). El barrio burgués de Salamanca se contrapone al más popular de Cuatro Caminos, muy afectado por las bombas y que es el escenario del horror que acabo de comentar. Esto sugiere que a la hora de elegir objetivos civiles para bombardear, el futuro caudillo tenía en cuenta también aspectos de conveniencia social. Malraux evidencia el hecho de que Franco necesitaba del apoyo de la burguesía para ascender al poder, mientras que afectar a las clases bajas, tradicionalmente de izquierdas, habría constituido un elemento de presión para el gobierno del Frente Popular.

157

El tercero de los capítulos que Malraux dedica a los bombardeos de Madrid da al lector una perspectiva externa a la ciudad: “Detrás de las trincheras alemanas de la brigada internacional, sube el resplandor de los primeros grandes incendios de Madrid” (Malraux, 2001: 339). La narración se desplaza en el frente que estaba a las puertas de la capital, en la Ciudad Universitaria. No es una casualidad que Malraux haya elegido la trinchera alemana como punto de observación. Los aviones que estaban destruyendo Madrid eran alemanes, así que crea un eficaz contraste que evidencia cómo un mismo país estaba participando en dos maneras completamente distintas en la GCE. Con toda probabilidad, si el escenario de estos capítulos fuera Barcelona, la trinchera sería italiana. Y esto pone en evidencia la profunda división del mundo entre fascistas y antifascistas que no pertenecía solo a España, sino más bien a toda Europa. Desde la trinchera el impacto de las llamas en la ciudad es aún más evidente:

Los voluntarios miran el gran resplandor rojo que sube en las nubes lluviosas: los resplandores de incendio, como los de los

anuncios eléctricos, [están inmersos] en las noches de niebla, y parece que la ciudad entera arde. Ninguno de los voluntarios ha visto todavía Madrid (Malraux, 2001: 339).

O sea, que el perfil de la ciudad que emerge desde la luz de las llamas es el primer impacto que muchos voluntarios tienen con la capital española.

En el cuarto capítulo de “Sangre de Izquierda” Malraux entra otra vez en la ciudad bombardeada a través del personaje de Shade, un periodista norte americano que ya en otros capítulos se había convertido en narrador a través de sus artículos.

Señor: la fábrica de lámparas eléctricas, hacia la carretera de Alcalá, arde. San Carlos y San Jerónimo, arden... Todas las casas alrededor de la embajada de Francia... Muchas casas alrededor de la plaza de las Cortes, alrededor del Palacio... ¡La Biblioteca!... Hablaba a Shade sin mirarlo. Miraba el cielo. Yo también tengo horror a la guerra... Menos que al asesinato (Malraux, 2001: 341).

158

Malraux sigue dando coordenadas geográficas precisas de los estragos del bombardeo, que acrecientan el efecto de realidad y confieren a la novela su aspecto de reportaje. Ahora da cuenta de los daños que reciben algunos puntos estratégicos de la capital, como el Parlamento o la Biblioteca Nacional, subrayando que el fascismo tenía como objetivos tanto las instituciones republicanas como los lugares en que se guardaba y conservaba la memoria cultural del país. Sin embargo no son las Cortes a ser destruidas, sino las casas a su alrededor. No es la embajada de Francia, sino los edificios que la rodean. Esto quiere decir que los daños materiales a la población son mayores de los que sufren las sedes institucionales. Hay incluso cierta ironía en subrayar que se trataba precisamente de la embajada francesa: Francia en la guerra civil optó por la no intervención al lado de Inglaterra y Estados Unidos.

Para acercar el lector a la realidad narrada Malraux adopta un punto de observación subjetivo:

Shade bajó por la puerta del hospital, pasó su larga pipa, su nariz. Anchos, semejantes a los aviones de transportes

alemanes que tan a menudo había tomado en Europa, los Junkers salieron por la hendidura de un techo, su proa alargada hacia delante, negros y muy bajos bajo las nubes de lluvia, atravesaron lentamente la calle, desaparecieron detrás del techo opuesto, seguidos de sus aviones de caza (Malraux, 2001: 343).

El punto de vista ya no es el del narrador omnisciente sino el de un personaje. Hay que subrayar la visión de los aviones desde la tierra que despertaría en el lector de la época cierta novedad. Se contraponen a las páginas de *L'Espoir* que Malraux dedica a las batallas aéreas, ofreciendo por lo tanto una perspectiva completamente opuesta. Ambos puntos de vista representan una novedad absoluta porque, como ya dije, la GCE es el primer conflicto en que los aviones disponen de la tecnología para realizar bombardeos como los que conocemos ahora, a la altura del siglo XXI. El personaje de Shade lleva a cabo una reflexión que empieza desde la constatación de un hecho escalofriante: “Esta muerte que mataba al azar causaba horror” (Malraux, 2001: 343). El azar pone de relieve no tanto la sinrazón del conflicto, sino toda la potencialidad destructora de esta nueva tipología de guerra. La muerte causada por las bombas no tendría lógica militar porque no se dirige hacia los beligerantes. El objetivo es evidentemente causar el mayor número de muertos y de daños materiales entre los civiles. Sin embargo, si una casa se puede reconstruir, un ser humano muerto está perdido para siempre. Nadie y nada podrá reconstruirlo.

A pesar de su experiencia pasada, Shade no reconoce el escenario en que se encuentra:

A menudo había visitado el frente, nunca había sentido lo que ahora sentía. La guerra era la guerra; esto no era la guerra. Lo que hubiese querido ver que terminara era, más que los torpedos, el matadero. Las bombas continuaban cayendo, imprevisibles (Malraux, 2001: 344).

La guerra en la memoria y en el imaginario de un hombre de 1936 era algo diferente de lo que se le presentaba ahora a los ojos de Shade. Esto que asistía en Madrid era una matanza: ni un objetivo militar, ni un muerto entre los soldados.

Paradójicamente el frente a las puertas de la ciudad no se veía afectado por los bombardeos. Hay un desdoblamiento de la línea de combate: a la trinchera se suma la ciudad que se convierte en el lugar donde los aviones combaten su guerra, destruyéndola y modificando su geografía, su sentido, su manera de vivir.

Conclusiones

Max Aub y André Malraux se centran en el mismo espacio geográfico: la ciudad. Y lo hacen en un momento histórico en que sufre una crisis profunda, en que ve su patrimonio arquitectónico, es decir su cuerpo, destruido y violado por las bombas nacionales.

Los dos escritores utilizan estrategias narrativas diferentes. A la hora de relatar el bombardeo de Barcelona de 1938 Max Aub recurre a las herramientas de la vanguardia. La descomposición de la realidad, su fragmentación y el caos de la prosa que refleja el de la realidad son una prueba. En esta manera no construye una narración abstracta sino que aumenta el efecto de realismo. Su prosa es muy sintética y utiliza metáforas corporales, imágenes macabras y un lenguaje directo. Es deformadora. Por lo que se refiere a los bombardeos, se concentra en la ciudad condal de la que da una perspectiva unívoca, es decir desde un solo punto de vista. En recorrer las calles de su casco antiguo la técnica narrativa de Aub se acerca a la cinematográfica en la tentativa de dar una visión panorámica y global de la ciudad. También el final de la novela, con Julián y Paulino que observan Barcelona desde una posición elevada, forma parte de la misma estrategia.

André Malraux, en cambio, ofrece cuatro puntos de vista distintos: el de Guernico, el de Ramos, el de Shade y el del frente, o sea desde fuera. Su estrategia mezcla la técnica del reportaje y la de la narración cinematográfica donde los cambios de escenario y perspectiva son más frecuentes y veloces. Por eso, no quiere renunciar a dar una impresión visual particular a su narración, sobre todo en la primera parte donde hay la alternancia entre luz y sombra que crea un incisivo contraste. Además, hay que leer esta estrategia dentro de *LEspoir*, novela

que quiere llevar a cabo una reconstrucción panorámica de la GCE hasta marzo de 1937.

Ambos escritores logran un efecto hiperrealista, pero no a la manera del neorrealismo italiano, sino más bien de una convergencia entre lo real y lo irreal, disfrutando plenamente de las potencialidades de las herramientas vanguardistas y de otras formas de arte o de escritura (como el periodismo). En esta manera cuestionan los instrumentos de los que dispone un escritor realista a la hora de dar cuenta de su experiencia como testigo, o actor, de acontecimientos tan horrorosos como los *raid* nacionales en Barcelona y Madrid.

En fin, es posible incluso trazar un primer recorrido en las letras y en las artes españolas sobre una supuesta “literatura” de las bombas, y a pesar de que España no haya participado en ninguna de las dos guerras mundiales del siglo XX. Goya y Zaragoza; Picasso y Guernica; Aub y Barcelona. La guerra entra en las ciudades y el artista, o el novelista, no puede hacer otra cosa que poner su arte, y su palabra, al servicio de una reelaboración que restituya al lector todo el horror, la sangre y la muerte a la que muy a menudo estamos acostumbrados a la hora de hablar de guerra. Para que no olvide, para que se deje una traza de lo que pasó, en Barcelona, en Madrid, en Guernica, o dónde sea, y para que no vuelva a cometer los mismos desastres.

Bibliografía

- Aub, Max (1995). *La gallina ciega*. Barcelona: Alba Editorial.
- (2002a). *Obras Completas, El laberinto mágico, II, Vol. III-A*, ed. de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats. Valencia: Generalitat Valenciana.
- (2002b). *Hablo como hombre*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2006). *Obras Completas, Relatos, II, Los relatos de “El laberinto mágico”, Vol. IV-B*, ed. de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch-Prats. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Bozal, Valeriano (2005). *Goya. Vida y obra, Vol. II*. Madrid: Tf.
- Ette, Ottmar et al. (ed.) (2005). *Max Aub-André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Iñiguez, David (2008). “Memoria y desmemoria histórica. Contra el desafío oficial del olvido: el caso de los bombardeos”, *Ebre*, 38, pp. 209-222.

Llorens Marzo, Luis (2005). “La relación entre Max Aub y André Malraux en el marco de la génesis del *Laberinto mágico*”, en Ottar Ette et al. (ed.) (2005), *Max Aub-André Malraux. Guerra civil, exilio y literatura*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 81-95.

——— (2006). “Un realismo en movimiento: convergencias estéticas en los inicios del *Laberinto mágico*”. *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 279-292.

Malgat, Gérard (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento.

——— (2010). *André Malraux y Max Aub. La República española, crisol de una amistad: cartas, notas y testimonios (1939-1972)*. Lleida: Pagès.

Malraux, André (1937). *L'Espoir*. Paris: Gallimard.

——— (2001). *L'Espoir. Sierra de Teruel*. Barcelona: Edhasa.

Sebald, Winnifred Georg (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

Sontag, Susan (2003). *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Vinals, Carole (2006). “André Malraux y Max Aub: dos visiones de la guerra civil española”, en Manuel Bruña et al. (eds.), *La cultura del otro. Español en Francia y Francés en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla UP, pp. 745-754.

Fecha de recepción: 11 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 29 de septiembre de 2014



Max Aub y las vanguardias en la segunda mitad del siglo XX: *Luis Buñuel, novela*

Juan Rodríguez

GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: El presente trabajo plantea una reflexión acerca de la proximidad de la última narrativa aubiana, y fundamentalmente del proyecto inacabado de *Luis Buñuel, novela*, con las vanguardias literarias de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo con la herencia del surrealismo y la literatura potencial oulipiana. Se pretende así contradecir la imagen de una obra, la de Max Aub, escindida en una vertiente testimonial y otra fantástica, y reivindicar la pervivencia de esa vocación transgresora en la obra del escritor valenciano, al tiempo que se pone en cuestión el esquema historiográfico que identifica la llamada “posmodernidad” con una renuncia a toda innovación artística y literaria.

Palabras clave: Narrativa del exilio, Max Aub, *Luis Buñuel, novela*, vanguardias, surrealismo, literatura potencial, hipertexto.

MAX AUB AND VANGUARDS IN THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: *LUIS BUÑUEL, NOVELA*

Abstract: This paper proposes a reflection about the proximity of the last narrative of Max Aub, and fundamentally the unfinished project of *Luis Buñuel, novela*, with the literary avant-garde of the late twentieth century, especially with the legacy of Surrealism and OULIPO’s literature potential. The aim is to counter the image of a testimonial literature in front

to another fantastic, and claim that the survival of transgressive vocation in the work of Max Aub, while also questions the historiographical scheme identifies the “postmodern” with a waiver of all artistic and literary innovation.

Key words: Narrative of exile, Max Aub, *Luis Buñuel, novela*, vanguards, surrealism, potential literature, hypertext.

De un tiempo a esta parte algunos hemos venido proponiendo la superación de la falaz dicotomía entre un Max Aub vanguardista y un Max Aub testimonial, en aras de una esencial coherencia que se percibe en el conjunto de la obra aubiana, siempre responsable ante el mundo realmente existente, siempre creativa y renovadora en los diferentes géneros literarios. Si bien es cierto que la experiencia de la guerra, la derrota y el exilio condicionan el devenir vital y literario de Aub, y que sin ellas no existirían los relatos de *El Laberinto Mágico*, la separación entre “escribir lo que he visto” y “escribir lo que imagino” no es más que una táctica puntual, en un momento histórico determinado por la urgencia de plasmar, de forma inevitablemente imaginativa, su experiencia de aquel cataclismo.¹

La misma frase que dio pie a esa escisión historiográfica debe ser interpretada en su contexto; escrita primero en una anotación de sus *Diarios*, el 22 de enero de 1945, cuando, dos

¹ Fue probablemente Ignacio Soldevila quien consolidó esa distinción entre una narrativa “mimética” y otra “fantástica”, no solamente en su obra crítica (2003: 98-105), sino también en su labor como editor, junto a Franklin B. García Sánchez, de una antología de relatos (Aub, 1995); el propio García Sánchez sería el encargado de prologar y editar el volumen de las *Obras completas* que recoge, junto a las “Fábulas de vanguardia”, obras escritas por Aub antes de la guerra, con la exclusión de la primera versión de *Luis Álvarez Petreña*, y una selección de “cuentos mexicanos”; en su estudio introductorio, García Sánchez, a propósito de estos últimos, ya matiza la distinción y señala el maridaje entre “mimesis” y “fantasia” que se encuentra presente en la narrativa aubiana ya desde 1955, fecha de publicación de ese “juego de espejos” que son *Ciertos cuentos* y *Cuentos ciertos* (Aub, 2006).

años después de su arribada a México, Aub se halla en plena reflexión acerca de la función del escritor en ese preciso momento histórico, ante la catástrofe que estaba viviendo el mundo. En esa reflexión el escritor se reafirma en la idea de que “la facultad de crear es irracional”, de que “lo racional es posterior y no puede reemplazar jamás el aliento primero”; lamenta a continuación lo que califica como “el mal del arte de hoy”, esto es, “su estricto racionalismo: su falta de poder creador”, que atribuye a tres factores no excluyentes: el “miedo del artista”, su “asombro ante los descubrimientos” (cabe suponer, científicos y técnicos) y la “protesta por las injusticias”; Aub desarrolla esta última necesidad de testimonio con un plural que, aunque inclusivo, parece contener sobre todo un reproche por esa provisional pérdida de poder creador:

Decimos: habiendo tanto que decir, tanto, que, por mucho que hagamos, siempre quedarán casos que poner en relieve, ¿para qué inventar? Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino (Aub, 1998: 122-123).

Es cierto que poco después, llevado por esa responsabilidad ante la verdad de lo acontecido, reproducirá la frase final en la solapa de la primera edición de *El rapto de Europa* (1946), si bien añade entonces en el derecho a callar un “todavía” que subraya, en sintonía con lo escrito en los *Diarios*, el carácter provisional de esa sumisión de la imaginación a los hechos históricos.² Y es que, en realidad, como sugiere la dicotomía callar-escribir, Aub no plantea una contradicción entre dar testimonio e imaginar, por más que esta potencia esté circunstancialmente puesta al servicio de aquella voluntad. De hecho, hay mucha imaginación, en el mejor sentido de la palabra, en la narrativa aubiana que trata el tema de la guerra y el exilio (“Definición del arte: hacer de la mentira verdad”, escribirá en sus *Diarios* el 29 de abril de 1957; Aub, 1998: 290), y buena parte de esas obras no hacen sino confirmar una ruptura

estética con las convenciones del género que, significativamente, se hará creciente en los últimos años del escritor.

El hecho de que la trayectoria literaria de Max Aub escape a los discursos hegemónicos propuestos para dibujar las fuerzas dominantes en el campo cultural a lo largo del siglo XX debería hacernos, por lo menos, repensar dichos esquemas. Después de todo, y ahora que el concepto de posmodernidad empieza a ser ampliamente cuestionado, la pretendida liquidación de las vanguardias con el estallido bélico no tiene demasiada veracidad histórica. Es cierto que la ascensión del fascismo en Europa —tolerado, cuando no promovido, como fuerza de choque contrarrevolucionaria— y las guerras de exterminio que provoca entre 1930 y 1945 introducen una serie de discontinuidades en el desarrollo del espíritu y la voluntad de transformación; también que el impacto de la guerra, las derrotas y los exilios no dejan incólumes los planteamientos de renovación estética y política que la mayoría de aquellos artistas y escritores hubieran podido proyectar.

A pesar de ello, y concretamente en lo que al surrealismo se refiere, las discontinuidades no suponen la interrupción de una corriente que había hecho del antifascismo una de sus obras prioritarias. Ya comenté hace un tiempo (Rodríguez, 2006: 323-324) cómo Aub fue testigo, forzado y privilegiado, de la confluencia en Marsella, entre 1940 y 1941, de un numeroso grupo de artistas surrealistas y de la elaboración del *Jeu de Marseille*, última obra colectiva del grupo antes de la dispersión que provoca la guerra. El exilio de no pocos surrealistas en México y otros países de América Latina (Remedios Varo, Benjamin Péret, Eugenio Granell y, por supuesto, Buñuel, entre otros) y la confluencia con los artistas del continente inyecta nueva vida al movimiento, que fructificará en los años posteriores a la guerra en las corrientes de lo que se ha denominado “lo real maravilloso”.³

² “Mauriac: ‘Je m’écloigne chaque jour un peu plus de la fiction, chaque jour un peu plus; écrire, pour moi, signifie témoigner’. Exactamente lo contrario de lo que me sucede. Testimonié. Ahora, cada día, creo que la ficción es el único medio posible (útil) de hollar, de dejar rastro, de testimoniar”, escribe en sus *Diarios* el 30 de noviembre de 1959 (Aub, 2003: 209-210).

³ En el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), Alejo Carpentier situaba, entre la crítica al anquilosamiento de un surrealismo burocratizado que pretendía “suscitar lo maravilloso a todo trance” y un imposible “regreso a lo real”, en su sentido más “gregariamente político” (alusión al realismo llamado socialista) o en el “escatológico regodeo de ciertos existencialistas”, su noción de “lo real maravilloso” en términos claramente heredados de las teorías surrealistas: “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite” (Carpentier, 2001; sobre la relación de la teoría estética de Carpentier con el surrealismo, véase Cantero Pérez, 1985; y Paz Soldán, 2008).

Al mismo tiempo, en la Europa de posguerra la reconstrucción del proyecto surrealista va a pasar por una necesaria renovación de sus planteamientos. Frente a la mistificación que se percibe en la exposición colectiva *Le surréalisme en 1947* (Galería Maeght), organizada por Breton y Duchamp, y a la muerte del movimiento decretada por Maurice Nadeau en su *Histoire du Surréalisme* (1945), un grupo de jóvenes escritores y artistas de diversos países (Max Bucaille, Christian Dotremont, Noël Arnaud, Josef Istler, Asger Jorn) rechazarán la identificación del surrealismo con André Breton y reivindicarán, con la creación en Bruselas en octubre de 1947 del Bureau International du Surréalisme Revolutionnaire, un retorno a las raíces del movimiento.⁴ De ese impulso surgirá también, a finales de 1948, el grupo COBRA (Copenhague, Bruselas, Amsterdam), cuyas actividades se prolongarán hasta 1951, que enlazaba con el hedonismo dadaísta y su voluntad de estrechar la relación entre arte y vida; mientras, paralelamente, el letrismo de Isidore Isou rescataba el legado de Artaud y ponía en cuestión en sus novelas *metagraphiques* (1950) las fronteras entre literatura, arte y música. De una escisión por la izquierda del letrismo surgirá, en 1952, la Internacional Letrista, encabezada por Gil Wolman y Guy Debord, quienes firmarán en 1956 el manifiesto “Mode d’emploi du détournement” y sentarán las bases de la Internacional Situacionista, que entre 1958 y 1968 desarrollará un trabajo teórico que incidirá en el estallido de la revolución de mayo de este último año.

Es poco probable que Max Aub conociera en profundidad esas manifestaciones de la vanguardia artística y política de la posguerra, ni mucho menos que se adhiriera a ellas de forma más o menos consciente, aunque sus frecuentes contactos con Francia a partir de 1956, minuciosamente estudiados por Gérard Malgat, avalan que algo de todo esto pudo llegarle. Sí hay en sus reflexiones estéticas una significativa sintonía con algunos de esos intentos de renovación. Ya en 1945 reflexiona en sus *Diarios* acerca de todo ello:

⁴ En el primer número de su *Bulletin*, el Bureau condenará a “le surréalisme, tel qu’il s’est plus ou moins identifié avec Breton”, así como “les tendances esthétiques, psychologiques, philosophiques, qui en arrivent aux mêmes échecs, à la même confusion que le surréalisme, notamment l’abstractionnisme, la psychanalyse anti-sociale, l’existentialisme” (Arnaud-Bucaille-Dotremont-Istler-Jorn, 1948: 1). Como ha escrito mucho tiempo después René Passeron recordando aquel movimiento, “Il s’agissait de coaliser, contre la bonne pensée nationaliste des poètes d’appareil, en marge de la montée d’un existentialisme à la mode, des créateurs libres, qui espéraient réussir un combat «sur deux plans», le politique et le poétique, combat où les pères fondateurs du surréalisme avaient échoué dans les années trente” (Passeron, 2008: 18).

Una vez realizada la introversión que en Europa señala la reacción contra el realismo (el 98, Proust, Joyce, Pirandello), no le quedaba a las nuevas generaciones más remedio que andar a tientas y, tras el batacazo a oscuras del surrealismo, salir del túnel cegadas, todavía, por el resplandor inconcreto de la nueva realidad social (20 enero; Aub, 1998: 122).

En cualquier caso, de forma más o menos consciente, Aub comparte con todas esas corrientes tanto una clara actitud renovadora en sus concepciones literarias como una posición semejante ante el “falso dilema” que divide a la cultura en el contexto de la guerra fría.

No es casual que tanto en sus *Diarios* como en la primera de sus conversaciones con Luis Buñuel, Aub destaque la sintonía entre Mayo del 68 y el surrealismo. En la anotación que hace en julio de ese año señala que la revolución en Francia —e insiste en la limitación geográfica de la misma, aunque líneas más abajo incluye a Cortázar y a Fuentes entre sus referentes— “tal vez sólo pueda compararse [...] a otro suceso de hace cuarenta años: el surrealismo” (14 de julio de 1968; Aub, 1998: 421-422). Y en la mencionada entrevista, el escritor pregunta a Buñuel acerca de esa relación, a lo que el cineasta responde: “—Completamente. Saltaba de júbilo porque estaba viviendo, de verdad, una época surrealista. Aquello era surrealismo puro” (*Conversaciones*: 34). No hay que descartar, pues, que esa puesta en actualidad de los principios surrealistas tuviera algo que ver con el nacimiento y desarrollo del proyecto de *Luis Buñuel, novela*.

Respecto a lo primero, se ha insistido con frecuencia en eso que José-Carlos Mainer denominó “la vanguardia como moral” (Mainer, 1996: *passim*), es decir, la actitud inconformista de un escritor que mantuvo hasta el último momento la vocación de explorar caminos diversos para su narrativa: “Escribir como se estudia, cuando se estudia, joven; con ganas, a todas horas: para aprender”, anota en sus

Diarios a finales de 1957 (Aub, 2003: 193). La perseverancia de esa conciencia rupturista no puede, sin embargo, ser definida simplemente como una toma de posición moral, abstracta e ideológica, sino que muy probablemente es consecuencia de la peculiar posición de Aub en el campo de la literatura y la cultura hispánica y occidental. Como escribe en 1962:

Por azares de la historia los exiliados suelen —a veces— padecer este mal.[...] Mala suerte. ¿Mala suerte? No; no haber sabido adaptarse a las circunstancias, buscar la manera de hacerse oír. [...] Un escritor desconocido seguirá siendo tan bueno como se quiera, pero no es escritor más que para él que, a la vuelta de la esquina, ya no es nadie. «No somos nadie». Mal dicho: «Somos nadie» para los españoles. Fuimos nadie; no fuimos, habiendo sido, por lo menos para mi generación y la que nos siguió (Aub, 2003: 241).

La situación de marginalidad, en buena medida provocada por un exilio que favorece ese desclasamiento en el campo de la cultura, establece las condiciones que facilitan la ruptura con los moldes y las formas establecidas. A pesar de sus intentos de insertarse en el mercado cultural, como consecuencia de su marginación Aub no se siente en la obligación de responder ante éste, ni a las presiones de editores y críticos, ni siquiera a la demanda de un público lector que no sólo es minoritario sino que en buena medida comparte con él esa situación marginal en cuanto exiliados. Ello facilita la asunción de una actitud más libre, más arriesgada, lo que inevitablemente le pone en sintonía con las nuevas generaciones: “Es posible —escribe en uno de los prólogos a *Luis Buñuel, novela*— que a los veinticinco años los amigos de juventud —Caos, Medina, Chabás— tuviéramos unas ideas socializantes y humanitarias bastante próximas, pero hoy día me siento mucho más cerca de algunos jóvenes que de muchas personas de mi edad, sobre todo si son españolas” (Aub, 1985: 22).

En lo que se refiere a su posicionamiento estético, desde los años cincuenta en adelante Max Aub se distanciará

del “falso dilema” que separa en la cultura el realismo dogmático (mal llamado “socialista”) del informalismo abstracto, y arreciará sus críticas tanto contra la utilización de la literatura y el arte como mera propaganda, como contra el experimentalismo vacío del arte abstracto o del *nouveau roman*. También en la exploración de esa tercera vía coincidirá el escritor con buena parte de los movimientos de vanguardia en esos años, empeñados en denunciar a un tiempo el esquematismo de un realismo anquilosado y la descomposición del arte en el mercado que lleva a la destrucción total de la expresión. Como el propio Aub asume en uno de los textos de *Luis Buñuel, novela*, “En un futuro muy próximo el arte estará totalmente en manos de la industria. Por mucho que nos rebelemos, corre por el mundo el gran estertor del arte individual” (Aub, 2013: 401). No en vano tanto Josep Torres Campalans como Luis Álvarez Petreña serán creadores que, víctimas de esa crisis expresiva, elegirán el silencio y la marginación.

No se debe, pues, a una simple casualidad que en 1958 Aub publique su *Jusep Torres Campalans*, primera muestra de esa novela caleidoscópica que consolida los intentos de ruptura de los cauces formales ensayados por el autor. Como ya percibió Rosa María Grillo (1996: 165-168) hace algún tiempo, el reto que plantea esta novela va más allá de la simple broma, incluso del intento de diluir la frontera entre realidad y ficción: se propone también prolongar la ficción narrativa más allá de las páginas del libro al otorgar a su personaje una entidad pública que, en última instancia, pretende subvertir la realidad del mercado del arte y el concepto de verdad en el ámbito de la cultura espectacular. Josep Torres Campalans adquiere estatuto de realidad cuando se inserta en ese mercado —exposiciones, conferencias, críticas, testimonios reales o apócrifos—, donde, como escribía Guy Debord, “le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels”, y, en ese mundo “réellement renversé”, la verdad del pintor cubista es un momento de su falsedad (Tesis 9 y 18; Debord, 1992: 12 y 15).⁵

⁵ Conviene señalar, como paradoja, que esa inversión de lo real se produjo con la complicidad de todo un Ministro de Cultura de Francia, André Malraux, y que el desvelamiento del contenido apócrifo del libro convirtió la edición francesa de Gallimard en un fracaso comercial, lo que no hace sino corroborar la tesis situacionista sobre la relación entre falsificación y mercado.

Y es que desde, por lo menos, 1958 en adelante, la cuestión de la verdad y la ficción va a ser central en la obra narrativa aubiana y se asocia inevitablemente a un replanteamiento de la potencialidad creativa del escritor, a una crisis de la autoría que resulta también significativamente actual. Podemos encontrar ya algunas evidencias de eso en varios momentos de sus novelas sobre la guerra española, desde la profusa enumeración de los peluqueros que en *Campo abierto* participan en la defensa de Madrid, una reivindicación implícita del carácter colectivo de la epopeya, hasta la crisis manifiesta en las muy citadas “páginas azules” de *Campo de los almendros*, que pone en cuestión las posibilidades de representación objetiva de la historia. En ambos casos, la incapacidad de recrear la realidad en toda su complejidad apunta ya a la solución que propondrá en la novela de 1958: la mirada fragmentada, caleidoscópica, contradictoria sobre la materia narrativa, la composición heteroglósica que se propone como un medio de aproximación a una realidad histórica inabarcable desde un único punto de vista. De hecho, su intención no es ya tanto alcanzar un cierto grado de veracidad histórica a partir de la ficción (ese sería el sentido, digamos, tradicional de la relación entre literatura y realidad), sino cuestionar la posibilidad de alcanzar una verdad histórica objetivable, ni siquiera a través de la acumulación de documentación histórica. No importa demasiado si la documentación aportada en *Jusep Torres Campalans* es apócrifa y la que el escritor recoge para *Luis Buñuel, novela* es verídica, pues ambos corpus son sometidos a la misma tensión ficcional. Esa desconfianza hacia cualquier relato de la realidad histórica, devenido en ficción en el momento de convertirse en relato, está presente en diversas manifestaciones del escritor, desde el proyecto de escribir unas “*Memorias*, novela. (...) Como si fuese de verdad, mi vida. Fechas coincidentes, sólo. Lo otro, novela de verdad” (9 de febrero de 1961; Aub, 2003: 229), hasta el “*todos mienten*” que expresa al juzgar las memorias de Malraux, (4 octubre 1967; Aub, 2003: 368-369).⁶

⁶ Ambos testimonios relativizan, por otra parte, el posible modelo del libro de Louis Aragon *Henri Matisse, roman*. Federico Álvarez (y no hay porqué restarle credibilidad) ya señalaba en su prólogo que Aub no había leído el libro de Aragon, aunque sí tenía noticia de él. Con todo, no deja de ser significativa la similitud y coincidencia temporal de ambos proyectos, pues también el francés, publicado en 1971, se nutría de un conjunto trenzado de textos de origen, formas y tiempos diversos y jugaba en esa frontera entre lo histórico y lo ficcional.

Y, en consonancia con esto, la necesaria implicación del receptor en el proceso creativo, la tendencia a eliminar la separación entre escritor y lector, como anota en sus *Diarios* en julio de 1958:

El gran problema es el de la colaboración. ¿Cuándo, quién empezó a tener fe en su *vis-a-vis*: en el lector, en el oidor, en el mirador? Hasta un cierto momento la «obra de arte» es un producto de una persona, que la ofrece terminada, guste o no, para todos los gustos. Se vende —se compra— tal y como está. Como es natural, esto es más visible en la pintura. Mas llega un momento —¿por influencia de las ideas de las que emanará el anarquismo?— en que el hombre le abre una confianza —un crédito— al hombre, como nunca sucedió antes (la fraternidad, la igualdad, la libertad). El autor cuenta entonces con la complicidad del «otro», del que se le enfrenta: escribe, pinta para él, contando con él, con su inteligencia. Llegan a entenderse con puros guiños, con signos; cuando no sustituye —el pintor al poeta—, al que se le enfrenta por él mismo, círculo cerrado (Aub, 2003: 196).

Esa crisis que, como ya he explicado en otro lugar (Rodríguez, 2006), es evidencia decisiva en la génesis de *Juego de cartas*, alcanzará su máxima expresión en el proyecto de *Luis Buñuel, novela*. Aunque Aub no tuvo tiempo, como se temía, de terminar la obra, tenemos de ella gran cantidad de material y una declaración de intenciones que, si bien no son suficientes para reconstruir la obra —como una osada editora ha pretendido recientemente (Aub, 2013)— sí nos permiten emparentar aquel proyecto con las obras antes mencionadas.

Ya desde el mismo momento en que la editorial Aguilar le encarga el libro sobre Buñuel, Aub piensa, según escribe al cineasta el 18 de julio de 1968, en que no va a ser “exactamente lo que quiere Aguilar, que es un librote con centenares de fotos y análisis de tus películas, sino una especie de *Jusep Torres Campalans* en serio englobando toda nuestra generación y nuestro tiempo” (Filmoteca Española; Archivo Buñuel/647.2).

La relación explícita con el libro de 1958 señala, además de una persistencia en esa vía de innovación narrativa, un camino paralelo o especular que le conduce a la misma realidad: si en el *Campalans* el escritor había convertido en realidad la ficción del apócrifo pintor, en *Luis Buñuel, novela*, como el propio título sugiere, su intención era partir de la materia real para llegar a la ficción. Es por ello que en el momento en que, el domingo 3 de enero de 1971, Max Aub empieza “a poner en orden” los “papeles acerca de Luis Buñuel”, éste “pasa a ser personaje” (Aub, 2013: 21).

Aub manifiesta entonces también sus dudas, de raigambre unamuniana: “Los personajes, personajes son y quedan. Buñuel vive y morirá. El que salga de este cúmulo de documentos, recuerdos venidos a folios, ¿sobrevivirá?”; y expresa la urgente necesidad de “acabar este libro y que no acabe él conmigo” (Aub, 2013: 21). Aunque en la carta que había dirigido en 1951 al presidente Auriol el escritor había ya mencionado ese principio unamuniano de la prolongada existencia de los personajes por encima de las personas,⁷ una preocupación que, sin duda, hay que relacionar en ese momento con el problema de identidad que le provoca la tensión por regularizar su situación legal, en realidad, en estas novelas Aub se resiste a la construcción cerrada de ningún personaje; a diferencia de Unamuno, que ejercía total autoridad sobre sus criaturas (el carácter de Augusto Pérez era no tener más carácter que el que le imponía su autor, y de ahí su rebeldía frente a éste), Aub obra de modo opuesto al novelista vasco, pues renuncia a su poder como creador de *Campalans* o *Buñuel*, dejándolos en la indeterminación de la que sólo puede sacarlos la reconstrucción que de ellos haga el lector. Como sugiere en el prólogo a *Luis Buñuel, novela*,

Este libro es un plagio de la historia tal y como la vieron otros, y de la vida según la interpretación de muchos. Ojalá fuese una vil y buena copia. No tengo esa facultad de pintor [...].

7 “Ya sé que estoy fichado, y que esto es lo que cuenta, lo que vale. Que lo que diga la ficha sea verdad o no, lo que importa, lo que entra en juego. Es decir, que yo, mi persona, lo que pienso, lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. Claro que yo, como escritor, debiera comprenderlo mejor que nadie. Es decir, que lo que vive de verdad son los personajes y no las personas. Miguel de Unamuno lo sostuvo elocuentemente” (Aub, 2002: 113). Tiempo después el escritor anota en sus Diarios: “No estaría mal, si me enterraran aquí, poner en la piedra—v. L.A.P., 3ª ed.— «Luis Álvarez Petreña» 1903-1972. / No. No estaría mal. Quedaría uno en pura literatura; hecho un asco; digo como hombre. No. No estaría mal. Además, tal vez lo merecería” (5 de julio de 1972; Aub, 2003: 534).

Mi relación con Buñuel es ante todo la del creador con su criatura. Es, fue, será mi amigo; pero al cabo de casi dos años de averiguar cosas [...] desde todos los ángulos que me ha sido posibles, aun sin querer, he venido a crear un personaje que posiblemente se parezca en algo al que es en realidad Luis Buñuel, el que ha surgido de los testimonios vivos de cuantos conocí que le conocieron, empezando por mí. Es decir, centenares de Luis Buñuel. [...] No es posible retratar a nadie si no es desde el ángulo en que le pinta el que lo ve, sin que importe el estilo. Hay miles de retratos de Luis Buñuel, en unos se parece, en otros no tanto. ¿Se parece a quién? A un Luis Buñuel ideal, que no existe más que en la mente del que dice: Luis Buñuel. [...]

[...] No permanece uno como lo que es —como lo que fue—, sino como lo ven —como le vieron— los demás. He intentado reunir el mejor y el mayor número y he procurado hacer con ellos un retrato en tres dimensiones (Aub, 2013: 25-26).

Y, más adelante, concluye:

Este libro será un texto entre la historia, la vida y el arte. Tal como se inscribe en el título: una novela. No será la historia de Luis Buñuel, no será un estudio sobre el siglo XX, sino algo híbrido como han venido a ser hoy, en general, las obras de arte: teatro que no es teatro, novela que no es novela, poesía que no es poesía (en el sentido tradicional de las palabras). [...]

Todo es diversidad de pareceres, y cualquier cosa puede ser otra. Las imágenes engañan tanto como las palabras. Tener algo presente ante los ojos no quiere decir que el fotógrafo, el escritor, el pintor sea capaz de transmitirlo. No depende solo de él sino del que ve o lee. Una es la cosa, otra quien la mira y copia, otra quien la ve copiada. ¿Y así quieren la verdad? No hay otro modo, sin embargo (Aub, 2013: 34).

En otro momento de ese conjunto deslabazado de prólogos, Aub justifica la utilización de un cauce formal

rupturista, en consonancia con lo que ya había experimentado en obras anteriores:

Porque si nadie sabe cómo es uno, menos los demás. Tal vez, sin embargo, confrontando testimonios de lo que creen los otros, podamos aproximarnos al «dibujo» de quien sea [...]. No permanece uno como lo que es —como lo que fue—, sino como le ven —como le vieron— los demás. Se me ocurrió, pues, acudir a quienes le conocen o conocieron, aquí y allá, ahora, entonces, a medias, como profesional, amigo, comensal, jefe, socio, estudiante. Facetas. Harían falta diez o quince mil, como las de ciertos ojos de insectos, para dar una imagen aproximada, aun atreviéndome a imprimir lo que dicen de él sus envidiosos. Tal vez, algún día, una computadora pueda acercarse al retrato. Por el momento, sólo los personajes de novela tienen trazos firmes, y son como son porque fueron descritos por su creador. Buñuel se me escapa por todas partes; no es un Torres Campalans cualquiera. [...] Enfrentando pareceres, tal vez quede —siempre borrosa— más clara su figura humana (fotografías aparte, que sólo dicen lo que ven). He ido a no pocos sitios para dar con personas que me sirvan para reconstruir, como en un rompecabezas, quién era Luis Buñuel. Gasté dos años de mi vieja vida en hacerlo, y me quedé corto —de tiempo y de dinero—. Quedó en intento. Otros vendrán que lo harán mejor; el sistema es bueno (Aub, 1985: 16-17).

La responsabilidad del escritor reside, pues, en ofrecer esa mirada múltiple, mientras que al lector corresponde la tarea de extraer su propia verdad de la obra, un planteamiento que ya estaba presente en *Jusep Torres Campalans* y, sobre todo, en *Juego de cartas*. A partir de esa premisa, Rojo Leyva sostiene que el juego que propone Max Aub, tanto en la novela de 1958 como en éste su último proyecto es “extratextual”, pues pretende “descubrir y reconstruir mentalmente la forma como se combinaron los hechos reales e imaginados”, desvelar lo que hay de ficticio y de real (Rojo Leyva, 2003: 2). En mi opinión, sin embargo, Aub va más lejos; se propone llevar al lector más allá de esa frontera ilusoria entre historia y ficción; su intención no es tanto alcanzar un cierto grado de veracidad histórica a partir de la ficción, sino cuestionar la posibilidad de alcanzar una verdad histórica objetivable.

Precisamente en consonancia con la ruptura formal que supuso *Juego de cartas*, cabe pensar que, tal y como estaba concebido —una constelación de materiales diversos, incluidas las entrevistas con el propio Buñuel y con casi un centenar de familiares, amigos y conocidos— para *Luis Buñuel, novela* Aub había previsto también que el lector se encargara de la reconstrucción del texto, aunque no tuviera demasiado claro el modo de hacerlo. Aub apela a una multiplicidad de perspectivas y puntos de vista para intentar ofrecer una imagen aproximada de su amigo, y relaciona dicha aproximación con la técnica policial del “retrato robot”, mediante la cual se combina la descripción de diferentes testigos para elaborar un dibujo más o menos veraz. Al mismo tiempo, pese a que su intención era someter a Buñuel a la lógica de la ficción para proporcionarle “trazos firmes” surgidos de la pluma de su creador, manifiesta inmediatamente el fracaso de ese recurso, pues la complejidad del personaje —Buñuel “no es un Torres Campalans cualquiera”— deriva en la imposibilidad de describirlo en su totalidad y justifica implícitamente la apelación a un lector que reconstruya el rompecabezas de la obra y diluya así la responsabilidad del autor sobre el texto (o la multiplicidad de textos susceptibles de generar).

Desgraciadamente, la muerte sorprendió al escritor antes de que hallara una solución al problema formal de su última obra. Como era de esperar, el abundante material y su falta de organización desconcertó a la editorial para la que estaba preparando el proyecto; en un informe que ésta encarga en 1973, tras el fallecimiento de Aub, y que Bellveser atribuye a Federico Álvarez, se proponen tres posibles maneras de combinar los diferentes “flujos de escritura” que constituyen la obra: la partición de la página del libro en varias partes (semejante a la manera en que Cortázar había concebido la primera edición de *Último round* en 1969), la utilización de la doble página para ir alternando los tres tipos de texto o una “solución mixta, tipo *Rayuela*”, en la que “se editaría el libro en tres grandes capítulos, acaso cuatro [...] y se cortarían cada uno de ellos en capitulillos numerados, de manera que, con diferentes secuencias de números pudieran brindarse diferentes flujos de lectura” (Bellveser, 1998: 207-208). En esas tres soluciones se plantea algo que de hecho estaba implícito en el conjunto de materiales reunidos para *Luis Buñuel, novela* y

que Aub había ya ensayado en *Juego de cartas*: la ruptura con el soporte tradicional del libro y con la lectura lineal que éste impone o, cuanto menos, su cuestionamiento y transgresión.

Ignoramos el grado que pudiera haber alcanzado esa transgresión. A juzgar por el quehacer editorial de Aguilar, mucho menos arriesgado, sin duda, que el de Finisterra (editor de *Juego de cartas*) y por la selección de materiales que finalmente publicó aquella en 1985, podemos intuir que Aub hubiera tenido serias dificultades tanto para publicar todos esos textos como para imponer una ruptura total o parcial con el soporte libro. Seguramente lo sabía, y de ahí sus constantes referencias al miedo de no poder llevar a buen puerto esa empresa. En cualquier caso, las referencias a Cortázar y la proyección aubiana de que algún día “una computadora pueda acercarse al retrato” múltiple de un personaje tan contradictorio y complejo como Buñuel, remiten de nuevo a las vanguardias de los años sesenta y setenta, en este caso a los juegos combinatorios de OULIPO. Es cierto que hay bastante distancia entre el carácter fundamentalmente lúdico y tecnificado de la narrativa oulipiana y la organicidad historicista que Aub esperaba alcanzar con su obra abierta; pero ambos coinciden en resaltar el potencial combinatorio del fragmento o, lo que es lo mismo, la reivindicación de una estructura hipertextual. En efecto, la tecnificación de los procesos creativos suponía una ruptura con el concepto de automatismo del subconsciente que propugnaba el surrealismo, también con la intervención del azar en el proceso de escritura, pues OULIPO establece una clara vinculación de la creación literaria con la matemática, sobre todo a partir de los conceptos de combinatoria y proceso. Pero no se trata solamente de crear obras literarias a partir de estructuras o combinaciones matemáticas, sino que su objetivo es la potencialidad de la literatura, no su concreción en un único artefacto literario, la elaboración de propuestas y no siempre de trabajos acabados; como señalaba Queneau en 1962, “Nous appelons littérature potentielle la recherche de formes, [...] de structures nouvelles et qui, en suite, pourront être utilisées par les écrivains de la façon que leur plaira” (Martín Sánchez, 2012: 89).

En otro de los textos que habían de formar parte de su última novela, Aub reflexiona sobre el sentido de la

discontinuidad en el arte contemporáneo y sobre la función simbólica del laberinto, enfrentado “a la manera lineal, de camino, de corriente, de movimiento que va hacia el devenir, hacia el porvenir [...]. Al fin y al cabo, éstas son las dos maneras de toda obra humana: la de ser —en futuro—, que es la de la línea recta, o la de estar, que es la del círculo, la del encierro con una sola salida posible o imposible” (Aub, 2013: 563). Esa misma concepción laberíntica debía, casi con toda seguridad, regir la composición hipertextual de *Luis Buñuel, novela*. Lo constitutivo del hipertexto, cuyas primeras elaboraciones teóricas coinciden en el tiempo con la elaboración de la obra última aubiana, es, precisamente, la ruptura de la linealidad, pues se trata de un texto que permite una lectura no secuencial (o, mejor, múltiple, multisequencial), con una estructura paratáctica en la que los diversos fragmentos no se organizan por continuidad, sino que remiten a una estructura superior, “una estructura de posibles estructuras”, según Bolter (Martín Sánchez, 2013: 36-37), generada en cada acto de lectura. Se trata de una estructura descentralizada, no porque carezca de centro, sino porque éste se desplaza en cada acto de lectura. Un texto que se desborda fuera del marco, una estructura de jerarquías subvertidas o dinámicas. Virtual, en el sentido de que puede tener tantas realizaciones como actos de lectura. Una estructura que posibilita, como en *Luis Buñuel, novela*, “la pluralidad de voces” (Landow, apud. Martín Sánchez, 2012: 56). Ese carácter potencial también contribuye a disminuir el control que el autor tiene sobre la obra acabada, perfecta en todas y cada una de sus lecturas. Responde, en este sentido, a la propuesta, planteada por Roland Barthes en esos mismos años, de “faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte” (Barthes, 1970: 10).

En realidad, más que un texto, en el sentido estricto del término, *Luis Buñuel, novela* iba a ser seguramente un palimpsesto, un conjunto de textos sincronizados en el objetivo de construir el personaje. Aunque, por descontado, no sabemos la disposición definitiva que Aub pensaba dar al conjunto de materiales recopilados para su obra, todo lo expuesto anteriormente, junto a la heterogeneidad de los materiales recopilados, nos permite aventurar que en el último proyecto aubiano la estructura iba a seguir la senda de la escritura no secuencial en cuya recomposición iba a ser decisiva la

participación y toma de decisiones por parte del lector. Es más que probable que la ruptura con los formatos establecidos no hubiera llegado a la radicalidad de *Juego de cartas*, aunque el informe mencionado de Federico Álvarez señala que estaban sobre la mesa soluciones diversas.

Lo que sí me parece claro es que la reconstrucción del personaje de Buñuel iba a ser una tarea colectiva, caleidoscópica, laberíntica, surgida de las imágenes múltiples que proporcionaban los testigos entrevistados y la documentación recopilada, y que la concepción formal que Aub debía de tener en mente se aproximaba más a un tipo de publicación multimedia que a un libro *strictu sensu*, aunque la tecnología de principios de los setenta todavía no le permitiera hacer realidad un proyecto semejante. Hoy que las nuevas tecnologías hacen posible la fidelidad al espíritu aubiano, la publicación completa de los materiales de *Luis Buñuel, novela* debería hacerse en formatos digitales y a partir de una organización hipertextual, lo que facilitaría, además, la inclusión del material gráfico y audiovisual que forma parte también de ese acervo. En mi opinión, sólo ese procedimiento haría justicia a esa vocación renovadora y vanguardista que Max Aub manifestó hasta en la última de sus obras.

Bibliografía

- Arnaud, Noël, Bucaille, Max, Dotremont, Christian, Istler, Josef y Jorn, Asger (Janvier 1948). “Déclaration Internationale”, *Bulletin International du Surréalisme Révolutionnaire*, 1, pp. 1-2.
- Aub, Max (1985). *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, selección y prólogo de Federico Álvarez, Madrid: Aguilar.
- (1994). *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, selección y prólogo de Ignacio Soldevila Durante y Franklin B. García Sánchez, Barcelona: Alba Editorial.
- (1998). *Diarios (1939-1972)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona: Alba Editorial.

- (2002). *Hablo como hombre*, edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub, Biblioteca Max Aub, 10.
- (2003). *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, edición, prólogo y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento, Biblioteca del Exilio, Anejos 4.
- (2006). *Obras completas. Vol. IV-A. Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Franklin García Sánchez, Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2013). *Luis Buñuel, novela*, edición de Carmen Peire, Granada: Cuadernos del Vigía.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*, Paris: Éditions du Seuil, Collection Points, 70.
- Cantero Pérez, Ramón (1985). “Huellas surrealistas en *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier”, *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 43, 1-2, pp. 227-246.
- Carpentier, Alejo (diciembre 2001). “Prólogo a *El reino de este mundo*”, *La Jiribilla*, 32. http://www.lajiribilla.cu/2001/n32_diciembre/859_32.html (2014).
- Debord, Guy (1992). *La Société du Spectacle*, Chicoutimi: Université du Québec. http://classiques.uqac.ca/contemporains/debord_guy/societe_du_spectacle/societe_du_spectacle.pdf (2014).
- Grillo, Rosa Maria (1996). “Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela”, en Cecilio Alonso (Ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español (Valencia - Segorbe, 13-17 diciembre de 1993)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, vol. I, pp. 161-171.
- 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 - Segorbe, 13-17 diciembre de 1993)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, vol. I, pp. 69-91.
- Martín Sánchez, Pablo (2012). *El arte de combinar fragmentos. Prácticas hipertextuales en la literatura oulipiana (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*, Tesis doctoral, Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Passeron, René (2008). "Sur le Surréalisme Revolutionnaire. Temoignage", *Mélusine. Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, XVIII. Monográfico *Le surréalisme en héritage: les avant-gardes après 1945*, pp. 17-20. <http://books.google.es/books?id=v-SAh3KEcxkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (2014).

Paz Soldán, Edmundo (2008). "Alejo Carpentier: teoría y práctica de lo real maravilloso", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, pp. 35-42.

Rodríguez, Juan (2006). "Juego de cartas, novela virtual", *El Correo de Euclides*, 1, pp. 311-334.

Rojo Leyva, Gabriel (2003). "Historia y ficción en Max Aub", *Entresiglos*, monográfico por el centenario de Max Aub, <http://www.uv.es/Entresiglos/max/pdf/Historia%20y%20Ficcion.pdf> (2014).

Soldevila Durante, Ignacio (2003). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia: Biblioteca Valenciana, Colección Literaria.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2014

Fecha de aceptación: 24 de noviembre de 2014



Luis Buñuel en un rodaje.

Max Aub y Dámaso Alonso, diálogo y amistad desde la otra orilla

Javier Sánchez Zapatero

Universidad de Salamanca

Resumen: El artículo analiza la correspondencia postal que mantuvieron Max Aub y Dámaso Alonso. Además de reflejar los principales temas personales y profesionales del epistolario, el artículo enfatiza la importancia de la comunicación privada como espacio de diálogo entre la España del interior y la del exilio durante la dictadura.

Palabras clave: Max Aub, Dámaso Alonso, Epistolario, Exilio interior.

MAX AUB AND DÁMASO ALONSO, DIALOGUE AND FRIENDSHIP FROM THE OTHER SHORE

Abstract: The paper brings into view correspondence between Max Aub and Dámaso Alonso. The focus is on their personal and work relationship. The paper studies how these letters demonstrate that there was communication between Spanish writers who went into exile and those who remained in Spain after the Civil War.

Key words: Max Aub, Dámaso Alonso, Epistolary, Interior Exile.

Aunque la primera carta del epistolario Max Aub-Dámaso Alonso que se conserva en el archivo de la Fundación Max Aub data de 1954, da la sensación de que los dos escritores y amigos —que estuvieron en permanente contacto durante las décadas de 1920 y 1930—,¹ comenzaron antes su comunicación postal, como demuestra el hecho de que ambos se viesan en México en 1948.² Después de la lógica ruptura que para su relación supusieron la guerra y los convulsos años vividos por Aub en Francia, los dos escritores reanudaron su contacto a mediados de la década de 1940, coincidiendo así con el momento en que la mayoría de exiliados restableció formas de contacto con la España del interior. Tal y como ha señalado Jordi Gracia (2010: 15), en esa época, tras el desenlace de la II Guerra Mundial y la amarga constatación de que la victoria aliada no iba a suponer ningún cambio ni en España ni en el devenir de la diáspora republicana, se produjo un cambio de actitud en los exiliados, que asumieron que “el pacto de lealtad

1 El propio Dámaso Alonso evocó en la biografía que sobre Aub escribió Prats Rivelles (1978: 55) el inicio de su relación: “Juan Chabás fue quien me presentó a Max. Era por los años veinte. Entonces hacía poesía. Siempre nos hemos llevado muy bien. Me une a él una gran amistad”. Pablo Carriedo (2009: 164) ha rastreado el desarrollo de esta amistad, así como los nexos que fueron vinculándolos en la época anterior a la guerra: “Fue Madrid, con toda seguridad, el escenario en que ambos se conocieron. Los dos frecuentaban, por ejemplo, la Residencia de Estudiantes y su tertulia, llamada de ‘los chopos’, donde coincidían con otros jóvenes internos como Federico García Lorca, Pepín Bello, Dalí, Luis Buñuel, Emilio Prados o José Moreno Villa, entre otros, con quienes colaboraban a menudo en las múltiples actividades patrocinadas por la institución. Igualmente, ambos estuvieron vinculados al círculo ultraísta madrileño, reducido un tiempo en torno a la figura de Rafael Cansinos-Assens, a su tertulia del Café Colonial y a la revista *Horizonte* (...). Sabemos también que los dos escritores eran clientes habituales de la librería de León Sánchez Cuesta, en el número 4 de la Calle Mayor de Madrid, el establecimiento mejor surtido del momento (donde entonces trabajaba como contable Luis Cernuda), también entre otros muchos posible lugares donde hubo de concretarse, sin duda, su relación. Al margen del traslado de Dámaso Alonso en 1933 a la Universidad de Valencia, ciudad en la que reside Max Aub (casado allí desde 1926 y donde residiría hasta su exilio en 1939), para tomar posesión de su cátedra de Filología Románica —hecho que hubo de acercar a los amigos más estrechamente y facilitar sus vínculos—, los años treinta sitúan a ambos, sobre todo, ante un contexto histórico convulso que determinará definitivamente sus vidas” (Carriedo, 2009: 164).

2 Después de la guerra, volvieron a coincidir en otras ocasiones: en 1961, con motivo con la concesión del doctorado honoris causa a Dámaso Alonso en la Universidad de Roma; en 1969 y 1971, los viajes de Aub a España...

con el pasado frustraba el futuro de la sociedad española y, peor aún, empequeñecía o desarmaba los esfuerzos civilizadores que desde dentro emprendían sectores (siempre minoritarios) de la cultura española”. En el caso de Aub, ese intento de reactivar los lazos con quienes permanecían en el interior del país se tradujo en una ingente correspondencia tanto con escritores coetáneos como el propio Alonso, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego o Pascual Pla y Beltrán como, pasados algunos años, con representantes de las nuevas generaciones literarias como María Beneyto, Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma o Ana María Matute, entre otros muchos. La diversidad de interlocutores que tuvo Aub en España, así como el gran volumen de cartas que se cruzó con ellos, pone de manifiesto que la barrera de silencio que la dictadura estableció para oponerse al exilio, y a la cultura republicana que simbolizaba, sólo fue efectiva en la esfera pública. En la comunicación privada, el contacto jamás llegó a cortarse, a pesar de estar sometido al control de las autoridades franquistas y de no poder normalizarse hasta años después del fin de la guerra.

172

Que la comunicación con Alonso había sido retomada antes de 1954 lo confirma también el hecho de que en dos números de *Sala de Espera* publicados en 1950 —concretamente, el 22 y el 23— Aub publicó sendos textos dedicados y dirigidos al autor de la Generación del 27. El primero, titulado simplemente “Dámaso Alonso” es una semblanza literaria en la que se hace hincapié en el progresivo arrinconamiento al que las circunstancias históricas, sociales y políticas habían llevado al poeta, cada vez más centrado en su actividad científica como catedrático de Filología Románica en la Universidad de Madrid:

Tan feo como cualquiera. Más bien corto y en forma de pirámide, por la calvicie o el cero. Sabio cuello de celuloide y corbata mal hecha antes de nacer. Pusilánime y aprensivo. Sabio profesor profeso. Poeta parco. Gafas de oro, sencillo y abrupto. Llano y complicado. Curioso de lo suyo, que no es mucho. Vive al pie de la letra. Poeta con aire de adentro, ahogado y furioso.

3 La penúltima carta escrita por Aub a Alonso, fechada en marzo de 1971, contiene únicamente un poema en el que se vuelve a mencionar la obsesión con la que el poeta del 27 pareció encerrarse en el trabajo filológico: “Sí: por los suelos, Dámaso, / dale que dale, / doy que le dale das / para ver si es verdad / que de aquellos famosos / ídemes sale algo / que no sea lodo. / O sólo queda la amistad / ansiana de tu viejo / (Puedes leer anciana / con ese, colocarle / un acento en la i, / separar la última / sílaba, acentuarla / y, por purista subrayarla.) / No me hagas caso, / unas veces estoy arriba / otras abajo” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/31).

Odia el mundo en que vive, y la historia. Según él, lo menos malo que han hecho los hombres es la poesía. Se afana, cirujánicamente, en saber como está hecha. La despeluza, cuenta y recuenta, desollada, las manos tintas en su verde sangre. Fracasa al llegar al último peldaño. Pesa, mide, determina y desespera. Porfía, se emperrea y acaba tirando la mesa.

Erudito de lo pequeño; microscopio en ristre, pasa, bajo sus ojos en lupa, verso tras verso, en cristal; los sospea, mide, calcula, y vuelve del revés; al trasluz les saca los intestinos, los prende con alfileres sobre un blanco paño, obstinado en destriparles las entrañas. Los huele. Tiene, en una esquina de su enorme biblioteca, un teletipo, esos de despacho de banquero norteamericano, que va dándole tiras y tiras de versos en serpentina, transcritos en alfabeto Morse: punto y raya, punto y raya, punto y raya. Luego se las come, interminablemente.

De más a menos —de Lope a Medrano—, frenético. Empeñado en encontrar en la anatomía del verso lo que le niega su propia furia ciega. Odia el mundo tal como es, y huye.

Se encierra, entierra y soterra. España reducida a erudita, cada vez más pequeña, del lado que ve. Airado de sentirse inútil, descompone, deshace, desmenuza; relojero al que le falta, siempre, una pieza.

Y su gran poeta propio, furioso de haber perdido, sin saber por qué, ni qué: hijo de su ira (Aub, 2000: 22/8).

En el segundo texto, más extenso y titulado “Carta abierta a Dámaso Alonso”, Aub, aludiendo a una publicación anterior de Alonso en la que analizaba un poema de Villaespesa, cuestiona “en un tono decididamente emotivo, pero duro” (Carriedo, 2009: 167) la actitud del poeta y filólogo de encerrarse en la erudición y en la relectura de los clásicos,³ y le pide que abra sus ojos a la realidad:

El régimen bajo que el que vives, por tu gusto, impide mayores vuelos, y de más a manos, viniste a considerar, en tus espléndidos ensayos, esas virguerías estilísticas como

fundamentales, tal vez sin darte cuenta de tu renuncia; abandonando el prodigioso campo por el que con tanto orgullo te veíamos avanzar. Deja esos ejercicios de pesos y medidas a los estrechos de mollera: ¡tenemos tan pocos como tú! Te fuiste enterrando, por cuidado, por temor quizá, tal vez por asco o desaliento y desasosiego —con un nudo en la garganta—, acoquinado en tu rincón filológico y diz que estilístico. Ya sé que sólo te alcanza parte de culpa, y que valen las circunstancias, y que tus estudios te valen mil enhorabuena y admiraciones de especialistas, pero, ¿qué es eso frente a lo que abandonaste?

Dedicado a diseccionar versos sueltos —ganando gracias con el señor y abastado de alabanzas—, nada se te escapa sino lo primordial. ¿Quién resistirá tu examen microscópico? Ni Lope, ni Cervantes, ni Galdós, ni don Marcelino. ¿Y qué? ¿Quién se hizo grande royendo zancajos? Es fácil despellejar y limpiar caspa, achicar, hallar defectos (...).

Queréis convertir la literatura en ciencia, como si la retórica fuese anterior a la obra, de la misma manera que los cálculos lo son a lo visto, en ciertas disciplinas científicas. Esa crítica ínfima y gazmona, tan especializada para especialistas, ¿qué es frente a la obra de arte? Bien está el laboratorio a priori, porque en las ciencias ni hay plagio, sino al contrario, y eso es lo que, entre otras cosas, la diferencia del arte. ¿O es que la crítica ya no puede abarcar obras enteras? ¿O es que las ideas os asustan y os refugiáis en las puras palabras?

(...).

Vives lejos, no por tu gusto, y con resignación. Lo siento. Todo esto te lo digo, aunque tal vez no lo creas, y lo sentiría por lo mucho que te quiero, por lo que vales y por lo que no quieres valer. Dirás que todo esto es fácil de decir desde afuera. Dámaso: Abandona ya tus “encabalgamientos” y vuelve al sentido. Perdiéndote en lo ínfimo te empequeñeces (Aub, 2000: 23/5-6).

Bajo las palabras del escritor late tanto una crítica al franquismo y a la ausencia de libertad que conllevaba —explícita en ocasiones, como cuando afirma que “el régimen bajo el que vives (...) impide mayores vuelos”— como a la propia decisión de Dámaso Alonso de quedarse en el interior del país asumiendo su situación sin disentir. La concepción literaria de Max Aub —que demonizó a los escritores que, encerrados en su “torre de marfil”, daban la espalda a la realidad, y, en consecuencia, siempre sostuvo que una de las funciones básicas de la literatura había de ser la de dar cuenta de los problemas del contexto circundante—, subyace también en el texto, cuyo argumento principal fue reiterado en una entrada de sus diarios fechada en 1951 en la que afirmaba que la generación de Alonso tenía como característica esencial “no saber comprometerse”⁴ (Aub, 1998: 189).

No obstante, el hecho de que no estuviese jamás de acuerdo con la opción vital y profesional adoptada por su amigo, ni, por supuesto, con la opción ideológica que revelaba,⁵ no menoscabó el cariño que le tenía. Conviene recordar, en ese sentido, que una de las características esenciales de Aub es la ausencia de dogmatismo, que, entre otras cosas, le hizo primar siempre la amistad a cualquier tipo de consigna política o ideológica. Semejante seña de identidad vital fue traspasada a su obra literaria, como puede demostrarse leyendo el pasaje de *Campo cerrado* en el que se relata cómo, tras la sofocación del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 en Barcelona, Rafael López Serrador observa, sin inmutarse y sin intención alguna de delatar, cómo un amigo falangista huye confundido entre la multitud de republicanos que celebran la victoria. Del mismo modo, resulta imposible no reconocer la furibunda aversión del autor a los totalitarismos —y el humanismo que tal oposición conllevaba— en Farnals o en Julián Templado, dos de los seres ficcionales que reiteradamente aparecen en el universo narrativo de *El laberinto mágico*. Los argumentos

⁴ “Cuillén en su casa. Ejemplo de su generación: no querer comprometerse. A la defensiva. Sí y no. Olfato crítico finísimo. Parte un pelo en el aire. Son todos así: él, Salinas y sus deudos. Dámaso, Cernuda. Estar en lo justo, pero nada más. No dar un paso en falso. Hijos de Ortega, deshumanizados —un poco, no mucho—. No mucho en nada. Parcos hasta en la obra. Los señores, un poco aparte, temiendo mancharse. Todos un poco maricas, un poco —no mucho— sin serlo. Más los que lo son. Ambiguos” (Aub, 1998: 189).

⁵ Resulta sumamente complicado identificar a Dámaso Alonso con una ideología determinada. Su actitud durante toda la guerra y la posguerra fue de una inusitada neutralidad. Tal y como ha señalado Carriedo (2009: 165-165), “no existen testimonios sobre Dámaso Alonso que lo relacionen nunca con lo político; el académico representa una de las posiciones más eclécticas, por lo silenciosa, y en ese sentido puede ser tomada por una de las menos comprometidas del grupo [de la Generación del 27]. Inmerso en su universo erudito jamás se manifestó, públicamente al menos, en ninguna dirección”.

con los que el primero intenta justificarse ante los comunistas por haber ayudado a huir de la zona republicana a un amigo de la infancia simpatizante de la Falange en *Campo abierto* —“para vosotros sólo existe la política, para mí no”; “para mí la política es una parte integrante del hombre, no todo”; “os basta que un cualquiera comulgue con tus ideas para que sea tu amigo” (Aub, 2001: 339-341)— son prácticamente idénticos a los que en 1949 defendía el escritor en un texto publicado en *Cuadernos Americanos* en el que afirmaba que le repugnaban “esas personas para quienes lo político prima lo personal” o a los que en 1952 le hacía a su amigo el muralista Josep Renau, miembro del Partido Comunista:

Según tú —es decir, los comunistas— la posición política es la que determina la amistad —y el amor, y la honradez, y el arte, y la decencia, es decir, cuanto para mí cuenta en el mundo— y ahí sí que no estamos de acuerdo. ¿Te representas, Renau, lo que es un mundo construido sobre esta base? ¿Dónde queda el hombre disconforme, es decir, el hombre mismo?

Si un comunista sólo puede apreciar, amar a un ser conformista de su mismo sectarismo —así sea la secta que por carisma detenga la razón y la verdad— ¿qué hacer con los demás? (...) Y si soy amigo tuyo, lo soy aceptándote como eres, es decir, comunista, como puedo serlo de otro, así sea anticomunista (...) Soy enemigo de la falta de libertad (Aub *apud* Aznar Soler, 2003: 63).

Palabras análogas a las dirigidas a Renau pueden leerse en una entrada de los diarios aubianos de 1951 en la que, en el contexto de las reflexiones vertidas por el autor durante su polémica con ciertos miembros del Partido Comunista tras la publicación de su relato “Librada” —estudiada en profundidad por Aznar Soler (2003)—, ejemplificaba con su amistad con Dámaso Alonso su idea de que las relaciones humanas habían de estar por encima de las divisiones políticas:

— ¿Crees que soy un traidor?

— Sí.

— ¿Que estoy al servicio de Franco?

— Sin darte cuenta. Ya me habían dicho, además, que tuviste a Dámaso Alonso en tu casa el otro día.

— (...) ¿Crees que el hecho de haber hablado largamente con Dámaso, viejísimo amigo...? Pero tú no sabes lo que quiere decir la palabra amistad, de la misma manera que ya no sabes lo que quiere decir la palabra libertad (Aub, 1998: 182-183).

En los primeros documentos del epistolario Aub-Alonso que se conservan se muestra cómo, a pesar de la distancia y de las diferentes trayectorias que sus vidas fueron tomando, el afecto entre los dos escritores nunca cesó. Ambos muestran el deseo compartido de verse —“necesitaría hablar contigo horas, muchas” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/1), escribe Alonso; “tengo ganas de verte, de charlar contigo, y con unos cuantos pocos más, muy pocos” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/3), responde Aub— y, en concreto, el de poder conversar de literatura. Y es que una de las constantes de la comunicación postal entre los dos escritores fue la continua referencia a las publicaciones de uno y de otro.⁶ No en vano, la primera carta que se conserva en el archivo de la Fundación Max Aub es la que escribió Dámaso Alonso para agradecer la atención que a su obra, y en particular a *Hijos de la ira*, se daba en *Poesía española contemporánea*.

Aub enviaba sus libros a los autores del interior al tiempo que les pedía que le mandaran sus publicaciones para poder estar así enterado de la actividad literaria desarrollada en España. Son continuas en el epistolario las quejas que le transmite a Alonso por no recibir sus nuevas obras, tal y como se puede observar en la siguiente carta, fechada el 23 de septiembre de 1963: “Sigo tan enfadado como siempre contigo pura y sencillamente porque no me mandas tus libros. Pero, al fin y al cabo, se acaba uno acostumbrando a la roñosería de los amigos. En cambio, supongo que habrás seguido recibiendo los míos” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/7).

Dámaso Alonso justificaba su actitud aludiendo, por un lado, a los consejos que le habían dado algunos amigos residentes en México —“me han comentado que cobran mucho a

⁶ Pablo Carriedo (2009) ha estudiado la detallada crítica que Aub hace en una de sus cartas de *Hombre y Dios*.

los receptores en las aduanas” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/8)— y, por otro, al carácter erudito de sus trabajos:

Yo no te envío mis “cosas” porque no quiero aburrirte con ellas: asqueado, me meto cada vez más en un rincón de erudición pequeña, que, ¿a quién va a interesar? Me emociona que tú las quieras y que creas que te pueden interesar aún (Archivo Max Aub, Caja 1-16/8).

Como se puede observar, los mismos problemas diagnosticados en los dos textos publicados en *Sala de Espera* son asumidos por Alonso, que, además de definirse como alguien alejado del mundo real y refugiado en el trabajo filológico, termina su carta admirando la vitalidad de su amigo exiliado y admitiendo que se encuentra “viejo, cansado y bastante desilusionado” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/8). Las explicaciones no parecieron contentar a Aub, quien continuó con sus reproches en las siguientes misivas. Si en octubre de 1963 terminaba una de sus cartas solicitando a su interlocutor que contestase rápidamente —“Escribe, puñetero” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/9)—, en noviembre de ese mismo año reprendía al poeta y académico por su tacañería: “La erudición va aparejada a la avaricia: primero, me mandas tu carta por correo ordinario [y no por correo aéreo, más rápido y costoso]; segundo, piensas que lo moderados aranceles pueden influir en el gusto de recibir libros tuyos” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/9).

La intermitencia de la comunicación entre ambos, así como la decisión de Aub de dejar de mandar sus nuevos libros a Alonso, en una especie de “venganza” por su actitud apática, provocó que las cartas cruzadas entre ambos a mediados de la década de 1960 se convirtieran en una sucesión de reproches que evidencian la necesidad que Aub sentía de saber de sus compañeros del interior del país:

Estoy preocupado por tu silencio (...) Contesta. (Archivo Max Aub, Caja 1-16/9).

Dámaso escribe poco. Quiere a tus amigos, pero les escribe poco (...) Antes me favorecías con tus libros. En lo

de mi biblioteca te han leído docenas de jóvenes. Ahora me abandonaste (Archivo Max Aub, Caja 1-16/12).

Dámaso no escribe poco, Dámaso no escribe nada y tampoco quiere a sus amigos. Te lo pruebo: ni me mandas tus libros, ni me mandas colaboración para *Los Sesenta* (Archivo Max Aub, Caja 1-16/14).

Sin embargo, las constantes y amistosas acusaciones que ambos fueron lanzándose durante su correspondencia no debilitaron su amistad. Así lo demuestran tanto la decidida disposición de Aub a participar en el homenaje que, en forma de obra colectiva, se organizó desde la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid a Dámaso Alonso con motivo de su jubilación en 1970⁷ como las palabras con las que se rememora en *La gallina ciega* su reencuentro en España en 1969: “¡Ay, Dámaso, Dámaso!, por verte vale la pena (...) venir a Madrid y hablar por charlar (...). Con nadie me encuentro más a gusto que contigo” (Aub, 2003: 408-409).

Además, los dos autores tuvieron siempre el deseo de participar en proyectos comunes. Aub invitó a Alonso colaborar en *Los Sesenta*, la revista que ideó con intención de recoger textos —fundamentalmente poéticos— de autores —exiliados, del interior e incluso mexicanos— que hubieran superado la frontera de los sesenta años. Al igual que Vicente Aleixandre, Juan José Domenchina, Rafael Alberti, Jorge Guillén o Ernestina de Champourcín, Alonso mostró su predisposición a participar en la publicación. Su inclusión en la nómina de colaboradores no estuvo, sin embargo, exenta de polémica, tal y como evidenció la negativa de José Bergamín a participar en la revista:

Que no quiera colaborar en *Los Sesenta* —y no por tenerlos muy pasados (serán a fin de este año 68)— sino porque me repugna hacerlo —te lo digo con toda sinceridad— al lado de esos dos académicos de la Realírealísimo contubernio, complicidad y cobardía que son *aquí*⁸ Vicente y Dámaso, ex-amigos. Si vinieras a España, lo comprenderías y sentirías, creo, como yo (Archivo Max Aub, Caja 2-23/3).

⁷ El volumen, editado por Gredos, se tituló sencillamente *Homenaje universitario a Dámaso Alonso* y en él se incluyó “Homenaje a Lázaro Valdés”.

⁸ Subrayado en la carta original de Bergamín.

Aunque Max Aub intentó convencerle, sus esfuerzos fueron infructuosos: “Comprendo tu posición, comprende la mía, desde *aquí*.⁹ De todos modos, creo que podrías colaborar en la revista, teniendo en cuenta que será puramente literaria y que podrás publicarlo que te dé la gana” (Archivo Max Aub, Caja 2-23/4).¹⁰ No ocurrió lo mismo con Antonio Espina, quien aceptó participar en *Los Sesenta* a pesar de que se refiere a Alonso y a Aleixandre en términos muy parecidos a los de Bergamín y tildarlos como “bienvistas del régimen, (...) incapaces desde luego, de hacer nada por nadie de nuestra cuerda” (Archivo Max Aub, Caja 4-38/2). Aub contestó dándole la razón y coincidiendo en sus consideraciones: “Estoy completamente de acuerdo contigo en cuanto a la apreciación que haces de mis sedicentes codirectores Dámaso y Vicente, sobre todo referente al primero. Son unos cagados de miedo incapaces de decirme que no ni a mí mismo” (Archivo Max Aub, Caja 4-38/3).

Los dos autores volvieron a colaborar en 1966, cuando Dámaso Alonso le propuso trabajar juntos a favor de la candidatura de Vicente Aleixandre para el Premio Nobel de la Literatura:

Te escribo con absoluta reserva, para preguntarte. Ya sabes que Vicente, a pesar de su enorme fama, no ha tenido nunca en estos años ningún premio literario ni nacional ni internacional (Tuvo el Nacional allá en el año 1934).

Claro que él nunca se ha presentado nunca a ningún premio nacional; y de los que se dan sin que se presenten directamente los candidatos no le iban —naturalmente— a dar ninguno a él. Para los internacionales tiene el grave inconveniente de vivir en España.

Un grupo de amigos suyos —alejados de la política de aquí— desearíamos que el Nobel reconociera sus méritos (...). Lo que te quiero preguntar es esto: ¿qué ambiente encontraría la candidatura ahí?

Porque, si se llega a pensar formalmente en ella, desearíamos que el movimiento para pedir el premio saliera de fuera de España (Archivo Max Aub, Caja 1-16/14a y 14b).

⁹ Subrayado en la carta original de Aub.

¹⁰ En la entrada del 22 de septiembre de 1963 sus diarios relató el incidente: “Carta de Bergamín, negándose a colaborar en la posible revista. No quiere estar junto a sus “ex-amigos” Dámaso y Vicente, a quienes acusa de contubernio y cobardía. “Si estuvieses aquí...”. Es posible, pero estoy aquí” (Aub, 1998: 343).

La respuesta de Aub combinó su voluntad de ayudar —“estoy totalmente de acuerdo con lo de Vicente, aunque no va a ser nada fácil. Puedo mover, si ninguna dificultad, a los jóvenes de la Academia [Mexicana de la Lengua]” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/15a)— con las dudas sobre el éxito del proyecto que la escasa proyección internacional de la obra y la figura de Aleixandre le generaba —“¿Qué pensará Jorge [Guillén]? Porque, naturalmente, sería mucho más fácil hacer una campaña en su favor” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/15a)—. Además de adherirse a la iniciativa, propuso a Dámaso Alonso que entrase en contacto con otros exiliados como Bernardo Giner de los Ríos, residente en Chile en aquel momento, para que el proyecto fuera lo más integrador posible. La intención de agrupar a intelectuales del interior y del exterior subraya el deseo de Aub —y de otros muchos representantes de la cultura española que hubieron de sufrir, dentro o fuera del país, el tajo que la guerra y la dictadura dieron a su desarrollo— de aunar esfuerzos y de, por encima de divisiones ideológicas, establecer un puente entre los países de acogida y España que pudiese menoscabar el impacto de la división geográfica, de la dispersión y de la ruptura que llevó consigo el exilio.

Aunque jamás se volvió a tratar el tema en el epistolario, el devenir de los acontecimientos y la definitiva concesión del Premio en 1977, como reconocimiento a la trayectoria literaria de todos los poetas de la Generación del 27, confirma el éxito de la iniciativa promovida por Dámaso Alonso, que no sería la última que llevó a los dos autores a unir sus fuerzas. Durante el último lustro de vida de Aub, dos proyectos monopolizaron prácticamente todas las cartas que se intercambiaron. El primero fue la publicación de la monografía sobre la obra narrativa de Max Aub preparada por Ignacio Soldevila (1973). En el epistolario entre el escritor y quien con el tiempo se convertiría en su principal estudioso —además de en amigo y confidente— puede leerse como se fraguó el proyecto (Aub, Soldevila, 2007: 284), y cómo Aub manifestó desde el primer momento su intención de presentárselo a Dámaso Alonso para que, en su condición de director de la colección Biblioteca Románica Hispánica, valorase

la posibilidad de incluirlo en el catálogo de la editorial Gredos e intercediese del mismo modo que había hecho en 1966 para la publicación de la antología *Mis páginas mejores*. Su respuesta no pudo ser más entusiasta: “Mucho me gustaría que saliera un gran libro sobre ti y que Gredos lo pudiera editar, pero tendría que ser un libro hecho con sensibilidad literaria y rigor filológico” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/16), escribió en julio de 1966, y “Me parece estupendo publicar un ‘max’, pero no querría que fuera ‘cualquier’ Max, sino el mejor” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/17), en noviembre de 1968, cuando el proyecto de Soldevila ya estaba ultimado y listo para ser evaluado con vistas a su publicación. El libro vería la luz en 1973, después del fallecimiento de Aub, que no pudo presenciar la publicación de un proyecto de cuya gestación y desarrollo fue testigo, y cuya salida al mercado le provocaba tanta ilusión como orgullo.

El otro proyecto del que hablaron de forma constante en la correspondencia mantenida entre 1966 y 1971 fue el asesoramiento y aval de Dámaso Alonso para la obtención de la beca de la Fundación Guggenheim con la que Aub quería costear parte del proyecto del libro sobre Luis Buñuel en el que se enfrascó los últimos años de su vida. Junto a otros amigos intelectuales de indudable prestigio internacional como André Malraux, el poeta y filólogo figuró en lista de personalidades que Aub incluyó en la propuesta de trabajo que presentó en la Fundación para que, llegado el caso, apoyasen la viabilidad de su trabajo. La última carta entre ellos que se conserva en el epistolario, fechada en julio de 1971, fue escrita por Aub para, entre otras cosas, informar con brevedad y asepsia, de la concesión de la beca: “Me dieron la beca. Te corresponde la cuarta parte. Ya me dirás cómo la quieres cobrar” (Archivo Max Aub, Caja 1-16/32).

Más allá de su importancia como nexo de unión entre dos de las más destacadas figuras de la literatura española del siglo XX, el epistolario permite constatar, tal y como ha mostrado Xelo Candel (2008: 221), “el profundo respeto y admiración que [Aub] sintió por sus contemporáneos, pero, al mismo tiempo, (...) que se supo asimismo querido, admirado y respetado por ellos: (...) su voz llegó tarde pero certera a la otra orilla”. Así, lejos de ser baladí, la insistencia de mantener el contacto con escritores como Dámaso Alonso puede ser interpretada como una de las formas a través de las que Max

Aub intentó luchar contra el silencio y la dispersión a la que fue sometido junto al resto del colectivo republicano exiliado. Leer los libros que se publicaban en el interior del país, recibir noticias sobre lo que acontecía al otro lado del océano y constatar que sus palabras eran leídas por quienes vivían bajo el yugo del franquismo sirvió al autor para trascender, aunque solo fuera de forma simbólica, su forzosa separación de España.

Bibliografía

- Aub, Max (1998). *Diarios (1939-1972)* [ed. Manuel Aznar Soler]. Barcelona: Alba.
- (2000). *Sala de espera* [ed. Manuel Aznar Soler]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2001). *Campo abierto*, en Max Aub, *Obras completas Vol. II* [ed. introductorio de Ignacio Soldevila Durante y José Antonio Pérez Bowie]. Valencia: Generalitat Valenciana y Diputación de Valencia.
- (2003). *La gallina ciega. Diario español* [ed. Manuel Aznar Soler]. Barcelona: Alba.
- (material inédito). *Fondos del Archivo Max Aub. Epistolarios. Cajas 1-16*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Aub, Max e Ignacio Soldevila Durante (2007). *Epistolario 1954-1972* [ed. Javier Lluch-Prats]. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Aznar Soler, Manuel (2003). “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”, en Manuel Aznar Soler, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento, pp. 17-76.
- Candel Vila, Xelo (2008). *De lo vivo a lo pintado. La poética realista de Max Aub en el ámbito de la modernidad literaria*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- Carriedo Castro, Pablo (2009). “Notas a un texto inédito de Max Aub: su comentario a *Hombre y Dios* de Dámaso Alonso (1955)”, *Lectura y signo*, 4, pp. 161-188.
- Gracia, Jordi (2010). *A la intemperie. Exilio y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- Prats Rivelles, Rafael (1978). *Max Aub*. Barcelona: Edhasa.

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 7 de noviembre de 2014

Resumen: El artículo se centra en el análisis de algunos poemas, cuentos y “crímenes ejemplares” de Max Aub para estudiar la doble perspectiva —externa e interna— con la que el autor exiliado observa su país de acogida.

Palabras clave: Max Aub, exilio, México, poesía, cuentos, “crímenes”.

178

MEXICAN MAX AUB

Abstract: The article focuses on the analysis of some poems, short stories and “exemplary crimes” of Max Aub to study the double external and internal perspective with the exiled author observes their host country.

Key words: Max Aub, exile, Mexico, poetry, short stories, “crimes”.

Cumplir cabalmente con lo que sugiere este título supondría, entre otras cosas, hablar de los treinta años que Aub vivió en México —que no son pocos— y de los libros y ensayos que dedicó a la literatura de este país. Pero, ya que hay que poner mojonos, me limitaré a subrayar, en algunos poemas, cuentos y “crímenes ejemplares”, la doble perspectiva —externa e interna— con la que el autor exiliado observa su país de acogida.

*

Los *Cuentos mexicanos* son de sobra conocidos pero no así el “pilón” que acompañaba el libro en 1959. Sus nueve poemas, dedicados a Carlos Fuentes, han sido poco comentados a pesar de figurar en el volumen de la poesía completa (Aub, 2002: 344-351¹). Seis títulos —“Selva”, “Volcanes”, “Campo”, “Serranía”, “Meseta”, “Salmo para la primavera del Anáhuac”— anuncian claramente el atractivo de la majestuosa naturaleza mexicana para el exiliado que la descubre, de sus inmensas soledades en las cuales sin embargo ronda la muerte, como se ve en una culebra que “Si viva del calor, muerta parece” (“Mediodía”), en los volcanes, “[...] Conos truncos/de llama muerta” (“Volcanes”), en un amenazador y “lento carrusel de zopilotes” (“Campo”) o, simplemente, en la tierra, “Tierra muerta, abierta” (“Volcanes”), “tan larga como la muerte” (“Serranía”) y hasta en los materiales que ella proporciona, “[...] cercas de adobes muertos” (“Meseta”). En cambio, la evocación de la primavera en el valle del Anáhuac es motivo de un salmo rebosante de vida. Su último verso, que repite un epígrafe de Apollinaire —*Et tu es l’avenir et mon éternité*—, parece una invitación a morir en tan ameno lugar:

Vástago de ti mismo, renuevo,
fuerza siempre nueva,
brote, cogollo, pimpollo, raijo,
violencia suave, desparramada,
mano verde inmensa
que todo levanta
[...]

¹ Todas las citas se sacan de esta edición y no se volverán a referenciar.

(Jacaranda malva, llamada
anaranjada,
de San Ángel a la Villa
bugambilla,
púrpura, amarilla y malva).
[...]
¡Oh, moviente paz,
que eres el porvenir y mi eternidad!

“Tiempo de tortillas”, poema breve no únicamente costumbrista, se centra en un ritmo doméstico y consuetudinario, evocador de Cronos. Las repetidas asonancias vocálicas en “a” y el ritmo de los hexasílabos, con tres unidades de dos sílabas en el estribillo refuerzan el efecto imitativo:

Parda, blanca, parda,
tic-tac de la masa,
parda, blanca, parda,
de una a otra palma,
parda, blanca, parda,
igual que mañana.

Son poemas en que el hombre aparece poco, solo dos veces y en forma estereotipada. En “Encuentro”, breve captación visual que recuerda la de “Mora”, poema de *Diario de Djelfa*, la primera estrofa y la tercera, que son las mismas,

Rebozada va la niña,
rebozada va la vieja,
si la vieja no te mira
la niña lo hace a medias.

Envuelven, a modo de rebozo, los tres versos centrales:

Con el paso corto,
todo es huir de ojos,
con rebozo.

Y, en “Meseta”, un indio con burro y sombrero hace su aparición:

Un indio sombrero
en los cuartos traseros
de un burro cabezón,
cada vez más pequeño,
se va por el camino,
los pies a ras de suelo.

Aquí también asoma alguna reminiscencia de un poema de Djelfa en el que los moros van “montados en los cuartos traseros de/burros minúsculos de gran cabeza” (Aub, 2003: 228).

No se sabe exactamente cuándo fueron escritos esos poemas. Se podría suponer que a fines de 1943 ya que otros cinco, también de tema mexicano, conservados en el archivo Max Aub de El Colegio de México y publicados facsimilarmente (Sicot, 2003: 271-275²), llevan fechas de noviembre de 1943. De todos modos, las reminiscencias señaladas, cierta homogeneidad formal con lo escrito en el campo argelino parecen indicar que se trata de la continuación y del final de un ciclo, antes del importante cambio que supondrán las composiciones poéticas apócrifas. Tampoco se sabe por qué Aub no los incluyó en el “pilón” puesto que la temática es la misma y no son de menor calidad. Se podría avanzar al respecto varias hipótesis que no se excluyen unas a otras. La primera tendría que ver con su grado de elaboración. En el manuscrito mecanografiado del que se dispone, no aparecen como totalmente terminados: en el margen derecho de tres de ellos figuran versos añadidos, sin que se sepa dónde colocarlos exactamente. Comparados con los del pilón, también repiten temas, motivos, a veces, conforme a la habitual técnica aubiana del cortar y pegar, versos con alguna que otra modificación. Es el caso de “Meseta” con sus “conos de llama muerta” que se transforman en “[...] Conos truncos/de llama muerta” en “Volcanes”. Los dos primeros versos de “Recuerdo” – “Aire frío/alta sierra” –, el cuarto – “dura, rala tierra” –, el sexto y el séptimo – “Un oscuro pino/solo en la ladera” –, se vuelven a encontrar en “Serranía”, condensados en dos endecasílabos:

Alta sierra, aire, frío, duro suelo.
Un viejo pino oscuro, solo, a pico.

2 Todas las citas que siguen se sacan de estas cinco páginas.

También ocurre en “Ritmo” que retoma (o anuncia) el tema de “Tiempo de tortillas”. El primero es, sin embargo, más largo (24 versos en vez de 12), más rico en evocaciones, y su estribillo octosilábico, repetido cuatro veces con modificación del verso 2 cuadra perfectamente con la intención de marcar un compás:

Tic-tac largo de la masa
—polvo y jugo del metate—
batida de palma a palma. (Estrofas 2 y 6).

Tic-tac largo de la masa
—tan largo como la muerte—
batida de palma en palma. (Estrofas 4 y 8).

Tampoco parecen algunos versos mecanografiados figurar en su lugar definitivo o haber encontrado una forma satisfactoria. En los que se añaden en el margen de “¿Quién sabe?” aparece por ejemplo “El ruido reloj de la tortilla”, poco convincente y, además, motivo tratado largamente en “Ritmo”, en cuyo margen se encuentra “Pitas verdes en estallido”, verso que, con ínfima variación —la que impone el octosílabo—, reaparece al principio de “Carretera de Puebla”, instantánea poética sacada al pasar por Huejotzingo, pueblo famoso por sus manzanas (entre otras cosas), y se le perdonará al poeta la rima ripiosa “gringo/Huejotzingo”:

Pita verde en estallido
luego, lejos, el volcán.
En primer término un gringo
comprando rojas manzanas
de Huejotzingo.³

A decir verdad, la presencia del gringo es sin embargo tan plausible como la de un indio, voz que ofrecería rima asonantada igualmente aprovechable.

La figura del indígena aparece más a menudo en los poemas mecanografiados que en los del “pilón”. Aub le

dedica la totalidad de “¿Quién sabe?” en forma de diálogo que desemboca reiteradamente en la estereotipada y evasiva respuesta del alocutario. La última estrofa recoge una visión ampliada de la supuesta idiosincrasia del indígena, aparentemente impenetrable:

Sentados como piedras
al pie de sus jacales
los indios esperan
lo que nadie sabe.

En “Meseta”, lo mismo cumplen los últimos cinco versos:

Bajo las grandes alas
de su sombrero de paja,
inmóvil faz de cieno
desierto de sí mismo,
el indio mira el desierto.

Versos, tanto los de “Meseta” como los de “¿Quién sabe?”, que parecen poner en duda, de forma probablemente involuntaria, la capacidad de integración del indio o que hubieran podido interpretarse como tales. Esta podría ser la segunda razón de su no inclusión en el “pilón”: tan candente era el tema en los años 40 que, tal vez, hubiera sido polémico publicarlos estando tan alejados de la visión indigenista de la época y siendo su autor un gachupín exiliado.⁴ También se podría suponer que Aub —pero es más dudoso—, en el momento de escoger los poemas de “pilón”, haya querido limitarse a los que no incluyen referencias a España. Es notable el hecho de que, en ellos, no hay ningún caso de lo que Daniel Tapia llama la “doble visión” (Tapia, 1999: 778), el fenómeno por el cual el exiliado en México (o en otras partes), a través de lo que ve (u oye), percibe su tierra de origen, como ocurre en “Recuerdo”:

Avanza un burro cauteloso, ruido
idéntico en Castilla y América
—laderas tristes de Aragón soñado—.

³ En el manuscrito, Huejotzingo (en la carretera vieja de la Ciudad de México a Puebla, antes de llegar a Cholula) se transcribe, erróneamente, Huezthotzingo.

⁴ Evento clave de la política indigenista de Lázaro Cárdenas, el Primer Congreso Indigenista Interamericano se realizó en Pátzcuaro del 14 al 24 de abril de 1940.

Miseria:
aquí el sombrero más ancho,
la blanca camisa fuera,
las mismas “Buenas tardes”,
la misma indiferencia.

Cualesquiera que sean las razones de la no inclusión de esos cinco poemas al final de *Cuentos mexicanos*, es conveniente tener en cuenta su existencia para ser precisos en el momento de medir con exactitud la producción poética de Aub relativa a temas mexicanos. Pero a esos poemas en verso hay que añadir otros dos, en prosa, por la peculiaridad de su dicción. Uno sería el primer párrafo del cuento “Teresita”, totalmente autónomo, panorama visual y auditivo de un narrador contemplativo desde su ventana, dotado de visión telescópica. Escrito en septiembre de 1943, dedicado a Alfonso Reyes, se podría titular “Atardecer en Cuernavaca”:

No hay nubes como las de México. Allá enfrente asoma el Popo, otras nieves en nubes esconden el Iztaccíhuatl; más abajo las prodigiosas construcciones indostánicas de Tepotztlán⁵ entre hálitos de plata recuerdan decorados de ópera germánica mientras, al norte, la antigua carretera parte, en jade, el verde oscuro de los pinos. Azules, del color de todos sus vecinos, recogen las primeras rosas del atardecer. Suben los ruidos de la plaza envueltos en la estridencia del piar desaforado de los innumerables pájaros. El palacio de sangre seca de Cortés lo mira todo soportando yanquis en mal de beberlo todo con sus máquinas fotográficas.

Pero os tengo que contar la historia de Teresita... (Aub, 1994a: 351).

El otro, “Amanecer en Cuernavaca” en su totalidad (una página demasiado larga de citar) que, con una brillante evocación de los primeros momentos del día, poco tiene que ver con un cuento y termina con la “doble visión”: “Como si

fuese en Aragón o en Cataluña” (Aub, 1994a: 450). Anecdótico pero sorprendente, el estridente piar de los “innumerables pájaros” que anidan en los laureles de la plaza de Cuernavaca reaparecerá años después en una composición improvisada e inédita, dedicada también a Alfonso Reyes:

Tantos pájaros sin leyes,
sin más Licurgo que Dios,
en honor de Alfonso Reyes
asierran la tarde en dos.

Si nuestros cantares, leyes
iguales son para Dios,
dígame, Alfonso Reyes
¿para qué cantar los dos?⁶

Por fin, para no salir de la sensual capital del Estado de Morelos, conviene añadir este dístico, también inédito:

Cuernavaca, Cuernavaca
Tienes, ¡ay! nombre de hamaca.⁷

Sumando verso y prosa, se llega a un total de dieciocho textos poéticos relativos a México, muchos más que los que escribieron los poetas de la primera generación del exilio, incluyendo las cortas canciones de Moreno Villa a Xochipilli y los once epigramas mexicanos de Díez-Canedo.

*

Lo raro es que Aub, tan prolífico, no haya dejado sobre México ningún diario de viaje, ningún ensayo o libro de impresiones como hicieron Moreno Villa (*Cornucopia de México*, 1940), Rejano (*La esfinge mestiza. Crónica menor de México*, 1948), Giner de los Ríos (*Los laureles de Oaxaca*, 1948) y Cernuda (*Variaciones sobre tema mexicano*, 1952),⁸ aunque parece que pensó en ello. Escribe a Américo Castro, el 9 de enero de 1966: “Tal vez me alcance el tiempo en esta

5 No es errata ya que este topónimo se repite en las otras ediciones. Apparently, Aub confundió Tepoztlán (Estado de Morelos, cerca de Cuernavaca) con Tepotztlán (Estado de México, al norte de la capital) donde no hay ninguna construcción “indostánica”.

6 Poema escrito, en 1956 o 1957, en un papel del hotel Marik; Archivo Max Aub, BDCV, El Colegio de México, caja 20, folder 51. En el mismo archivo consta la respuesta de Reyes.

7 Archivo Max Aub, BDCV, El Colegio de México, caja 11, folder 35.

8 Dejo de lado el título algo engañoso de Gil-Albert, *Tobeyo o del amor. Homenaje a México* (1990) y varios libros que escribieron autores catalanes.

vida de publicar algún día las páginas necesarias para intentar explicar lo inexplicable mexicano y la influencia que pudo [sic] tener aquí —además de todo lo indígena— los que vinieron a conservarse en el Nuevo Mundo converso” (Mitidieri, 2000: 405). De haberlo hecho hacia fines de los años sesenta, quizás no se habría alejado mucho de la visión atenta y empática de los autores antes citados, a veces folklórica, mayormente exótica y costumbrista, pero prudente y reticente con el mundo indígena anterior o posterior a la Conquista. Es probable, sin embargo, que hubiera dispuesto de más libertad de palabra para abordar algunas realidades de México, históricas o contemporáneas.

Hubiera enfrentado “lo inexplicable mexicano”, lo que Moreno Villa, Rejano, Giner y Cernuda llaman con insistencia el “misterio” o el “enigma” tanto del país como de sus habitantes ocultos tras la máscara de la que habla Octavio Paz (Paz, 1980: 26); máscara del indio de “inmóvil faz”, como en el poema “Meseta”, sugerida también por la esfinge del título de Rejano, relacionable con el “egipticismo indígena” de Samuel Ramos (Ramos, 1989: 36). Como todos ellos y como ya dejaba apuntado en “Teresita” con “las prodigiosas construcciones indostánicas” de Tepoztlán, se habría quedado perplejo ante otros sitios arqueológicos más notables, buscando explicaciones al otro lado del Pacífico. Moreno Villa es quien más insiste en esta relación con Asia, conformemente por cierto a lo que se sabe de la historia del poblamiento de América o, después, durante la Colonia, de los vínculos de la Nueva España con Manila y más allá, a través de las rutas marítimas de la nao de China. Habla de las “raíces asiáticas de México” (Moreno Villa, 1985: 116), “un país semiespañol y semiasiático” (*idem*: 106). A propósito de una estatuilla de un indio, escribe: “Surge otra vez la imagen de Asia, fenómeno frecuente en México” (*idem*: 110) y de Xochimilco, cuyos canales son el recuerdo del antiguo lago de Texcoco: “Xochimilco es absolutamente azteca, lo cual quiere decir que sabe más a Oriente que a Occidente, al Asia que a Europa” (*idem*: 175) y, como prueba de lo que adelanta, prescindiendo del origen náhuatl de la palabra, ve en el término “chinampas” una obvia procedencia china (China/chinampas) que probablemente ningún lingüista se atrevería a confirmar.

En 1951, a Aub le alcanzó el tiempo para abordar marginalmente esta temática en “La verdadera historia

de los peces blancos de Pátzcuaro”, ciudad del Estado de Michoacán, “concha hispanoasiática” según Moreno Villa (*idem*: 200). En este cuento jocoso se mezclan un borroso fondo histórico —las migraciones asiáticas por el estrecho de Bering— y buena dosis de fantasía para relatar lo que serían nada menos que los orígenes de la nación mexicana: la larga migración de un nutrido grupo de chinos con sus peces, desde el antiguo imperio hasta “un país encantador, lleno de lagos” donde “decidieron [...] quedarse para siempre” (Aub, 1994b: 181). Como Moreno Villa, Aub recurre a la etimología, especialmente la de “Michoacán” —Mich/Hua/Kan, lugar de peces o de pescadores— pero atribuye lúdicamente las tres raíces náhuatl a la lengua china. A los dos también les llaman la atención los extraños topónimos purépechas. El “sinólogo malagueño” prefiere los de sonoridades chino-japonesas y el autor del cuento los esdrújulos.

Este cuento es, que se sepa, el único en que Aub se acerca, humorística y ficcionalmente, a la “prehistoria” de su país de acogida. A pesar de hacerlo a través de un narrador omnisciente, erudito y jocoso historiador, excelente cuentista, la perspectiva sigue siendo externa, como en el caso de los poemas antes comentados. Es la del observador extranjero como lo fueron los otros cuatro autores exiliados mencionados en el momento de describir y, eventualmente, analizar, sin llegar a comprender del todo. Sin embargo, en otros casos Aub consigue distinguirse de ellos y, pasando detrás de la máscara, penetrar lo aparentemente impenetrable. Recurre para ello a otro tipo de visión, la interna, de la que Cernuda había sentido la necesidad, sin llegar a ella del todo, en un texto de *Variaciones...* “Intruso” en un mercado pueblerino descrito como un cuadro, se acerca a una de las “figuras” con una pregunta, “Mas era un pretexto; un pretexto para entrar, para quedar sutilmente en el cuadro con ella”. Sin embargo, lo único que consigue, pero ya es algo, es quedar “reflejado en unos ojos” (Cernuda, 2002: 59).

En otra “verdadera historia”, la de la muerte de Francisco Franco, el lector se entera, al final del cuento, de que el narrador en primera persona, que “no es mexicano”, es en realidad el escritor o, mejor dicho, el transcriptor de una narración oral que le hizo Nacho, el famoso mesero, autor

del magnicidio, encontrado años después en Guadalajara y que, “al día siguiente, en su puesto de tacos y tortas, [le] contó la verdad” (Aub, 1994a: 428). Por lo tanto, el montaje ficcional narrativo es el de una narración en segundo grado que corresponde a la visión de un mexicano de pura cepa como lo atestigua (¿intencionalmente?) el primer párrafo del cuento, detallada ficha biográfica de Ignacio Jurado Martínez (Nacho) desde su nacimiento en Jalisco hasta su llegada a la capital de la República. Con razón, José de la Colina, que mucho sabe de cuentos, escribe que se trata de un “juego de espejos [...]: un escritor español ve a sus compatriotas reflejados en el espejo [...] de un mexicano” (Colina, 2005: 72). Sin embargo, para mayor precisión, espejo que refleja una imagen ya pasada por el filtro mental del jalisciense.

Otros ejemplos de visión interna son los microrrelatos de *Crímenes ejemplares*. Usando una ficción parecida a la del cuento precedente, solo que anunciada previamente, explica Aub en el prólogo que se trata de “confesiones”, también recogidas oralmente, en España y Francia además de México, con la ayuda, para más guasa, de “cierta droga de algunos hongos mexicanos, de la sierra de Oaxaca, para ser más preciso” (Aub, 2013: 71). Pero, las circunstancias enunciativas, las referencias espaciales, las fuertes modalidades mexicanas de la lengua empleada, inducen a aceptar que la mayoría de ellas fueron recogidas en el país americano. En estos textos breves, se borran totalmente la voz del narrador en segundo grado y la presencia del escritor. Aub no habla de México, no describe nada, no desarrolla ningún discurso sobre la peculiar relación de sus habitantes con la muerte o la violencia, se atiene a lo oído y lo transcrito va más allá de la conocida habilidad del escritor por el pastiche. Lo que en otros autores son “mexicanismos” no está ahí de adorno o para añadir color local, sino como parte integrante del natural modo expresivo de los “entrevistados”. Entre otros muchos, el caso del jugador de béisbol es un buen ejemplo:

¡Era safe, señor! Se lo digo por la salud de mi madrecita, que en gloria esté... Lo que pasa es que aquel ampáyer la tenía tomada

con nosotros. En mi vida he pegado un batazo con más ganas. Le volaron los sesos como atole con fresa... (*idem*: 107-108).

Estas líneas pueden servir de ejemplo a lo que escribe el cuentista hispanomexicano Arturo Souto, a pesar de la restricción inicial de la que, creo, se podría prescindir: “Casi por primera vez un escritor transterrado intenta no ya describir el paisaje y el ambiente mexicanos desde fuera, sino situarse dentro de la nueva realidad y ver con perspectiva mexicana”. (Sánchez Zapatero, 2007: s.p.).

*

El amor, no siempre correspondido, que Aub manifestaba por México al decir que su antología de poesía mexicana era “una mínima prueba de interés y amor” (Valender, 2005: 268) o cuando declaraba: “México, mi amor de madurez” (Aub, 2007: 708), es difícil de medir aunque, para ello, lo expuesto en las páginas anteriores se podría tomar en cuenta. Sea lo que sea, volviendo a “Max Mexicano”, título en el que se ha querido poner de relieve la letra “x” que, desde Fray Servando Teresa de Mier⁹ en el siglo XIX y el título de Reyes en el XX — *La “x” en la frente*—, ha adquirido valor de símbolo nacional, tal vez no fuera exagerado decir que si Max no la ostentaba en la frente, sí la llevaba en el nombre y, quizás en el corazón.

Bibliografía

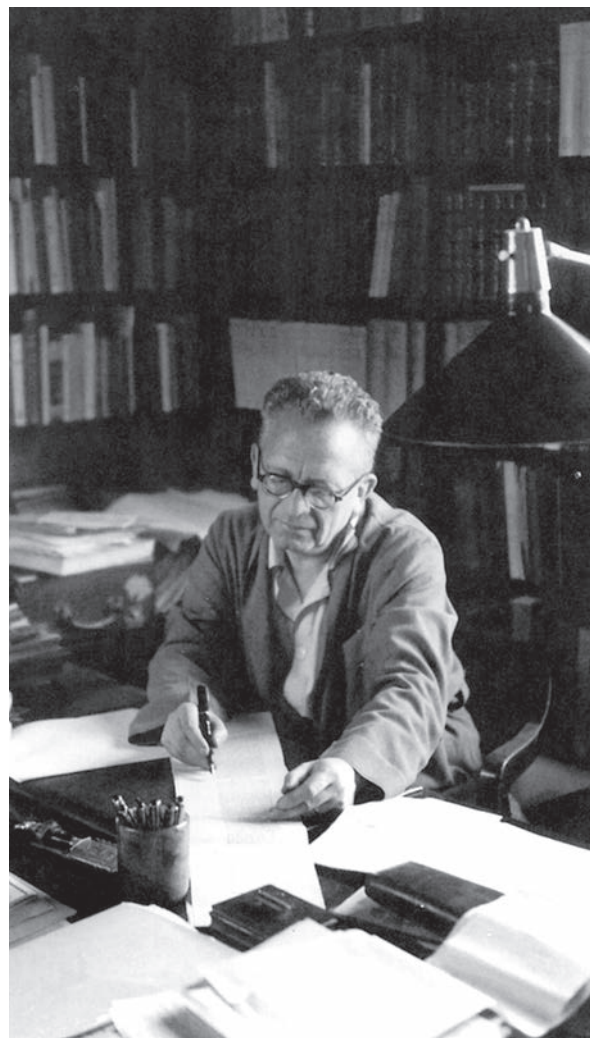
- Aub, Max (1994a), *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, Barcelona: Alba Editorial, presentación de Francisco Ayala, selección y prólogo de Javier Quiñones.
- (1994b), *Ciertos cuentos* [1955], Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2001), “Pilón” [1959], en *Obras completas. Obra poética completa*, Valencia: Biblioteca Valenciana/Generalitat Valenciana, dir. Joan Oleza, ed. crítica, estudio introductorio y notas de Arcadio López-Casanova.
- (2003), *Journal de Djelfa/Diario de Djelfa*, Perpiñán: Mare Nostrum, ed. bilingüe, traducción, presentación y notas de Bernard Sicot.

⁹ Véase, *Carta de despedida a los mexicanos*, 1821.

- (2007), “Notas mexicanas” [1963], en Eugenia Meyer (ed.), *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico 1943-1972*, Madrid, Fondo de Cultura Económica/ Fundación Max Aub.
- (2013), *Crímenes ejemplares* [1957], Valencia: Sansy Ediciones, ed. de Pedro Tejada Tello.
- Cernuda, Luis (2002), *Variaciones sobre tema mexicano* [1952], México: Fondo de Cultura Económica, “Tezontle”, ed. facsimilar, nota preliminar de José María Espinasa.
- Colina, José de la (2005), “Max Aub, cuentista mexicano”, en James Valender y Gabriel Rojo (eds.), *Homenaje a Max Aub*, México: El Colegio de México, pp. 71-74.
- Mitidieri, Giuliana (2000), “El México de Max Aub”, en Manuel Aznar (ed.), *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, Barcelona: Associació d’idees/GEXEL, vol. 2., pp. 403-411.
- Moreno Villa, José (1985), *Cornucopia de México* [1940] y *Nueva cornucopia de México*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (1980), *El laberinto de la soledad* [1950], México: Fondo de Cultura Económica, “Colección popular”.
- Ramos, Samuel (1989), *El perfil del hombre y de la cultura en México* [1951], México: Espasa Calpe, “Colección Austral”.
- Sánchez Zapatero, Javier (2007), “México en la obra narrativa de Max Aub”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 35, s.p.
- Sicot, Bernard (2003), “Max Aub poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”, en Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot, *Max Aub: enracinements et déracinements*, Université Paris X-Nanterre, *Regards*, 6, pp. 239-285.
- Tapia, Daniel (1999), “El otro paisaje” [1947], en James Valender y Gabriel Rojo Leyva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, México: El Colegio de México, pp. 778-782.
- Valender, James (2005), “Max Aub y su antología de *Poesía mexicana (1950-1960)*”, en James Valender y Gabriel Rojo, *Homenaje a Max Aub*, México: El Colegio de México, pp. 353-280.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2014



Max Aub en el despacho de su casa en México DF.

La narrativa alóctona de Max Aub: los escritos mexicanos

María Soler Sola

Università degli Studi di Siena

Resumen: El creciente interés que desde los años noventa ha llevado a los críticos a reclamar a Max Aub como escritor español responde a un intento por restaurar aquella parte de nuestra memoria histórica que durante largos años fue silenciada. Ahora bien, ¿hasta qué punto puede hablarse de Max Aub solo como escritor español? Antes de responder a esta cuestión cabría considerar que el periplo vital del autor le llevó a conocer diversas geografías y que de todas ellas dio debida cuenta en su vasta producción literaria. Obras “alóctonas”, pues con dicho adjetivo nos referimos a aquella literatura que surge en un *topos* del que el autor no es nativo. Aub encontrará ese nuevo *topos* en México, tierra que lo acogió y le permitió conservar y desarrollar su identidad personal. Esta, como su literatura, abandonará los límites de lo estrictamente nacional para convertirse en una identidad transcultural.

Palabras clave: literatura alóctona, México, mexicanidad, identidad, transculturalidad.

ALLOCHTHONOUS NARRATIVE OF MAX AUB: MEXICAN WRITING

Abstract: The growing interest, that since the nineties has led critics to claim Max Aub as a Spanish writer, corresponds without any doubt to an attempt to restore that part of our historical memory which has been silenced for years. But after all, to what extent can one name Max Aub as a Spanish writer? Before answering this question, one should consider that the author's life path brought him to get to explore different “geographies”, and all of them are clearly reflected

in his vast literary production. Some of his work can be considered “allochthonous” because this adjective referred to that literature emerged in a *topos* where the author is not a native. Aub will find this new “topos” in Mexico, a land that welcomed him and allowed him to maintain and develop his personal identity. An identity that, just as his literature, leaves the bounds of a strictly national culture in order to become a transcultural one.

Key words: allochthonous literature, Mexico, Mexican culture, identity, transcultural.

Según Ernest Renan (2004: 3-18), las fronteras entre una nación y otra no surgen debido a la lengua, la raza, la religión o la geografía sino por la voluntad de algunos grupos de persistir como comunidad asentando sus raíces en una pretendida identidad cultural colectiva. De ahí que la literatura sea considerada como un producto capaz de proporcionar imágenes e ideas acerca del carácter de dicha comunidad. Ahora bien, cabe considerar cuanto afirma Mainer acerca de las literaturas nacionales, esto es que “[l]o que entendemos por «literatura» es, en fin, la «historia del concepto de la literatura» y la «historia del nacionalismo cultural»” (Mainer, 1994: 31). Esa misma idea es reiterada por Claudio Guillén cuando asevera que no es lícito hablar de una literatura nacional sin tener muy en cuenta que:

[...] se ha tratado en el mejor de los casos [...] de una formación histórica, de una idea con trayectoria propia, que surge y es utilizada por unas sociedades y unos poderes para ciertos usos y funciones, sobre todo sociopolíticos, en determinadas

épocas; y que pasa de tal suerte a promover una determinada identidad nacional (Guillén, 2007: 300).

De tal modo, al reivindicar un autor y su obra —como expresión de unas características propias y comunes a todos los miembros de la comunidad—, se instituyen las bases para la creación y mantenimiento de una conciencia de pertenencia nacional que se perpetuará en el tiempo al apoyarse en el pasado y apuntar hacia el futuro. A ello se debe el creciente interés que desde los años noventa han llevado a los críticos a reclamar a Max Aub como escritor español, ya que recuperar su figura y su obra es también poner el acento en una parte de la historia que durante largos años fue ignorada, ninguneada y oscurecida. Rescatar a autores como Aub del olvido es un modo para construir una nueva identidad nacional que comprenda la de quienes fueron aislados de la historia oficial durante más de tres décadas. Desde luego, la consideración de la obra de Aub como testimonio de su afiliación a la causa republicana es ineludible a la hora de interpretar su producción literaria dentro y fuera de España. Difícilmente podrá ser entendido el autor sin considerar su compromiso con respecto a España y su situación política.¹ Prueba de ello ha de considerarse el *Laberinto mágico*, obra que vierte sobre la guerra civil y sus consecuencias.² Dicho esto, cabría cuestionarse hasta qué punto es posible hablar de Max Aub solo como escritor español. Resulta al cuanto artificial encasillar a este autor dentro de una única tradición cultural y literaria pues, como apunta Tomás Segovia (2003-2004: 15-24), este es un cruce entre varias culturas que, como dirá Albrecht Buschmann (2003-2004: 53-68), son fruto de sus múltiples movimientos geográficos. A ello hace

alusión también Silvia Monti cuando afirma que “Max Aub es [...] un prototipo del escritor de frontera” (Monti, 2013: 52). En efecto, el periplo vital de Aub le llevó a conocer diversos lugares tales como Francia, España, Argelia, México, Cuba, Israel, etc. Geografías, todas ellas, de las que dio debida cuenta en su vasta producción literaria. Obras que podríamos definir como alóctonas,³ pues, basándonos en el significado primordial de dicho adjetivo, estaríamos haciendo referencia a aquella literatura surgida en un *topos* del que su autor no es originario pero en el que consigue arraigar contaminándose y contaminando la tradición literaria del lugar.

Aub encontrará ese nuevo *topos* en México; genuina topografía que capta inmediatamente su sensibilidad como demuestra el detalle con el que describe el paisaje mexicano en “Amanecer en Cuernavaca” (Aub, 2006: 264). Esta breve composición, como ha notado Francisco Caudet (2005: 235), testimonia el importante vínculo que, desde el primer momento, crea el escritor con el paisaje mexicano pues este le permite evocar otro mucho más familiar: el de Aragón y Cataluña. La relación paisajística que Aub establece al final del cuento entre México y España le consentirá instaurar un primer contacto con la tierra que lo acoge de manera menos traumática y angustiosa. Será más tarde, según el autor se vaya integrando en México, cuando la naturaleza mexicana adquiera una “realidad propia y autónoma” (Caudet, 2005: 236).

Con todo, entrar en contacto con una determinada geografía no significa simplemente familiarizarse con su territorio sino también heredar su historia, relacionarse con su lengua, comprender su mentalidad y participar en su política.

1 Para un mayor conocimiento sobre este tema se remite a los siguientes trabajos: Sanz Álvarez, M^a Paz (1999), “Vivir en España desde la distancia: el transterrado Max Aub” en Dolores Fernández e Ignacio Soldevila (Coords.), *Max Aub, veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense. Sánchez Zapatero, Javier (2014). *Max Aub y la escritura de la memoria*. Sevilla: Renacimiento.

2 De hecho, como afirmó Ignacio Soldevila Durante, “[d]e la extensa producción de Aub a partir de 1936, el tema de la guerra civil acapara gran parte. La mayor, sin duda, tanto por la extensión como por la importancia” (Soldevila Durante, 1973: 63). Esa misma idea es reiterada por Manuel Aznar Soler cuando señala que “[d]efinitivamente, hasta las últimas páginas de *La gallina ciega*, la guerra civil española es la experiencia decisiva que ha marcado al hombre y al escritor Max Aub” (Aznar Soler, 2003: 74).

3 El término “literatura alóctona” fue introducido por la prensa holandesa a principios de los años 90 para referirse a la producción literaria de algunos autores inmigrados en Holanda que empleaban el holandés en sus obras. El término no tardó en ser adoptado por algunos importantes editores tales como Vassallucci, Arena o Prometheus, quienes consideraron que tal etiqueta podría ser una buena estrategia de marketing para introducir en el mercado dichas obras. Cabe señalar, sin embargo, que la de “alóctona” no es la única definición aplicada a este tipo de obras siendo posible encontrar estudios de crítica literaria donde se las cataloga bajo el epígrafe de “migrants’ literature” o incluso de “boundary literature”. Además, es necesario señalar que la adopción de dichas etiquetas no ha sido siempre bien aceptada por escritores y críticos, muchos de los cuales consideran que bajo este tipo de nomenclaturas se esconde la voluntad de mantener a los autores y sus obras fuera del canon literario del país sobre el que y para el que escriben. Para un mayor conocimiento sobre el argumento se remite al siguiente estudio: Minnaard, Liesbeth (2008). *New Germans, new Dutch*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

No se trata únicamente de que el desterrado conozca una cultura diversa a la suya sino de penetrar en ella, resultando de todo ello una interrelación que redefinirá su propia identidad. Cabe recordar que Aub no solo llega a México como exiliado sino que desembarca en Veracruz tras haber pasado varios años en distintos campos de concentración franceses donde sufre un fuerte proceso de desubjetivización.⁴ No es extraño pues que el autor necesite establecer un contacto profundo con la comunidad que lo acoge para poder reconstruir su identidad y rehacerse de nuevo. A ello se debe su interés por indagar y dar testimonio en sus escritos de los diversos y recientes avatares sociales e históricos de México. Al hacerlo, Aub está contribuyendo claramente a la creación de una memoria colectiva que pueda pasar a formar parte de la memoria histórica del país pero también está instaurando una relación con esa memoria colectiva que le permita dar cabida a su propia memoria personal. Sin lugar a dudas, el vínculo que el escritor instaura con la historia mexicana se vio favorecido por las similitudes que advierte entre ésta y la española:

Relación cierta: Madero-Azaña, Huerta-Franco. Las circunstancias internacionales señalaron otros derroteros. Esta semejanza da raíces a la actitud mexicana frente a la Guerra Civil española (Aub, 2007: 718).

Las historias de México y España son, desde 1810 a 1929, con diferencias de pocas décadas, bastante parecidas [...] (Aub, 2007: 845).

Dichas semejanzas le darán la posibilidad de encontrar un nuevo contexto en el que poder desarrollar su propia continuidad como individuo. Así, Aub examinará en sus escritos aquellos hechos que más decisivamente marcaron a la comunidad que lo acoge: el periodo juarista, el Porfiriato, la Revolución mexicana y el periodo postrevolucionario.

[...] Don Venus vive de eso y de unas tierras que administra con más intemperancia que el clero, a quienes pertenecieron⁵ (Aub, 2007: 847).

El Negro tuvo suerte, hasta que Porfirio Díaz organizó la Guardia Rural⁶ (Aub, 1994: 28).

Cuando empezaron los alzamientos contra el general Huerta, el Poblano sacó a relucir su amistad con los Serdán⁷ (Aub, 1994: 37).

Además de las analogías históricas, el exiliado puede percibir cómo aquellos temas que preocuparon a la España republicana están muy presentes en la sociedad mexicana del momento. De este modo, cuando todas las referencias espacio-temporales desaparecen, aquellas político-ideológicas parecen encontrar en esa nueva geografía un campo abonado en el que mantener y desarrollar la propia identidad. En efecto, la atención que muestra el autor por la problemática de la propiedad de la tierra no es una novedad que incorpora en sus relatos mexicanos, esta se encuentra ya presente en “El cojo”, cuento que publicó en 1938, en plena contienda española. Si en dicho relato Aub defiende la Reforma Agraria republicana, en “Homenaje a Próspero Merinée” no deja de hacer referencia a la desamortización mexicana de los bienes de la Iglesia y de Corporaciones Civiles durante el periodo de la Reforma. De ambos textos se desprende la convicción del autor de que el derecho a la propiedad de las clases más pobres era el principal problema que debía resolverse para el triunfo de una sociedad más justa. Sin embargo, tal y como el escritor deja translucir en varias obras, ni en México ni en España se alcanzaron las metas auspiciadas por tales reformas, lo que condujo inevitablemente a la Revolución y a la Guerra Civil:

4 Este argumento ha sido tratado en Soler Sola, María (2013). “Lo grotesco: disidencia en la literatura testimonial concentracionaria de Max Aub”, en Soler Gallo y Navarrete Navarrete (Eds.), *El viento espira desencanto*. Roma: Aracne, pp. 133-140.

5 La alusión a esas tierras que antes pertenecieron al clero son una clara referencia a la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos expedida en Veracruz el 12 de julio de 1859.

6 Si bien es cierto que fue Benito Juárez quien en 1861 formó el Cuerpo de Policía Rural para salvaguardar la seguridad en los caminos y zonas rurales, fue Porfirio Díaz quien dio un gran impulso al cuerpo al aumentar su número de efectivos y servirse de ellos como espías y fuerza represora contra las revueltas labriegas y obreras.

7 Aub se refiere a los hermanos Serdán, líderes del antirreleccionismo maderista en Puebla. Francisco I. Madero encargó a Aquiles Serdán encabezar la revuelta en el estado de Puebla el día 20 de noviembre de 1910, sin embargo —habiéndolo avisado de un posible cateo en su casa— Aquiles decide reunirse con sus compañeros para dar inicio a la Revolución el 18 de noviembre. Los hermanos Máximo y Aquiles Serdán morirán ese mismo día a manos de los soldados que el gobernador de Puebla envió a su casa para terminar con los rebeldes. Carmen Serdán fue detenida y encarcelada en La Merced junto con su madre, María del Carmen Alatríste Cuesta.

Ni los Flores Magón ni los liberales ni Madero supusieron que la Revolución sería ante todo agraria. Los campesinos no suelen ser masones (Aub, 2007: 716).

—Y pensar que si hubiésemos hecho la Reforma Agraria, nada de esto sucedería... (Aub, 2003: 270).

Si, como ha señalado Rodríguez Plaza: “Se es del lugar en donde cada quien se compromete” (Rodríguez Plaza, 1993: 202), no hay duda de que nuestro autor es cosmopolita pues su compromiso es con el hombre y el mundo. A ese cosmopolitismo debemos tanto su fascinación por los conflictos sociales y políticos que atravesaron México como su interés por descubrir y entender la cultura y la identidad del país que lo acogió. Asimismo, cabe recordar que la llegada de Aub a México coincide con un momento de fervor político y filosófico por definir aquellas características culturales propias del pueblo mexicano, por forjar una identidad colectiva capaz de trascender las diferencias entre los sujetos que forman parte de dicha nación. Esa construcción pasa obligatoriamente por la reflexión acerca de ‘lo mexicano’, argumento que encuentra algunos antecedentes filosóficos en Vasconcelos y Caso y que se perpetúa en las obras de Samuel Ramos y Octavio Paz, entre otras. Lejos de mantenerse al margen de tan sentido debate, Aub participa activamente en él como demuestran diversos artículos que vieron la luz en diferentes periódicos entre 1942 y 1972 o la publicación en 1963 de sus *Notas mexicanas*.

El mexicano desconfía de sí y de la tierra, que se sobresalta de cuando en cuando, lo que le obliga a desconfiar de lo demás, inseguro (Aub, 2007: 711).

Conviértese aquí el bien y el mal en imagen. Demostración de la importancia que conceden a los ojos, su gusto por la pintura, los colores vivos, de la fresca hermosura de sus artes populares. De su amor por la hermosa.

Un chaparro, oscuro, se siente insultado si se le mira fijo.

—¿Qué me ve?

Le hiere el mirar, sintiéndose feo. (Aub, 2007: 715).

Muchas de las conclusiones a las que Aub llega con respecto a México y los mexicanos guardan una estrecha relación con la descripción que de todo ello hacen los pensadores anteriormente citados:

El mexicano no desconfía de tal o cual hombre o de tal o cual mujer; desconfía de todos los hombres y de todas las mujeres. Su desconfianza no se circunscribe al género humano, se extiende a cuando [sic] existe y sucede (Ramos, 1951: 59).⁸

Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad (Paz, 1995: 164).

Estas y otras características atribuidas a los mexicanos aparecen también en aquellas obras aubianas de ficción que tienen como eje articulador la descripción de aquella geografía, en *sensu lato*, que amparó al exiliado. De este modo, de la desconfianza de los mexicanos da precisa cuenta en su relato “Los avorazados”, donde —uno tras otro— los personajes que participan en el autorrobo organizado por Genovevo Fernández Luque morirán a manos de sus compañeros, de quienes no se fían. Los ladrones saben que, como indica Paz en *El laberinto de la soledad*, “cada compañero puede ser también un traidor” (Paz, 1995: 208). Esa desconfianza que lleva a los protagonistas al asesinato de sus cómplices es la misma que conduce al personaje anónimo de uno de los *Crímenes ejemplares* (Aub, 1996) a degollar a su socio solo porque ha soñado que lo estafaba.

Tampoco deja Aub de representar el concepto mexicano de hombría que señalan Samuel Ramos y Octavio Paz. De esta manera, podemos apreciar las similitudes entre el lenguaje utilizado por el ‘pelado’ descrito por Ramos y el del coronel Serafín Gómez, protagonista de “Memo Tel”:

Para el pelado, un hombre que triunfa en cualquier actividad y en cualquier parte, es porque tiene «muchos huevos» (Ramos, 1951: 55).

⁸ Respecto al tema de la desconfianza del mexicano véase también: E. Uranga (1990). “Ensayo de una ontología del mexicano”, en Id. *Obras de Emilio Uranga*. México: Gobierno del Estado de Guanajuato, vol. III, p. 28.

–[...] Lo que más me gusta es eso del sombrero; cualquier día, en cualquier pinche pueblo de hijos tales por cuales, cuelgo el mío: a ver si sale un Memotel de éstos. Pero ¡quía! Eso sólo pasa en los cuadritos. Aquí, no hay más huevos que los míos, mejorando los de mi general Villa. ¿No es cierto abogado? (Aub, 1994: 34).

El lenguaje del coronel Gómez y las acusaciones que dirige a Rufino Colmenares dejan entrever también ese ideal de hombría que, según Paz, consiste en “no rajarse nunca” (Paz, 1995: 165). Así, si en el primer cuadro observamos cómo el coronel niega la virilidad del abogado porque este “no es afecto a entrarle a los chingadazos” (Aub, 1994: 32), en el cuarto —ante la negativa del licenciado de participar en el descabellado jueguecito de tiro a la naranja— Serafín Gómez afirma: “—Se me hace, licenciado, que se me está rajando” (Aub, 1994: 41). A ese concepto de macho, basado en el “no rajarse”, le da el coronel un alcance nacional: “—Lo que pasa es que usted, abogado, no siente la nacionalidad bien caracterizada” (Aub, 1994: 41).

Si, como ha apuntado Ramos, el mexicano “imita en su país formas de civilización europea, para sentir que su valor es igual al del hombre europeo” (1951: 53); la bárbara interpretación que del cuadro de Guillermo Tell hace el coronel, le llevará a imitar la escena en un intento por demostrar que la hombría mexicana iguala, cuando no supera, a la europea. Será un español quien acepte el reto del coronel cuando con el alcohol le salga la misma estúpida virilidad que a Serafín Gómez. Sin lugar a dudas, el nivel de fanfarronería y estupidez del gachupín quedará en empate con el del coronel, feliz al haber encontrado quien lo secunda demostrando así que “todavía hay hombres, aquí y donde sea” (Aub, 1994: 43).

Como la necedad, la obstinación tampoco tiene fronteras. Eso parece querernos demostrar el autor mediante su cuento “El caballito”. Es a través de dos epístolas como, en este relato, venimos a saber de la suerte de don Chucho, quien porfía en su intento por combatir la idolatría que sus feligreses profesaban al caballo de San Martín y que —ironías del destino— muere a causa de la coz de un equino. Si bien el cura escribe su carta al señor arzobispo de Guadalajara con el intento de reflejar la actitud pertinaz e irrazonable de los indios, lo que en

realidad hace es poner en relieve la cerrazón de quienes llegan a México con una mentalidad neocolonialista y la resistencia a ella que demuestra el pueblo mexicano:

Recurrí a todos los extremos, les hablé claro, tal como creí que debía hacerlo, lo cual no facilitó mi ministerio. Nunca pude entablar conversación con ellos acerca de esta barbaridad. Callados, diciendo a todo, falsamente, que sí; parecía como si mi empeño les llevara exactamente a emperrarse en lo contrario. Hasta que no pudo más mi paciencia. Aseguro a su Ilustrísima que resistí cuanto pude y fue mucho. ¡Qué gente más cerril! (Aub, 1994: 82).

Atrinchero en su mentalidad, Don Jesús se niega al otro. Pretende establecer su verdad sin considerar que la de México es diferente. El cura descubre que, como afirma Paz, “[d]el mismo modo que una pirámide azteca recubre a veces un edificio más antiguo, la unificación religiosa afectaba a la superficie de la conciencia, dejando intactas las creencias primitivas” (Paz, 1995: 232). Sin embargo, lejos de aceptar esa “unión sacrilega de paganismo e idolatría con nuestra santa religión, del politeísmo unido al misticismo, del animismo revuelto con la ortodoxia” (Aub, 1994: 80), el religioso —como los conquistadores de antaño— decide emplear la fuerza para imponer sus razones: quemar en la plaza el caballo de San Martín. Lo cual casi le cuesta la vida.

Como don Chucho, Julián Calvo tampoco se abre a la cultura y tradiciones mexicanas pese a los consejos de sus amigos. No quiere entender que la religiosidad de sus trabajadores, como le dirá José Luis Morinigo: “Es otra cosa más honda [...] que no tiene que ver con los curas, sino con los espíritus, con la divinidad” (Aub, 1994: 51). El sincretismo religioso dará pie a Aub para criticar la cerrazón en la que algunos españoles se enquistaron al llegar a México. De este modo, si la obtusidad del cura de San Martín le lleva a recibir una gran paliza, la de Julián Calvo le conducirá a la ruina. Cabe destacar, además, que la obcecación de ambos personajes se alimenta de sus prejuicios con respecto a los mexicanos. Así, si en la epístola que el sobrino del cura dirige a Javier se nos informa que don Chucho “no bajaba de calificar a los mexicanos de animales de carga, herejes, bárbaros o desgraciados” (Aub, 1994: 74); Julián Calvo no dudará en declarar ante sus amigos

que “son muy atrasados” (Aub, 1994: 49). La ironía se establece mediante el contraste de las cualidades que ambos personajes atribuyen a los mexicanos y la índole que, tanto los amigos de Julián como el sobrino de don Jesús, les asignan a ellos:

—Así andamos, por dejarnos ir. Pues, no. No me da la gana. Los principios son los principios. ¿Por qué estamos aquí?
—Pero estás aquí, pedazo de mula (Aub, 1994: 50).
[Don Jesús era] Muy templado, pero muy bruto; no hubiera querido ser su feligrés (Aub, 1994: 74).

A través de la ironía Aub criticará la actitud de aquellos exiliados españoles que no pudieron adaptarse a México debido a su chovinismo y a un marcado complejo de superioridad que, como señaló Alfred Adler (2000), nace de la fuerte sensación de inseguridad que se genera cuando el sentimiento de comunidad escasea en el individuo. En su estudio “Un exilio en vilo”, Clara E. Lida afirma que la incertidumbre que acompañó al exilio español debido a “un asentamiento que se desea provisional pero cuyo fin no se avisa” generó un “inevitable sentido de extrañamiento” (Lida, 2011: 21). Extrañamiento en dos acepciones pues tan ajeno para el exiliado es el medio al que llega como desconocido es él a dicho medio. Ante ese sentimiento de extrañeza, el refugiado puede adoptar dos actitudes minuciosamente descritas por Aub en sus cuentos mexicanos: la de la cerrazón e intolerancia —tal y como hemos podido comprobar en los relatos anteriormente analizados— y la dialógica, que afectará y producirá cambios en la identidad de otros muchos personajes. Así, en cuentos como “La Merced”, el autor insistirá en la mudanza de aquellos que se vieron obligados a abandonar su país e integrarse en una geografía completamente diversa:

Quince años de vivir en México les había cambiado del todo en todo aunque ellos perjurarán lo contrario —creyéndolo— (Aub, 2006: 359).
—Los tiempos han cambiado.
No los tiempos: nosotros (Aub, 2006: 361).

Esa transformación conducirá, en algunos casos, a una crisis de identidad tal y como puede comprobarse a través de personajes como el de Giaccardi, a quien las diferencias entre su pasado anarquista y su presente como propietario de una

tienda de mercería le harán cuestionarse quién es. En otros casos, Aub prefiere resaltar el mestizaje cultural que se produce gracias al contacto y la actitud abierta que otros españoles adoptaron en su relación con México:

Un día cayó por allí Marcos Solé, compañero y amigo de Pruneda, republicano de Azaña que fue, ahora olvidado por completo de su condición española, casado con mexicana[...] (Aub, 2006: 359).

Mestizo debe ser considerado también nuestro autor, quien no renunció jamás a su pasado español como demuestra su interés por describir la guerra civil y el paso de los exiliados españoles por diversos campos de concentración franceses. A la preocupación por preservar la memoria de los vencidos en la guerra española se sumará ahora la de proteger la de su nueva tierra: México. Aub irá instaurando así un diálogo en el que se verán implicadas tanto su historia y cultura originaria como las del territorio al que ha llegado produciéndose, de este modo, un hibridismo transcultural, un mestizaje que —como advertirá el propio autor en sus *Notas mexicanas*— es “prueba concluyente —una vez más— de la identidad del hombre” (Aub, 2007: 718).

Bibliografía

- Adler, Alfred (2000). *El sentido de la vida*. Madrid: Ahimsa.
- Aub, Max (1964). *El zopilote y otros cuentos mexicanos*. Barcelona: Edhasa.
- (1994). *Cuentos mexicanos (con Pilon)*. México D. F.: Lecturas Mexicanas.
- (1996). *Crímenes ejemplares*. Madrid: Calambur.
- (1998). *Diarios (1939-1972)*. Barcelona: Alba.
- (2003). *Campo abierto*. Madrid: Punto de Lectura.
- (2006). *Relatos II. Los relatos de “El Laberinto Mágico”*. Valencia: Biblioteca valenciana, vol. IV-B.
- (2007). *Los tiempos mexicanos de Max Aub: Legado periodístico 1943-1972*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Aznar Soler, Manuel (2003). *Los laberintos del exilio: Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*. Sevilla: Renacimiento.

- Buschmann, Albrecht (2003-2004). “«Por ser de ninguna parte»: Max Aub: esbozo de una escritura sin residencia fija”, *Diablotexto: Revista de Crítica Literaria*, 7, pp. 53-68.
- Capella, M^a Luisa (1999), “Las patrias de Max Aub”, en Dolores Fernández Martínez e Ignacio Soldevila Durante (Coords.), *Max Aub, veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense.
- Caudet, Francisco (2005). “Max Aub y México”, en James Valender y Gabriel Rojo (Eds.), *Homenaje a Max Aub*. México: El Colegio de México, pp. 219-246.
- Guillén, Claudio (2007). *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- Hernández Cuevas, Juan Carlos (2006). Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México. <http://rua.ua.es/>
- (2007), “Crímenes en Chilangolandia”, en *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 37, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/chilango.html>.
- Lida, Clara E. (2011). “Un exilio en vilo”, en Andrea Pagni (Ed.), *El exilio republicano español en México y Argentina*. Madrid: Iberoamericana, pp. 21-32.
- Mainer, José-Carlos (1994). “La invención de la Literatura española”, en José-Carlos Mainer y José M^a Enguita Utrilla (Coords.), *Literaturas regionales en España: historia y crítica*. Madrid: Instituto “Fernando el Católico”, pp. 23-48.
- Minnaard, Liesbeth (2008). *New Germans, new Dutch*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Monti, Silvia (2013). “Cruzando fronteras: los cuentos mexicanos de Max Aub”, en *El Correo de Euclides*, 8, pp. 52-59.
- Paz, Octavio (1995). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.
- Ramos, Samuel (1951). *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid: Espasa Calpe.
- Renan, Ernest (2004). *Che cos'è una nazione?*, Roma: Donzelli.
- Rodríguez Plaza, Josefina (1993). “En homenaje a Max Aub”. *Temas y variaciones de literatura* 2. pp. 199-208.
- Sánchez Zapatero, Javier (2014). *Max Aub y la escritura de la memoria*. Sevilla: Renacimiento.
- Sanz Álvarez, M^a Paz (1999), “Vivir en España desde la distancia: el transterrado Max Aub” en Dolores Fernández Martínez e Ignacio Soldevila Durante (Coords.), *Max Aub, veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 159-178.
- Segovia, Tomás (2003-2004). “En torno a Max Aub”, en *Diablotexto: Revista de Crítica Literaria*, 7, pp. 15-24.
- Soldevila Durante, Ignacio (1973). *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*. Madrid: Gredos.
- Zamudio, Luz Elena (2006). “Max Aub confirma su identidad en el exilio”, en Manuel Aznar Soler, Isaac Díaz Pardo, José Esteban, Abelardo Linares y Charo Portela Yáñez (Coords.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, pp. 367-372.

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2014



Entre el transtierro y el destierro: geografía de la nostalgia y del presente en Aub

Pedro Tejada Tello

Universitat Jaume I

Resumen: La biografía de Max Aub en México, como confirma su obra en general pero especialmente sus artículos periodísticos y diarios, tuvo dos momentos: Uno, el del transtierro con la esperanza del regreso a España y dos, el del destierro con la desilusión de entender que ese retorno era imposible.

Palabras clave: Geografía, Diarios, transtierro, destierro, nostalgia, artículos, *La gallina ciega*.

192

BETWEEN THE 'TRANSTIERRO' AND THE EXILE:
GEOGRAPHY OF THE NOSTALGIA AND OF THE
PRESENT TIME IN AUB

Abstract: Max Aub's biography in Mexico, as his works prove in general but especially his journalistic articles and diaries, had two moments: One, the "transtierro" when he showed the hope of his return to Spain and two, the exile when he showed the disillusion of understanding that his return was impossible.

Key words: Geography, Diaries, transtierro, exile, nostalgia, articles, *Blind man's bluff*.

El capitán de la obra *Geografía* (1929) escribía a su esposa desde Sydney y le decía: "Nada de nuevo que contarte; este puerto es un poco mayor que el que se enfrenta con nuestra casa; el cielo es como el nuestro en invierno" (Aub, 1996: 74).

Trece años más tarde el autor de esta obra, Max Aub, al arribar a bordo del Serpa Pinto a México plasmó sus primeras impresiones en sus *Diarios*, con fecha 1 de octubre de 1942, con estas palabras: "Veracruz. El Orizaba, la bruma, el mar verde, el puerto surgiendo de la bruma. Rancaño. Carlos Gaos. México, sucio y bien educado; bárbaro y pulido. Veracruz: Castellón y Murcia" (Aub, 1998: 96).

Fijémonos: no había aún puesto pie en tierra mexicana cuando ya estaba proyectando la que llevaba interiorizada. Veracruz le recuerda Castellón y Murcia. Pero este sentimiento no es nuevo, pues brota desde el preciso instante en que tuvo que abandonar España. Así, en Marsella un 13 de febrero de 1941, contemplando su playa anota: "Ahí enfrente está mi ancha playa de Valencia, tan igual o mayor que ésta, ahora en invierno; idéntica suciedad, mar sin límites, viento abierto, iguales montones de algas podridas [...]" (Aub, 1998: 58-59).¹

O poco después, sobreviviendo en el duro desierto argelino, experiencia que inmortaliza en *Diario de Djelfa* (1944), se acordará de Aranjuez, Barcelona, Madrid, Cádiz, Valencia, Vigo, Coruña, Cartagena, Bilbao, Lécerca, Játiva, Algeciras en poemas tan sentidos como "¿Dónde estás España?" (Aub, 2001: 135) u otros.

¹ Esta entrada de su diario la titula "Paisajes", y como indica Manuel Aznar Soler en nota (Aub, 1998: 58) se trata del original del futuro relato "Playa en invierno" que apareció en *Algunas prosas* (1954) y *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico* (1995).

Tanto en el capitán de *Geografía*, como en el Max de los diarios existe nostalgia, pero ésta responde a razones estéticas en el primer caso y a vitales en el segundo. *Geografía* es una novela breve —redactada en 1925, y no publicada completa hasta 1929— y que constituye un exponente claro de la afiliación de Max a la “literatura deshumanizada” en los albores de su carrera literaria. Como estudió Soldevila, *Geografía* es un juego metaliterario y una actualización en clave irónica, por una parte, de los amores adúlteros de Fedra, esposa de Teseo, con su hijastro Hipólito; y por otra parte, una recreación de los amores de Paolo y Francesca de la *Divina comedia*. Como los personajes de Dante, los amantes aubianos comparten apasionadamente la lectura de un libro, en este caso un Atlas geográfico, complementado con un globo terráqueo. Sin embargo, como también remarcó Soldevila, “El contrapunto, el mordedor de la conciencia de la pareja, que les impide olvidar el obstáculo que les separa, está materializado en el texto por la reproducción de las numerosas cartas que el esposo y padre va enviando desde los distintos puertos de escala” (Aub, 1996: 28). Al fragmento de una de esas cartas con la que ha empezado este artículo sumaremos otro que insiste en la misma idea, auténtico motivo recurrente de la obra:

Singapur, 31

Querida mujercita mía: Siempre me dices que te cuente cosas de mis viajes. Créeme, esto es lo más tonto del mundo; todos los puertos son iguales y, naturalmente, todos los países son los mismos; si no fuese por la lejanía que me separa de ti, me figuraría estar en nuestro puerto y surcando nuestro mar constantemente [...] (Aub, 1996: 70).

Teseo, convertido aquí en capitán de un barco mercante, parece en cierto modo un anticipo involuntario e inconsciente del Aub exiliado a partir de la guerra civil, pero con una diferencia clara: el capitán puede regresar a su casa y, sin

embargo, el autor no. Esa permanente visión del capitán de los mismos puertos responde a una doble causa. La primera derivaría del propio hilo sentimental de la obra (el esposo ausente está deseando regresar a su hogar para reencontrarse con su esposa) y la segunda se relacionaría con una posible influencia literaria del escritor Giraudoux, también destacada por Soldevila: la supremacía del viaje imaginario (verdadero) sobre el viaje real (espurio).²

El autor, aunque en cierta forma también vive alguno de estos condicionantes, sigue una trayectoria más compleja que vamos a intentar perfilar a continuación.

Parece claro que en los años que Aub considera más intensos de su vida, 1936-1942 —“¡Qué infinitamente más largos, más llenos, fueron para mí los años de 1932 a 1942, que de 1942 hasta hoy!”, 1 de octubre de 1952 (Aub, 1998: 217)— se va a fraguar la figura del Max *transterrado*, que no desterrado. Aclaremos este matiz. TRANSTERRAR el DRAE en su avance de la vigésima tercera edición, como artículo nuevo, lo define como “Expulsar a alguien de un territorio, generalmente, por motivos políticos.” Y DESTERRAR en su última edición: “Echar a alguien de un territorio o lugar por mandato judicial o decisión gubernamental.” No diferencia, pues, prácticamente entre ambos términos. En su definición de *transterrado* la RAE no toma en cuenta la acuñación que hizo de este término José Gaos, amigo y compañero de exilio en México de Max Aub. Fue en 1943, durante una comida de profesores mexicanos y españoles de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México, cuando al tomar la palabra José Gaos dijo: “[...] y queriendo expresar cómo no me sentía en México desterrado sino... se me vino a las mientes y a la voz la palabra transterrado, que sin duda quedó ajustada a la idea que había querido expresar con sinceridad” (Gaos, 1994).³

² “Probablemente sea esa idea central de Giraudoux tal como descrita por M. Bonfantini, la que mejor resume la orientación estética de *Geografía*:

“Construirse una realidad imaginaria hecha de sueños [...] sería el modo de entrar en contacto con la única realidad verdadera, la poética, según la idea que Giraudoux expresa en otro lugar con dos versos: *Veux-tu découvrir le monde? / Ferme les yeux, Rosemonde* [...] Esta realidad íntima, ideal está, en efecto, construida con elementos puramente subjetivos, imaginativos, variaciones sobre los datos de la experiencia.” (*Reseña de Suzanne et le Pacifique* en *Dictionnaire des Oeuvres* (Laffont-Bompiani), citado por Soldevila, Aub, 1996: 30).

³ Cito por Magallón Anaya, Mario (s.d.)

En el *Diccionario de Filosofía Latinoamericana* de la UNAM, en la entrada correspondiente a *trasterrados* (*empatriados*) se lee lo siguiente:

[...] El significado de este neologismo sugiere un hecho preciso: los españoles encuentran en México una continuidad lingüística y en gran parte cultural, lo cual les permite perseguir y ampliar sus obras realizadas en España. México se constituye en la "extensión" y el "destino" de la patria misma, para denominarse empatriados. Es decir, se entiende como empatriado el no haber dejado la patria por otra extranjera, más bien es el traslado de una tierra de la patria a otra. Esta extensión y destino aleja el término de lo que se entiende por desterrado, para especificarse en el de trasterrado.⁴

Ni *refugiado*, ni *asilado*, ni *exiliado*, ni *desterrado*, sino *trasterrado* sería la palabra que mejor definiría, al menos, una etapa biográfica de Max Aub. A pesar de sus orígenes y de sus sucesivos destierros (París, Valencia, Francia de nuevo, norte de África y México) siempre se sintió español por una sencilla razón: "Siempre se es de donde se ha aprendido a vivir; nadie se libra de sus diez a sus veinte años. Lo demás es costra, y cae con la uña" (Aub, 1998: 165). (Es ésta una variante de su famosa frase "Uno es de donde hace el bachillerato").

Sin embargo, este sentirse trasterrado o empatriado, es decir, *venir con su patria puesta* —si se nos permite la expresión— no va a suponer suplantación por un motivo evidente: Max vivía de lo que escribía y, por tanto, debía estar atento a la realidad física en la que se instala, aparte de mantener viva la que traía interiorizada. Se abre entonces aquí una dualidad de su escritura: 1) La de supervivencia y 2) La testimonial. La primera, la correspondiente a la que ha de desarrollar para subsistir y mantener a su familia (documentales, guiones cinematográficos, obras teatrales, narrativas, artículos periodísticos...), se centrará en el nuevo país de acogida. No le supuso demasiado esfuerzo escribir sobre México y los mexicanos, pero no como mero observador,

pues como apuntó Eugenia Meyer "[...] evaluaba y criticaba con mesura, pero siempre encontraba la manera de hacerse presente" (Meyer, 2007: 17). La segunda vertiente de su escritura corresponde al testimonio de lo que vio y vivió en España o fuera de España, antes de llegar a México. Aquí entran sus obras de *El Laberinto mágico*, relatos como los incluidos en *No son cuentos* (1944), obras teatrales como *San Juan* (1943), *El rapto de Europa* (1946), etc. Son estas obras las que le permiten la comunicación directa con la patria a la que ansía volver y las que prefiere, pues Max no es ecuánime en la consideración de los escritos que salen de su pluma. Valora, sobre todo, las que escribe como empatriado. El 12 de junio de 1952 anotaba en sus diarios: "¿Para quién escribo sino para los españoles?" (Aub, 1998: 212).

De todos modos simplificaríamos en exceso y falsearíamos la realidad si esa dualidad de su escritura que acabamos de señalar, la de supervivencia y la testimonial, la considerásemos compartimentos estancos sin relación alguna. Basta repasar los artículos periodísticos escritos por Max en México para descubrir que ambos aspectos se entreveraban en muchas ocasiones. Así, los artículos más antiguos dan cuenta de sus terribles vivencias en el campo de Djelfá.⁵ Entre los muchos artículos destinados a críticas teatrales, donde repasaba los estrenos de los autores mexicanos, llaman la atención aquellos en los que aprovecha la representación de la obra de un dramaturgo español o la presencia de una compañía española para rendir cuentas con los vencedores de la guerra por el nefasto panorama cultural que dejaron en España: "Al que era mejor que Marquina o Villaespesa lo mataron para que no hubiese diferencias en la mediocridad actual del teatro español, en España"⁶ (Aub, 2007: 101). A propósito del estreno de una obra de Pemán en el Teatro Fábregas, a la que califica de "engendro" y "mala", escribe al final del artículo:

Si el público no acude para admirar tan edificante espectáculo quédale al señor Ardevín el recurso de recurrir a una compañía de productos farmacéuticos. Estoy seguro que cualquier

⁴ Magallón (s.d.).

⁵ "¿Yo no invento nada!" publicado en 3 entregas en la revista *Todo*, núms. 498, 499 y 500, 25 de marzo, 1 de abril y 8 de abril de 1943 (Aub, 2007: 41-52).

⁶ "¿El derecho de los hijos!", de José Castellón y Francisco Gil de Sola, en el Teatro Ideal", "El teatro en México. Crónica de Max Aub", *El Nacional*, México, 4 de mayo de 1947.

monopolio de vendedores de quinina le pagará a buen precio tan excelente propaganda; como no lo haya hecho ya... ¡Pobre España nuestra!⁷

Igualmente destacables, porque confirman la gran unidad y coherencia que posee gran parte de la obra de Aub, son los artículos en los que hallamos irónicas y divertidas ucronías, como las que desarrollará en relatos como *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (1960) y que escribe al principio de su llegada a México —en artículos como “Aquí no ha pasado nada” y “Gloria borbónica”⁸—, pero también al final de su vida —“El teatro español en las tinieblas...”⁹—. Desdiciéndose de la famosa frase que acuñó en la solapa de su obra teatral *El rapto de Europa* (“Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino”) (Aub, 1946), Max Aub altera imaginariamente la historia, convirtiendo la guerra civil en un trámite que permitió una nueva Restauración, con la deposición de Franco y la consecución de una democracia a la americana, con un rey que da las gracias en catalán, con un gobierno donde pueden ser ministros Gil Robles, el duque de Alba y Lerroux. Hasta el famoso animador de la más selecta noche madrileña, Chicote, se ha hecho eco de esta nueva era creando un nuevo cóctel al que llama “Aquí no ha pasado nada” (Aub, 2007: 80). Y esta frase la hará extensiva Max al mundo de la cultura, cuando en el artículo “El teatro español en las tinieblas...” imagina su discurso de ingreso en la Academia Española de la Lengua en un marco idílico en el que no ha habido ni asesinados ni exiliados.¹⁰

De esas críticas teatrales y de esas ucronías que acabamos de señalar se desprende una nostalgia por la patria abandonada a la fuerza. Nostalgia del teatro que vio y vivió en

su época de estudiante en Valencia,¹¹ pero nostalgia también de París, no porque naciera allí, sino por el singular significado de la capital francesa: “París es una manera de entender del mundo. Una manera especial de estar, de sentirse cómodo [...] ¿Quién no quiere volver? ¿Quién no se acuerda? ¿Quién no lo añora?”¹² (Aub, 2007: 195). Pero siempre es más sentida la nostalgia por España y Max hace extensivo su sentimiento de transtierro a otros compatriotas¹³ (“Corona de poetas españoles muertos en el destierro”¹⁴) aduciendo: “En verdad, ninguno de los que murieron —y morirán— en tierra extranjera dejó de morir en España” (Aub, 2007: 691).

Este amor a España nunca se perdió, a pesar de su naturalización mexicana (“Escritor español y ciudadano mexicano”, 22 de marzo de 1967) (Aub, 1998: 392) e implicó en más de una ocasión tensiones, porque Max no quiso o no pudo aclimatarse totalmente a México. Señalábamos anteriormente que los transterrados españoles encontraron en México “una continuidad lingüística y en gran parte cultural” (Magallón, s.d.). Es cierto que Max capta muy pronto el habla mexicana y así lo demuestra su participación como guionista en la película *Los olvidados* (1950) de Buñuel o los *Crímenes ejemplares* (de 1949 los más antiguos en *Sala de espera*). En *Crímenes* hallamos expresiones mexicanísimas como “jijo”, “cuates”, “me miraba feo”, “machihembradito”, “chamacazo”, “puritita”, “menudo”, etc. Sin embargo siempre considerará esta habla ajena, como escribe en su “Monólogo con Federico y con Miguel”:

[...] A veces se siente uno auténticamente propietario de lo suyo, de lo mío: ante todo de la tierra. Ya sé: es de quien la trabaja. Pero yo trabajo la lengua. Y aquí hay cosas que uno

7 “La santa virreina, de José María Pemán, en el Teatro Fábregas”, “El teatro en México. Crónica de Max Aub”, *El Nacional*, México, 4 de mayo de 1947 (Aub, 2007: 95).

8 “Aquí no ha pasado nada”, “Crónica de Madrid”, y “Gloria borbónica”, “Crónica de Madrid” ambos publicados en *El Nacional*, México, 4 de abril de 1947.

9 “El teatro español en las tinieblas. Discurso en el acto de su recepción en la Academia Española de la Lengua”, *Revista de la Semana. Pensamiento Vivo de México*, suplemento de *El Universal*, 23 de enero de 1972.

10 Este artículo lo ampliará y publicará después con el siguiente título completo: *Academia Española. El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo por Max Aub. Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956. Contestación de Juan Chabás y Martí*.

11 “El teatro en la escuela: *El Tinglado*, en el Instituto Luis Vives”, “El teatro en México. Crónica de Max Aub”, *El Nacional*, México, 30 de agosto de 1947 (Aub, 2007: 197-199).

12 “París, a pesar de todo”, “El mundo”, *El Nacional*, México, 25 de agosto de 1947.

13 Estos escritores son: Antonio Machado, Enrique Díez-Canedo, José Rivas Panedas, Pedro Salinas, Juan Chabás, José María Quiroga Plá, José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre, Pascual Plá y Beltrán y Emilio Prados. Sobre la muerte de Altolaguirre puntualiza Aub: “[...] el hecho de que muriera accidentalmente en España no implica, de manera alguna, que no desapareciera desterrado” (Aub, 2007: 691).

14 *Cuadernos Americanos*, México, enero-febrero de 1963.

no sabrá nunca decir. No los giros, ni los insultos, ni las blasfemias, ni los dicharachos, ni la corrupción; que eso es fácil y cuestión de meses, de pocos. No, es más y de más adentro. Uno no sabrá nunca cómo habla la gente de otro país, aunque hable con la misma lengua. Siempre se es de donde se ha aprendido a vivir [...]” (Aub, 1998: 65, entrada correspondiente al 28 de abril de 1950).

Y concluye: “[...] vosotros no conocéis esta, tan parecida a la nuestra. Pero el parecido es el parecido, no es la cosa en sí” (Aub, 1998: 166).

Max cuando toma conciencia de que su lengua se está mexicanizando se autocorrigió: “[Tanto tiempo sin escribir, dominado por mi trabajo imbecil, que me proporciona] [osé] L[uis] M[artínez]! ¿Para qué? Para nada, absolutamente para nada: ganar unos centavos (ya digo centavos, no céntimos). ¡No! [...]” (Aub, 1998: 265-266, entrada correspondiente al 21 de junio de 1955).

La inadaptación de Max a su nueva tierra se debe también a la marginación que sufre cuando no le dejan estrenar sus obras teatrales o cuando omiten su nombre de los créditos de muchas películas para evitar problemas con los sindicatos mexicanos. El resquemor que, sin duda, le provocaban estas circunstancias las trasvasará Max a sus ficciones. Recuérdense, por ejemplo, dos de sus *Crímenes ejemplares*: aquel que empieza por “ESTABA LEYÉNDOLE el segundo acto [...]” (Aub, 2013: 86) y como el receptor no paraba de dar cabezadas (“se le iba la morra al pecho”) (Aub, 2013: 87) el autor-lector decide descabezarlo de un puñetazo. Y aquel que comienza con “EL OFICIAL MAYOR de la Unión de Autores Cinematográficos me devolvió amablemente mi manuscrito [...]” (Aub, 2013: 98). La razón porque el señor Ortega había registrado una historia idéntica un mes antes. El autor rechazado acaba utilizando la plegadera para hacer sangrar como un cochino al señor Ortega.

Sin embargo, Aub no se queda estancado en sus frustraciones personales y al mismo tiempo pretende ampliar sus miras para referirse a las grandes diferencias culturales existentes entre mexicanos y españoles. Considera que las actitudes de intransigencia e incompreensión pueden desembocar en episodios trágicos, como los presentados por

Max con su característico humor negro en *Crímenes ejemplares*. Así, el que asesina a quien llega tarde a una cita (“solo” una hora y treinta y cinco minutos) y o quien mata a un mesero lento es alguien que no entiende el concepto mexicano del tiempo, que Max resumía en sus “Notas mexicanas” (1963): “Gran diferencia: en Europa dependencia del tiempo, aquí el tiempo depende de nosotros. Allí nos atemperamos a su falsilla, aquí lo arrastramos “a como dé lugar”. Allí rige, aquí carece de importancia” (Aub, 2007: 712).

O el concepto de violencia que va asociado también al tiempo, pues se ve como exceso de rapidez. Como escribe Aub en “De lo violento”: “Aquí el violento no es solamente el fuera de sí, sino el rápido. La prisa se ve con desconfianza. “Salió violentamente” quiere decir que lo hizo con rapidez —es el apresurado—” (Aub, 2007: 715). Este concepto explica el siguiente crimen: “LLEGÓ, ECHÓ un ojo, ganó. No se pueden hacer las cosas demasiado aprisa. No, señor, no fue con el as de espadas, con el siete del mismo palo para no perder —por lo menos— la tradición” (Aub, 2013: 125).

Todo este transtierro de Max se enmarca en una temporalidad concreta. Cuando nuestro autor se instala en México llega con la esperanza de la provisionalidad, espera regresar algún día a España. De ahí que su revista unipersonal creada a finales de los cuarenta la bautice con el nombre de *Sala de espera*. Y la esperanza la combina con el recuerdo emocionado: “En la desgracia lo importante es el recuerdo. El recuerdo lo vence todo, la alegría, la desgracia. Depende de su intensidad” había escrito estando aún en Francia (Aub, 1998: 74, entrada correspondiente al 8 de junio de 1941).

No obstante, precisamente en sus *Diarios* Max nos va trazando el camino desde la esperanza a una progresiva desilusión que desembocará en decepción y desconsuelo. Las entradas en sus diarios permiten marcar cronológicamente esta evolución. El 23 de abril de 1960, refiriéndose a una carta de Serrano Poncela, reconoce pertenecer al grupo de los que son ignorados tanto en México como en España: “[...] Los que se hicieron famosos antes del 36 (Alberti, Cernuda, etcétera) no tienen problemas [...]. Los demás no somos ni de aquí ni de allá. ¡Qué le vamos a hacer!” (Aub, 1998: 314-315).

Pero es en 1964, justamente veinticinco años después de la finalización de la guerra civil, el momento en el que Aub certifica este fracaso: con motivo de una donación de un libro a la Biblioteca Nacional de México por parte del gobierno franquista, Max anota en sus diarios:

[...] No hay nada que decir sino extender el acta de defunción de la emigración, por lo menos desde el ángulo intelectual. Está bien. Fueron veinticinco años. Ahora hay que luchar, desde dentro, no frente a frente. Es triste, como sí, otra vez, se le hubiera muerto a uno padre y madre, tras una larguísima agonía (Aub, 1998: 354).

A partir de este momento, su deteriorada salud, la muerte de sus padres y de algunos de sus amigos, van minando sus esperanzas y a la separación geográfica se va a unir otra cronológica o generacional. El 12 de enero de 1967 en sus diarios dice sentirse vinculado con mexicanos, españoles, franceses y un poco con los ingleses. "Tal vez más con los españoles, pero sólo, quizá con los de *mi tiempo*" (Aub, 1998: 387). El tiempo no ha pasado en balde. El transtierro se va haciendo destierro y, además, insalvable. Ese mismo año, el 7 de marzo, sentenciaba: "No puedes volver, solo puedes ir" (Aub, 1998: 392). Estaba de esta forma anunciando lo que sería *La gallina ciega* (1971). En este diario español va a reunir la amarga experiencia de volver a pisar su patria treinta años después. Y resulta curioso cómo al visitar de nuevo España realice las mismas operaciones mentales que, a su llegada a México, por primera vez: observar, comparar y, en algunas ocasiones, proyectar una tierra sobre otra, pero en sentido inverso. A lo largo del libro, en muchos momentos, la comparación o suplantación surge a partir de una de las mayores pasiones de Max: la gastronomía. Max se va a encontrar con "[...] una cocina que no puede competir con la que te entretuviste treinta años añorando" (Aub, 1995: 397). Los helados y la horchata ya no saben como él los recordaba y "tampoco mejores que allá" (Aub, 1995: 199). Han cambiado hasta los nombres: el *ruso* ahora es *nacional*. Los callos: "[...] Sencillamente, me los han cambiado [...] Desabridos, salseados en demasía, claros, deslavazados, sin gracia" (Aub, 1995: 336). El cocido "infumable" (Aub, 1995: 378). Max detesta la desmesura en el picante: "Todo pica: las clóchinas y las gambas, las butifarras y el all y pebre (que siempre tuvo lo suyo) parece de Puebla o de Oaxaca" (Aub, 1995: 169). El viaje a España ni siquiera ha merecido la pena por la paella:

"Otra paella, buena, excelente, pero no mejor que la que hace P. [eua] en México" (Aub, 1995: 199).

A pesar de todo, Max sigue pensando que en España se come muy bien a buen precio. Sin embargo, no puede quedarse porque no acepta el conformismo de los españoles: "Dime: ¿qué haría yo aquí? No he nacido para comer y beber sino para decir lo que me parece, para publicar mi opinión. Si no lo hago me muero (ahora sí, de verdad)" (Aub, 1995: 497). Y no volverá a México desengañado, pues ya presentía lo que se iba a encontrar en España. Un año antes en sus diarios había escrito: "[...] nadie sabe quién soy en España [...] Nos borraron —y bien— del mapa" (Aub, 1998: 432, entrada del 21 de octubre de 1968).

En su segundo y último viaje a España, poco antes de morir, certifica su total desarraigo con su patria. En primer lugar, por la supervivencia del dictador: "Mientras reine Franco, no morirme en España ni por casualidad. Cualquier otro lugar sería bueno" (Aub, 1998: 529, entrada del 23 de mayo de 1972). En segundo lugar, porque la España de 1972 no le gusta nada: "Ahora bien: puesto a morir, ¿dónde? Desde luego, aquí no. España no sirve ya ni para eso" (Aub, 1998: 526, entrada correspondiente al 6 de mayo de 1972).

En definitiva, la peripecia vital de Max podría considerarse el drama del transterrado que logra salvar la distancia geográfica (pues la España en la que él vivió la llevó siempre interiorizada), pero que no pudo hacer lo mismo con la distancia temporal (su patria evolucionó en otra dirección y la sincronización con los ideales aubianos era totalmente imposible). Indudablemente todo esto marcó su obra, plagada de exiliados, viajeros, barcos, desterrados, marginados. Tanto el capitán de *Geografía* como Max acaban reconociendo la supremacía del viaje soñado sobre el real, pues para ambos el regreso resulta trágico al no hallar la realidad que habían dejado antes de partir y que deseaban reencontrar.

Pero cerraremos este artículo con una cita de otra obra, *Signos de ortografía*, que sintetiza, a nuestro entender, perfectamente la biografía aubiana: "Anduvo toda la vida sin pie de imprenta, de la Ceca a la Meca, sin pasaporte que valiera, desamparado" (Aub, 2011: 169).

Bibliografía

- Aub, Max (1946). *El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo*. México: Tezontle.
- (1995). *La gallina ciega. Diario español* (ed. Manuel Aznar Soler). Barcelona: Alba.
- (1996). *Geografía. Prehistoria, 1928* (ed. Ignacio Soldevila Durante). Segorbe: Biblioteca "Max Aub".
- (1998). *Diarios (1939-1972)* (ed. Manuel Aznar Soler). Barcelona: Alba.
- (2001). *Obras completas. Vol. I. Obra poética completa*. Dir. de la edición Joan Oleza Simó, Ed. crítica, estudio introductorio y notas de Arcadio López-Casanova, Valencia: Biblioteca Valenciana.
- (2007). *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico 1943-1972* (ed. Eugenia Meyer). Madrid: Fondo de Cultura Económica & Fundación Max Aub.
- (2011). *Mucha muerte* (ed. Pedro Tejada Tello). Granada: Cuadernos del Vigía.
- (2013). *Crímenes ejemplares* (ed. Pedro Tejada Tello). Valencia: Sansy.
- Gaos, José (1994). "Confesiones de Transterrado", *Universidad de México*, 521, pp. 3-9.
- Magallón Anaya, Mario (s.d.). "Transterrados. (Empatriados)", en *Diccionario de Filosofía Latinoamericana de la UNAM*. Biblioteca Virtual Latinoamericana, <http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/index.htm>

Fecha de recepción: 21 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 25 de noviembre de 2014



Geografías de muerte en *Lamentos del Sinaí*

Carole Viñals

Université Lille III

Para Teresa Álvarez Aub, recordando a nuestros abuelos

Resumen: En *Lamentos del Sinaí* se ve la visión de Aub de la llamada Guerra de los Seis días entre Israel y los países árabes. A través de 113 poemas y de 113 biografías imaginarias, se ven expresados tanto el sinsentido de la guerra como el sufrimiento humano. Aparecen en este libro algunos de los aspectos más característicos de la escritura de Max Aub, como la ficcionalización del autor, el borrar fronteras entre realidad y ficción, el humor y la metatextualidad... Sus temáticas predilectas también se encuentran muy presentes: el tema de la muerte, la sinrazón de la guerra, el mensaje humanista...

Palabras clave: *Lamentos del Sinaí*, guerra, muerte, ficcionalización, metatextualidad.

GEOGRAPHIES OF DEATH IN *LAMENTOS DEL SINAI*

Abstract: *Lamentos del Sinaí* is a book where Max Aub gives is peculiar vision of the so called Six Days War. Through 113 poems and 113 invented biographies he expresses the sinless war and deep human pain. His favorite themes appear, treated as usual with humour and deep humanity.

Key words: *Lamentos del Sinaí*, war, death, ficcionalization, metatextuality.

Desde *La Iliada*, la poesía siempre sirvió para expresar la guerra que suele vincularse con lo sagrado. El título exacto de los *Lamentos* es:

Encontrados poemas

o

Lamentos del Sinaí

Textos recogidos y traducidos del árabe y del hebreo y de algunos otros idiomas en junio de 1967 por Max Aub, profesor visitante de la Universidad Hebrea de Jerusalen y dedicados a varios de sus amigos.

Llama la atención la presencia de dos heptasílabos (será un metro importante en los poemas) que crean un quiasmo: la palabra «lamentos» se encuentra asociada a la palabra «poemas» mientras que «encontrados» y «Sinaí» se ven puestos en relación. De esta forma, los poemas se asemejan a las tablas de la Ley de Moises, lo cual les confiere un valor sagrado. El subtítulo, gracias a la abundancia de coordinaciones (nada menos que cuatro «y») da una sensación de gran precisión. Visualmente, la disposición del título y del subtítulo recuerda la de una tesina universitaria. Sin embargo, la palabra «algunos» en «de algunos otros idiomas» y «algunos de sus amigos» sugiere lo contrario. El contraste crea una tensión que nos sugiere una dimensión metatextual.

Los *Diarios* que redactó Max Aub durante su exilio y que publicó Manuel Aznar Soler nos ofrecen algunas pistas de lectura así como el contexto de escritura de los *Lamentos*. La composición del libro tuvo lugar entre 1967 y 1971.

En su gran mayoría, los autores a quienes Aub atribuye la autoría de los poemas han muerto y el carácter póstumo

de los textos les confiere una dimensión testamentaria. Sin embargo, el carácter trágico de estos poemas contrasta con las presentaciones que el supuesto antólogo hace de sus autores. Tenemos ciento trece biografías inventadas o «microrrelatos» (Sicot, 2010: 127) cuyo estilo contrasta por su elaboración con el de los poemas. La gran variedad de puntos de vista pone en tela de juicio cualquier esquema maniqueo. La guerra no es sino dolor y sinrazón. Los *Lamentos* pueden leerse como una denuncia de la tragedia de la guerra que aboga por valores humanistas.

Omnipresencia de la guerra y tragedia de la muerte

La palabra *Lamentos* remite al muro de las Lamentaciones que aparece en algunos poemas como el de Yehuda Shalom (Aub, 2008: 65). De hecho la Biblia y la historia bíblica están muy presentes. La importancia de la Biblia en estos *Lamentos* no debe extrañarnos: el hebreo es un idioma con muchas conotaciones religiosas. Aub, que residió en Israel, se percató de ello, y los poemas pretenden plasmar esa calidad intrínseca del hebreo que es una lengua profundamente religiosa. Pero, como lo subraya Sicot, las referencias a las escrituras no tienen conotación religiosa en Aub. Dios está ausente y permanece silencioso. Los hombres adoran a un Dios que se ha alejado para siempre de aquellos a quienes creó:

Nos echó al mundo y no ha vuelto.
Después construimos el templo
A cuya puerta nos abandonó
Ya, para siempre, huérfanos (Aub, 2008: 91).

La abundancia de verbos en pretérito subraya el carácter definitivo y radical de la ausencia de Dios. De hecho, estos textos se enmarcan en un contexto histórico conocido y preciso, el de la Guerra de los Seis Días, y antes de dar comienzo a sus *Lamentos*, Aub ofrece a sus lectores un resumen de los acontecimientos; se trata de unas seis páginas que titula «Los hechos junio, 1967 (Del 5 al 10)». Relata las operaciones militares y las reacciones internacionales. Acaba así su narración: «con el cese de la lucha en el frente sirio, a las 6.30 de la tarde (hora del Medio oriente), la guerra arabe-israelí ha terminado. Es un decir» (Aub, 2008: 31). La expresión «es

un decir» sugiere sin embargo que la guerra no terminó: la guerra que narran estos «lamentos» es una guerra inacabada e inacabable.

En los poemas, léxico y sintaxis son sencillísimos y contrastan con el dramatismo de los hechos narrados. La realidad aniquiladora de la muerte será evocada elípticamente y con llaneza. Hay incluso un texto sin acabar, el de Gustav Ilesischman, «está sin acabar, perdió el conocimiento en medio» (Aub, 2008: 44). La muerte aparece eufemísticamente, apenas se la nombra. La muerte irrumpe brutalmente en el trascurso de la vida. Ambas aparecen entrelazadas:

La muerte ¿estará tras los límites de la vida? ¿O será, al contrario,
la vida la que esté entre los límites de la muerte?
¿O habrá una
frontera, una hoyanca,
una trinchera, un vacío
entre una y otra? (Aub, 2008: 73).

La muerte, «si proche de la vie dont elle n'est séparée que par un imprévisible dé clic ou une frontière d'une extrême minceur» (Sicot, 2008: 13), es siempre absurda en los *Lamentos*, causada por accidentes, peritonitis, errores y casualidades, no por hechos heroicos.

Estamos ante un conjunto cuya temática recurrente es la guerra y la muerte pero con una gran heterogeneidad de voces. Estos *Lamentos* parecen un largo poema fragmentado con rasgos ideológicos idénticos (fatalismo y desesperación son constantes) pese a las diferencias de puntos de vista. Las voces poéticas se quejan y se lamentan porque parecen víctimas de un *fatum* ajeno. «A nosotros nos dieron vacío el mundo, lo hemos tenido que poblar con los huesos de nuestros muertos. Nuestro mundo es un cementerio, las casas tienen alma de huesos; las piedras lo son mondos y lirondos, caídos del cielo muerto. No podemos reproducir ningún rostro.», se queja Ntan Amijan Lazan (Aub, 2008: 116). El destino de israelíes y palestinos es la guerra constante. La aniquilación es su horizonte más cercano, razón por la cual, probablemente, el motivo de la herida aparece de forma obsesiva a través del tema de la sangre:

De sangre hicieron almas
(...) nacimos en la sangre.
Solo se nace en sangre (Aub, 2008: 104).

El octosílabo y la brevedad de los versos confieren fluidez. La regularidad de los versos evoca el correr de la sangre que mana incesantemente:

Toda esta tierra rezuma sangre;
no hay otra en el mundo
donde haya corrido tanta;
por eso se agotó el agua,
(de tanto baldear
se murió el mar)
por eso la arena es
roja entre Eilat y Acaba (Aub, 2008: 55).

La geografía y el paisaje llevan la impronta de tanta sangre derramada. Tanta sangre acabó agotando el agua del mar que es vida. La geología se encuentra humanizada. Los *Lamentos* sugieren una suerte de Teogonía tan sangrienta como la de Hesiodo. La reiteración sugiere un sacrificio. Saul Stern se queja:

Yo no mato a nadie,
Tú no matas a nadie,
El no mata a nadie,
Nosotros matamos a todos,
Vosotros nos matáis
Ellos se entrematan solos (Aub, 2008: 99).

El plural y el singular se oponen: los individuos tomados de uno en uno no son asesinos. Es la política, la Historia, quienes les convierten en ello. Conjugar el verbo matar a todas las personas es humor negro. En el último verso, el verbo «entrematarse» sugiere un afán absurdo de autoaniquilación. La tercera persona del plural introduce una distancia: la guerra es vista como algo ajeno que resalta el sinsentido.

Máscaras de la voz y epifanos: la vida como sueño fugaz

En *Geografía*, Aub inventaba lugares. En *Lamentos*, crea personajes. Escribir una biografía significa normalmente

hacer historia pero aquí la historia se vuelve ficción e invención, es decir todo lo contrario, a través de una elaboración estilística extremada. Para Dominique Combe, el sujeto lírico es un sujeto autobiográfico ficcionalizado (Combe, 1992: 26). El disfraz abre un espacio de ficción en *Lamentos del Sinaí*. Aub fue siempre muy dado a los seudónimos y las máscaras. Pérez Bowie (Pérez Bowie, 1993: 94) habla de metaficción en el caso de Aub. La literatura aubiana debilita las fronteras entre lo ficcional y lo real. El topos del manuscrito encontrado forma parte de esta estrategia. Por un lado, sirve de prueba, testifica:

Palabra de ultratumba, se convierte en prueba material en sí, objetivación de la veracidad del testimonio. Verdadera o fabricada, exhibida o contada, la *pièce à conviction* cumple con un doble papel: es testigo jurídico y testigo que cambia de mano. Desvinculado de cualquier autoridad autorial, pero revestido de la autenticidad testimonial que le confiere el topos, objeto de veneración, reliquia, tesoro, huella conservada (Sicot, 2009: 135).

Por otro lado, esta prueba material de lo narrado resulta ser precisamente una creación del autor: una ficción. Hasta la propia huella se torna indicio del carácter ficcional de lo narrado. Combinación de contrarios y reivindicación de lo aleatorio se ven reafirmados una y otra vez. Los motivos de la selección de los autores son sentimentales y no estéticos. Mordehai Wasman era amigo del antólogo: «publico esta página porque era amigo mío» (Aub, 2008: 40). Los criterios son siempre muy personales y subjetivos, de ahí la apariencia de desorden. El conjunto posee un aspecto azaroso, inconcluso y desordenado, pero esa impresión es creada voluntariamente. Imaginación y libertad son elementos clave que se reafirman y otorgan también su coherencia al libro. El proyecto no tiene ninguna autoridad estética aparente ya que es una auto-parodia. A propósito de un poema, el recopilador opina: «reconozco que es ininteligible, pero no suena mal. Sucede igual con la traducción» (Aub, 2008: 64). Aub califica a algunos de estos poetas de muy malos incluso y se queja de la dificultad e insuficiencia de las traducciones: «he procurado dar con la rima, el ritmo, la gracia evidente de Hugo Fish, humorista que escribía en inglés» (Aub, 2008: 156). De todos los poetas de los *Lamentos*, uno solo es tachado de grande por Aub: se trata

de Moshe Stavanski: «el más lírico y más profundo de todos (...) era ya un poeta muy conocido, nacido en Kiev en 1918» (Aub, 2008: 181).

La figuración de autores ficticios opera una reflexividad específica. Aub se representa a sí mismo en su papel de antólogo y traductor. Es una forma de quitarse importancia, pero también permite permanecer al margen, generando así juegos complejos de referencialidad. Aub se observa y representa a sí mismo mientras representa a sus personajes. El punto de vista cobra pues singular protagonismo. «Le personnage-écrivain (...) constitue une sorte de point nodal qui est en même temps un excellent point d'observation du texte et du contexte» (Belleau, 1999: 9). Aub se despoja a sí mismo de cualquier tipo de autoridad: no es autor, ni siquiera buen traductor ya que en este papel reconoce sus propias limitaciones. El resultado es doble: por un lado, se borra a sí mismo, desaparece, pero, por otro, se pone en el foco de la atención del lector, transformándose en personaje. En *Lamentos*, Aub inventa un personaje, su homónimo, el del profesor-visitante, convertido en traductor y clasificador de textos ajenos. Según Barthes, «la personne qui écrit doit inventer ce premier personnage qui est l'auteur de l'œuvre» (Barthes, 2002: 297). Ese personaje que aparece en el subtítulo comparte algunos rasgos con el Aub biográfico. A su vez va a escribir las biografías de ciento trece personajes. La ficcionalización del autor va a verse pues centuplicada. La ficción se desdobra entonces a sí misma en una multitud de ficciones. Como buen antólogo, Aub personaje introduce a su vez a otros personajes, creando así una puesta en abismo, como en el cuadro *Las Meninas*: la representación se encuentra a su vez representada. En el prólogo, Aub precisa que la función de traductor es parecida a la de actor. La *poïesis* es una función lúdica. Se sitúa en un universo propio que crea la mente, «donde los lazos entre las cosas están más allá de la lógica» (Huizinga, 2004: 67). El autor es una imagen que el texto da de él, una creación de la obra. El autor es creación de la obra.

La toma de distancia se logra también a través de los contrastes entre las biografías y los poemas propiamente dichos. Sicot ha subrayado ese contraste: «on perçoit pleinement le contraste, souligné là encore par la juxtaposition, entre l'habile

écriture d'une vie notifiée en quelque lignes et la relative pauvreté poétique des textes «traduits» et publiés» (Sicot, 2009: 132). La utilización del microrrelato refuerza incluso el carácter desgarrador de la muerte mediante la temporalidad que lo caracteriza. La fuerza de los microrrelatos reside sobre todo en lo que Bajtin llamó el *chronotopos* específico, es decir la unidad espacio-temporal de sus representaciones. De hecho, los microrrelatos de *Lamentos* reproducen la vivencia de la guerra al nivel microcósmico de cada uno de los biografiados y en un espacio reducido. En cuatro o cinco líneas, el biógrafo recopilador Max Aub resume las vidas de sus personajes con un alto nivel estilístico y gran calidad literaria. La brevedad extrema resulta sobrecogedora, como si la vida fuera un suspiro apenas, por ejemplo en el caso de Yehuda Shalom:

Nunca había pisado la Jerusalem árabe, jamás había visto el muro de las lamentaciones.

—Verlo y morir —decía a sus amigos.

Se cumplieron sus deseos. Era carnicero y abundante padre de familia. Fue el cuarto día. Había nacido en Nabluz, en 1940 (Aub, 2008: 65).

La alternancia del imperfecto y del pluscuamperfecto que nos instalan en el espesor de lo vivido contrastan con el pretérito que zanja la vida de Yehuda. La elipsis desempeña un papel importante: la frase «se cumplieron sus deseos» irrumpe en la narración indicando la muerte del carnicero sin ofrecer ningún detalle sobre los hechos. El cumplimiento de los deseos suele considerarse como algo positivo, sin embargo aquí es todo lo contrario. El microrrelato, con la utilización de la elipsis, aporta también un toque irónico. La vida de estos combatientes ha sido demasiado breve. En los microrrelatos, la duración y el desarrollo personal temporal de los personajes caben en pocas líneas («había pisado, había visto, decía, era»). De ahí la apariencia de bocetos de estos microrrelatos, de epífanos (Botero, 1997: 123). Lo que rescata el microrrelato es un instante revelador pero contradictorio. Aub invierte el orden cronológico: la muerte («fue») precede la vida («había nacido»). La expresión «el cuarto día» remite al Génesis que duró seis y tiene conotaciones bíblicas. El mundo se creó en un espacio de tiempo similar al de la duración de la guerra. Creación y destrucción se ven puestos frente a frente.

Los microrrelatos funcionan como pequeñas aperturas hacia otros mundos posibles. Los personajes se encuentran reflejados en ellos como en espejos. Mas los espejos pueden ser superficies que deforman la imagen. La deformación, lo grotesco, el toque valle-inclanesco en los retratos de los personajes, en general ridículos, mueve a veces a risa. En *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud demostraba que el humor procede de un fenómeno económico doble: una economía de angustia y una economía de representación de lo real. La visión que Aub presenta de la realidad se caracteriza por su lucidez. No busca el refugio de las construcciones ideológicas. De ahí la necesidad del humor para que sea soportable. A partir del rechazo del terror que provocan algunos acontecimientos como la guerra, el humor permite enfrentarse, sin negarlos, a los hechos.

Se realzan como en Quevedo o los esperpentos de Valle-Inclán los detalles grotescos. Las características físicas de Moshe Stavanski son prototípicas de un judío: «nariz proeminente y ancha rematada con granos inverosímiles. Parecía al andar, inclinado hacia delante, que no podía con el peso de su apéndice que, para mayor mal, lucía peludo por adentro». El retrato de Moshe Stavanski parece hecho por un antisemita con sus aspectos caricaturescos, pero Aub la atribuye una voz y un discurso universales. La caricatura se ve refutada por las palabras del propio personajes.

Voces movedizas y sentido inalcanzable

El sujeto de la escritura es en *Lamentos* un yo fantomático, un «lugar vacío». Comparte esa identidad evanescente con las voces de los muertos que recrea, confundiendo con ellos. El sujeto lírico está en otra parte, ve otras cosas y habla de manera diferente. la voz puede desplazar las fronteras del yo real, el poeta está aquí pero ve cosas en otra parte. La voz es a la vez panóptico y cámara de ecos. El sujeto se borra a sí mismo ante su propia palabra y se convierte en el sujeto de un libro anónimo. La muerte simbólica del sujeto poético se combina en *Lamentos* con la muerte de los personajes que son las voces poéticas del libro.

En *Lamentos*, el choque entre fondo y forma incrementa el dramatismo en vez de negarlo mientras que los cambios de voz poética y la alternancia de registros sugieren un universo en constante movimiento y transformación. De esta forma, la voz socava la posibilidad de encontrar un sentido fijo y estable en el mundo. Las voces reverberan de forma transitoria. Mas de los *Lamentos* emerge también una voz única y agónica, que escucha, repite y se hace eco de una queja polifónica e universal. El yo, plañidero, se vuelve plural. El sujeto ha dejado de ser uno y está escindido. Su integridad descansa en las contradicciones y en la complejidad de su ser: Israel Chavski subraya explícitamente el problema: «soy comunista y soy israelí». Pertenencia política e identidad nacional, lejos de contradecirse se completan y socavan los clichés. La identidad es compleja:

Pero no olvides que me llamaste nazi,
que aquí nací,
para morir
(...)
que me entierren en el lodo
con el que nos cubrirás,
con la hoz y el martillo apuntando de la tierra
hacia afuera (Aub, 2008: 49).

El comunista, a quien llaman nazi por pertenecer a Israel, reivindica hasta en el umbral de la muerte su doble pertenencia. El mundo es complejo y no puede reducirse a una visión simplificadora. Con tantos apócrifos, la voz poética cobra un carácter inaprensible: se transforma constantemente, ofreciendo a veces puntos de vista israelíes, otras, el punto de vista palestino. El movimiento es fundamental, tanto en los poemas como en las biografías. Las biografías subrayan que estos poetas son seres errantes, que han ido de un país a otro. En eso sus destinos se asemejan al de Aub: trasterrados, en busca un centro ausente. Tanto los seres como los paisajes que pueblan estos *Lamentos* están en movimiento constante, pero sin órbita. La ausencia de centro hace eco a la falta de relación entre los distintos poemas-fragmentos: cada uno de ellos, al verse agregado al orden anterior, crea otro orden movedizo e inestable. La lectura de cada poema se ve replanteada por el poema siguiente, y así hasta el infinito, en movimiento constante. El efecto provocado por semejante dispositivo

recuerda la imagen que el lingüista Saussure nos ofrece de la lengua. Para explicar la diferencia de un orden a otro, Saussure se vale del ejemplo del juego de ajedrez:

a) Chaque coup d'échecs ne met en mouvement qu'une seule pièce; de même dans la langue les changements ne portent que sur des éléments isolés.

b) Malgré cela le coup a un retentissement sur tout le système; il est impossible au joueur de prévoir les limites de cet effet. Les changements de valeurs qui en résulteront seront, selon l'occurrence, ou nuls, ou très graves, ou d'importance moyenne. Tel coup peut révolutionner l'ensemble de la partie et avoir des conséquences même pour les pièces momentanément hors de cause. Nous venons de voir qu'il en est exactement de même pour la langue (Saussure, 1978: 126).

Cada nuevo poema modifica el sentido del conjunto. Lo mismo ocurre con nuestras vidas. A cada momento de su existencia, el sujeto se transforma. No hay verdad. Ni razón. Solo puntos de vista e intereses contrapuestos, y sobre todo pequeñas historias, que, agregadas unas a otras, forman un mosaico de existencias heridas y truncadas, cortadas de cuajo sin que medie razón alguna.

Aub explica en el prólogo que lo que le impulsó a escribir estos *Lamentos* fue que se acusaba a los judíos de ser nazis. Un personaje poeta como Israel Chavski es comunista y no soporta que lo llamen nazi. Aub recuerda que la URSS se puso del lado de los países árabes mientras que los Estados Unidos apoyaban a Israel. En sus *Lamentos*, Aub se opone a una visión maniquea:

4 de junio 1967:

Guerra entre judíos y árabes. Los volvieron locos. ¿De quién la culpa? No de Jehova. No de Alá. ¿Qué esperan? ¿Ganar? ¿A quien? ¿Los judíos a los árabes? ¿Al revés? Cualquier cosa se puede resolver menos eso, aunque no quede un judío en Israel para contarlo (Aub, 1998: 394).

Aub, cuya existencia fue marcada por una guerra y un exilio, se hace eco de la complejidad de la guerra sin discursos ideológicos reductores. La escritura de Aub propone

testimonios a los que da forma poética. La poesía es el espacio de la individualidad, un espacio que no puede ser simplificador y el compromiso de Aub no es ideológico sino humano: Sicot habla de «fidélité à une ligne politique qui se caractérise avant tout, comme dans ses débats avec les communistes, par la défense des libertés, contre les fascismes de tout acabit, les totalitarismes en tout genre, les idéologies négatrices de la personne humaine» (Sicot, 2008: 13). Lo que importa es la gente. Las dramáticas vivencias de Aub le enseñaron el valor del humanismo.

Conclusión

En *Lamentos*, tenemos a través de la puesta en abismo de las voces poéticas una profundidad de campo que confiere hondura a la representación. La contraposición de discursos y la multiplicación de puntos de vista plasman la complejidad del mundo y la tragedia de la guerra. La escritura se hace *catarsis* que profundiza en los aspectos más desgarradores y contradictorios de la identidad humana:

El ser humano, pues, conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular (Guillén, 1995: 22).

Las voces de los palestinos y de los israelíes, al entonar su queja contra la vida demasiado breve y la muerte demasiado cercana, no provocan extrañamiento alguno en el lector. La tierra prometida y el suelo palestino también son nuestros. Los *Lamentos* de Aub, escritos en el recuerdo de otra guerra, lejana pero todavía recordada con dolor, cobran, en el contexto actual, una dramática actualidad, alejándonos de los discursos reductores y simplificadores y acercándonos al dolor tan humano de los combatientes. Como lo recuerda Sicot a propósito de la experiencia de los campos que «seules l'écriture et la forme, c'est-à-dire l'art de raconter comme écrit Semprun, sont susceptibles de les rendre audibles, de les inscrire dans le temps, contre l'oubli, au-delà de la compassion et de l'ère du témoin» (Sicot, 2008: 13).

Bibliografía

- Aub, Max (1998). *Diarios (1939-1972)* (Ed., Manuel Aznar Soler), Barcelona: Alba Editorial.
- (2008). *Lamentos del Sinaí* (Ed. Pasqual Mas i Usó), Madrid: Visor de Poesía.
- Barthes, Roland (2002). «La mort de l'auteur», *Œuvres complètes, tome III*, Paris: Le Seuil. Bajtin, Mijael (2003). *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Belleau, André (1999). *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec: Nota Bene.
- Botero, Juan Carlos (1997). «El epifano, ¿una alternativa a la prosa?», *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Combe, Dominique (1992). *Les genres littéraires*, Paris: Hachette Education.
- Freud, Sigmund (1992). *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris: Folio Essais.
- Huizinga, Johan (2004). *Homo ludens*, Madrid: Alianza Editorial.
- Pérez Bowie, José Antonio (1993). «Max Aub: los límites de la ficción», *Max Aub y el laberinto español, Actas del primer congreso internacional, Valencia y Segorbe, 13-17 de diciembre de 1993*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, pp. 78-99.
- Saussure, Ferdinand de (1978). *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot.
- Sicot, Bernard (2008). *De l'exil et des camps. Ecrire et peindre, de Max Aub à Ramón Gaya*, Nanterre: *Regards*, 12, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.
- Sicot, Bernard (Coord.) (2010). *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Nanterre: *Regards*, 15, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 31 de enero de 2015



Topografías temporales en la obra poética de Max Aub

Catarina von Wedemeyer

Freie Universität Berlin

206

Resumen: En muchas de las obras literarias escritas durante la Guerra Civil Española se puede observar un tono de urgencia y una conexión muy fuerte con la historia del momento. En este artículo presento dos estudios de poemas de Max Aub para describir el fenómeno que denominaremos *escritura de intervención*. Este término está inspirado en el *pensamiento de intervención* de Bertolt Brecht (1931/32)¹ y permite distinguir la literatura de la Guerra Civil del concepto de la literatura comprometida de Jean-Paul Sartre (1948).

Palabras clave: Max Aub, *Diario de Djelfa*, escritura de intervención, poesía, historia.

TEMPORAL TOPOGRAPHIES IN THE POETICAL WORK OF MAX AUB

Abstract: In most of the literature that was written during the Spanish Civil War, we can observe a tone of urgency and a strong orientation towards the historical events of that time. In this article I will present a close reading of two poems by Max Aub in order to be able to describe the phenomenon that we will call an *interventionistic writing*. The term is inspired by the *interventionistic thinking* of Bertolt Brecht (1931/32) and allows to distinguish the literature of the Civil War from Sartre's concept of a *littérature engagée* (1948).

Key words: Max Aub, *Diario de Djelfa*, interventionistic writing, poetry, history.

Max Aub siempre estaba examinando formas literarias y estéticas para escribir de manera adecuada sobre experiencias históricas. En su obra principal, *El Laberinto Mágico* (1943-1968), así como en sus obras de teatro y en sus poemas, el autor renuncia a la narración única y le otorga una visión fragmentada al escenario. Franco intentó imponer una interpretación de la Guerra Civil que por supuesto era muy diferente a la visión que tenían los participantes republicanos del mismo acontecimiento. Los textos de Aub se oponen a estas narrativas franquistas y transmiten otras posibilidades de interpretación. Evitando la versión única de un acontecimiento, el autor abre las puertas a diferentes discursos simultáneamente y permite la supervivencia de imágenes alternativas de la historia. En su obra poética los argumentos aparecen de manera condensada y están estrechamente ligados a las formas estéticas, las figuras retóricas y la modelación del orador que Aub elige en cada uno de sus textos. La mayoría de las obras del autor pueden relacionarse con su periodo histórico, así que podríamos constatar que el grado de intensidad de las consideraciones históricas es especialmente alto en la posición estética de Max Aub.

En lo que sigue quisiera presentar dos estudios de caso para poder ver cómo se constituyen las imágenes de la historia a través de las diferentes formas poéticas en la obra de Aub. Este artículo se concentra en dos poemas seleccionados del *Diario de Djelfa* (1944 y 1970) y retraza los rasgos específicos de su poesía. Tomando los textos de Aub como punto de partida se presenta la propuesta de entenderlos como escritura de intervención.

¹ Cf. (Engler-Renn, 2013: 21 nota de pie de página).

Aub había sido detenido varias veces en Francia antes de ser deportado a Argelia en 1941.² Allí tuvo que pasar seis meses en Djelfa, en un campo de trabajo que el régimen de Vichy llamaba “Centre de séjour surveillé”, un eufemismo oficial (Sicot, 2009c: 7). Los poemas que allí escribió y que hacen referencia a ese tiempo dan testimonio de la resistencia mental contra un sistema deshumanizante. Con el acto de componer poemas en un lugar donde en efecto era imposible escribir, Aub cambia la realidad de los prisioneros españoles: escribiendo creaba un espacio literario en el cual se podían expresar la solidaridad y la oposición de los republicanos. En ese espacio literario era posible recordar a los camaradas muertos en la Guerra Civil, o a los compañeros de prisión que han muerto de hambre o de enfermedades que contrajeron en el campo.³ Los poemas posibilitan lo que en realidad no había: una “sepultura moral”.

Este artículo enfoca precisamente este espacio mental, la geografía interior que Aub creaba a través de sus textos literarios. Creaba lugares poéticos que permitían un exilio imaginario fuera de la cárcel (Iglesias, 2009: 137-139). En el *Diario de Djelfa* se encuentran ocho poemas que se dirigen o a una España personificada o una ciudad española. En estos interlocutores geográficos ya se observa la necesidad que muestra el yo lírico de salir, al menos mentalmente, de su real lugar inhumano. Aludiendo a Marc Augé (Augé, 1992), Sicot lo llama un “Non-lieu” ético y geográfico (Sicot, 2009c: 15). Para huir de la cárcel no hubo otro remedio que el espacio poético y mental. Al mismo tiempo, la realidad del campo era tan cruel que el poeta se encuentra en un mundo “où la métaphore devient réalité”.⁴ Los poemas, pues, también tienen la función de recordar la realidad como debería ser si fuera justa.

Una reconquista mental

La posición del yo lírico varía según la intención histórica y poética: En *Plegaria a España*, el poeta tematiza

las dimensiones temporales que se le presentan a través de una reflexión histórica: tomando como subtextos los salmos bíblicos 79 y 80, Aub evoca un horizonte mucho más amplio de lo que cabría esperar de un prisionero republicano de un campo del régimen de Vichy (Aub, 1970: 87-89).⁵

En cambio, en *Recuerdo de Barcelona en el tercer año de su muerte*, se posibilita una reconquista mental de la ciudad perdida (Aub, 1970: 31-32). El título ya menciona los tres temas más importantes del poema: el recuerdo, el topónimo y la muerte. Las cinco estrofas están completadas por dos versos sueltos, que van enmarcados por espacios en blanco, y varían el tema de la caída sangrienta de Barcelona. La memoria de la ciudad perdida funciona casi como un quiasmo que la enmarca: las últimas dos palabras del poema, “memoria mía”, reflejan las primeras dos palabras, “Me acuerdo”. La metáfora de la muerte es una alusión a la Guerra Civil que, como fondo histórico, se hace explícita en la datación del poema: día 26 de enero de 1942. Fue un 26 de enero pero del año 1939 cuando las tropas franquistas tomaron en un exceso de violencia la ciudad de Barcelona y forzaron a los republicanos supervivientes a huir. La posición del poema en el contexto del *Diario de Djelfa* subraya el aspecto de la memoria de los exiliados: tanto el poema anterior a nuestro poema *Recuerdo de Barcelona* como el que va justamente después, evocan la alambrada. Así que el recuerdo de Barcelona parece realmente cercado, vallado, alambrado. La distancia entre el *aquí* involuntario y el *allí* anhelado parece casi insuperable (Iglesias, 2003: 226).⁶

Excluyendo los versos que terminan en la sílaba vocálica *ía* —quería, caía, mía—, el poema sigue un esquema de rimas libres. Sin embargo, los elementos repetitivos forman un ritmo poético en una sutil red semántica. Las descripciones de escenas y las personificaciones caracterizan la ciudad como mujer amada. La personificación de ciudades es un topos muy

2 Cf. (Nos Aldás, 2002: 52-67); (Sicot, 2009a: 146-216).

3 Cf. (Sicot, 2009c: 22); (Zerrouki, 2003: 12-14); (Naharro-Calderón, 1999: 212). El último comenta la paradoja de que por su internamiento erróneo como comunista, Aub se salvara de los campos de concentración alemanes.

4 Luba Jurgenson en (Sicot, 2009c: 49); Cf. (Candel Vila, 1996: 644), compara aspectos de la obra de Aub con el tremendismo.

5 Cf. los salmos 79 y 80; cf. (Iglesias, 2009: 136); (López-Casanova, 2002: 150).

6 El *ici* se refiere al campo de trabajo, el *ailleurs* a España. Para posiciones en el espacio, cf. (Bal, 1985), resumido en (Álvarez Fernández, 2010: 294 nota de pie de página).

frecuente en la literatura –la conocemos sobre todo de la ciudad de Jerusalén (Oberhäusle, 1999). Aplicándole esa misma figura retórica a Barcelona, el poeta nos reubica no solamente en el ámbito geográfico, sino que nos sitúa también en la historia literaria. Después de una enumeración de particularidades específicas y regionales, en la segunda estrofa la ciudad está antropomorfizada con formulaciones como “su cara”. Se destruye la ilusión de la vida cotidiana pacífica con el verso “casas canas sajudas”, una alusión a las casas bombardeadas durante la Guerra Civil. Aquí parece que se manifiesta la antropomorfización, porque el verbo *sajar* normalmente sólo se usaría en el contexto de cortar carne (DRAE, 2012: sajar).

Con la apóstrofe continúan la carga emocional y el dolor que el yo lírico siente por los cambios drásticos de la ciudad: “Barcelona: quizá no serás ya nunca más la Barcelona mía”. Así se introduce una enumeración de diversas características de la ciudad. La imagen de mujer “Barcelona” se vuelve más y más evidente. Los adjetivos usados son poco lisonjeros. En cambio, el amor del yo lírico parece aún más noble: “La Barcelona que yo más quería: / un poco desgarrada, rota, hambrienta, / despechugada, descristalada, herida, apollillada, / dura”.

La ciudad se presenta como un ama de casa algo caprichosa, que es más española de lo que desea y menos francesa de lo que le gustaría ser. Sigue otra apóstrofe donde la repetición del nombre aumenta el efecto emocional: “¡Barcelona, Barcelona, / nunca sabrás cómo te quería, tan herida!”. Parece seca y dolorosa la constatación de la pérdida en el verso siguiente. La datación varía: ahora no es *ayer*, sino *hoy* que Barcelona ha caído. La decepción es más desgarradora, está más viva: vive en el presente.

El poema termina con dos cuartetos que se dirigen a la ciudad catalana. Podrían haber salido de un poema de amor clásico, ya que los versos ahora se forman en rimas cruzadas; se abrazan:

Te quiero, ciudad catalana, / te quiero tanto como te quería
/ aunque no vuelvas a ser / la que conocía.

Te quiero más que te quería / porque estando más lejos / la
distancia acrecienta / la memoria mía.

Aquí, el yo lírico le promete amor eterno al destinatario urbano y califica la distancia incluso de positiva, argumentando que aumenta la memoria. Ésta, la memoria, se vuelve el tema central del poema. No solamente por su posición de marco en la primera y última estrofas, sino también por la fórmula repetida del “me acuerdo”. El poema, pues, garantiza que la pérdida de la ciudad quede presente en la mente de los exiliados, y que, más que una huella, no se acepte como tal. Porque eso significaría que reconocerían una victoria aún más grande al enemigo, que de facto ya había vencido. La declaración de amor, que parece íntima, puede ser leída como una especie de reconquista mental del espacio geográfico. Las descripciones detalladas funcionan como una reconstrucción cognitiva de la ciudad. Y la metáfora predominante en el poema, la de la ciudad como amante lejana, permite la esperanza, el afán de completar lo incompleto, el anhelo de posesión, la ansia de una victoria de los republicanos.

La conciencia del exilio y la memoria del pasado son más dominantes en el *Recuerdo de Barcelona* que el presente del campo de trabajo. El dolor de la derrota de la República y la distancia que lo separa de España son más grandes que el lamento por su sufrimiento actual. Pero es a través de la rememoración del pasado beligerante como el poema opone algo de resistencial en su situación presente: devuelve a los prisioneros su significado y por consiguiente también su dignidad humana (Ette, 2006). Barcelona está doblemente marcada: siempre se recuerda desde un lugar del presente, geográfico, mental y emocional. El recuerdo es algo que llevamos, que no se pierde, que va con nosotros y que por andarnos mientras andamos se nos aparece en el ahora, con todo su poder, toda su significación, todo eso que es y que nos significa. Las repeticiones y anáforas como “me acuerdo”, “te quiero” y “Barcelona” demuestran, según Iglesias, la voluntad del yo lírico de hacer resucitar la ciudad en el espacio poético. Este “espace de l’écriture” (Iglesias, 2003: 232) ofrece la posibilidad de una mediación entre el *ici* del campo y el *ailleurs* de Barcelona. La memoria sirve no tanto como refugio de la realidad, sino más bien como refuerzo para que los prisioneros puedan resistir el lugar donde están y también para ganar esperanzas orientadas hacia el futuro, hacia un lugar *afuera*.

La sustitución retórica de la acción

En la *Plegaria a España* encontramos otra experiencia poética diferente. Se trata de un grito de socorro, igual que en los subtextos: Max Aub adopta la estructura y el lenguaje de los salmos 79 y 80 para su poema.⁷ Pero esta vez la plegaria no está dedicada a Dios, sino a una España antropomorfozada. El lamento por la ciudad perdida de Jerusalén y las viñas destruidas —que son una alegoría del pueblo israelí— aquí se sustituye por el lamento a causa de la patria perdida y el pueblo expulsado por los enemigos. La intertextualidad bíblica le da una solemnidad mítica al poema y lo relaciona con la historia cultural de comunidades de diferente fe.

Además de esto, el autor continúa una tradición española, ya que escritores como Unamuno o León Felipe también adaptaron salmos.⁸ La forma de la *Plegaria* difiere de los otros poemas del libro: no está subdividida en estrofas y es el único texto del conjunto que dispone de una nota de pie con referencia real (Sicot, 2009c: 270). Esa información adicional, así como el latín de las citas, evocan un contexto académico, aluden a la educación del autor y le dan un aura significativa al poema.⁹ Por la estructura litúrgica, adoptada de los hipotextos, la *Plegaria* parece compuesta para ser recitada en voz alta. La función social predomina, el poema se vuelve memoria colectiva y reafirma los valores comunitarios.

El poema empieza con una interjección: “¡Oh, España! ¡Oh, mi país contaminado, / Puesto en montones y en almoneda, / Carnicería sin fin abierta a los cielos, / Madre de cuervos!”.¹⁰ La imagen de la carnicería hace explícita la conexión con la Guerra Civil. Ya desde el primer verso el

portavoz lírico se posiciona como adversario político del país “contaminado”. La datación del poema no oculta la identidad del enemigo: es el día 8 de abril de 1942, Franco estaba en pleno poder. Con el término “madre”, el destinatario España se define como femenino. Se trata, otra vez, de una personificación. Esto está en correlación con la metáfora de la violación en el quinto verso: “¡Oh, España mía, violada cada mañana!”.

A continuación, el yo lírico parece hablar en nombre de todos los que comparten el mismo destino: “¡Oh, España nuestra, cementerio abierto!”. Como ocurriera antes con la carnicería y la violación, aquí se mencionan explícitamente la violencia y el cementerio, y por lo tanto la muerte. Una primera pregunta, “¿Por qué nos desamparas?”, comunica incompreensión y desesperación.¹¹

Los solicitantes aparecen como creyentes y apelan al amor del destinatario. Los atributos corporales y las capacidades sensoriales personifican a España como una especie de diosa todopoderosa y sufridora, pero capaz de devorar a los “traidores” (43). Son numerosas las veces que el portavoz le ruega explícitamente que actúe, mientras ella permanece pasiva e invisible. Entonces se hace más urgente le demanda de acción: “¡Derrama tu ira sobre los que no te aman!”. La estructura idiomática de los gritos de socorro se parece mucho a los rezos del Antiguo Testamento:

Ayúdanos por la gloria de tu nombre. / Y líbranos y perdona nuestros pecados, por la gloria de tu nombre. / ¡Álzate ante todos! Oye el gemido de tus presos, / La venganza en la sangre de los que te quieren bien, / De tus obreros, España.

7 Cf. también (Aub, 1970: 84-35); (Zcpp, 2011: 185-200).

8 Cf. (Iglesias, 2009: 140); Cf. (Sicot, 2009c: 269-270), que discute la posibilidad de que en Djelfa Aub tuviera una Biblia. Cf. (Iglesias, 2009: 137). Según Sicot, Aub redactó muchos poemas con paralelismos a textos bíblicos, pero la mayoría de ellos nunca han sido publicados.

9 Este efecto aparece aún más fuerte en (Aub, 1999), ya que a través del cuervo el papel del científico está conscientemente distanciado. Cf. también (Sicot, 2010: 134).

10 En este verso se encuentra la nota de pie de página de Aub, que según (Sicot, 2009c: 270) se refiere a los siguientes autores: el historiador Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), el arqueólogo Jorge Bonsor (1855-1930) y el autor de *Punica*, Silius Italicus (sobre 25-101). Dice la nota: “Léese en la Historia de los Heterodoxos Españoles: A este propósito recuerda el Sr. Bonsor dos pasajes de Silius Itálico, que enumerando los ritos fúnebres de varios pueblos, dice que en la tierra íbera fue costumbre antigua exponer los cadáveres para que se los comieran los buitres: *Tellus, ut perhibent, is mos antiquus, Hibera / Examina obsceenus consumit corpora vultur.* / (Púnica, I, XIII, 471-2) / *His pugna cecidisse decus, corpusque cremari / Tale nefas: coelo credunt superisque referri, / Inpastus carpat si membra jacentia vultur.* / (Púnica, I, III, 341-3)”.

11 (“¿Hasta cuándo, España?” V11; “¿Por qué dicen todos, con sus malos ojos, / Dónde está vuestra España?” V17; “¿Para qué? ¿Para que se alimenten el puerco y la bestia?” V39). Cf. (Iglesias, 2009: 140).

Con la autocaracterización del colectivo lírico como trabajadores, el “venganza en la sangre” muestra las convicciones republicanas del poema. Ahora bien, el contenido político contrasta con las conjunciones copulativas en el comienzo de las frases, recuerdan el Padre Nuestro: “Y vuélvenos a tu seno. / Y revuelca en la infamia a los que te han deshonrado”. Esta apelación a la memoria cultural de los lectores educados en la religión hace que el texto les resulte familiar. Al mismo tiempo le da un significado histórico global, ya que el orador se compara a sí mismo y a sus compañeros de infortunio con el pueblo expulsado de Israel. El nosotros lírico no sólo aparece como pueblo desamparado y burlado, sino que de veras hace referencia a los prisioneros, los condenados a muerte y los exiliados. Dice: “Nosotros somos tuyos, España, en el destierro”.¹²

Mientras se mantiene el exilio físico, el exilio verbal encuentra compensación con la retórica de los salmos. De esa manera, y con la repetición del pronombre enclítico *nos* –ayúdanos, vuélvenos, sálvanos etcétera–, el sujeto lírico plural obtiene un espacio literario como resarcimiento por el país perdido (Iglesias, 2009: 137 y 139). Según Nos Aldás, la identificación del orador poético con un colectivo es característica de la literatura de los supervivientes de los campos de prisioneros del siglo XX (Nos Aldás en Aub, 2011: 138). Así se puede transmitir la experiencia individual al destino de un *nosotros* y por lo tanto gana validez y objetividad.¹³

En los interrogativos se muestra otra conexión del yo lírico con su tiempo. La denominación de los republicanos, prisioneros y exiliados, como “pueblo verdadero” permite la ilusión de una segunda España “verdadera”. Es esta España la destinataria de la exclamación: “Quemada a fuego estás, asolada, patria, tierra de todos, vieja España nuestra”. No obstante hay que distinguir entre el amor hacia la patria de los republicanos y el nacionalismo de los franquistas.

En la *Plegaria*, este amor es un modelo humanista de la vida que se proyecta a un país. Los nacionalistas no están mencionados por nombre pero sí los encontramos en el poema tras denominaciones despectivas: “el puerco” y “la bestia”.

En los últimos versos se alcanza un clímax. La exigencia se vuelve máxima urgencia. Igual que los poemas de la Guerra Civil, éste también defiende la posición de que la violencia es un medio legítimo para liberar a España: “¡Clávales las lenguas! ¡Ábrete y traga a los traidores! / ¡Haz que nuestros brazos puedan ayudarte!”. Con la acumulación de los gritos parece que el volumen de la voz del orador esté creciendo. Así, con violencia retórica se continúa la Guerra Civil. Para los presos y exiliados, la poesía sirve otra vez de “espace de dernier refuge” (Iglesias, 2009: 133). Pero a diferencia de *Recuerdo de Barcelona*, aquí el orador no se contenta con la memoria, sino que demanda acciones concretas.

De los ocho poemas que se dirigen a España o a ciudades españolas en el *Diario de Djelfa*, la *Plegaria* es uno de los más explícitos en su sentido político. Por eso Iglesias habla del “désir farouche de lutter” (Iglesias, 2009: 134 y 140). El compromiso físico se ha vuelto imposible; pero gracias al texto literario hay una sustitución espacial, temporal y metafórica de la acción. Aparte de esto, su ideología recuerda a la interpretación republicana del sentido de la Guerra Civil. El texto se convierte en una resistencia real contra la retórica de Franco, y no obstante es poesía. A los españoles encarcelados les queda esperar quizás no a Dios, pero sí un futuro mejor, con otras ocasiones para poder intervenir. En este poema, como en muchos otros textos de la época, el contexto histórico obliga a la acción. El texto se presenta como convocatoria a la lucha, con el fin de reconstruir una España humanista ideal. Porque nostalgia y rabia no bastan para reconquistarla (Zepp, 2011: 187).

12 “Se ríen. ¿No lo oyes? Se ríen de nosotros, del amor que te tenemos, / De lo que somos, / ¡Oh! Lejanos, lejanos desterrados”.

13 Para abstracciones de experiencias individuales en Aub, cf: (Zepp, 2011: 188); los paratextos, como el prólogo del autor, la nota de pie de página, las fotografías, contribuyen al efecto de autenticidad. Con títulos como “Yo no invento nada”, “No son cuentos” o la clasificación de sus textos poéticos como “Diario”, Aub subraya el aspecto de la credibilidad. Cf. (Nos Aldás en Aub, 2011: 153).

El poema como intervención

Max Aub era muy consciente de su poética. En 1957 hablaba de la necesidad de “una literatura activa” y citaba a André Gide.¹⁴ Pero sus poemas muestran que muchos años antes de los existencialistas Aub ya había desarrollado una estética propia para poder analizar literariamente los acontecimientos que él vivió. Para esta forma de poesía quisiera proponer el término de *escritura de intervención*. Los textos de Aub son “palabras que son actos” (Paz, 1993: 197). Sólo se les puede hacer justicia teniendo en cuenta la dimensión de su intervención. Esta forma de escribir busca una posición entre las formas ideologizadas de la literatura comprometida y la estética pura del *l'art pour l'art*. El término *de intervención* quizás podría ser fructífero para entender otros textos de Max Aub e incluso de otros autores que escribieron sobre la Guerra Civil Española. Obras como *L'Espoir* de André Malraux, por ejemplo, donde se encuentran rasgos muy parecidos a los que hemos podido observar en los dos poemas analizados (Malraux, 1937).

Para concretar nuestra proposición de una *escritura de intervención*, podemos constatar —de manera más general— que todos estos textos comunican su contexto político y están por lo tanto conectados a él: Aub menciona el campo de trabajo, el exilio, la dictadura, los ideales republicanos. Los poemas critican la realidad del momento y la resisten. Se posicionan respecto a las tres dimensiones temporales: o apelan a la memoria, o se presentan como comentario del presente, o conforman una esperanza para un futuro mejor. También pueden combinarlas, tal como vimos en *Recuerdo de Barcelona*. La escritura de intervención puede funcionar como compensación de lo perdido. Es el efecto que sucede en lo que arriba llamamos el exilio verbal. El espacio literario se puede entender como un foro de discusión de ideas políticas censuradas. Se puede observar un efecto de solidaridad: en vez de un yo lírico, hay un nosotros, un portavoz colectivo. También hay mucha cercanía con la oralidad. Pareciera que se trata de textos destinados a

su lectura en voz alta o en coro. El portavoz comunica ideales y apela a la responsabilidad del lector. La densidad de figuras retóricas con aspectos apelativos —imperativos, apóstrofes, exclamaciones— es correspondientemente alta. Las palabras desempeñan el papel de acciones, ya que corrigen los discursos de los poderosos y transmiten otras perspectivas *de* y *a* la realidad (Zepp, 2009: 169). Son voces que contradicen la narración unívoca de la historia, y nos hacen escuchar y entender el concierto de una época. A través de ellas se pueden descubrir los procesos que han influido el presente de tal manera que éste ya no puede ser entendido como unidad dada.

Los textos que se produjeron durante la Guerra Civil Española son menos teóricos que las obras de los existencialistas: en vez de un programa concreto se nota la urgencia de la acción. Parecen ofrecer una nueva interpretación de la conexión tradicional de armas y letras en España. Al mismo tiempo toman en serio lo que Adorno llamará en 1977 una “bindende Verpflichtung zur Unnaivität”, una “obligación vinculante a la non-ingenuidad” (Adorno 1977: 467).

Para terminar podemos constatar que para los presos como Aub, la poesía es el medio adecuado e imprescindible para expresarse. Da una voz digna al sufrimiento. Es reminiscente del argumento de Theodor Adorno en el ensayo *Engagement*, donde dice:

Aber jenes Leiden, nach Hegels Wort das Bewusstsein von Nöten, erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum wo anders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht sogleich verriete (Adorno, 1994: 423).¹⁵

Este argumento tan dialéctico sobre el arte prohibido del sufrimiento e imprescindible para, a la vez, darle voz también es válido para la obra de Aub. Se trata de poesía *en, mientras y a pesar de* Djelfa. Poesía como única voz capaz de verbalizar realidades, por más crueles que sean. Y poesía como voz en contra del bramar de la historia y en contra del callar del olvido.

14 En su diario personal, Aub dice: “Nada de literatura ‘comprometida’ ¡horror! ¿Comprometido? ¿Qué quiere decir? ‘Estoy comprometido a...’ Queriendo decir todo lo contrario. Mejor ‘literatura activa’, como la denomina Gide. [...] ‘Literatura activa’, ‘literatura pasiva’. Tampoco es exacto, pero está mejor. Entre otras cosas, porque todos participamos de las dos”. (Aub, notas del 04.10.1957, cit. en Pérez Bowic, 2004: 122).

15 “Pero este sufrimiento, según Hegel la conciencia de las miserias, también exige la perduración de las artes que impide; en apenas ningún otro sitio encuentra el sufrimiento su voz propia, el consuelo que no lo traicionaría de inmediato.” (Trad. propia).

Bibliografía

212

- Adorno, Theodor W. (1994 [1981]). *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Álvarez Fernández, José (2010). “De campo en campo: lugares de memoria y trauma en la literatura concentracionaria de la diáspora republicana”, *Regards*, 15, pp. 291-302.
- Aub, Max (1943-1968). *El laberinto mágico*, Madrid: Alfaguara.
- (1970 [1944]). *Diario de Djelfa*, México: Joaquín Mortiz.
- (1998). *Diarios (1939 - 1972)*, Barcelona: Alba Editorial.
- (1999). *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- (2002). “Diario de Djelfa”, en *Obra poética completa*, Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 91-164.
- (2003). *Nuevos Diarios Inéditos (1939 - 1972)*, Sevilla: Renacimiento.
- (2009). *Journal de Djelfa/Diario de Djelfa*, Perpignan: Mare Nostrum.
- (2011). *El Limpiabotas del Padre Eterno*, Segorbe: Fundación Max Aub.
- Augé, Marc (1992). *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Éditions du Seuil.
- Brecht, Bertolt (1967). “Über eingreifendes Denken”, en Bertolt Brecht, *Notizen zur Philosophie 1929-1941, Gesammelte Werke, Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, vol. 20, pp. 158-178.
- Candel Vila, Xelo (1996). “Max Aub y la encrucijada poética. La ficción realista en el *Diario de Djelfa*”, en Fundación Max Aub (Ed.), *Actas del Congreso Internacional Max Aub en el laberinto español*, Segorbe: Encuentros, vol. 2, pp. 643-652.
- Diccionario de la Real Academia Española: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sajar (2012).
- Engler, Fynn Ole, Renn, Jürgen (2013). “Wissenschaftliche Philosophie, moderne Wissenschaft und historische Epistemologie. Albert Einstein, Ludwik Fleck und Moritz Schlick im Ringen um die wissenschaftliche Rationalität”. Max Planck Institute for the History of Science, Reprint 400: <http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/Preprints/P400.PDF> (2014).
- Ette, Ottmar (2006). “Von der Normalität des Ausnahmezustands. Lagererfahrung und Überlebenswissen in Texten von Emma Kann, Hannah Ahrendt und Max Aub”, en Willi Jasper, Eva Lezzi, Elke Liebs y Helmut Peitsch (Eds.), *Juden und Judentum in der deutschsprachigen Literatur*, Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 87-114.
- Iglesias, Lina (2003). “*Diario de Djelfa*: une écriture aux prises avec un ici et un ailleurs”, *Regards*, 6, pp. 225-238.
- (2009). “Quelques notes sur les psaumes dans *Diario de Djelfa*: quand parole poétique et parole politique se croisent”, *Regards*, 12, pp. 133-144.
- López-Casanova, Arcadio (2002). “Comentario”, en Joan Oleza Simó (Ed.), *Obra poética completa*, Valencia: Biblioteca Valenciana, vol. 1, pp. 5-50.
- Malraux, André (2010 [1937]). *L'Espoir*, Paris: Gallimard.
- Naharro-Calderón, José María (1999). “Epílogo”, en Max Aub, *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*, Segorbe: Fundación Max Aub.
- Nos Aldás, Eloísa Fernanda (2002). “Laberintos. El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración franceses”, en *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 1, pp. 52-67.
- Oberhänsli-Widmer, Gabriele (1999). “Jerusalem als Frauenfigur und heiliger Ort in der hebräischen Literatur”, *Freiburger Rundbrief*, 6, pp. 179-184.
- Paz, Octavio (1993). *Obra Completa*, México: Fondo de Cultura Económica, vol. 13, pp. 195-197.
- Pérez Bowie, José Antonio (2005). “Max Aub y la cultura francesa”, en Ottmar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Jurt (Eds.), *Max Aub - André Malraux. Guerra Civil, exilio y literatura. Guerre civile, exil et littérature*, Madrid, Frankfurt: Vervuert, pp. 109-124.
- Sartre, Jean-Paul (1980 [1948]). *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard.
- Sicot, Bernard (2003). “Max Aub poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”, *Regards*, 6, pp. 239-286.
- (2009a). “Contribution à l’histoire de Djelfa, archives et témoignages (de Roger Garaudy à Max Aub)”, en Andrée Bachoud y Bernard Sicot (Eds.), *Sables d'exil. Les républicains espagnols dans les camps d'internement au Maghreb (1939 - 1945)*, Perpignan: Mare Nostrum, pp. 146-216.

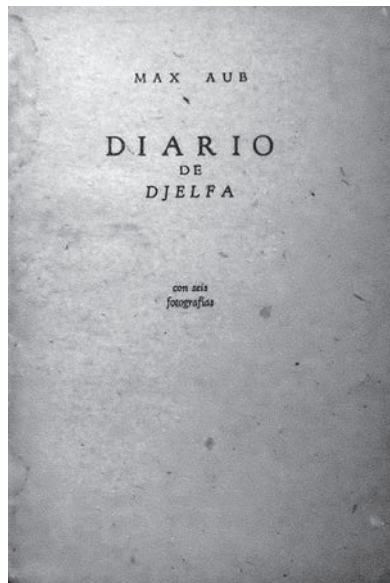
- (2009b). “Escribir en un campo de Vichy: Max Aub y los manuscritos de *Diario de Djelfá*”, *Regards*, 12, pp. 145-184.
- (2009c). “*Journal de Djelfa* et la littérature des camps”, en Max Aub, *Journal de Djelfa/Diario de Djelfa*, Perpignan: Mare Nostrum.
- (2010). “La littérature espagnole et les camps français d’internement (de 1939 à nos jours)”, *Regards*, 15, pp. 123-136.
- Zerrouki Kherbouche, Saliha (2003). “Max Aub y Argelia”, *Boletín Sala de Espera*, 5, pp. 12-14.
- Zepp, Susanne (2009). “Early Writing – Max Aub’s *San Juan*”, en Zepp, Susanne, Gómez López-Quiñones, Antonio (Eds.), *The Holocaust in Spanish Memory*.

Historical Perceptions and Cultural Discourse, Leipziger Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur; Bd. 7, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 163-175.

- (2011). “Los tiempos de la memoria. Sobre los escritos de Max Aub en México”, en Giovanni Di Stefano y Michaela Peters (Eds.), *México como punto de fuga real o imaginario: El exilio europeo en la víspera de la Segunda Guerra Mundial*, München: Meidenbauer, pp. 185-200.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2014

Fecha de aceptación: 31 de noviembre de 2014



Maxaubiana 2013

M.^a José Calpe Martín

Archivera de la Fundación Max Aub

I. Obra de Max Aub

1. Narrativa

Crímenes ejemplares. Edición, introducción y propuesta didáctica de Pedro Tejada Tello. Ilustraciones de Francisco Rodríguez Calás. Valencia, Sansy, 2013, 180 pp.

2. Teatro

San Juan. Edición, introducción y propuesta didáctica de Ana I. Llorente Gracia y Jesús S. Carrera Lacleta. Ilustraciones de Ramón Gimeno Aliaga. Valencia, Sansy, 2013, 139 pp.

3. Varia

Luis Buñuel, novela. Edición de Carmen Peire. Granada, Cuadernos del Vigía, 2013, 604 pp.

«Elogio de la diversidad de Picasso». Nota de Francisco J. Tortajada Agustí. (La hoja que se ríe asomada...; 14). Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Ayuntamiento de Málaga, 2013, 30 pp.

Cartas a mi hija Elena. Madrid, Del Centro, 2013, en caja entelada de 25,5 x 20 x 8 cm. [Edición artesanal de cien ejemplares firmados y numerados por el editor. Se trata de una reproducción facsimilar de documentos inéditos escritos por el autor a su hija Elena que son: 19 postales; 2 dedicatorias en libros; 2 obras de teatro; 5 cartas; 1 grabado dedicado; el poema «¿Te acuerdas, Elena?» en su primera versión manuscrita con correcciones, una segunda versión manuscrita con una carta fechada en Djelfa de 11-02-1942 y una tercera versión mecanoscrita; foto de Elena con su madre en París en 1939; foto de Max Aub en el campo de concentración de Djelfa en 1942;

foto de Max Aub y su esposa, Peua, en México en 1950; y foto de Elena con su padre en La Habana en 1968. La edición incluye también una carpeta con nota del editor y la transcripción de los textos manuscritos].

II. Ensayos y estudios sobre la obra de Max Aub

AA. VV. *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, 276 pp.

[Esta revista anual incluye en su octavo número las secciones: "Estudios", con materiales inéditos de jóvenes investigadores; "Inéditos y/o recuperados", con una entrevista a Aub de 1937 sobre teatro y unos poemas de Max Aub no publicados hasta ahora; Dossier "Ediciones españolas de Max Aub durante el franquismo", con seis trabajos sobre el proceso de edición de algunas obras del escritor en la España franquista; la "Maxaubiana" anual; tres "Reseñas"; y "Varia". Todo ello referente a aspectos de la vida o la obra de Aub. El contenido detallado de este número aparece alfabéticamente más abajo].

Aznar Soler, Manuel. "Max Aub y Cipriano de Rivas Cherif: historia de un desencuentro en el exilio mexicano". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 17-37.

———. "Un estreno olvidado de Max en la España franquista (Tolosa, 1972)". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 257-262.

Bermejo Bermejo, Jordi. "Max Aub y Joaquim Amat-Piniella: El campo de concentración: los hundidos y los salvados" en María Teresa González de Garay Fernández y José Díaz-Cuesta (Coords.). *El exilio literario de 1939, 70 años después: Actas*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2013, pp. 295-315.

Bagué Quílez, Luis. "‘Las cosas como son’: escritura autobiográfica y compromiso histórico en Miguel Hernández, Max Aub y León Felipe" en Araceli Iravedra Valea (Ed. lit.). *Políticas poéticas: de canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 113-152.

Calpe Martín, María José. "Maxaubiana 2012". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 241-244.

De Marco, Valeria. "Escrituras de la memoria: Reconciliación y confrontación con el pasado. Una lectura de obras de exiliados españoles de 1939" en Raquel Macciuci (Dir.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Volumen II. Federico Gerhardt (Ed.), *Representaciones del pasado reciente: II República, Guerra Civil, exilio y posguerra*. La Plata: FHCE-UNLP, 2013.

[Unas páginas dedicadas a Max Aub].

Doménech, Ricardo. *El teatro del exilio*. Edición de Fernando Doménech Rico. [Capítulo dedicado a Max Aub]. Madrid, Cátedra, 2013, 315 pp.

Fernández Martínez, Dolores. "La difícil recepción de *Jusep Torres Campalans* de Max Aub en España. Los efectos permanentes de la censura franquista". [Dosier "Ediciones españolas de Max Aub durante el franquismo"]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 137-151.

Gerhardt, Federico. "Editar (en) el exilio. Dos colecciones en diálogo: ‘Patria y Ausencia’ de Max Aub y ‘El Puente’ de Guillermo de Torre" en Raquel Macciuci (Dir.). *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Volumen I. Natalia Corbellini (Ed.), *Huellas de la Constitución de Cádiz; Diálogos transatlánticos; Mercado editorial*. La Plata: FHCE-UNLP, 2013.

———. "Editores y ‘lectores’ en torno al proceso de edición de *Antología traducida* (Seix Barral, 1972)". [Dosier "Ediciones

españolas de Max Aub durante el franquismo"]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 152-166.

———. [Nota de su] Tesis doctoral: *Variaciones en torno al tema del exilio en la obra de Max Aub. Trayectoria editorial en vida del autor (1925-1972)*. Directores: Raquel Macciuci y Javier Lluch Prats. Universidad Nacional de La Plata. 2013. En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 266-267.

Hernández, Darío. "Microrrelatos de autores españoles en el exilio (1936-1975): Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Francisco Ayala y Fernando Arrabal", en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (Eds.). *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*. Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 171-176.

Hernández Hernández, Sònia. "*Luis Álvarez Petreña*, esa bonita novela...". [Dosier "Ediciones españolas de Max Aub durante el franquismo"]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 167-178.

Larraz, Fernando. "*La calle de Valverde*, de vuelta a España". [Dosier "Ediciones españolas de Max Aub durante el franquismo"]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 179-189.

Lázaro, Esther. "El proceso de edición de *Yo vivo*, de Max Aub, en la España franquista de 1966". [Dosier "Ediciones españolas de Max Aub durante el franquismo"]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 190-208.

———. "*De algún tiempo a esta parte* en el Ateneo Español de México". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 264-265.

Lluch-Prats, Javier. [Noticia del] Seminario Internacional *Max Aub, un clásico contemporáneo*. En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, p. 268.

López García, José-Ramón. *Fábula y espejo. Variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*. Sevilla, Renacimiento, 2013, (Biblioteca del Exilio. Anejos; 16), 425 pp.

[Trabajo "Max Aub en Israel (noviembre 1966-febrero 1967)" premiado en III Becas de Investigación Max Aub "Hablo como hombre", 2000].

Luquin Calvo, Andrea. "El 'campo' en el centro del 'laberinto': Max Aub y la identidad del siglo XX" en María Teresa González de Garay Fernández y José Díaz-Cuesta (Coords.). *El exilio literario de 1939, 70 años después: Actas*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2013, pp. 279-293.

Malgat, Gérard. *Max Aub et la France ou l'espoir trahi*. Marsella, L'atinoir, 2013, 460 pp.

[Publicación en francés de *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla, Renacimiento, 2007, 398 pp. + índices].

———. *Gilberto Bosques. La diplomatie au service de la liberté. Paris, Marseille (1939-1942)*. Marsella, L'atinoir, 2013, 400 pp. [Numerosas referencias a Max Aub en relación con la figura de Gilberto Bosques y la intervención diplomática de México en la ayuda a los refugiados, en especial pp. 267-268].

Marín Villora, Trinidad. *Entre espacios, entre exilios. Los espacios del exilio en la narrativa mexicana de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders*. Würzburg, Königshausen e& Neumann, 2013, 232 pp.

[Tesis, 2012]. [Sobre "De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez"].

Martín Gijón, Mario. "Una reflexión sobre el judaísmo desde el exilio republicano español: sobre Arte y Torá, libro inédito de Máximo Jossé Kahn". *Hispanic review*, 3, 2013, pp. 285-307.

Martínez García, Ana. "Reconstruyendo los números inéditos: Max Aub y la revista *Los Sesenta*". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 38-51.

Mas i Usó, Pasqual. "José Medina Echavarría en los poemas de Max Aub". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 219-230.

Mollá, Juan. "El exilio de los escritores españoles en América. Max Aub". *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 131, 2013, pp. 55-62. [Número dedicado a "Escritores españoles en México y Estados Unidos"].

Monti, Silvia. "Cruzando fronteras: los cuentos mexicanos de Max Aub". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 52-59.

Morales Martín, Juan Jesús. "Cartas del exilio. Correspondencia Max Aub y José Medina Echavarría (1941-1965)". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 60-81.

Naharro-Calderón, José María. "El rapto de Europa: ayer y siempre". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 269-271.

Navarro Navarro, Javier. "'Ideas extremadamente izquierdistas'. El expediente de Responsabilidades Políticas contra Max Aub (1939-1960)". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 82-99.

Oleza Simó, Juan. "El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis". *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 65 (2), 2013, p. 13.

Pérez Bowie, José Antonio. "Poética teatral de Max Aub. Los escritos sobre teatro en la prensa mexicana (II)". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 100-109.

Piras, Alessio. "Tra cibo e letteratura: esercizio impressionista" ["Entre la comida y la literatura: el ejercicio impresionista"]. www.criticaletteraria.org, publicado el 07/06/13 [Notas gastronómicas de *La gallina ciega*, de Max Aub].

———. "De Cervantes a Max Aub: un juego intertextual como clave de lectura del laberinto español", en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (Eds.). *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*. Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 123-131.

Plaza Plaza, Antonio. "A propósito del estreno de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en París (1938)". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 17-37.

Ricci, Évelyne. "Una entrevista olvidada de Max Aub de 1937". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 231-238.

Rodríguez, Juan. "Españoles en casa, mexicanos fuera de ella: Max Aub y la segunda generación del exilio". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 38 (1-2), 2013, pp. 293-326, número en "Homenaje a José-Carlos Mainer".

[Trabajo presentado en el Coloquio Internacional *Max Aub contra la muerte del mañana*, organizado por el GEXEL en colaboración con la Fundación Max Aub, y celebrado en Barcelona el 12 y 13 de abril de 2012].

Sirera Miralles, Carles. *Max Aub o la democracia inquebrantable*. Digital, 2013.

[XI Becas de Investigación Max Aub "Hablo como hombre", 2008].

Soler Sola, María. "Lo grotesco: disidencia en la literatura testimonial concentracionaria de Max Aub", en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (Eds.). *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*. Roma, Aracne Editrice, 2013, pp. 133-140.

Yousfi López, Yasmina. "Max Aub y la editorial Ciencia Nueva: la publicación de *Pruebas* (1967)". [Dossier "Ediciones españolas de Max Aub durante el franquismo"]. *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 209-216.

Zerrouki, Saliha. "Sobre las huellas de Max Aub en Djelfa, 70 años después, entre ocultaciones y certezas". *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 124-134.

Reseñas

Marín Marín, Virginia. [Reseña de] Juan Carlos Hernández (Comp.). *Grandes narradores del exilio español en México*. México, Grupo Destiempos, 2012, 126 pp., En *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, 2013, pp. VI-X.

Martín Gijón, Mario. [Reseña de] Trinidad Marín Villora. *Entre espacios, entre exilios. Los espacios del exilio en la narrativa mexicana de Anna Seghers, Max Aub y Pere Calders*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013. En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 247-249.

Mas i Usó, Pasqual. [Reseña de] María Rosell. *Los poetas apócrifos de Max Aub*. Valencia, Publicacions Universitat de València, 2012. En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 250-251.

Plaza-Agudo, Inmaculada. [Reseña de] Berta Muñoz Cáliz. *Censura y teatro del exilio: incidencia de la censura en la obra de siete dramaturgos exiliados: Pedro Salinas, José Bergamín, Max Aub, Rafael Alberti, León Felipe, José Ricardo Morales y Ramón J. Sender*. Murcia, Editum, 2010. Y Berta Muñoz Cáliz. *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español. I. Mapa de la documentación teatral en España*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2011. En *Anales de la Literatura Española Contemporánea, ALEC*, 38 (3), 2013, pp. 422-429.

Santa María Fernández, María Teresa. [Reseña de] Ricardo Doménech. *El teatro del exilio*. Edición de Fernando Doménech Rico. [Capítulo dedicado a Max Aub]. Madrid, Cátedra, 2013. En *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, 2013, pp. 252-253.

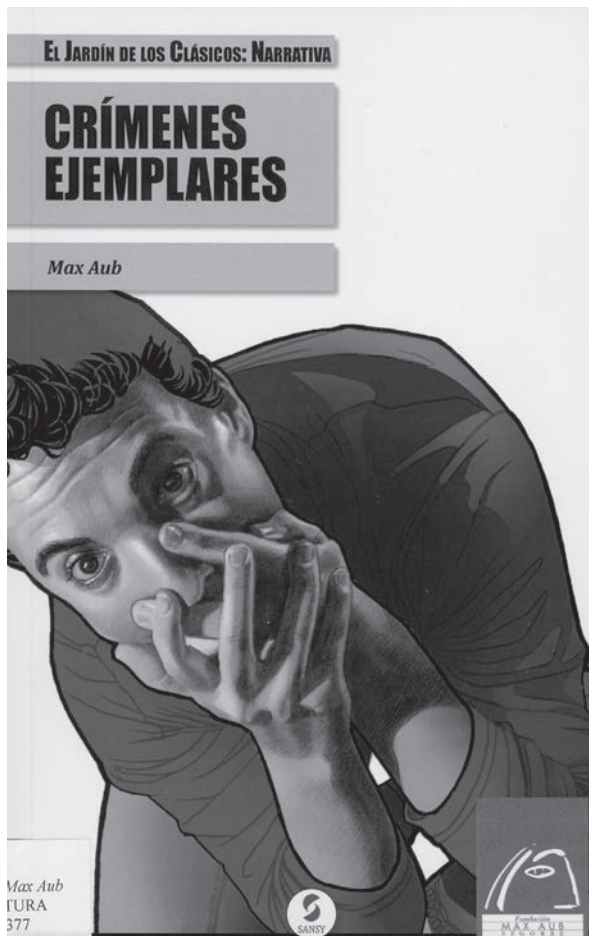
Reseñas críticas

Max Aub *Crímenes ejemplares*

Edición, introducción y propuesta didáctica de Pedro Tejada Tello
El Puig: Sansy, 2013, 180 pp.

Javier Lluch-Prats
Universitat de València

Del universo aubiano, si ha habido una obra de recepción afortunada esta es, qué duda cabe, *Crímenes ejemplares*. En lengua española, con variantes en su contenido, aparte de su recopilación en varias revistas, desde 1957 han visto la luz trece ediciones previas a las que nos ocupa, algo llamativo



para cualquier escritor y más aún cuando este es Max Aub. En concreto, frente a publicaciones anteriores, esta edición merece destacarse porque incorpora una atenta introducción al cuidado de Pedro Tejada —el mejor especialista en este género, el *crímen*—, quien edita y anota el texto que se publica en la colección “El Jardín de los Clásicos: narrativa”, de Sansy Ediciones, con cubierta y atractivas ilustraciones de Francisco Rodríguez Calás. Además, también destaca porque se dirige especialmente a estudiantes de enseñanza secundaria y se presenta con esta estructura tripartita: una introducción; la obra literaria en sí y una propuesta didáctica.

223

La primera parte, pues, sitúa al lector ante una introducción que en setenta páginas se vertebra en distintos apartados. En el primero, Tejada hilvana los jalones de la biografía de Aub apoyándose con buen ojo crítico en *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada* (2003), de Gérard Malgat, así como en *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub* (2003), el (re)conocido ensayo de Ignacio Soldevila Durante. Bien tramada y trazada, la biografía concluye con acertadas palabras: “Max Aub, un hombre a quien se le impuso un destino que nunca le agradó y una vida que nunca hubiera elegido” (19).

El segundo apartado, “Obras”, lo conforma una selección de títulos presentados con una nota que hubiera sido del agrado del autor: “La fecundidad literaria de Max Aub dio lugar a múltiples *bromas*” (la cursiva es mía). La expresión correcta es “obras”, aun cuando no encaje mal en quien construyó un universo de superchería y dio pie a sonadas bromas en el campo literario: pongamos por caso

la publicación de la novela *Jusep Torres Campalans* (1958). Tejada escoge lo más significativo de la poesía, la narrativa y el teatro aubianos, si bien se echa en falta la alusión a la vertiente ensayística, además de la referencia a la *Maxaubiana* de Soldevila, que hoy sigue actualizándose en las páginas de este anuario. En la narrativa, asimismo, llama la atención que el último texto citado sea *Mucha muerte* (Granada: Cuadernos del Vigía, 2011), pues no responde a un título ni a la voluntad última de Max Aub sino al libro editado también por Tejada cuyo texto base, como referiré, él adopta para esta edición. Con el fin de exhibir la multiplicidad de la escritura de Aub, también podrían haberse mencionado textos testimoniales, sus *Diarios*, e incluso todos o alguno de los aún escasos epistolarios publicados, por ser capitales para comprender el exilio republicano y a la postre la historia intelectual de la España contemporánea.

Seguidamente, en “*Crímenes ejemplares*: el título”, se analizan las variables de la elección de ambas voces: *crimen* y *ejemplar*, pues con la primera Aub creó una nominación genérica en torno a “ejemplares de criminal, que no criminales ejemplares” (24). Tejada explica por qué Aub tuvo intención de añadir “subgéneros” a los crímenes: de suicidios, de gastronomía y epitafios. Y valga apuntar que en estas páginas, como en la introducción en general, Tejada sostiene su aportación con numerosas y solventes fuentes críticas, que, pese a citarse en una edición de carácter escolar, permiten presentar los *Crímenes* bien armados de puntos de vista críticos que, en definitiva, contrastan perspectivas y suman más que restan.

En “Popularidad de los *Crímenes*”, con razón Tejada resalta el éxito de estas composiciones, no solo por sus ediciones entre México y España, en libro o revista, que la convierten en una “obra abierta” (26), sino también por sus traducciones, adaptaciones cinematográficas y teatrales. Mención aparte merece *Mucha muerte* (2011), ya citado, dada la condición de inéditos de muchos de los textos que reúne. Después, en “El género microrrelato y el *Crimen*”, el editor defiende a Aub porque no carece de méritos para aparecer citado junto con Arreola, Bioy Casares, Borges, Cortázar o Monterroso, pues “tenía conciencia plena de estar creando un nuevo género y no admitía otra denominación” (27). Así,

ese “subgénero peculiar de Aub” (28), Tejada lo presenta y analiza con esta fórmula: “Crimen: confesión de un asesino + humor absurdo y verbal + microrrelato” (28), sumandos que el editor detalla. Por ejemplo, del “microrrelato” se refieren los rasgos más característicos definidos por especialistas como Fernando Valls: la extrema brevedad y concisión, la dualidad o juego de contraste entre dos planos, la búsqueda de la sorpresa o la referencia cultural. También este apartado se detiene en el análisis acerca de la mexicanidad de los *Crímenes*, pues en efecto en ellos pervive una característica definitoria de la literatura aubiana, como Tejada bien sintetiza: “dar testimonio de su circunstancia, de las costumbres y usos de su época, de su nuevo país, e incluso documentarse para lograr su objetivo (33).

Por otra parte, el editor revisa en “Suicidios y epitafios” la noción de *aforismo* con relación a Aub, recordando por ello el libro *Aforismos en el Laberinto* (2003) de Javier Quiñones. Así, da cuenta de la admiración de Aub por Quevedo, así como por las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, cuyo humor característico se expone como una actitud ante la vida al hacerla más soportable. Fueron la contrasena universal ramoniana e influyeron en la génesis del *crimen* aubiano, de manera notable en *suicidios* y *epitafios*. Ya en “De Gastronomía”, a modo de cierre, se presentan las seis composiciones de humor negro —“adagios de un *gourmet* antropófago” (51)— en las que Aub hace de la antropofagia un motivo literario.

Como exige toda edición rigurosa —y esta lo es—, se incorpora un apartado titulado “La presente edición” en el cual se especifica el origen del texto base utilizado, que, como antes he apuntado, se toma de *Mucha muerte*, con la excepción de *Signos de Ortografía*, texto que aquí no se incluye. Hay que destacar que los *Crímenes* se acompañan de una propuesta didáctica —que retomo en breve— para facilitar su comprensión y contribuir a una mayor profundización y disfrute de la obra. También en beneficio de esa propuesta, como Aub ya hiciera en *Sala de Espera*, y precedidos por la “Confesión” del autor, los *Crímenes* se disponen numerados según la ordenación que Tejada explicita en pp. 52-53, es más, es la primera vez, por un lado, que presentan el sugerente texto introductorio que vengo comentando, y por otro que contienen notas al texto en su mayoría lingüísticas, las cuales ayudarán al lector que acceda a esta edición.

Por último, en varias secciones específicas se perfila una amplia bibliografía concerniente a la obra, desde las ediciones a las adaptaciones teatrales —tan significativas en Italia y Francia—, las prácticas en escuelas teatrales, las versiones cinematográficas —caso de Mariano Barroso (1983)—, los vídeos disponibles en la red, los DVD, los cómics, las traducciones y hasta el puzzle que Círculo de Lectores editó en 2001. Ya en un plano general, Tejada destaca obras de Max Aub y estudios sobre el autor, que se complementan con otros sobre los *Crímenes* en particular, entre los cuales destacan las contribuciones de Tejada, confirmando su autoridad para “cuidar” este texto y así el tino de la editorial al encargárselo. Tras los diccionarios y otras obras consultadas, se accede a la segunda parte de la edición, es decir, al texto en sí bajo el siguiente título: “*Crímenes ejemplares* (Todos los crímenes, suicidios, de gastronomía y epitafios”).

Como ya he mencionado, la tercera parte la constituye una muy atractiva propuesta didáctica que, en primer lugar, se compone de diecisiete ejercicios aconsejables “durante” la lectura, relacionados con crímenes concretos, la obra de Aub, la introducción a esta edición, personajes históricos o recursos retóricos. En segundo lugar, para “después” se proponen veintisiete tareas sobre aspectos varios como el léxico mexicano, la prensa, el cine, el teatro o los juegos de mesa. La propuesta se cierra con actividades muy vinculadas a la recepción de esta obra: ilustraciones, monólogos, vídeos y la escritura de un crimen. Sin embargo, todavía Tejada da la última puntada a su propuesta con una recapitulación integrada por ocho nuevas actividades, entre ellas la elaboración de una presentación sobre la denuncia de la intolerancia y de la violencia en la obra. En resumen, esta parte última de la edición enriquecerá la lectura de los *Crímenes*, su análisis lingüístico y literario, y atraerá al joven lector hacia una obra que, como Tejada apunta, puede interpretarse como instrumento para relacionar diversas materias y artes, despertar el espíritu creativo, integrar opiniones diversas y aprender a valorar quiénes fuimos y somos. Por lo tanto, ojalá el estudiante adolescente a quien primordialmente se destina esta edición disfrute de la obra y se sienta atraído por los múltiples senderos de la creación aubiana.

Max Aub *San Juan*

Edición, introducción y propuesta didáctica de
Ana Isabel Llorente Gracia y Jesús Sebastián Carrera Laclata
El Puig: Sansy Ediciones, 2013, 139 pp.

Javier Lluch-Prats
Universitat de València

226

En el contexto de su colección El Jardín de los Clásicos, que reúne textos como *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes*, *La dama boba*, *La vida es sueño*, *Rimas* y *Leyendas La vuelta al mundo en ochenta días* y *Las aventuras de Tom Sawyer*, Sansy Ediciones publica *San Juan*, tragedia aubiana de excelente acogida crítica, tal como muestran las ediciones previas de Manuel Aznar Soler. En esta ocasión, con cubierta de Francisco Rodríguez Calás e ilustrada por Ramón Gimeno Aliaga, los maxaubianos Ana Isabel Llorente y Jesús Sebastián Carrera orientan su edición al lector adolescente. Por consiguiente, no solo se ha de resaltar la feliz ubicación de Aub como clásico en el catálogo de Sansy —editorial estrechamente ligada a la enseñanza primaria y secundaria de la Comunidad Valenciana—, sino también su elección como autor destinado a lectores jóvenes, ya que *San Juan* puede aumentar su interés por la lectura y las hondas cuestiones planteadas en el texto aubiano. De tal manera, especialmente meritoria es la vertiente didáctica de esta nueva edición de la tragedia.

En este sentido, desde los años noventa del pasado siglo a nuestros días, ha habido no pocos rescates de textos de Aub, acercándolos al lector incluso en ediciones críticas, como cuantas conforman sus *Obras Completas*, que la Biblioteca Valenciana edita desde 2001. Así, es importante subrayar que, pese a su marcada orientación divulgativa, esta edición no descuida la calidad del texto ofrecido. Por ello, en los criterios editoriales (p. 39), Llorente y Carrera dejan constancia de la procedencia del texto base: el volumen VIII de dichas *Obras Completas*, que coordinó Josep Lluís Sirera y vio la luz en 2006. En el mismo, dedicado al Teatro Mayor del autor, concretamente de *San Juan* se ocupó Manuel Aznar, quien da cuenta allí de la génesis de la

que denomina tragedia de teatro político, que por vez primera fue publicada en México en 1943. Siguiendo la trayectoria editorial del texto, la que nos ocupa viene a ser la séptima edición de *San Juan* y, más que con pretensión de ser filológica, como he apuntado es una reimpresión rigurosa de dicho texto crítico, con anotación nueva en pro de su específico y esperado lector.

Antes del texto en sí, los editores presentan una introducción constituida por distintos apartados para dar a conocer al autor y su *San Juan* a ese joven lector. Por ello, tras una breve nota de contextualización histórica de la escritura de la tragedia, se abre el apartado titulado “Max Aub. Biografía, historia y literatura”, donde en diez apretadas páginas se espigan datos del devenir de Max Aub. Las etapas de su vida y de su obra no quedan compensadas por la preponderancia concedida al teatro, y en particular a cuanto se vincula con la génesis de esta obra. De tal manera, por ejemplo, el exilio en México apenas ocupa dos páginas. También ampliable es la breve alusión a la literatura concentracionaria de Aub, más aún cuando el texto que nos ocupa entra en dicha esfera temática, que Javier Sánchez Zapatero, valga recordarlo, resaltó precisamente en Aub al ser este el “único autor de la literatura española para el que la estancia en los campos de concentración supuso la génesis de un tópico recurrente en su producción” (*Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Prólogo de Alfons Cervera. Barcelona: Montesinos, 2010, p. 86). Por otra parte, sobre el autor, en este apartado convendría haber realizado un texto que los editores no olvidan en la bibliografía, aunque no se destaca aquí, y me refiero a una fuente imprescindible para acercarse a Aub: *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, de Ignacio Soldevila Durante, que debería citarse por la edición revisada de la Biblioteca Valenciana (2003).



Concluido el apartado biográfico, la introducción se detiene en “El teatro de Max Aub”, en su clasificación y en el sitio que esta tragedia ocupa en él. Seguidamente se propone un “Análisis de *San Juan*” en virtud de sus recursos escenográficos, temas y personajes. Después, descritos los criterios de la edición, la introducción se cierra con una bibliografía seleccionada de Aub y sobre el autor y su época, en donde al menos una nota debería referir la conocida como Maxaubiana –disponible en el sitio web de la Fundación y actualizada en *El Correo de Euclides*–, ya que las fuentes recogidas en esta edición son pocas y no responden a un criterio homogéneo de selección, como evidencia la mención de dos artículos sobre *San Juan* que cierran este apartado –tan reducidas referencias parecen deberse al destinatario del texto, a ese posible lector adolescente que, en principio, no requeriría un aporte mayor de fuentes bibliográficas.

Tras el texto en tres actos de la tragedia, que los editores anotan con acierto para facilitar su lectura, hay que destacar la particularidad de esta edición, es decir, la propuesta didáctica que relaciona cuestiones sobre el texto y Max Aub con algunas de actualidad. Así, por un lado, a ese lector al que se dirige se le sugieren tres cuestiones sobre el autor relacionadas con esta tragedia, como la opinión de Aub acerca de la cuestión judía o la atestación biográfica inserta en el texto. Por otro lado, se le plantean tres más sobre el teatro aubiano: la calificación de la obra dramática entre teatro mayor o menor; el reflejo de la historia contemporánea en la obra de Aub, así como el manejo de presupuestos vanguardistas en su obra crítica y responsable, lo cual constituye un lúcido planteamiento por parte de los editores para indagar la versátil poética del autor. Y es una óptima propuesta para los estudiantes porque Max Aub participa de la tradición, la renueva, combina diferentes lenguajes artísticos e incluso anuncia códigos posmodernos favoreciendo que, como signo de época, su producción muestre un positivo balance al mostrarnos el devenir artístico del siglo xx. Cuando las circunstancias históricas lo requirieron, Aub supo adaptarse al cambio y se mostró civilmente responsable, sin renunciar a la experimentación y la aplicación de innovadoras formas expresivas en su viraje estético, en el cual arrastró, conjugó y renovó ese caudal expresivo y estilístico de herencia vanguardista, lo cual le conferiría un extraordinario valor como creador. Por ello esta cuestión es muy pertinente como actividad didáctica axial para vertebrar una lectura crítica iluminadora acerca de la trayectoria de Aub.

Se remata este bloque de la propuesta didáctica con cinco cuestiones sobre *San Juan*, que, por relación con lo anterior, se ligan al contexto histórico de la obra, y así a aspectos como las expulsiones de judíos tras el ascenso de Hitler al poder, los barcos que cargaron judíos por entonces, el antisemitismo y los pogromos, los campos de exterminio, el holocausto y la “solución final”, además de la respuesta de gobiernos democráticos ante la oleada antisemita en Europa central. Por último, la propuesta se complementa con veinte cuestiones en torno al análisis de la obra, desde la división que presentan los personajes, los registros lingüísticos del texto, el tema central de cada acto, los temas secundarios y hasta los elementos que subrayan el desenlace dramático. Ya a modo de cierre se encuadran varias preguntas sobre la vigencia de

la obra, por lo cual se abre la posibilidad de trabajar con los estudiantes en frentes varios, desde situaciones de exclusión actuales hasta aquellas inherentes a personas que desconozcan su identidad real.

En suma, esta edición de Llorente y Carrera constituye una apuesta editorial relevante, dado que, frente a ediciones precedentes, incorpora esa atractiva propuesta didáctica comentada que, ante todo, favorece al joven estudiante de secundaria. Sigue una práctica, pues, propia de la Fundación Max Aub, pues también su catálogo contiene Guías Didácticas en las que Llorente y Carrera participaron años atrás (caso de *Antología Traducida* y *Ciertos cuentos*).¹ Por extensión, bienvenida sea esta nueva edición porque beneficia la difusión del autor y al lector en general, tan caro a Max Aub, quien dejó no pocos testimonios sobre él. Por ejemplo, en sus *Diarios* apuntó en 1951: “Me roe como nunca la falta de público: al fin y al cabo, mi fracaso” (1998: 192), y tres años después: “Con seguridad tardarán todavía muchos años en darse cuenta de que soy un gran escritor. ¿Lo siento? Sí, lo siento, pero no puedo llorar” (1998: 248).²

¹ El catálogo de publicaciones de la Fundación Max Aub está disponible en su sitio web: <http://www.maxaub.org>.

² Max Aub, *Diarios (1939-1972)*. Manuel Aznar Soler (ed.). Barcelona: Alba, 1998.

Javier Sánchez Zapatero

Max Aub y la escritura de la memoria

Prólogo de Javier Lluch-Prats.
Sevilla, Renacimiento (Iluminaciones, 89), 2014, 350 pp.

José-Ramón López García
GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

En una anotación de sus *Diarios* del 29 de abril de 1957, Aub expresó su idea de la creación artística: “Definición del arte: hacer de la mentira verdad”. Una concepción, sin duda, compleja y resbaladiza cuando una buena parte de sus propias declaraciones y de los estudios sobre el autor han incidido en su dimensión testimonial, realista y crítica, marginando durante algunos periodos su condición de fascinante fabulador.

Sánchez Zapatero ha dedicado unas páginas iluminadoras al esclarecimiento de los procedimientos narrativos con los que Aub logró ser fiel a esta idea del arte sin renunciar a esas otras dimensiones. Así, los dos objetivos esenciales de *Max Aub y la escritura de la memoria* han sido “exponer de qué modo el autor dio cuenta a través de sus novelas y sus relatos de lo visto —y sufrido— desde el estallido de la contienda bélica” y, al tiempo, indagar “en la concepción estética del realismo que subyace a toda su obra literaria, basada en la aparente paradoja de creer que la mentira de la ficción puede transmitir de modo más intenso y eficaz la realidad que los discursos referenciales” (24). Un ejercicio en el que Aub desterró el uso de lo autobiográfico y optó por un profuso trabajo documental a partir del cual erigir su universo imaginativo. En este sentido, cabe decir que Sánchez Zapatero no se ha basado simplemente en la especulación teórica sino en una lectura rigurosa del archivo literario, incluida la revisión de numerosos textos inéditos custodiados por la Fundación Max Aub.

Partiendo de la triple condición de Aub como testigo, víctima y superviviente, Sánchez Zapatero selecciona de entre la extensa obra de Aub aquellas narraciones en las que el

escritor procedió a la reconstrucción de los hechos ocurridos durante la guerra civil, los campos de concentración franceses y su exilio en México. Tras recordar una educación sentimental en el contexto de las vanguardias estéticas y su temprana evolución hacia formas social y políticamente comprometidas, Sánchez Zapatero incide en el exilio como piedra de toque para la configuración decisiva de la particularidad literaria aubiana. Una escritura de la memoria y del testimonio, personales y colectivos, que se asoma a las ruinas de una España y Europa assoladas por la guerra, el fascismo y el nazismo, y que se enfrenta a las consecuencias para cuantos sufrieron el internamiento en los campos de concentración y el exilio.

El primer capítulo, “La escritura de la memoria”, describe las circunstancias que impulsaron al escritor a hacer de su actividad un acto de memoria. Consciente de “su condición de representante de la cultura republicana y víctima de la intolerancia franquista” (28), se recuerdan los múltiples intentos de Aub (activismo político, proyectos editoriales, promoción de revistas...) para lograr que esta cultura no cayera en el olvido de las futuras generaciones. También que, más allá de este olvido, se evidenciara la verdad de lo sucedido, es decir, la superioridad moral de unos ideales republicanos progresivamente arrinconados a medida que el franquismo lograba su reconocimiento internacional y que la historia oficial de la dictadura se erigía sobre la mentira, la ocultación y la represión. La escritura es aquí, pues, un ejercicio de memoria y resistencia. Muy especialmente la literatura, capaz de revelar todo el alcance del poder testimonial de la ficción y, al tiempo, relativizar la supuesta fidelidad a la verdad que se presupone a

todo documento histórico u oficial. Una lección bien conocida por Aub, quien se vio sometido, por la falsedad documental, a cárcel, internamientos y kafkianos laberintos burocráticos.

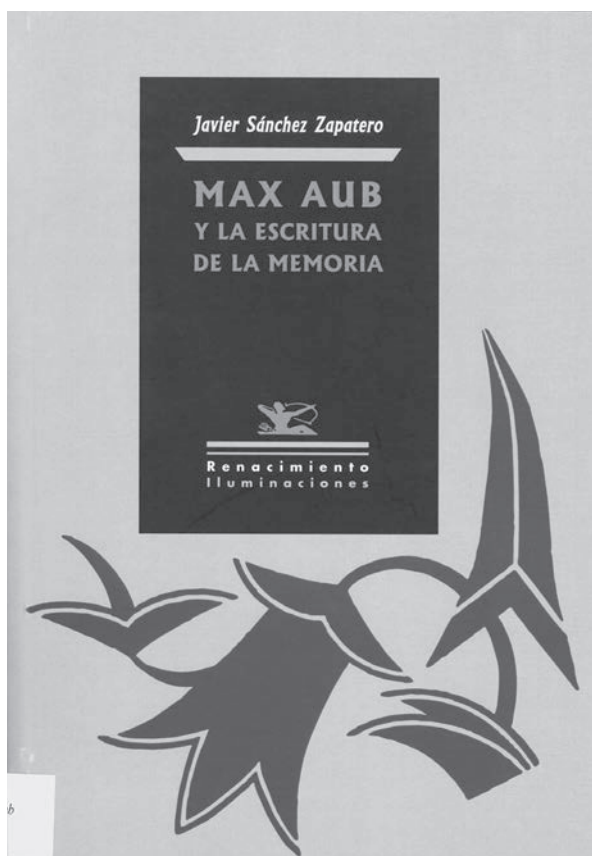
De este modo, Aub puso de relevancia la capacidad que todo texto referencial puede desarrollar “para manipular al lector y hacerle tomar por cierto hechos que jamás sucedieron” (51), como magistralmente ejemplifican *Jusep Torres Campalans*, su falso discurso de ingreso en la Academia y otras muestras de esa “poética de lo falso” que escribiera a lo largo de su vida. Textos que, mucho más que una broma literaria, son una declaración de intenciones acerca de la imposibilidad humana para acceder a verdades únicas y esencialistas. Ficciones que sitúan a Aub en el centro de algunas de las más destacadas reflexiones acerca de la identidad y de nuestras posibilidades de relacionarnos con lo que denominamos realidad. Es esta imposibilidad de acceder a una verdad única la que determinará las opciones estéticas de Aub, un proyecto que hará que sus obras “no traten tanto de describir el mundo, sino de escribirlo” (60). Este posicionamiento, como plantea Sánchez Zapatero desde el llamado “pacto ambiguo” postulado por la Teoría Literaria, no supone que en la novela no pueda haber lugar para la verdad, pues la cualidad testimonial atribuida a estas narraciones vendría determinada por un “modelo de lectura que [...] se encuentra a medio camino entre la referencialidad y la ficción” (67). Es entonces cuando estamos en condiciones de entender que fue su condición de víctima y de superviviente la que determinó su obligación moral de testimoniar, sin que en ningún caso la realidad recreada estéticamente en la ficción tuviera que implicar una falsificación.

“Max Aub y la memoria del exilio”, el segundo capítulo de este ensayo, se inicia revisando la condición paradigmática del exiliado. La voluntad de hacer memoria se concreta en su caso en los intentos de reconstruir la complejidad y multiplicidad de la comunidad exiliada en México, hecho que determina la presencia de una serie de temáticas e intereses desglosados en el análisis de Sánchez Zapatero. Así, se destaca la recreación del pasado y sus diferentes niveles en las reconstrucciones de su pasado valenciano y madrileño en *La calle de Valverde*, *Las buenas intenciones* y *Campo cerrado*, tres novelas cuyas continuidades son inteligentemente estudiadas. También se desarrolla la temática del “trauma de la guerra”, que ocupa novelas como *Campo abierto*,

Campo de sangre y *Campo del Moro* así como otras secciones de *El laberinto mágico*, nueva ocasión para que Aub plantease sus recelos ante la memoria autobiográfica y promoviera, a cambio, una multiplicidad de perspectivas alcanzada mediante anotaciones, consultas de fondos documentales y entrevistas personales. No obstante, Sánchez Zapatero no deja de señalar aquellos casos en que es probable una mayor identificación con la biografía del escritor y expone los distintos procedimientos y personajes con los que se procede a la sublimación autobiográfica de sus experiencias durante la guerra civil.

Las siguientes secciones de este capítulo se centran en el complejo y fragmentario mosaico narrativo que compone la suma de memorias individuales de estas obras centradas en la guerra civil. Se remarca en este punto la subversión de los procedimientos habituales de los relatos historiográficos: la mezcla de personajes y acontecimientos reales y ficticios, la relegación a un segundo plano de las grandes personalidades históricas o la reivindicación de la memoria de decenas de seres anónimos. De este modo, Aub concreta su aspiración de escribir un contrarrelato frente a las interpretaciones hegemónicas del franquismo, poniendo de relieve la inmoralidad, traición, violencia y barbarie que implicaron muchas de las situaciones vividas durante la guerra, incluidas en varios casos las protagonizadas por el propio bando republicano.

Las dos últimas secciones de este capítulo se centran en la recreación que Aub llevó a cabo de la nueva realidad mexicana así como de la España del interior. En el primer caso, Sánchez Zapatero, que lleva a cabo excelentes análisis de cuentos como “Homenaje a Lázaro Valdés” o “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, recuerda el proyecto de Aub de elaborar una novela sobre los exiliados, apunta las dificultades de integración en México que Aub observó en sí mismo y en la variopinta comunidad exiliada, y destaca la denuncia aubiana de la evolución de una parte importante de este colectivo, anquilosado en el recuerdo o sometido a luchas intestinas que lo hicieron políticamente inoperante. Por lo que se refiere a la realidad española, se distingue entre “la España inventada” y “la España real” mediante esos textos-espejo en que acaban convertidos las recreaciones imaginadas desde el exilio, como “El remate”, y la implacable mirada moral de la magistral *La gallina ciega*, diario



de su estancia de 1969 en la España franquista, una visita que le confirmó “la deformación histórica y el intuido olvido” (222) que previamente había imaginado.

El último capítulo, “Max Aub y la memoria de los campos de concentración”, se desarrolla en un ámbito bien trabajado por el autor en otro de sus trabajos, *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010), en el que situaba la escritura de Aub sobre los campos en un contexto comparatista y europeo. Tras reconstruir los principales episodios de la peripecia biográfica de Aub en la siniestra estructura concentracionaria de Vichy, Sánchez Zapatero reflexiona sobre la actualización de la voluntad de hacer memoria aubiana aplicada a esta particular experiencia, en la que se conjuga la voluntad testimonial con la literatura como instrumento “terapéutico y liberador” (229). Al tiempo, se recuerda la excepcionalidad con la que Aub integra lo vivido en los campos franceses como una constante transversal en su producción y se plantean las concomitancias entre vida y literatura que es posible hallar en el amplio corpus sobre esta vertiente.

El apartado dedicado al análisis de “El discurso concentracionario” nos sitúa en un lugar común de esta literatura: cómo la necesidad sentida por Aub de transmitir la excepcionalidad de la situación de los campos lo enfrentó a una problemática expresiva. Aub desarrollaría entonces su particular propuesta ante la indecibilidad de la experiencia concentracionaria, superadora de las posibilidades del ejercicio de lo racional. Así, en las siguientes páginas se analiza la complejidad de las voces narrativas empleadas en estos textos, sus estructuras espacio-temporales o la condición de sus protagonistas. Estos mecanismos conducen a la universalización de la experiencia individual gracias a una estructura abierta y polifónica, perfectamente integrable en la concepción laberíntica global acerca del ser humano y la existencia que Aub despliega en el conjunto de su producción. Para Sánchez Zapatero, obras como “El Málaga”, *Manuscrito cuervo* o *Campo Francés*, con sus distintos procedimientos narrativos, serían ejemplo de “el artificio como forma de expresar lo inefable” (261).

En el último apartado de este capítulo final, se amplía la reflexión acerca de “La reconstrucción de la experiencia en los campos” como acción moral mediante la que nos es posible acceder a un conocimiento más profundo y verdadero de lo que supuso este ignominioso episodio de nuestra historia. De este modo, Aub nos presenta en toda su crudeza el campo como un espacio hostil y degradante, detallando las condiciones extremas a las que eran sometidos los prisioneros y los procesos de deshumanización vividos durante el internamiento. No obstante, gracias a la presencia de personajes como Enrique Serrano Piña en relatos como “Vernet 1940”, Max Aub posibilita la expresión de su recurrente optimismo histórico, y nos traslada la “dimensión ética” del campo mediante la confianza que dichos personajes “aún demuestran en el ser humano, en la justicia y en la necesidad de mirar al pasado sin odio ni rencor” (320).

En definitiva, *Max Aub y la escritura de la memoria* constituye un estudio esencial para, como concluye Javier Sánchez Zapatero, evidenciar que “la literatura puede hacer memoria y convertirse en un discurso histórico y ético capaz de trascender lo meramente estético” (325).

En torno al “despertar” de *Luis Buñuel, novela*

Max Aub. Luis Buñuel, novela
Edición de Carmen Peire
Granada, Cuadernos del Vígía, 2013, 604 pp.

José-Carlos Mainer
Universidad de Zaragoza

1985: Conversaciones con Luis Buñuel

En 1985 apareció el libro póstumo de Max Aub, *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*.¹ Era el resultado póstumo de un encargo que los editores madrileños de Aguilar habían hecho al autor en el lejano año de 1967 y es patente que, entre aquella fecha y su muerte en julio de 1972, el escritor trabajó como un forzado en los materiales del libro, de un modo que podría parecer voluntariamente periférico pero en el que, sin duda, alentaba una clara voluntad estructurante.

Para quien hubiera leído la biografía imaginaria de *Josep Torres Campalans* (1958), no puede extrañarle que las leyes internas que rigieron el acercamiento a Luis Buñuel, un personaje real, fueran las que operaron aquí: la búsqueda y estimulación de testimonios personales del sujeto descrito, y de sus parientes y amigos; la construcción paralela de notas explicativas sobre el contexto del protagonista y, a la vez, la autoconfiguración del indagador —contemporáneo y amigo de su personaje— como una suerte de antagonista necesario de éste. Era patente que, en el curso del trabajo, Aub decidió aparecer en primer plano como responsable de la pesquisa, provocador de las confesiones o como comentarista histórico de los acontecimientos que marcaron el destino de todos. Sólo cabe pensar que, de un modo u otro, la presencia “novelesca” del preguntón estaba asegurada y era patente también

—porque lo dicen bastantes textos de Max Aub— que aquellas conversaciones con unos y otros, muchas ya corregidas como material literario definitivo, iban a mantener en el libro futuro su personalidad dialogal originaria.

Todo esto lo sabía muy bien Federico Álvarez, yerno de Max Aub, que acometió la tarea de organizar aquellos relatorios (alguna vez presentados como meras transcripciones, otras ya acompañados de explicaciones ambientales, pero siempre corregidos), que formaron la última y más voluminosa parte de las *Conversaciones* de 1985. Hoy éste sigue siendo un material excepcional y, en muchos casos, un monumento de certera exploración psicológica: las conversaciones con Rafael Alberti y con Julio Alejandro, con Concha Méndez y las hermanas del cineasta, o con sus amigos de infancia; la reiterada presencia final de Salvador Dalí, que casi se convierte en otro protagonista con derecho a libro propio, componen un conjunto de textos destinado a ser un capítulo central de la memoria cultural española del siglo pasado.

Pero el bloque principal, sin embargo, lo constituían las tres largas charlas mantenidas entre Buñuel y Max Aub que, a su vez, eran un duelo —ya fuera a florete de ironías, ya a garrotazos casi goyescos de humor— en las que Buñuel se elude y se retrata a la vez, mientras su interlocutor le provoca, le ayuda, comparte sus recuerdos y se compara con él. Max Aub, el escritor sin lugar estable, el voraz testigo de un tiempo de horror, se

¹ Max Aub, *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, prólogo de Federico Álvarez, Aguilar, Madrid, 1985, 566 pp.

confrontó —con melancolía a veces, con socarronería otras— con un hombre de buena familia, seguro en unos orígenes que habían prevalecido al desastre de alrededor, que era creyente en muchas más cosas de las que está dispuesto a sostener y que siempre había logrado salir adelante. De todo el copioso material restante (más de cinco mil folios en total), Álvarez rescató también dos textos preciosos que, en buena medida, explicaban el sentido del libro entero: un “Prólogo personal” que tiene mucho de operación unamuniana pues se dedica a configurar el estatuto de Buñuel como personaje literario, el rango novelesco del empeño y el lugar del Maese Pedro del teatrillo, y una “Posdata”, de 3 de enero de 1971, que repasa el material acopiado, se reafirma en su empeño y consigna los óbitos de 1970, que no fueron pocos y todos tenían algo que ver con el escenario de este texto: Elsa Triolet, mujer de Louis Aragon, y Jean Giono, acusado de *collabo*; François Mauriac, el gaullista católico, y Pierre Mac Orlan, “que leímos cuando teníamos veinte años”; Eric Maria Remarque, “al que le tocó el premio gordo de la guerra del 14”, y Alexander Kérenski, que nunca pudo afianzar un gobierno socialdemócrata en la Rusia de las vísperas de aquel incendio universal (éste es, por cierto, un texto misteriosamente amputado, pese a su notable importancia, en la nueva edición que comentaré enseguida).

El libro de 1985 —conviene repetirlo— es una joya del último Max Aub y fue, sin duda, el más importante de los trabajos publicados sobre Buñuel, a pesar del entonces reciente de Adou Kyrou o el muy valioso de Juan Francisco Aranda. Su edición en rústica era incómoda de manejar y la pereza de los lectores era mucha, entonces como ahora, por lo que muy pocos consignaron en aquel momento la trascendencia de la recuperación de un inédito de Aub. Pero esos pocos fieles han mantenido un culto sostenido por aquel medio millar largo de páginas de letra apretada sobre las que se ha asentado todo lo escrito después sobre Buñuel y donde han tenido que hacer alto todos los estudiosos de la obra de Max Aub.

He escrito arriba de un “propósito unamuniano” —pensando en *Niebla* o en *Cómo se hace una novela*—, pero es

patente que esa huella no agotaba los estímulos del proyecto. El decisivo fue, sin duda, la obra de Louis Aragon, *Matisse. Roman*. Pero mucho antes, a Max Aub ya le habían sobrado ganas y recursos para confundir novela y vida, historia y ficción: a lo largo de todo *El laberinto mágico* persiste esa presencia del demiurgo que organiza y cruza las vidas y los hechos reales, que determina los momentos de reflexión (a veces tipográficamente señalados como en el “Cuaderno Azul”), que recompone continuamente el cuadro, que alterna el diálogo y la narración, o incluso sueña con lo cinematográfico. Alguna vez escribí que si en *Jusep Torres Campalans* había querido poner en claro la historia del cubismo, momento ascensional e inocente de la vanguardia histórica (y de paso, habló de la fuerza de lo espontáneo y rural, del desestimiento del artista, de la seriación temática como procedimiento creativo, etc.), *Luis Buñuel, novela* estaba destinada a ser el espejo del surrealismo, un movimiento sin inocencia posible, testimonio y vía de escape de un mundo culpable, a la vez que se asomaba a las catástrofes que marcaron el decenio de los cuarenta. La primera vez, en *Jusep Torres Campalans*, lo había hecho a través de un personaje imaginario y jugando desde el comienzo a la falsificación, al engaño: el libro es la imitación de una de las bonitas monografías de la editorial helvética Skira. La segunda vez, la nuestra, lo hizo practicando un sistema que tenía algo que ver con su *Juego de cartas*: destinos que se cruzan aleatoriamente, visiones poliédricas que se complementan y se desmienten, a la vez. Un hallazgo del orden abierto de la novela, que ya practicó Cortázar en *Rayuela*, como luego haría Georges Pérec. Max Aub siempre tenía parte de su corazón con la experimentación vanguardista.

2013: Sobre *Luis Buñuel, novela*

Nunca sabremos qué hubiera hecho Aub con su obra inconclusa, aunque podemos conjeturar —de forma más que aproximada— lo que más le divertía. Pero eso no es, ni puede ser, lo que ahora se nos presenta bajo el nombre de *Luis Buñuel, novela*, en la edición que reseño,² que es muy pulcra y se añade a las que la misma editorial ha hecho de *Juego de cartas*

2 Max Aub, *Luis Buñuel, novela*, edición de Carmen Peire, Cuadernos del Vigía, Granada, 2013, 604 pp. (con un DVD que contiene la grabación de las conversaciones entre Max Aub y Luis Buñuel), P.V.P.: 45 €.

(2010), *Crímenes ejemplares* (bajo el título de *Mucha muerte*, 2011) y *Manuscrito Cuervo* (2011). El resultado de la operación —que su responsable, Carmen Peire, identifica abusivamente con aquel título— se justifica en el hecho de que se ha ido “siguiendo el esquema que Max Aub ideó (se encontraba entre los mecanoscritos) y rescatando su contenido”. Pero si algún documento fehaciente hablaba con claridad suficiente del diseño del autor, la obligación inexcusable de la editora era transcribirlo y aportarlo, y no lo ha hecho. Al no hacerse así, pueden ser muy meritorios los “tres años invertidos en leer, acotar y ordenar los manuscritos” (¿manuscritos o mecanoscritos?), pero los lectores tenemos el derecho a toda la desconfianza del mundo cuando el método es descrito de este modo tan singular: “Me iba metiendo en la cabeza del escritor y me imaginaba todas las idas y venidas, no sólo suyas para hacerlo, sino de las carpetas tras su muerte [...] Y fui descubriendo que el libro estaba prácticamente escrito, sólo que dormido. Hubo que ahuecar las hojas tras ordenarlas para que *Luis Buñuel, novela* despertara”. El trabajo literario se basa a menudo en el uso de las metáforas pero la tarea de un editor filológico no admite el lenguaje figurado, ni el aproximativo. Y la descripción de Carmen Peire tiene más de taumaturgia casera que de probidad filológica.

En virtud de esa revelación del destino, la responsable de la edición ha mezclado caprichosamente los textos, ha inventado una disposición y, sin dar explicación alguna, ha hecho desaparecer de la “novela dormida” nada menos que todas las conversaciones que Max Aub había mantenido con cuarenta y cinco personajes próximos a Buñuel y que, como se ha dicho más arriba, en modo alguno eran documentación inerte, sino partes vivas del texto futuro que Buñuel concebía como un libro “hablado”. Carmen Peire ha considerado que lo fundamental residía en las conversaciones mantenidas entre Max Aub y Buñuel, pero “intercalándolas en función de los temas porque, de hecho, las conversaciones eran un material preparatorio del libro”, lo que quiere decir que también aquí se ha fragmentado su unidad originaria, se han interpolado textos procedentes de otras carpetas y parte de los mencionados diálogos han pasado a un segundo apartado (como ocurre con todo lo referente a las declaraciones de Buñuel sobre sus propias películas). Este segundo apartado de la primera

parte incluye “diversos capítulos que se han armado en función de mecanoscritos encontrados con las referencias: Buñuel y religión, Buñuel y cine, Buñuel y política, Buñuel y otros escritores y artistas”. A la responsable del libro le ha parecido “que formaban una unidad y se ha querido respetar”, aunque —como se acaba de señalar— los textos “dormidos” han experimentado las mismas mezclas y traslados que nunca se señalan al lector, como habría de ser, cada vez que se producen.

Las tres conversaciones de Aub con Buñuel, presentadas ahora como “Biografía”, han sido trufadas de textos y reflexiones panorámicos que Max Aub escribió, sin duda, como ensayos o resúmenes que pensaba utilizar en su totalidad o en otra redacción, o que quizá eran meros ejercicios de interpretación cultural, que prefirió poner por escrito. Es dudoso que el texto llamado “El telón de fondo” fuera destinado a abrir la biografía del cineasta, porque se trata de un panorama histórico-político desde la Restauración hasta 1945, no mal escrito pero sin ninguna tensión literaria perceptible. Tampoco parece que pudiera pertenecer a una redacción definitiva el texto sobre la Residencia de Estudiantes, buena parte del cual son citas muy extensas del libro de Alberto Jiménez Fraud (director, no presidente, de aquel centro) y de las memorias de José Moreno Villa y Rafael Alberti, páginas archiconocidas; no cabe duda de que éstos son meros materiales de trabajo, muy distintos —en tal sentido— del divertido retrato del protagonista que se ha emplazado delante del apartado “Infancia y juventud de Luis Buñuel”, del penetrante análisis de los motivos por los que marchó a París en 1925, o de la reflexión sobre lo que supuso la experiencia norteamericana para Lorca y para Buñuel, o del alcance del compromiso moral del cineasta durante la guerra civil...

Max Aub fue elaborando a su personaje extendiendo estos textos como se despliega una red que lo capturara entero. Seguramente por eso escribió mucho más de lo que iba a utilizar en la versión definitiva. Estaba en un momento de su vida en que también su diario personal se llenaba de notas enfurruñadas. Y tenía otros proyectos de escribir sobre el pasado cercano y vivido, sin recurrir a escribir unas memorias propias. Había decidido que las suyas serían las ajenas, con él mismo como testigo de fondo... Es curioso que, casi al final de esas páginas

biográficas sobre Buñuel, Aub apunte que su libro se va a parecer a las semblanzas *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez, y que confiese que a él también, al lado de las inevitables melancolías necrológicas, le llegaban los “rencores sordos” (sentidos por personas como Edgar Neville o Indalecio Prieto): ¿no parece indudable que esa nota es una alusión al contenido de otra carpeta de notas necrológicas que Aub había bautizado como *Cuerpos presentes* y que sólo vio la luz como libro mucho después, en el año 2001 y en una edición que cuidó y prefació el autor de estas líneas?³

En todo caso, los textos acopiados aquí, en este apéndice de la biografía dialogada, no carecen de interés. Aub nos ofrece, entre otras cosas, una jugosa y sumaria panorámica sobre la historia del cine. Luego subraya la profunda huella del catolicismo en la vida y obra de su personaje (“el problema fundamental que plantea el cine de Buñuel, dejando aparte *Un perro andaluz*, que fue un ejercicio de estilo, es el de la fe, la fe entendida según la religión católica, apostólica y romana”, como le sucede –apunta en una hipótesis muy sagaz– a la poesía de León Felipe). Pero en el apartado sobre “política” no ha quedado sino un ensayo sobre la historia de España contemporánea que remata, de forma absurda, una nota sobre una comida en la casa de Buñuel en Madrid, que tuvo lugar el 18 de abril de 1971, y a la que asistió el actor Fernando Rey. La relación de Aub con otros escritores ofrece textos de interés desigual y muchos están interpolados con fragmentos de las conversaciones del libro de 1985: interesan particularmente por su sagacidad las viñetas de Pío Baroja y Ramón Gómez de la Serna, que tanto tuvo que ver con Buñuel; la intensa nota sobre Lorca y la referencia a Salvador Dalí y su peculiar religiosidad. También es elevado el interés de los apuntes sobre personajes de la vanguardia francesa que Aub conoció bien (Louis Aragon, Benjamin Péret, Francis Picabia –siempre con acento, rompiendo el diptongo–, Marcel Duchamp y André Breton), que contrastan con el muy relativo interés de la nota sobre “la generación del 98” y el breve y prescindible estudio referente a “la novela picaresca”. Otra cosa es que, en cualquier parte, haya siempre

alguna observación fascinante. Hablando de Goya se apunta, por ejemplo, que “los monstruos de Goya y los de Buñuel son monstruos hijos de la Iglesia y de la burguesía, creciente en el primero, descompuesta ya en el segundo, pero uno y otro demuestran, sobre todo en su vejez, su falta de esperanza”. Sobre Picasso aventura que al pintor le atraen los toros por lo mismo que a Buñuel los tambores de Calanda; en el fondo, no les gustan pero forman parte de su paisaje intuitivo y “no sé cuál de los dos mete más ruido”. Y esa concesión a lo salvaje y brutal es lo que fascina a ambos.

La segunda parte de la reconstrucción de *Luis Buñuel, novela* se dedica por entero a una serie de textos presentados bajo el título “El arte de nuestro tiempo”. Aub debió de pensar que aquel era el contexto más clarificador del cine de Buñuel y sus hipótesis acabaron por desarrollarse en un ensayo muy personal y brillante sobre el periodo, aunque era de muy difícil encaje en el conjunto. Los tramos más perceptivos se refieren, por supuesto, al arte de la “belle époque”, cuando afloró la primera sensación colectiva de “confusión” y “discontinuidad”, a vueltas de un sentimentalismo decadente y enfermizo. Nos recuerda que “El grito” de Edvard Munch resonó tempranamente en todas las conciencias; describiendo aquel cuadro –no el grabado originario–, Aub no deja de anotar que las dos siluetas negras del fondo parecen dos soldados de las SS nazis y que las bandas amarillas que cruzan el cielo podrían ser una premonición lejana de la guerra civil española. En cualquier caso, el modernismo finisecular desembocó pronto en la furia expresionista y “su asesino no se llama Lenin sino Einstein”. De ese modo, “el expresionismo es el *modern style* de algunos que adivinan el porvenir: ya dije que los maestros de obras se llaman Albert Einstein y Sigmund Freud”. Lo referente a este movimiento es otra de las partes expuestas con más brillantez, mientras que el futurismo no le suscita la misma empatía y el repaso de los “ismos” posteriores resulta más informativo que interpretativo, quizá con excepción del surrealismo (y su relación con el antecesor “Dadá”): “Entre 1920 y 1940 ninguna escuela marcó a tantos. Y es que otorgaba libertad en un mundo donde todo la restringía”.

³ Max Aub, *Cuerpos presentes*, edición de José-Carlos Mainer, Fundación Max Aub, Segorbe, 2001; cf. también los importantes reparos y observaciones a la edición hechos por Gabriel Rojo, “Max Aub y sus *Cuerpos presentes*”, en *Homenaje a Max Aub*, ed. James Valender y Gabriel Rojo, El Colegio de México, México, 2005, pp. 204-218.

Puede que, sin embargo, el capítulo de mayor interés de este conjunto sea el final, “Sobre el manierismo”, en el que Aub parece recoger las sugerencias al respecto del filólogo Ernst Robert Curtius pero también, aunque no se cite expresamente, del historiador del arte Arnold Hauser, cuyo libro sobre el manierismo apareció en 1965: “El fin del Renacimiento —señala Aub— tiene un contrapunto sombrío, sibilino y sordo, acompañado de una nota agudísima de locura”. Y no es sólo un rasgo de la crisis del humanismo, sino —como pensó Hauser— una constante de la historia del arte: “Tanto en su gran época de finales del siglo XVI y principios del XVII, como lo que llega a hombres de principios del siglo XX, al lado de cierto idealismo intelectual y de un gusto evidente por lo abstracto, tiene en parte como belleza cierto resentimiento del horror, la impotencia pesa en su conciencia”. Y es que “el manierismo, como el surrealismo, no es únicamente arte sino inspiración y razón, intelecto y sentimiento, experiencia y fantasía, razón y sinrazón, amor y crueldad, absurdo y lógica”.

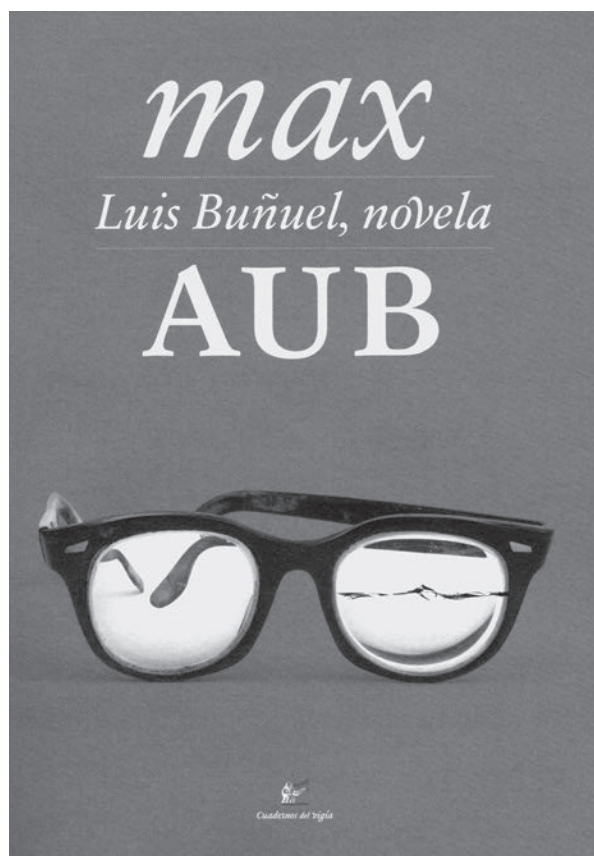
Repito que es difícil que estas y otras líneas fueran a parar, tal cual, a una novela sobre Buñuel, pero también es patente que el núcleo implícito de la argumentación —Luis Buñuel es un manierista, aunque al modo moderno— iba a estar presente en el libro. Y, sin duda, con hartos motivos... Aquí y allá, es perceptible que a Aub le habían fascinado los acercamientos de Buñuel al mundo de la ortodoxia católica en *El ángel exterminador*, *Nazarín*, *Simón del desierto*, *Viridiana* y, ya al final, *La vía láctea*, de la que se habla tanto en este libro. En todas ellas había conciencia de pecado, tremebunda inminencia de juicio y castigos, además de vagas sombras de herejía, que convivían con referencias —malintencionadas— a Jesucristo y otras —perversamente erotizadas— a la Virgen. ¡Qué lástima que Max Aub no pudiera ver *El fantasma de la libertad* y *Ese oscuro objeto del deseo*, ni leer algún tiempo después los guiones nunca realizados de *Agon* (donde Buñuel volvía sobre la inquietante sombra del terrorismo, que ya estuvo tan presente en *El discreto encanto de la burguesía*) y *Là-bas* (donde la novela homónima de Huysmans le permitió mezclar el turbio satanismo del fin de siglo y su pervivencia hoy)!

Lo he apuntado líneas más arriba pero quizá convenga volver sobre la cuestión más asertivamente: Max Aub escribe

su novela de Buñuel porque también es la suya. Y por eso los dos prólogos de la novela (donde, una vez más, Peire ha cortado y sajado a su capricho con respecto a las fieles transcripciones de Álvarez) insisten en la cuestión: Aub compara los datos de su vida con los de Luis Buñuel, finge entrevistarse a sí mismo en 1968 sobre las razones para aceptar el encargo y examina en 1971, ya a punto de acabar la fase de documentación y pre-escritura, qué ha significado para él esta zambullida en el mundo buñueliano. Aub admiraba a Buñuel casi tanto como le irritaba a veces: “Cada vez me doy más cuenta de que Buñuel no fue más que un señorito de su (mi) tiempo. Rico, ateo, comunista (hasta donde puede serlo un señorito rico...)”. ¿Fue esa inseparabilidad de lo personal y lo ajeno lo que dilataba una vez y otra la organización definitiva del material del libro? ¿O quizá esto estaba asumido y la novela de Luis Buñuel mantendría ese aspecto final de desorden formal y unidad moral? Cuando al hablar del manierismo, Aub dedica una larga indagación al laberinto como emblema de aquella escuela artística, escribe con su habitual rotundidad: “Cualquier obra de arte —escultura, pintura, película, novela, poema— se puede clasificar de buenas a primeras en dos grandes grupos: caminos, ríos o alamedas, y laberintos”. Es indiscutible que *Luis Buñuel, novela* tenía el destino enredado de los laberintos. Pero, ¿puede olvidarse que el empeño más dilatado y personal de nuestro autor recibió el nombre de *El laberinto mágico* y también en él, el escritor acabó teniendo su parte, como nuevo “monstruo en el laberinto”?

Y un balance final...

A la vista de las novedades de este volumen, nada autorizaba a proceder a la inviable reconstrucción de la novela. Del empeño de “despertar” aquel relato y, más todavía, de la insensata convicción de haberlo logrado, queda ya todo dicho en las páginas precedentes: desde la atrevida elección del título a la última página, todo constituye un imperdonable error de concepción y un abuso metodológico, pero también un grave engaño al lector. La historia de la biografía de Buñuel fue compleja, larga en el tiempo y no siempre feliz. Como señaló Agustín Sánchez Vidal en un certero artículo (que Peire no cita), Aub no estaba satisfecho ni de las reticencias de Buñuel, como sujeto de la experiencia, ni del exceso de material



acopiado.⁴ Y dejó escritas en sus borradores unas líneas delatorias que son el mejor epílogo de su propósito porque enunciaban tanto la convicción de que su método de escribir era el único posible como, a la vez, eran el reconocimiento de su derrota. Deberían de haber llamado la atención de la osada intérprete del libro cuando las copió: “Quedó en intento. Otros vendrán que lo harán mejor; el sistema es bueno”. Por supuesto, en ese “otros”, Max Aub no se refería a ningún aficionado voluntarioso que pretendiera “despertar” su novela... Para el presente viaje, era preferible haberla dejado descansar en las páginas de 1985.

⁴ “Luis Buñuel, novela”, en *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional (diciembre 1993)*, ed. Cecilio Alonso, Ayuntamiento de València, 1996, II, pp. 753-768.

José-Ramón López García *Fábula y espejo. Variaciones sobre lo judío en la obra de Max Aub*

Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del Exilio), 2013, 428 pp.

Mario Martín Gijón

GEXEL-CEFID-Universidad de Extremadura

238

El tratamiento de la judeidad en la obra de Max Aub contaba con acercamientos a algunos de sus aspectos, en especial, a los relacionados con su tragedia *San Juan e Imposible Sinaí*. Faltaba, sin embargo, un estudio de una dimensión que, como se encarga de mostrar el libro de José-Ramón López García, es una “constante presente” y un aspecto “totalmente transversal” desde sus inicios literarios, un factor que afecta tanto a la relación con su intimidad como con la historia, y cuyos vectores se indagan en un polígono de seis vértices.

En el primer capítulo, “La asunción de una genealogía”, se recuerda la ascendencia de Aub, ya desbrozada por Albrecht Buschmann, en una familia judía bávara muy implicada en el proceso de emancipación de la comunidad judía, y unos padres laicos que le proporcionaron una educación moderna, lo cual Aub vería como una diferencia respecto a la marca del catolicismo en los escritores españoles de su generación, de los que también le separaría la temprana conciencia histórica de la Primera Guerra Mundial, ligada en su recuerdo al antisemitismo que experimentó como niño al oír la imprecación de “*sales Juifs*”. López García relaciona esa primera impresión de rechazo con la expulsión del paraíso de la infancia que se recrea en *Fábula verde* (1930), ambientada en un paisaje que evoca Montcornet, el lugar de vacaciones infantil de Aub. El componente judío, presente en esa expulsión de su primera comunidad nacional francesa, estará presente en la asimilación española, gracias a la revaloración del pasado sefardí español por una historiografía progresista que incluía el judaísmo como parte de la identidad histórica española, frente a la intransigencia católica no sólo de historiadores reaccionarios, sino de algunos republicanos como Sánchez Albornoz. Al apoyar las lecturas de los

primeros, Aub religaba “las condiciones particulares de su acceso a la españolidad con una serie de componentes que legitimaban la presencia de lo judío como sinónimo de modernidad”. Aunque su carácter y trayectoria fuera muy diferente, incluso divergente de la de Max Aub, cabe recordar cómo el escritor Máximo José Kahn encontró en esta revaloración, a veces desenfrenada, de lo judío en la historia española, una de sus principales justificaciones para adoptar la nacionalidad española y, sobre todo, apoyar la evolución de ésta que proponía la Segunda República española. En el caso de Aub, el auge del antisemitismo en Europa hará cobrar cada vez mayor relevancia a una dimensión judía que, como demuestra sobradamente López García en este primer capítulo, había explorado desde sus primeros textos. Con el monólogo dramático *De algún tiempo a esta parte*, escrito en París en 1939 y destacada por críticos como Ricardo Doménech o Javier Lluich como la pieza que abre el teatro más valioso de Aub, lo judío se sitúa definitivamente en un nuevo territorio marcado por la reflexión sobre el totalitarismo y su secuela, la exclusión de los campos.

En “El mundo como campo: Los archivos de los hombres y la fábula de un cuervo”, se comienza analizando el ciclo novelístico aubiano de los campos como un intento de aprehender la nación española desde una perspectiva de la minoría y el exiliado equiparable a los planteamientos postcolonialistas de Homi Bhabha, donde no por casualidad lo judío tendría una importancia más relevante de la que se ha juzgado hasta ahora. En especial en *Campo de sangre* cuyo nombre evoca el lugar donde se ahorcó Judas y en cuyos manuscritos anteriores, según sabemos desde los estudios de Luis Llorens Marzo, aparecía un personaje, el judío Waldmann, que exponía

variadísimas reflexiones sobre el judaísmo que configuraban un hilo conductor entre el pueblo español y el semita, ideas que, al descartar Aub a este personaje, se “diseminarian” en otras obras aubianas o serían asumidas por las voces de varios personajes, en especial del archivero Don Leandro, ambiguo personaje que recoge muchas de las ideas sobre el sustrato semita del *Idearium español* de Ángel Ganivet, releído con atención por Aub en unos años en los que llega a anotar en su diario: “Ha habido dos pueblos elegidos: el judío y el español. Ambos han querido imponer su religión al mundo”. Pero sin duda, la obra definitiva de Max Aub sobre los campos, y un texto que, después de una incomprensible marginalidad va acumulando una considerable bibliografía secundaria y siendo considerado como clave en la literatura concentracionaria, es *Manuscrito cuervo*, en el cual José-Ramón López García resalta la inserción de lo judío en una reflexión sobre lo concentracionario que parte de su experiencia. La condición judía de Aub se volvió en esos años decisiva tanto desde su marcación como “hebreo” y “judío” en la denuncia y expediente persecutorio que terminarían llevándolo a Djelfá, a su ocultación de esta adscripción, por cuyas razones ya se preguntaron Bernard Sicot y, recientemente, Leonardo Senkman. Una significativa tachadura que se reproduce a nivel textual con el descarte del apartado “De los judíos” inicialmente incluida en el índice *Manuscrito cuervo*. Con todo, la reclusión en Le Vernet y Djelfá y el conocimiento del antisemitismo genocida revelaría lo judío como máxima posibilidad de la otredad suprimida por el totalitarismo fascista. El corvino narrador denuncia con una ironía inigualable la manera en que la racionalidad burocrática se puso al servicio de principios irracionales y que, en su manera satírica coincide con los célebres análisis de Giorgio Agamben sobre el campo como lugar de visualización máxima de la biopolítica o de Zygmunt Bauman sobre modernidad y Holocausto, pero que además “en su fascinante fagocitosis de códigos genéricos de la tradición literaria” se presenta, según López García, como “una literatura moral”, donde al modo de las fábulas, un animal recuerda a los hombres la ética y la racionalidad aparentemente perdidas.

El tercer capítulo, “El lugar de la tragedia: *San Juan*”, se centra en esta obra excepcional, por su anticipación y riqueza en el tratamiento del Holocausto y “acaso la obra de Max Aub donde se expone con mayor brillantez su reflexión acerca de la identidad

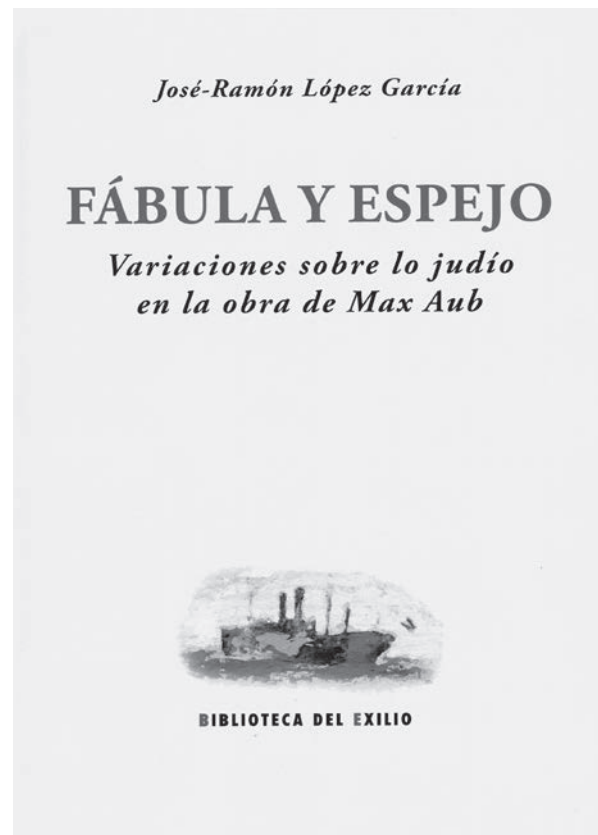
judía”. Se comienza por recorrer la visión aubiana de lo trágico, elaborada desde finales de los años veinte, y que tiene como una de sus bases la reivindicación de la tragedia de Cervantes, en especial *La Numancia*, como una posible vía española hacia un teatro trágico que privilegiara el texto y la individualidad de los personajes frente a la acción y los tipos del triunfador teatro lopesco. En *San Juan* se expone la complejidad de las posibles vivencias del judaísmo, incluyendo el auto-odio y la obsesión victimista que analizaran desde Theodor Lessing a León Poliakov, y la visión más positiva es la activista de Leva y su célula comunista, en un momento de mayor simpatía (siempre distante de la identificación) de Aub por el comunismo, dentro de la apuesta de éste por el antifascismo, tras las traiciones del pactor Ribbentrop-Molotov y cuando sus adherentes eran los mejores realizadores de la “acción transformadora” que, como dijera Aznar Soler, se opone en *San Juan* al egoísmo o la resignación culpable de la mayoría.

En “Una meditación española: El epistolario Max Aub-Américo Castro”, se abordan las concordancias y discrepancias entre estos dos intelectuales sobre la cuestión judía, a través de las 61 cartas cruzadas entre 1962 y 1972, conservadas en el archivo de la Fundación Max Aub e inéditas en su mayoría. Aub, que “siempre consideró a Américo Castro un referente central” de la intelectualidad española, hasta el punto de situarlo como director de la Academia Española en su ficticio discurso de ingreso, acoge con apenas reticencias las tesis de Castro sobre la historia española medieval y moderna, pero considera excesiva la extrapolación de la importancia del semitismo en el devenir histórico contemporáneo español. En las cartas llama la atención el desnivel entre la ironía y el tono lúdico de Aub y el apasionamiento quijotesco de Castro, obsesionado por el escaso eco que, a su juicio, encontraban sus teorías.

En el siguiente capítulo, “Max Aub y Jean-Paul Sartre: Dos humanismos ante la cuestión judía”, se profundiza en la importancia de la obra sartriana para Aub, aspecto descuidado generalmente por los muy negativos comentarios que hiciera sobre el francés (“Sartre: el hombre más inteligente que dice más tonterías”, definió en una ocasión). Este rechazo tiene que ver con la visión simplista y cerrada que Aub mantuvo sobre el existencialismo, que desde su racionalismo ilustrado le incapacitaba para aceptar una filosofía francesa ajena al cartesianismo o al positivismo,

al pensamiento “radical-socialista” que el valenciano parece considerar indispensable para el bien de Francia y que opone a lo que considera una corriente irracional y negativa, a pesar de la incitación a la libertad que otras lecturas, como señala López García, podían haberle proporcionado. En este contexto, el pensamiento sobre lo judío es el terreno de mayor confluencia entre dos grandes intelectuales europeos, uno con amplísima repercusión, otro condenado a la marginalidad del exilio. Aub leyó *Reflexiones sobre la cuestión judía* con un gran interés, y las tesis sartrianas subyacen en varias obras dramáticas aubianas, especialmente en *Comedia que no acaba* y *Morir por cerrar los ojos* que muestran las similitudes entre los análisis del antisemitismo en Aub y Sartre. Los paralelismos aumentan al considerar que ambos intelectuales visitaron Israel en fechas muy cercanas, previas a la Guerra de los Seis Días. Curiosamente, Aub mostraría su desacuerdo con la visión de Sartre sobre el apartheid en Sudáfrica, aunque llegaría a conclusiones similares, poco después, sobre el tratamiento excluyente de los árabes por parte de los israelíes. Precisamente en el siguiente capítulo, “El viaje a la semilla: Israel (1966-1967)” se analiza la confrontación de Aub con la realidad israelí durante sus cuatro meses como profesor invitado en la Universidad Hebrea de Jerusalén. López García reconstruye minuciosamente los pormenores de la invitación y desarrollo de la labor docente de Max Aub, dentro del plan de inaugurar un Departamento de estudios latinoamericanos. La vivencia del nacionalismo israelí resultó especialmente traumática para Aub, partidario de una visión cosmopolita del judaísmo, que veía ahora descartada a favor de un discurso oficial basado en lo religioso y el hebreo, dejando atrás los ilusionantes inicios socialistas que aún reconoce en su visita a un *kibbutz* (“Ésta es la Jerusalén que buscaba”, llega a decir) pero que van desapareciendo a favor de un nacionalismo al que Aub reprocha su supeditación a una definición reduccionista de lo judío, que por ejemplo desprecia el pasado sefardita y muestra “nulas intenciones de mantener vivo” el idioma judeoespañol, algo especialmente traumático para alguien como Aub que, como se dijo, fundamentó en el pasado judío de España, en cuya reivindicación coincidía con Américo Castro, uno de sus vectores de integración en su patria de adopción.

Como en otras cuestiones centrales de su pensamiento esencialmente dialógico, Max Aub intentaría exponer las distintas versiones de la cuestión judía mediante los heterónimos



de *Imposible Sinaí*, poemario al que se dedica el sexto y último capítulo, y en el que la “vertiente lúdica del compromiso aubiano” se muestra extremadamente lúcida en su exposición polifónica de las contradictorias reflexiones que le suscitara su viaje a Israel, reevaluadas tras la Guerra de los Seis Días y que, frente a algunas interpretaciones simplistas, muestra, como describe López García, la “relación tensa y conflictiva de Aub con lo judío, relación entre la atracción y el rechazo pero siempre presente”. En las múltiples vivencias del judaísmo que exponen sus poetas apócrifos (reflejo de una real “fragmentación del yo” aubiano ante una situación en la que no podía tomar partido unilateralmente), judíos de todas las procedencias e ideologías, se percibe la riqueza posible de lo judío, frente al discurso uniformador que tanto decepcionara a su autor en Israel. Una visión abierta y en movimiento de lo judío que, como demuestra exhaustivamente este libro, a pesar de tantas declaraciones contradictorias, a rechazos y distanciamientos de cualquier posible identificación, fue fermento y motivación constante en la obra ensayística, teatral, novelística y poética de Max Aub.

Gérard Malgat
Max Aub et la France ou l'espoir trahi

Marseille, L'atinoir, 2013, 437 pp.

Béatrice Ménard

CRHA, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

M*ax Aub et la France ou l'espoir trahi* de Gérard Malgat corresponde a la versión original francesa, revisada y actualizada, del libro *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, editado en Sevilla en 2007.¹ El estudio, publicado con la ayuda del Centro Nacional del Libro, viene precedido de un prefacio de Jacques Maurice, director de tesis² de Gérard Malgat. Tras una breve introducción, el trabajo consta de 12 apartados, seguidos de una bibliografía y un índice onomástico. El título —en el que puede verse una alusión a *L'Espoir* de André Malraux por la esperanza traicionada de los republicanos españoles perseguidos por el gobierno de Vichy, y entre ellos el autor de *El laberinto mágico*— refleja el carácter conflictivo de las relaciones entre Max Aub y Francia, desde su primer exilio a Valencia en 1914 hasta después de la resolución de la prohibición de estancia que le impidió volver a su país de nacimiento antes de 1956.

El libro, fruto de un riguroso trabajo de investigación, se alimenta del conocimiento en profundidad que Gérard Malgat tiene del itinerario y de la producción literaria de Max Aub. Es apreciable el aporte de los documentos de archivos, cartas y fotografías que alternan con el texto para ilustrar los distintos periodos cronológicos de la vida y obra de Aub, documentos particularmente numerosos en lo que

toca a los años de guerra (1936-1942). El hispanista francés recurre también a la utilización precisa de diferentes tipos de fuentes en el cuerpo del trabajo: correspondencia, diarios, testimonios... que resultan de gran valor documental para trazar los principales ejes de la biografía de Aub y estimar el impacto que ejerció sobre el escritor sus complejas relaciones con Francia.

Los seis primeros apartados indagan en el recorrido biográfico de Max Aub, desde su nacimiento en París el 2 de junio de 1903 hasta su muerte en la ciudad de México el 22 de julio de 1972, con el objetivo de entender lo que representa Francia para este autor de lengua española naturalizado mexicano en 1956. La exploración de los orígenes franceses de Aub permite llenar los huecos de su biografía en el periodo feliz de su infancia parisiense (1903-1914), en particular gracias al recurso a las entrevistas radiofónicas realizadas en francés por André Camp y retransmitidas por France Culture en mayo y junio de 1967,³ unas de las escasas fuentes autobiográficas de los primeros años de Max Aub en su país natal. Se esbozan el entorno familiar del pequeño Max, su recorrido escolar en el colegio Rollin⁴ y sus vacaciones en la aldea de Moncornet (Departamento del Oise). Es llamativa la evocación del ambiente cultural parisino de principios del siglo XX y de las

241

1 Gérard Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, traducción del francés al español por Jaime Céspedes Gallego, Sevilla, Renacimiento (Biblioteca del exilio, Anejos X) / Fundación Max Aub, 2007.

2 Tesis defendida en la Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense en 2002.

3 "Combats d'avant-garde: les souvenirs de Max Aub recueillis par André Camp", France Culture, 29 y 30 de mayo, 2, 5, 7 y 9 de julio de 1967.

4 Llamado hoy en día el instituto Jacques Decour.

lecturas de infancia que dejaron su impronta en la creación aubiana. El primer capítulo culmina con las repercusiones del estallido de la guerra de 1914 sobre la familia Aub, obligada al exilio por la nacionalidad alemana del padre. Se presenta la guerra como la primera ruptura histórica que afectó el destino del escritor, a los once años, y marcó el principio de su “vida de español”.⁵

El segundo apartado aborda los años de formación de Max Aub en Valencia (1915-1920), base de su educación laica que influirá en su compromiso republicano. Se enfatiza en el cambio de idioma que llevó a Aub a escoger la lengua española para realizar su vocación de escritor, pero sin dejar de destacar el persistente vínculo con la literatura francesa, propicio a la forja de una cultura plural. El tercer capítulo completa la presentación del periodo de aprendizaje de Aub (1921-1935), compartido entre sus viajes comerciales por España y sus primeras actividades literarias, animado por una curiosidad intelectual que diversifica sus contactos artísticos, tanto en España como en Francia, en particular con el mundo teatral parisiense. El hilo director es la doble vertiente de la cultura del joven Max Aub, entre el país de acogida, del que escogió la nacionalidad y la lengua, y el país natal, que sigue ejerciendo sobre él una poderosa atracción, sin olvidar la precoz apertura a Europa.

El cuarto apartado, de mayor extensión, se atiende al impacto de los sucesos históricos que forzaron a Max Aub a refugiarse en México en 1942 y tuvieron una influencia decisiva sobre el sentimiento de traición que el escritor español experimentó con respecto a Francia. Las difíciles relaciones de Aub con Francia se contextualizan en el marco cronológico que va desde el levantamiento franquista, el 18 de julio de 1936, hasta la salida a México, el 10 de septiembre de 1942, tras el internamiento en el campo de Djelfa. Malgat muestra cómo el nacimiento del compromiso político de Aub, de cara a la guerra de España, modifica la perspectiva que el joven intelectual tiene de Francia por su esperanza de servir

la causa republicana gracias a sus intercambios culturales con París. Es notablemente el caso en 1937, con la inauguración del pabellón español de la Exposición internacional de París,⁶ y en 1938, con el rodaje en España de *Sierra de Teruel* al lado de Malraux, con quien Aub entabla una amistad duradera. No obstante, se analiza a continuación cómo se derrumba la esperanza puesta en Francia tras la victoria de las tropas franquistas, que implica un nuevo traslado de Aub a su país natal, en febrero de 1939. La referencia a variados documentos de archivos (Fondo ruso, Archivos del Ministerio del Interior, Archivos de Ultramar...) se hace particularmente útil cuando Malgat desmonta los mecanismos del engranaje policial que se cierra sobre Aub. Blanco del antisemitismo, acusado de ser un peligroso activista comunista, es arrestado el 5 de abril de 1940 y recluso en Roland Garros, antes de ser transferido al campo de Vernet el 30 de mayo y embarcado al campo de Djelfa el 27 de noviembre de 1941, tras una estancia bajo arresto domiciliario en Marsella y un nuevo internamiento en el campo de Vernet.

Al abordar en el quinto y sexto capítulos el “exilio definitivo”⁷ de Max Aub en México, Gérard Malgat se centra en el afán del escritor desarraigado de conservar el contacto con Francia, y de manera más amplia con Europa, pese al alejamiento geográfico. Se enumeran los numerosos proyectos editoriales elaborados por Aub en su anhelo de ser reconocido por su país de origen en reparación de los daños sufridos. Afán que se plasma en las relaciones epistolares que Aub mantuvo con sus amigos franceses y españoles (Malraux, Aragon, Corpus Varga, José María Quiroga Pla...) y en el hecho de solicitar directamente de París y no del consulado de la ciudad de México un visado para viajar a Francia en 1950, visado que le fue negado. El fracaso de la mayoría de los esfuerzos de Aub por ser traducido y publicado en Francia revela el ostracismo del que sigue siendo víctima hasta después de 1958, cuando se le autoriza por fin a residir sin restricción en su país natal, tras años de arbitrariedad administrativa por parte de las autoridades francesas.

⁵ Max Aub, “Entrevista radiofónica de 1961”.

⁶ Exposición de la que Aub fue comisario adjunto en calidad de agregado cultural de la Embajada de España en Francia.

⁷ Gérard Malgat, *op. cit.*, p. 194.

gérard malgat

MAX AUB ET LA FRANCE OU L'ESPOIR TRAH



En los capítulos 7 a 10, Gérard Malgat trata de determinar cuál es el lugar de Francia dentro de las “geografías literarias de Max Aub”.⁸ No sólo abarca el recorrido cosmopolita de Aub entre Francia, España y México sino que articula el acercamiento biográfico al análisis literario. Se realza la fuerte impronta que dejaron la cultura y la lengua francesas sobre la obra multifacética de Aub. Se abordan todos los géneros cultivados, sobre todo el teatro y la narrativa, y en menor parte la poesía, con unas incursiones en el periodismo y el cine. Max Aub aparece así como un “hombre múltiple”,⁹ para retomar la acertada expresión de Enrique Díez-Canedo. Unas de las mejores páginas del libro se hacen eco de las

interrogaciones de Aub acerca de su propia identidad, a través del análisis de los diarios y de las obras de ficción. Resaltan los momentos de crisis existencial del escritor indeseado que se siente desgarrado entre varias nacionalidades y varias vocaciones literarias. La búsqueda de la identidad pasa por una reflexión sobre las relaciones entre la verdad histórica y la verdad de “lo que est  escrito”.¹⁰ La carta al Presidente Vincent Auriol plantea así un juego de dobles entre el Max Aub real y el “Max Aub de papel”¹¹ que se sustituye a él en el equívoco policial que lo opone a las autoridades francesas. Se instaura un sistema de vasos comunicantes entre la vida y la obra, entre la realidad y la ficción, por ejemplo en *Jusep Torres Campalans* (1958) donde la monografía del pintor inventado se inspira en el ambiente artístico de la infancia parisiense de Aub. Los detalles autobiográficos abundan en los textos narrativos y los dramas históricos que cobran una dimensión testimonial al denunciar la Francia de los campos de concentración y la represión arbitraria de los sistemas policiales, como en *Manuscrito cuervo* (1946), inspirado en el internamiento en el campo de Vernet. Malgat evidencia la influencia que ejercieron las persecuciones padecidas por Aub sobre las propias formas adoptadas por los relatos. La frecuencia de las cartas y de los diarios como estrategias de escritura revela el afán de comunicar para romper el encierro y atestiguar de la injusticia sufrida. Lo que se refleja también en la obra poética mediante el *Diario de Djelfa* (1944). Se observa la coherencia temática y formal de la producción literaria de Max Aub, en su propia diversidad, desde los escritos de juventud anteriores a la guerra de España hasta los textos de la madurez escritos en el exilio, por la recurrencia de temas como el desdoblamiento, la errancia laberíntica, la desaparición... y por la persistente imbricación entre lo real y lo inventado.

Después de rastrear las huellas de la literatura y de la historia francesas en los seis volúmenes de *El laberinto mágico*, Gérard Malgat proporciona claves para entender la profunda

⁸ Título del coloquio internacional que tuvo lugar en París el 11, 12 y 13 de junio de 2014, Universit  Paris Ouest Nanterre La Défense (EA-369, CRIIA, LIRE19-21) y Universitat Aut noma de Barcelona (GEXEL-CEFID-UAB).

⁹ Enrique Díez-Canedo, prólogo a *Los poemas cotidianos* de Max Aub, Barcelona, Imprenta Omega, 1925.

¹⁰ Carta de Max Aub a Vincent Auriol, 28 de abril de 1951.

¹¹ *Ibid.*

vinculación de Max Aub con Francia más allá de los desencuentros soportados. El apego del autor español a la cultura gala no se desmiente nunca, hasta en los momentos más sombríos de su relación con su tierra natal. Si Aub critica con agudeza la política francesa de la guerra y de la posguerra, reprobando la colaboración con las fuerzas hitlerianas y lamentando las incoherencias de la izquierda socialista, Francia se impone en el pensamiento aubiano como el país de los valores liberales y republicanos, herencia del Siglo de las Luces y de la Revolución. Sobresale la lúcida participación de Aub en los debates ideológicos de su tiempo, al mismo tiempo que la distancia intelectual con la que aborda las cuestiones políticas. Los artículos publicados en la prensa mexicana sobre la actualidad política y social francesa en la década de los sesenta confirman la preocupación de Aub de preservar su libertad de escritura al servicio de sus ideas humanistas.

Tras un paseo por la “Biblioteca de la amistad” que recoge siete testimonios a cargo de los principales amigos parisinos de Max –Emmanuel Roblès, Robert Marrast, Massin, Jean Cassou, Jean et André Camp, Antonio Soriano, Aragon et Elsa Triolet, André Malraux–, el libro se cierra con un balance matizado de la recepción de Aub en Francia, antes y después de su muerte. Ésta se inscribe bajo el sello de la decepción ya que los pocos libros que llegaron a ser editados durante la vida del autor se vendieron mal y que sus obras teatrales tampoco prosperaron en el escenario francés. Se nos advierte que Gallimard publicó la traducción francesa de *Jusep Torres Campalans* sólo gracias a la intervención de Malraux. Si algunos eventos y publicaciones recientes contribuyen hoy en día a llenar el vacío anterior, así la traducción del *Diario de Djelfa* y de *Imposible Sinaí* por Bernard Sicot,¹² la obra de Aub sigue difícilmente accesible a los lectores no hispanistas, como lo deplora Jacques Maurice en el prefacio. No cabe duda de que la publicación en Francia y en francés de *Max Aub et la France ou l'espoir trahi* es propicia a la difusión de la obra de Aub entre el público lector francófono. El libro se impone como una valiosa contribución al conocimiento de los lazos que Aub mantiene con Francia y al descubrimiento del alcance

que tiene la cultura francesa en las diversas facetas de su obra. El volumen abre la vía a nuevas investigaciones, como por ejemplo al estudio del periodo de estancia de Aub en Marsella. Los trabajos actuales de Gérard Malgat sobre el diplomático mexicano Gilberto Bosques –cónsul general de México en Francia durante la segunda guerra mundial, quien ayudó a los republicanos españoles refugiados a salir al exilio– seguirán arrojando luz sobre las zonas oscuras del trágico periodo histórico que Max Aub interrogó sin tregua a lo largo de su movetizo recorrido.

12 *Journal de Djelfa*, édition bilingue, traduction, études et notes de Bernard Sicot, Perpignan, Mare Nostrum, 2009. *Imposible Sinaí*, traduction et introduction de Bernard Sicot, Perpignan, Mare Nostrum, 2012.

Max Aub
Luis Buñuel, novela

Edición de Carmen Peire
Granada, Cuadernos del Vígila, 2013, 604 pp.

Juan Rodríguez

GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

En 1968 la Editorial Aguilar, a través de Antonio Ruano, hizo formalmente a Max Aub el encargo de escribir un libro sobre su amigo Luis Buñuel. Con 65 años cumplidos, Aub parece ser consciente de que la obra que empieza a crear no sólo, como escribe en sus *Diarios* el 16 de julio de 1968, “es toda mi vida: el cine, el Madrid de la Residencia, Dalí, Federico; el surrealismo; la guerra, el exilio” (*Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998, p. 422), sino de que va a ser también su testamento. Desde el principio Max Aub tiene claro que ese libro no iba a adoptar una forma convencional pues, dos días después de la cena con Ruano, el 18 de julio, escribe a Buñuel contándole la propuesta y la manera en que la concibe, “no exactamente lo que quiere Aguilar, que es un librote con centenares de fotos y análisis de tus películas, sino una especie de *Jusep Torres Campalans* en serio englobando toda nuestra generación y nuestro tiempo” (Filmoteca Española; Archivo Buñuel/647.2). La insistencia en una vía narrativa inaugurada diez años antes con la novela sobre el apócrifo pintor, reafirmada en 1963 con *Juego de cartas* y culminada en la última versión de *Luis Álvarez Petreña* (1971), indica que ese camino de experimentación artística no es casual ni un mero divertimento, sino una vocación conscientemente asumida.

Desde julio de 1968 hasta enero de 1971, momento en que empieza “a poner en orden mis papeles acerca de Luis Buñuel, que pasa a ser personaje” (“Prólogo personal”, p. 21), Aub desarrolla la titánica tarea de construir la armadura de su proyecto, documentándose de muy diversas formas: recoge todo el material sobre Buñuel que le sale al paso, desde el guión

de *Tierra sin pan* hasta artículos de diversos autores sobre el aragonés, pasando por la correspondencia entre éste y Pierre Unik o León Sánchez Cuesta; y realiza varios viajes, entre ellos dos a España, y casi un centenar de entrevistas a amigos y conocidos del director aragonés, algunas de ellas, como la entrevista con Rafael Alberti, de notable extensión; casi todas de gran interés, además de las largas entrevistas con el mismo Buñuel. Al sorprenderle la muerte en julio de 1972 el proyecto quedó inacabado aunque minuciosamente ordenado entre los papeles del escritor.

Algunos meses después, el interés de la editorial Aguilar hacia el proyecto parece reactivarse; según desveló Ricardo Bellveser hace tres lustros, ya en febrero de 1973 y a petición probablemente de la editorial es redactado un informe, que Bellveser atribuye a Federico Álvarez, en el que, además de interesantes consideraciones acerca de la estructura del libro, se expone la “Situación de los originales del libro *Buñuel, novela*, de Max Aub” (“Los entresijos técnicos de *Buñuel, novela*”, *Turia*, 43-44, marzo 1998, pp. 201-218); y el año siguiente, el 11 de enero de 1974, el mismo Federico Álvarez escribe a Buñuel y le comenta la oferta de la editorial y su disposición “para llevar adelante el trabajo que dejó Max interrumpido” (Filmoteca Española, Archivo Buñuel/1403.14); a pesar de que en esa misma misiva se dice que ya ha sido transcrito una parte del material, todavía tardará diez años en ver la luz la selección realizada por Federico Álvarez, que aparecerá en la misma Editorial Aguilar con el título de *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del*

cinéasta aragonés (1984). Una antología meritoria porque por primera vez se ofrecía al público un conjunto de textos importantes de Aub, como el mencionado “Prólogo personal”, y una selección de las entrevistas, entre ellas las muy valoradas conversaciones con el director de Calanda, excepcionales debido a la escasa disposición de éste a conceder entrevistas; también porque el acertado prólogo de Federico Álvarez debe considerarse, en rigor, la primera aproximación crítica a la obra. Con todo, la antología recoge apenas la mitad de las entrevistas realizadas por Aub y deja de lado todo el material recopilado por el escritor, así como buena parte de lo que éste redactó, entre prólogos, cronología y demás material ensayístico. Durante muchos años todo conocimiento sobre *Luis Buñuel, novela* se basó en esa recopilación, inevitablemente parcial y bastante lejana a lo que, a tenor de aquel informe de 1973, hubiera deseado el propio Federico Álvarez; pero sobre todo honesta pues, a pesar de lo que el antólogo escribió a Buñuel, en ningún momento pretendía ofrecerse como la obra que Aub había proyectado.

246

Esa parece ser, por el contrario, la pretensión de Carmen Peire al publicar la presente selección, no menos parcial y que, sin embargo, se vende como el libro proyectado por Aub en su versión definitiva. Un objetivo que, sin embargo, es puesto en entredicho cuando la editora asevera que Aub “estaba escribiendo una biografía sobre Luis Buñuel” (p. 13), pues, como ya he comentado y sugiere el título con que bautizó su proyecto, éste iba bastante más allá de ser una mera “biografía”. Ante una discrepancia de esta índole, se echa aún más en falta en la presente edición un estudio en profundidad del texto, un recorrido por su génesis y su producción, que permitiera a cualquier lector comprenderlo mejor y a su editora explicar las decisiones que ha tomado en relación a dicho texto. La breve introducción de cuatro páginas con la que Carmen Peire intenta justificar la publicación de este libro resulta a todas luces insuficiente. Ni siquiera cumple la función elemental de arrojar un poco de luz acerca de la particular selección que de todos esos materiales ha realizado la editora, justificada vagamente a partir de “el esquema que Max Aub ideó” (p. 13) y resumida en cinco puntos que nada informan acerca de la correspondencia entre los textos incluidos y los referenciados en el catálogo del archivo del escritor.

Más allá de estos problemas, que un lector no especializado podría considerar minucias, esta presunta edición de *Luis Buñuel, novela* adolece de uno de fondo bastante más grave: convierte un “Proyecto de índice” incorporado a uno de los “manuscritos” en un esquema definitivo de la obra. De hecho, los tres “manuscritos” de la obra que se conservan en el Archivo de la Fundación Max Aub presentan una selección de materiales muy diferente a la que aquí se pretende como definitiva. Y es que, por mucho que se quiera, *Luis Buñuel, novela* era, a la muerte de su autor, un proyecto inconcluso y cualquier edición que, como ésta, se pretenda definitiva no es más que una suplantación de la voluntad del escritor. Sin ir más lejos, la propia editora reconoce en su “Introducción” haber “armado” (p.15) los diferentes capítulos a partir de ese conjunto de textos dispersos y “hojas sueltas” (p. 14) siguiendo el criterio de un esquema al parecer bastante vago. Muy discutible es, por ejemplo, la decisión de desmembrar las entrevistas grabadas con Buñuel para repartir sus fragmentos “en función de los temas” (p. 16). Peregrina me parece la justificación que se da para no incluir ninguna entrevista más: la desaparición de las cuarenta y tres cintas que las contienen (preocupante, de ser cierto ese expolio, pues siguen catalogadas), cuando se conservan las transcripciones de las mismas. Por último, pero no por ello menos importante, algunos de los textos publicados, la mayoría de los recogidos en la segunda parte, denotan un estadio muy primitivo de elaboración y están lejos del rigor conceptual y expresivo que suele ser norma en las obras de Aub. No digo que no merezcan ser dados a conocer, incluso publicados; sino que darlos como acabados atenta inevitablemente contra el prestigio de su autor.

Como se supone que un filólogo riguroso, en su trabajo de preparación de un texto, lo que debe hacer es aproximarse lo máximo posible a la voluntad del autor, cabe preguntarse qué hubiera pensado Max Aub de esta suplantación de la última de sus voluntades literarias. Es cierto que se puede argumentar, como se ha hecho para defender la publicación, que una edición como ésta contribuye a dar más fama a su autor, y que, sin duda, debe de haber sido un buen negocio para la editorial y quienes detentan los derechos de explotación mercantil de la obra aubiana. Pero incluso la Ley de Propiedad Intelectual

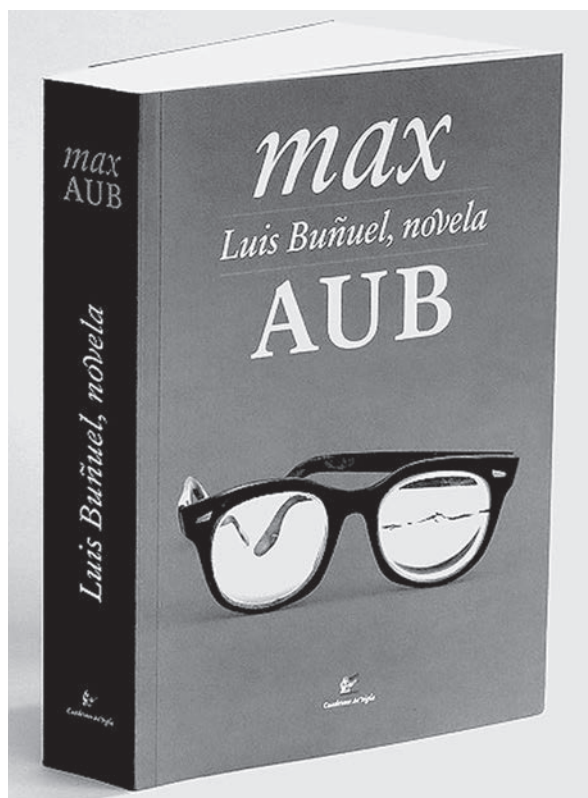
reconoce, aunque con frecuencia suele olvidarse, también una serie de derechos morales, “irrenunciables e inalienables”, que corresponden al autor aunque puedan ser transmisibles: “el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación” (Artículos 14 y 15, Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 97, 22 de abril de 1996, p. 5). Quienes conocemos algo de la trayectoria literaria y vital de Aub sabemos de lo riguroso y perfeccionista que fue siempre en la edición de sus obras; también que era un escritor poco entregado a los elogios superficiales de la fama y al éxito económico, como él mismo se complace en afirmar en sus *Diarios*:

No. Lo siento. No. No escribo con ningún fin económico. Lo hago por gusto, porque no sé hacer otra cosa, porque no hay nada que me guste más, por egoísmo, porque –además– es lo único que puedo hacer. Y no entra para nada la economía ni

la sociología ni la política. [...] No busco el éxito, no busco el renombre, no busco honores; no busco lectores (tendría que escribir menos y corregir más). (21 de marzo de 1970, *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 449)

Tenemos, pues, el derecho y el deber de creer que él nunca hubiera autorizado una edición como ésta.

Todo ello no significa que la divulgación de todos esos materiales preparatorios para *Luis Buñuel, novela* carezca de interés y utilidad; y es cierto que esa difusión puede ser realizada con criterios muy diversos. Lo que desde un punto de vista del rigor filológico no podemos aceptar es que se pretenda imposter la voluntad del autor y se haga pasar por la obra que él quiso publicar lo que no es más que una selección parcial, pues eso es una estafa en toda regla: una estafa científica, pero también una estafa al lector que desembolsa los casi cincuenta euros por un libro que promete ser lo que en realidad no es.



Varia

Adiós a José Luis Aguirre

Ricard Bellveser

Consell Valencià de Cultura

Tras 84 años de estar entre nosotros, ha dejado de hacerlo el bueno de José Luis Aguirre,¹ un escritor educado y de buena formación académica, que eligió para vivir y descansar la ciudad de Castellón. La noticia de su muerte me la dio Amparo Ayora, quien hace unos años hizo su tesis doctoral sobre la obra de este autor y me trajo una parte para su edición, ya que el resto lo haría la Diputación de Castellón y el servicio de publicaciones de la Universidad Jaume I. Acepté² de muy buen grado como acto de justicia, porque Aguirre era un intelectual en el sentido recto de la palabra, un filólogo con buena formación, dedicado a la docencia, primero en las enseñanzas medias y después en las universitarias, que decidió no aspirar a hacer carrera en los centros de decisión, y quedarse a vivir en la plaza de María Agustina de Castellón, ciudad en la que había obtenido una plaza de catedrático del instituto femenino.

La plaza de María Agustina es una rara plaza. Probablemente sea la glorieta más elegante de la capital de la Plana, a la que confluyen nueve calles de lo más principal, tan es así que la trama urbana del distrito central se organiza a partir de este punto. Desde que la oí mentar por primera vez, he tenido curiosidad por saber a qué María Agustina hacía referencia, aunque no lo he logrado conocer a ciencia cierta. Se lo pregunté una vez a Aguirre pero no me acuerdo qué me contestó. Yo creo que debe tratarse de María Agustina Sarmiento de Sotomayor,

hija del Conde de Salvatierra y que aparece retratada por Diego Velázquez en *Las Meninas* pero, ¿por qué tiene una plaza tan importante en Castellón, cuáles son sus méritos? O puede tratarse de Agustina de Aragón, llamada María Agustina Zaragoza Doménech, que luchó contra la ocupación francesa, pero de nuevo nos viene la pregunta ¿por qué tiene una plaza en Castellón? Todo puede ser, porque Agustina, llamada “de Aragón”, no había nacido en Aragón sino en Barcelona, ni murió en Aragón sino en Ceuta, y tuvo una hija a la que llamó Carlota. Todo enigmático, como enigmático fue, en muchos aspectos, el propio José Luis.

De casta le venía

Aguirre era miembro de esa casta de escritores valencianos, los Aguirre, que combinaron las letras con su actividad como empresarios y comerciantes, que florecieron en los últimos dos siglos. Nació en 1931, en el Grao de Valencia, en el seno de una familia burguesa unida por profesión a este pueblo castizo de casas bajas heridas por el salitre, hoy barrio de la capital, en el que tenía sus crecientes negocios. Familia de letraheridos y personajes de gran iniciativa en la creación de riqueza.

La saga literaria le viene del valido de Felipe IV, Lope de Aguirre, aunque en sentido moderno la inició su

¹ Falleció en Castellón de la Plana el 19 de noviembre de 2014.

² Ayora del Olmo, Amparo. *José Luis Aguirre, un escritor del medio siglo*. Valencia. Institució Alfons el Magnànim, 2005.

bisabuelo José Aguirre Mantiol,³ autor de la Renaixença, al que se le encomendó la liquidación de negocios familiares en Cuba, en aquellos años en los que ir y volver hasta allá era una pesadilla de meses de penosa navegación, y en 1833, resueltos los asuntos cubanos, creó una compañía de exportación de naranjas, limones, tomates y melones al Reino Unido, “Tránsitos Aguirre”, que tras pasar de padres a hijos, con la muerte, no hace demasiado, del último director perteneciente a la familia, Leopoldo Aguirre, hermano de José Luis, la dirige Juan Roig. Un busto frente a los edificios de Acciona en el puerto, recuerdan al patriarca.

El bisabuelo, de biografía apasionante, dejó variados testimonios de su talento literario. Leopoldo Aguirre, el hermano de José Luis, ganó el premio Valencia de poesía en 1955,⁴ y José Luis el de narrativa al año siguiente, y tuvo cuatro hijos, de ellos una, Teresa Aguirre, periodista en Castellón, que también se dedica a la escritura.

José Luis Aguirre ha sido un escritor de robusta vocación, novelista, cuentista, poeta por un libro, crítico literario, editor de clásicos (Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Lope de Vega, Cadalso...), guionista de cine y televisión, periodista de opinión, doctor en historia, catedrático, reputadísimo profesor, fundador del Colegio Mayor Universitario. Como novelista fue rescatado por Ignacio Soldevila en su estudio sobre la novela española,⁵ quien le consideró una de las voces más interesantes de la narrativa española de los cincuenta.

Obra narrativa

Su primera novela fue *Pequeña vida* (Melilla, 1955), finalista del premio Valencia de novela, pero que no mereció ser editada por la Diputación de Valencia porque las bases del premio atendían únicamente la publicación de la obra ganadora. Le siguió, dos años después, *Las Raíces*⁶ con la que, ahora sí, ganó el Premio Valencia de Literatura de 1957. Entró en silencio durante veinte años, que rompió con *Los solitarios*⁷ (Barcelona, 1975), finalista del premio Nadal de 1972. Estas tres novelas, en opinión de Amparo Ayora, constituyen su aportación al realismo social de inspiración existencialista⁸ y un año después dio a la imprenta un conjunto de cuentos encabezados por una novela corta, *La risa y el llanto*,⁹ que había obtenido el premio Armengot y que él completó con *y otros relatos* (Castellón, 1976). Le siguió *Los jardines de Artemisa*¹⁰ (Valencia, 1979), que fue un intento de relanzarle como autor ya que la novela se publicó dentro de la “Serie malva” en la que editaban los escritores valencianos más relevantes y con mayor proyección. Y *La excursión*¹¹ (Barcelona, 1983) fue nuevamente finalista del Premio Nadal, ahora en la convocatoria de 1982, que ganó Fernando Arrabal, novelas, estas dos, de marcado tono experimental. *La señora*¹² (Castellón, 1993), el conjunto de relatos *Cuando éramos jóvenes. Cuentos literarios*¹³ (Castellón, 1996) y *Carrusel*¹⁴ (2001), una obra escrita para concurrir al Premio de novela de humor “Casa Pedro” de Valencia en 1960, que finalmente ganó Juan Mollá, Aguirre guardó el manuscrito inédito

3 Díez Arnal, “Jesús Aguirre Mantiol”. *Personajes valencianos*. (Utilizo la versión on line de Internet en la dirección <http://www.j.diezamal.com/valenciapersonajesjoseaguirre.html>). Nació en el Grao de Valencia en 1842 y falleció en este mismo distrito en 1920. Fue “de profesión comerciante, consignatario de buques y exportador de frutas” negocio que había heredado de su padre, “al morir este y con apenas dieciocho años, José Aguirre tuvo que hacerse cargo del negocio familiar. En 1863 marcha a Cuba a visitar y recoger una herencia de un tío suyo”.

Casó en 1867 con Rosa Verdager Serrano de la que tuvo seis hijos. Al fallecer esta, casó en 1885 con María Sireira Fenollós de la que tuvo cinco hijos. José Aguirre sobreviviría a sus dos esposas. “Hacia 1870 –se indica– se asocia con los hermanos Fournier (franceses de origen) y comienza la exportación de naranjas a Francia que por entonces no eran excesivamente conocidas. Gracias a la calidad del producto, a la esmerada presentación y el uso de barcos de vapor que permitía un rápido transporte, el éxito del negocio fue abrumador. Continúa la expansión de su negocio a Gran Bretaña y Holanda. “Además del negocio exportador, –señala Díez Arnal– fue un amante de la poesía en lengua valenciana. En su casa de campo de Bétera, reunía a un gran círculo de poetas e intelectuales de la sociedad valenciana, creando tertulias y promoviendo actividades poéticas”.

4 Aguirre, Leopoldo. *Poemas del enfermo. Con una carta preliminar de Vicente Aleixandre*. Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo, 1955.

5 Soldevila Durante, Ignacio. *La novela desde 1936*. Madrid, Alhambra, 1980, pp. 298-313.

6 Aguirre, José Luis. *Las raíces*. Premio Valencia de novela. Institución Alfons el Magnànim. Valencia, 1958.

7 Aguirre, José Luis. *Los solitarios*. Col. Áncora y Delfín. Vol. 443. Barcelona. Destino, 1975.

8 Ayora del Olmo, Amparo. *La obra literaria de José Luis Aguirre*. Castellón. Universitat Jaume I. Sección de comunicación y publicaciones, 2005.

9 Aguirre, José Luis. *La risa y el llanto*. Castellón. Hijos de F. Armengol, 1976.

10 Aguirre, José Luis. *Los jardines de Artemisa*. Valencia. Prometeo, 1979.

11 Aguirre, José Luis. *La excursión*. Col. Anfora y Delfín. Vol. 571. 1982. Hubo una segunda edición en Ediciones Orbis SA. Barcelona.

12 Aguirre, José Luis. *La señora*. Biblioteca Ciudad de Castellón. Ayuntamiento, 1993.

13 Aguirre, José Luis. *Cuando éramos jóvenes. Cuentos literarios*. Biblioteca Ciudad de Castellón. Ayuntamiento, 1996.

14 Aguirre, José Luis. *Carrusel*. Castellón. Ayuntamiento, 2001.

durante cuarenta años... y el último conjunto de relatos bajo el título de *Los visionarios y Otra tragedia americana*¹⁵ (2003).

Fue un magnífico contador de historias, un gran “tusitala” le llamé en una ocasión,¹⁶ y afirmé que *Cuando éramos jóvenes* “es, probablemente, el mejor libro de cuentos de cuantos se han publicado recientemente, al menos hasta donde yo sé, y de entre los que tengo noticia (...). La imaginación que desbordan estas historias, combina con el magnífico castellano utilizado y un sentido de la narratividad que llega a lo poético (...). La madurez a la que ha llegado José Luis Aguirre como escritor se manifiesta en este libro en su ausencia de vacilaciones, en su seguridad”.

Una última decepción

Se ha ido sin que se le concediera el *Premi de les Lletres Valencianes* para el que fue propuesto en diversas ocasiones, pero la acidez, la ironía, el a veces áspero sarcasmo de sus columnas periodísticas, especialmente al referirse a algunos personajes políticos castellanenses que le fueron contemporáneos, se lo hicieron imposible. Columnas con untadas agrias, reflejo de un tormento interior tan detectable en sus novelas y estudios más sociales. Bien interesante sería que se pudiera recoger su obra periodística, adecuadamente anotada y puesta al día, para evitar que quede deshojada por diversos periódicos y revistas, la mayoría de estas publicaciones, de escasa incidencia. Esta edición completaría su producción que es de gran interés, al ser la obra de un escritor serio, de obra poco conocida pues, salvo las dos excepciones en la editorial Destino, no contó en vida con editoriales de adecuada difusión que le hicieran más accesible a un público general.

El silencio que ha acompañado su muerte, descontada alguna discreta nota de prensa en periódicos de la Plana, pone en evidencia una vez más el desencuentro de los creadores culturales, y en especial los literarios, con la realidad

valenciana de estos años. José Luis Aguirre fue un hombre culto y generoso, un excelente profesor, primero de instituto y después de universidad, al que miles de castellanenses le deben una parte clave de su formación; el penúltimo de una saga de escritores, un autor que eligió Castellón con todos sus riesgos, y que desde su primera novela, *Las raíces*, premio Valencia, nunca abandonó el compromiso del intelectual, y prolongó con gran dignidad la tradición familiar, no la comercial porque en materia de comercio, él mismo decía que no daba pie con bola. Ni le hizo falta.

José Luis Aguirre eligió Castellón para vivir y morir, y probablemente, como le sucedió al alicantino Enrique Cerdán Tato, por haber elegido vivir en la periferia de la periferia –Cerdán en Alicante y Aguirre en Castellón– hubo de pagar un alto precio, el olvido, y verse privados de un mayor reconocimiento literario que bien se merecían. Además a José Luis se le resistieron los premios: fue varias veces finalista del Nadal, ganó el Armengot y el Valencia, que no es gran cosa. En el año 2007 el Lluís Guarnier que fue el primer reconocimiento importante, aunque lo más magro fue el rescate formal que supuso la tesis doctoral que sobre *La obra literaria de José Luis Aguirre* leyó la profesora Amparo Ayora en 2003.

253



¹⁵ Aguirre, José Luis. *Los visionarios*. Castellón. Ayuntamiento, 2003.

¹⁶ Bellveser, Ricardo. “José Luis Aguirre: el gran ‘tusitala’” en *Hecho de Encargo*. Valencia. Biblioteca Valenciana, 2001. Es un artículo publicado anteriormente en *Las Provincias* el 19 de mayo de 1996.

Emma vuelve a la ciudad que la vio nacer. *De algún tiempo a esta parte en París*

Esther Lázaro

GEXEL-CEFID-Universitat Autònoma de Barcelona

254

Para mí, toda actuación —ya sea en un gran escenario con una platea llena de desconocidos o en la sala de actos del centro cívico de mi barrio con la familia y los amigos en primera fila— supone una aventura, un desafío, un salto al vacío aunque sea con arnés de seguridad. El día que antes de salir al escenario no note ese temblor en las piernas y ese pellizco de miedo en el estómago, me preocuparé de verdad. Con ello, quiero decir que toda función, independientemente de su lugar y de su público, es especial.

Pero, evidentemente, debo reconocer que hay funciones... y funciones. Ya me referí anteriormente en esta publicación, a propósito del comentario sobre el estreno de la obra en México,¹ al peso de las circunstancias que hacen que algunas representaciones sean más especiales que otras, por lo que, en este caso, me limitaré a relatar esas circunstancias contextuales que hicieron de la representación en París una de las especialmente señaladas en el historial de actuaciones de Emma hasta la fecha.

En primer lugar, su destino: París. Traspasar fronteras siempre supone un reto apasionante a la vez que terrorífico, por aquello de jugar fuera de casa, donde lo desconocido se convierte a la vez en el objeto de temor y de excitación. Aunque, claro está, el lugar y el acontecimiento no podían ser más idóneos para la ocasión: la función se llevó a cabo en el Auditorium del Instituto Cervantes de París, en el marco del Congreso Internacional *Geografías literarias de Max Aub*.

Un congreso maxaubiano en París. De repente, fue como si todo lo que conformaba aquel montaje hubiera vuelto, azarosamente, a su lugar de origen, a su punto inicial. Max Aub volvía a hablar en aquella su ciudad natal, sus palabras volverían a oírse en el aire de la ciudad de las luces, la ciudad de su infancia, la que fue su refugio también, y hasta su cárcel. Pero no era sólo Aub quien regresaba a su cuna. También ella, Emma, volvía a la ciudad que la vio nacer setenta y cinco años atrás, en 1939, en un París agitado y bajo la pluma de un Max Aub que, mientras vivía días difíciles, daba rienda suelta a su capacidad testimonial e iniciaba con aquella maravillosa y doliente criatura un ciclo que marcaría su producción literaria en lo sucesivo. Poder llevar de vuelta a Emma, francesa de nacimiento —se mire por donde se mire, tanto en su realidad ficcional como en nuestra realidad y la del autor—, a su ciudad natal fue algo que me hizo una ilusión tremenda y, por qué no decirlo, también me enorgulleció (en el sentido menos pretencioso que pueda dársele a la expresión) de haber llegado hasta allí.

Porque no fueron sólo Emma y Max quienes regresaban a sus orígenes. En medio de aquel congreso, y a punto ya de salir a escena, no pude evitar recordar una Sala de Grados en Bellaterra, reconvertida durante veinte minutos en escenario por dos torres de focos y un espejo. Y a una aterrada y dubitativa María —la protagonista del texto homónimo de Aub, que representé por primera vez el 12 de abril de 2012 en el Coloquio

¹ Lázaro, Esther, "De algún tiempo a esta parte en el Ateneo Español de México", *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8 (2013), pp. 264-265.



Internacional *Max Aub contra la muerte del mañana*— que se preguntaba, en su (in)consciencia de actriz al borde de un ataque de nervios, qué demonios estaba haciendo ella allí, a punto de cometer la estupidez de salir ante una sala repleta de expertos maxaubianos a interpretar un texto del Autor a quien veneraba, sin tener ningún tipo de autoridad para ello. Tras el recuerdo fugaz tampoco pude evitar una media sonrisa con la que agradecí de corazón aquella estupidez cometida dos años antes, y que finalmente resultó no serlo tanto, porque allí estaba de nuevo, a punto de salir a enfrentarme a un auditorio de expertos en la materia y, esta vez, con tanto respeto o más que la primera, pero sin el pánico paralizante de la joven María, a quien debo, al fin y al cabo, el haberme embarcado en este proyecto teatral apasionante.

Cuando al inicio de este texto he hecho una alusión pasajera a la importancia que tiene el público en cada actuación, no ha sido de casualidad. Y es que el segundo punto importante

de que esa función fuera particularmente especial reside en el público. Que el público esté compuesto en su gran mayoría —por no decir en su totalidad— por personas que conocen lo que van a ver, que conocen sobradamente al autor y a su obra, que son, en definitiva, académicos especializados, si no en Aub, en cualquiera de los temas afines a él y a la literatura del exilio, suele ser un arma de doble filo.

Por un lado, se puede contar con la casi certeza de que, como mínimo, el texto les gustará, porque es Max Aub y porque, objetivamente, —no porque lo diga yo, que lo digo, sino porque así lo avalan numerosos críticos y conocedores del universo aubiano—² es una obra maestra. Pero, precisamente por eso, cabe la posibilidad de que no les guste la propuesta escénica, la dramaturgia textual —aunque, en el caso de este montaje, sea mínima—, la interpretación... Y, si bien todas las críticas del público, sea cual sea su origen o formación, son válidas, aquellas que son emitidas a partir de unos criterios de autoridad

² Manuel Aznar Soler recoge varias valoraciones que así lo afirman en el inicio de su artículo “Tiempo y tragedia en *De algún tiempo a esta parte*, de Max Aub”, en López García, José-Ramón y Martín Cijón, Mario (eds.), *Judaísmo y exilio republicano de 1939*, Madrid, Hebraica Ediciones, 2014, pp. 113-139.

basados en el conocimiento, para mí tienen más valor. Así que, aunque sabía que el público que tenía delante era un público crítico, exigente, y que tenía unas expectativas, a la vez esas mismas características constituían una motivación más para, tras la actuación, poder contrastar con ellos su opinión sobre el espectáculo, que es algo que siempre lo puede enriquecer.

Y la representación en sí fue muy bien. Es algo de lo que resulta difícil hablar y más analizar, porque, cuando la función sale bien, yo no estoy ahí. Quien habla con Adolfo durante la hora y veinte de monólogo es Emma, es a ella a quien ven los espectadores, es con Emma y con su situación con la que el público empatiza y se solidariza, son sus manos las que están agarrotadas, su voz la que se rompe, sus recuerdos los que se aglomeran en el escenario... Y la actriz no vuelve a estar presente hasta los aplausos, cuando de repente despierta de un extraño, agotador y placentero letargo.

Tal vez suena todo muy romántico, y habrá quien interprete de manera mucho más técnica, controlando todos los elementos en todo momento y sin perder para nada la noción de sí mismo. Pero, para mí, cuanto más pendiente estoy de lo que ocurre —que si esa música ha entrado tres palabras tarde, que si creo que acabo de saltarme una frase y voy a pensar a ver dónde puedo recolocarla para decirla igualmente, que si ese foco deberíamos haberlo cerrado más porque está manchando una zona que debería estar iluminada con otro filtro, que si madre mía qué calor estoy pasando con tanta lana encima...—, cuando todos esos pensamientos no los proceso de manera

automática, cuanto más presente estoy en el escenario y se ve más a la actriz que al personaje, es cuando menos satisfecha quedo con el resultado. Porque considero que, si no se da todo, y más en un monólogo como éste, si no cedes por completo todo lo que tienes y todo lo que eres a que Emma se corporice y llegue con su relato al público, sea de mejor o peor manera, estás impidiendo que se logre ese milagro catártico que puede llegarse a dar con este magnífico monólogo cuando se alcanza la simbiosis entre el espectador y la protagonista. Y, para mí, ese es el objetivo principal de *jugar* al teatro.

Cuál fue el resultado de esa representación correspondería al público decirlo, ya que, como digo, yo no estuve presente... Pero, por el silencio y la tensión que se sentía durante la actuación, por las lágrimas más o menos disimuladas de la platea cuando se rompió el hechizo y se encendieron las luces, y por los fructíferos comentarios que pude recibir después, y que han contribuido todos ellos a mejorar el espectáculo, creo poder afirmar sin miedo a equivocarme demasiado que, en general, los asistentes quedaron tan satisfechos como yo misma.

Y no querría terminar sin aprovechar este espacio para agradecer al LIRE y al GEXEL la oportunidad de haber podido estar presente en ese congreso, dando voz al autor y nada menos que con Emma de vuelta a su ciudad natal, y el apoyo —acto tan necesario y valorado en estos tiempos en que vivimos— del Instituto Cervantes, tanto en París como desde Madrid, por haber hecho posible esta representación.

Pasando por París: la ruta Max Aub

Gérard Malgat

Universidad de Paris Ouest Nanterre la Défense

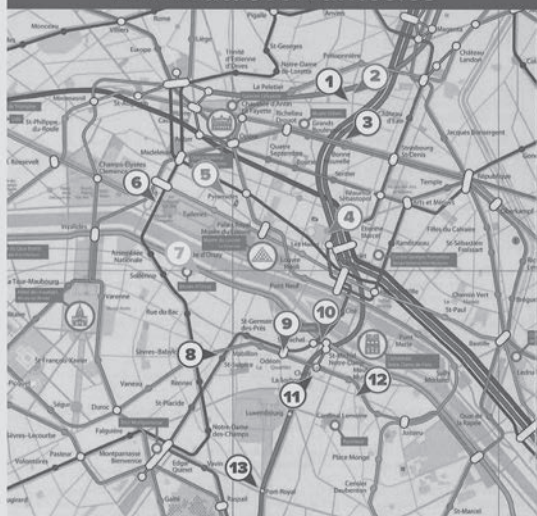
“París bien vale una visa”, bromeaba Max Aub al evocar las andanzas y desventuras que vivió en la capital francesa. Esta frase resume y sintetiza la importancia que tuvo París en su vida, ya que fue la ciudad de su nacimiento, de su infancia, de su compromiso político-diplomático al servicio de la República española, de las penalidades que tuvo que sufrir como exiliado indeseable y, a pesar de todo eso, de su vocación de escritor *passeur de culture* y de amistad.

La Ruta Max Aub, estrenada en junio de 2014 en el marco del Congreso Internacional *Geografías literarias de Max Aub*, es un recorrido por los lugares donde el escritor vivió aquellos periodos y acontecimientos determinantes en cuanto a su destino. Esta ruta viene a sumarse al conjunto de las Rutas Cervantes propuestas por el Instituto Cervantes de París a todas las personas —estudiantes e investigadores, turistas y viajeros— deseosas de recorrer y conocer los lugares de la capital francesa donde vivieron y trabajaron artistas, escritores, músicos, cineastas y creadores.

La Ruta Max Aub está compuesta por veintiuna etapas. Trece de ellas están incluidas en un itinerario que lleva al paseante desde la orilla derecha del Sena (las seis primeras) a la orilla izquierda (las siete siguientes), de los trayectos del joven señorito (1903-1914) a los del agregado cultural de la República (1936-1937) y luego del escritor español a la vez que ciudadano mexicano, con estancias en París para tratar de publicar sus libros en Francia y volver a ver a sus numerosos amigos (Louis Aragon y Elsa Triolet, la familia Camp, Jean Cassou, André Malraux, Emmanuel Roblès, Antonio Soriano, Manuel Tuñón de Lara...).

Este itinerario se puede completar con ocho etapas más, que no forman parte del circuito propuesto ya que algunas quedan más alejadas, pero cuya importancia es tan relevante como las demás en la vida de Max Aub. Encontramos entre ellas el antiguo Colegio Rollin, hoy en día liceo Jacques Decour —ubicado en el número 12 de la avenida Trudaine en el distrito 9—, donde Max Aub estudió de 1908 a 1914, así como también los domicilios en los que la familia Aub residió sucesivamente entre 1937 y 1940, en el número 83 del bulevar Suchet, en el 54 de la calle Pelleport y luego en el 9 de la calle del Capitaine Ferber. Otra dirección importante por las consecuencias que tuvo en la vida de Max Aub: el campo de tránsito Roland Garros que la policía francesa organizó en 1940 en el interior del estadio, hoy en día más conocido por su torneo internacional de tenis.

Se puede conocer y recorrer virtualmente esta ruta —y las otras veinte propuestas por el Instituto Cervantes de París— visitando el portal multimedia: <http://paris.rutascervantes.es>. Este portal incluye datos y relatos ilustrados con fotografías, documentos y vídeos. El sitio ofrece además mapas, indicaciones y archivos GPS para dispositivos móviles que permiten localizar los lugares. Se puede descargar e imprimir la ruta.



Max Aub

Escritor
(1903, París - 1972, México)

Inicio de Ruta: Casa natal de Max Aub, cité Trévisé
Fin de Ruta: Restaurante La Closerie des Lilas
Número de lugares: 13 (más ocho lugares fuera de ruta)
Distancia total: 10,9 km aprox.

"PARÍS
de todo..."

Lugares en ruta

Lugar	Dirección	Metro
1 Casa natal	3, cité Trévisé 75009	Metro Cadet (7)
2 Segunda residencia/Librería de infancia	73, rue du Faubourg Poissonnière 75009	Metro Poissonnière (7)
3 Cine Le Grand REX	1, boulevard Poissonnière 75002	Metro Bonne Nouvelle (8, 9)
4 Casa de J.M Campalans	117, rue Rambuteau 75001	Metro Les Halles (4)
5 Residencia de Louis Aragon	18, rue de la Sourdière 75001	Metro Pyramides (7, 14)
6 Plaza de la Concordia	Place de la Concorde 75008	Metro Concorde (1, 8, 12)
7 Editorial Gallimard	5, rue Garancé-Gallimard 75007	Metro Rue du Bac (14)
8 Théâtre du Vieux Colombier	21, rue du Vieux Colombier 75006	Metro Saint-Sulpice (4)
9 Antigua Librería Española	72, rue de Seine 75006	Metro Mabillon (4)
10 Taller de Picasso (El Guernica)	7, quai des Grands-Augustins 75006	Metro Saint-Michel (4)
11 Residencia de André Camp	7, Place Paul Painlevé 75005	Metro Châteaufort-La Sorbonne (10)
12 Maison de la Mutualité	24, rue Saint-Victor 75005	Metro Maitland-Mutualité (10)
13 La Closerie des Lilas	171, boulevard de Montparnasse 75006	RER (B) Port-Royal

Lugares fuera de ruta

1) Antiguo Collège Rollin; 2) Antiguo Théâtre des Arts; 3) Embajada de España en Francia; 4) Residencia Boulevard Suchet (1937-39); 5) Residencia rue Pelletport (1938-39); 6) Residencia rue Capitaine Ferber 1939; 7) Campo de tránsito (hoy Estadio Roland Garros); 8) Musée d'Art Moderne

- 1 0 km
- 2 0,290 km
- 3 0,9 km
- 4 1,8 km
- 5 3,2 km
- 6 4,2 km
- 7 5,5 km
- 8 6,5 km
- 9 7,1 km
- 10 7,8 km
- 11 8,4 km
- 12 8,9 km
- 13 10,9 km



Más información en
<http://paris.rutas cervantes.es/ruta/maxaub>



Max Aub

El París de "las vidas" de Max Aub: De la cité Trévisé a la Closerie de Lilas

- CASA DE NACIMIENTO:** "Como dicen los diccionarios, nací el 2 de junio de 1903 en París, en el número 3 del conjunto residencial Trévisé, para mayor precisión casi pared con pared con las Folies Bergères" (Max Aub, Cuerpos presentes)
- SEGUNDA RESIDENCIA/LIBRERÍA DE INFANCIA:** Tras el nacimiento de la hermana de Aub, la familia se trasladó a un piso más amplio sobre una librería instalada en la planta baja que se será el lugar predilecto de las visitas del pequeño Max.
- LE GRAND REX:** En este histórico cine parisino se proyectó la película "Espoir. Sierra de Teruel" cuyo guión fue escrito por André Malraux y Max Aub.
- CASA DE CAMPALANS:** Max Aub instaló en esta dirección parisina al pintor imaginario Josep Torres Campalans.
- RESIDENCIA DE LOUIS ARAGON:** Aub está en contacto con el escritor y poeta francés Louis Aragon, quien se esfuerza en ayudar a la Embajada Española en sus relaciones con los responsables franceses de la Exposición Internacional.
- PLAZA DE LA CONCORDIA:** El joven escritor Aub pasa y vuelve a pasar por esta plaza en varias de sus obras: "A esta plaza la llaman plaza de la Concordia, porque aquí cortaron muchas cabezas" (Max Aub, *Discurso de la plaza de la Concordia*)
- EDITORIAL GALLIMARD:** Gracias al apoyo de Malraux, en 1961 las ediciones Gallimard deciden publicar una versión francesa de *Josep Torres Campalans*.
- THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER:** En sus viajes a París desde España, en los años veinte, Max Aub asiste a las representaciones de este teatro que le marcó profundamente.
- ANTIGUA LIBRERÍA ESPAÑOLA:** Cuando Max Aub conoce al dueño de la librería, Antonio Soriano, la complicidad nace entre estos dos amantes de la lectura y de los libros.
- TALLER DE PICASSO:** En enero de 1937, Max Aub forma parte de la delegación que va a encontrar a Picasso para pedirle que pinte un cuadro para el pabellón de la República en la Exposición Internacional. En mayo y junio de 1937, lo visita varias veces y paga 150.000 FRF por el *Guernica* que Picasso pinta en este taller.
- RESIDENCIA FAMILIAR DE ANDRÉ CAMP:** A Max Aub le gusta alojarse en la casa familiar de su amigo André Camp: "¿Qué piso? (...) pero dormir frente a la Prefectura de Policía" (Max Aub, *Nuevos diarios inéditos*)
- MAISON DE LA MUTUALITÉ:** Aub participa y toma la palabra en algunos de los actos organizados en este lugar por los numerosos grupos solidarios con la República Española.
- LA CLOSERIE DES LILAS:** André Malraux es otro gran amigo Aub con el que se encuentra en cada una de sus estancias parisinas y con el que frecuenta buenos restaurantes como éste. En junio de 1972, Aub encuentra también a Luis Buñuel muy poco antes de morir en México un mes después.

Estaciones recomendadas
<http://www.ratip.fr/>

- Cadet (7) para Casa natal
- Poissonnière (7) para Segunda residencia/Librería de infancia
- Bonne Nouvelle (8, 9) para Cité Le Grand REX
- Les Halles (4) para Casa de J.M Campalans
- Pyramides (7, 14) para Residencia de Louis Aragon
- Concorde (1, 8, 12) para Plaza de la Concordia
- Rue du Bac (14) para Editorial Gallimard
- Saint-Sulpice (4) para Théâtre du Vieux Colombier
- Mabillon (4) para Antigua Librería Española
- Saint-Michel (4) para Taller de Picasso (El Guernica)
- Cluny-La Sorbonne (10) para Residencia de André Camp
- Maitland-Mutualité (10) para Maison de la Mutualité
- RER (B) Port-Royal para La Closerie des Lilas



Así escribí la biografía de Max Aub

Rafael Prats Rivelles

Trampa para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Dan hecho el personaje, sin libertad con el tiempo. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse ligada al protagonista; explicarlo, hacer la autopsia, establecer una ficha; diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela; esposar la imaginación, ceñirse a lo que fue. Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la sola razón? ¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en personaje propio? ¿Quién pone, en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas? No me faltaron cabos, al revés: acudieron muchedumbre de sucesos que, en algún momento, parecieron esclarecedores; luego, pasada la sorpresa, sin importancia.

Estas palabras están tomadas del ‘Prólogo indispensable’ de *Jusep Torres Campalans*. Ellas iniciaron mi trabajo.

El libro se inicia en El Café Gijón

En realidad la biografía que escribí sobre Max Aub, su vida y su obra se inició, entre 1967 y 1968, en una tertulia del Café Gijón de Madrid, a la que acudí presentado por uno de sus habituales, el novelista manchego Rodrigo Rubio, que vivió en Valencia y casó con valenciana, Rosa Romá, escritora también. La reunión se celebraba los sábados por la tarde, y a ella asistían —entre otros— Manuel Vicent, Dolores Medio, Hermógenes Sainz, Luis de Castresana y José Gerardo Manrique de Lara.

Castresana y Manrique eran, a la sazón, los directores de *Grandes Escritores Contemporáneos*, una colección de libros de bolsillo de la madrileña editorial Epesa. Ellos fueron los que me sugirieron escribir el texto biográfico, pues por esas fechas me leyeron un artículo sobre nuestro ilustre exiliado, publicado, si la memoria no me falla, en la revista *La Actualidad Española*.

Descubrimiento del autor

“De hecho, soy un autor desconocido en España”, reconocía en 1966. No obstante, el origen de mi conocimiento de la existencia de tan prolífico escritor venía de algún año atrás, cuando Antonio Díaz Zamora presentó *Deseada* —¿o fue *La jácara del avaro?*— en el Club Universitario de Valencia, un espacio en el que se ofrecía un amplio panorama del teatro contemporáneo, desde García Lorca hasta Eugène Ionesco.

Varios eran los directores valencianos que hicieron realidad el Teatro Español Universitario en la capital del Turia:

Gil de la Calleja, Tomás Abad, José María Morera, Manuel Bayo además de Díaz Zamora, así como actores tan señalados como Paco Manzanque, Concha Navarro, etcétera. El programa de mano que se repartió con motivo de la representación informaba de que se trataba de un literato exiliado en México, nacido en París, que vivió en la ciudad de Valencia entre 1914 y 1939.

Como decía al principio del libro, el descubrimiento de Max Aub fue para mí algo importante. Aficionado a las letras, procuré ampliar mis conocimientos de la obra de un autor que prometía espléndidas horas de lectura. No fue tarea fácil: la comercialización de los libros aubianos se hallaba muy limitada entonces en España. No obstante, poco a poco, mi biblioteca se incrementó con la producción literaria del escritor. Ese acercamiento a su creación es el que permitió realizar aquellas páginas, entre la biografía y la crítica. Un acercamiento al que se unieron pequeñas investigaciones verificadas con quienes de algún modo tuvieron relación con el autor, así como la correspondencia que mantuve con Aub durante aquellos meses.

Regreso de la literatura desterrada

Era un tiempo en el que parecían regresar los escritores del destierro y sus libros eran cada vez más numerosos en nuestras librerías; paso a paso, se les va haciendo justicia comercial en España. En el comienzo de la biografía dejé escrito: “Como formando parte del programa Operación Retorno, vuelven los cerebros del exilio. La vuelta de Aub se lleva a cabo en busca de los lectores españoles para los que siempre escribí. De hecho, se han producido treinta años de espera. Quizá sea ahora el momento

de la recuperación. En ella, el escritor ha realizado su gran parte; sólo queda la colaboración de los lectores. Y precisamente para que ésta se produzca va a ser publicado este libro. Me gustaría que toda la importancia que adiviné con el hallazgo de Max Aub se transmitiera al lector. Que estas páginas representaran una sorpresa, grata sorpresa, impulsora de lecturas aubianas”.

Las necesarias colaboraciones

Aunque, a estas alturas, la memoria del biógrafo no viene avalada por una garantía fehaciente, lo cierto es que a raíz de un artículo publicado en una revista madrileña, mis contertulios me animaron a pergeñar la biografía de este “gran escritor contemporáneo”. Quedamos de acuerdo y, a partir de ahí, me lancé a ampliar toda la información que pude acerca de nuestro autor. Jugaron un papel importante dos librerías: Paco Dávila, de Valencia, y, sobre todo, Jesús Ayuso, de Madrid. A la librería de Fuentetaja, en la calle San Bernardo, acudí en más de una ocasión, donde se me facilitaron títulos imposibles de conseguir por otra vía. La ampliación de las lecturas aubianas constituyó una base primordial para el desarrollo del trabajo.

Pero no fue menos fundamental la colaboración que me brindaron, por medio de sus conversaciones, amigos del propio autor como los poetas Dámaso Alonso y Juan Gil-Albert, el pintor Genaro Lahuerta y Ángel Lacalle, profesor del Instituto de Játiva. Otro dato a tener en cuenta es el intercambio de cartas que mantuve con Max. No fueron demasiadas, pero lo suficientemente puntualizadoras para que las tenga en muy alta consideración. Genaro Lahuerta me cedió una fotografía de su ‘Retrato de Max Aub’, óleo de 1932, que obtuvo ese mismo año la tercera medalla nacional.

El libro lo terminé en Madrid en 1969. Según pude enterarme, el presidente del consejo de administración de la editorial —el que fuera ministro de Información y Turismo, don Alfredo Sánchez Bella— vetó la edición de mi trabajo por considerar que se hacía propaganda de un “enemigo de España”. Fue entonces cuando traté de moverme por otros caminos: acudí, sin éxito, a la editorial Cuadernos para el Diálogo, donde no tenían previsto este tipo de publicación, e incluso llegó un original a Joaquín Mortiz, la imprenta fundada en México en 1962

por Joaquín Díez-Canedo, en la que, como otros transterrados, solía publicar Aub. Una copia del original se la llevó el dramaturgo Eduardo Quiles, aprovechando su premio internacional de humor Mario Moreno Cantinflas por *El asalariado*. Eduardo todavía tuvo ocasión de visitar a Aub en su domicilio, en la calle Euclides: “Estaba ya muy mal y abría el balcón, buscando el aire”. Eduardo llevó un original de la biografía a la editorial, pero allí, como le dijeron, las cosas iban con mayor lentitud que en España, por lo que no prometieron nada.

Noticia de su fallecimiento

Pero el tiempo pasa y ocho años después, cuando yo ya me había vuelto a Valencia, olvidando la biografía, pero escribiendo en prensa algunos textos sobre el creador de *El laberinto mágico*, me llegó la grata noticia de que Epesa iba a editarlo. No cambié nada, sólo di noticia de su muerte: “Max Aub tuvo su segunda vuelta a España. Fue entre mayo y junio de 1972. Ese año, poco después, el domingo 23 de julio, su corazón se le paró para siempre en México”. Al día siguiente, creo que en la *Hoja del Lunes* de Valencia, me enteré de la noticia. Un despacho de agencia traía la mala nueva, acompañada de una breve y apresurada nota biográfica, en la que se decía, entre otras cosas, que había nacido en Viena.

Ese mismo lunes redacté una especie de necrológica, que el diario valenciano *Las Provincias* me publicó, creo que el día siguiente, en donde traté de puntualizar algunos extremos biográficos de nuestro escritor, al tiempo que procuraba poner de relieve la importancia de su producción literaria.

Entre 1969 y 1977, algún nuevo libro de Max Aub apareció en las librerías españolas, varios trabajos sobre el autor han surgido en periódicos y revistas, y poco más.

A punto de editarse

A punto de editarse, puntalicé lo siguiente: “Estas páginas fueron escritas entre 1968 y 1969. Salvo ciertas actualizaciones, se publican ahora tal como, entonces, se redactaron. Una serie de circunstancias, digamos históricas, impidieron su salida en aquella ocasión. Tampoco en 1972, a

raíz de la muerte de Max Aub, se aprovecharía la oportunidad. Hoy, casi ocho años después de la conclusión del trabajo, llegan al lector. Quizá alguno de los pasajes aquí expuestos resulte anacrónico. No importa; he preferido dejar las cosas como fueron pensadas. Simplemente he hecho varios añadidos y correcciones para quedar al día en lo posible. Así como algunas omisiones: la de la dedicatoria, por ejemplo (“A Max Aub con el ruego de que perdone las inexactitudes que seguramente encontrará en estas páginas por razones obvias”).

La demora de la publicación dio lugar, lógicamente, a una serie de desfases: “Transcurrieron unos pocos años y, sin embargo, fue tiempo suficiente para que cambiaran mucho las cosas. Varios de los que entonces me hablaron del protagonista de estos textos ya no existen; el propio biografiado ha muerto. Ya nada parece lo mismo y, no obstante, ahí queda, próximo a nosotros, en el pasado. (...) Hoy, sin duda, el autor ya no es ignorado en esta piel de toro, al menos por la inmensa minoría”.

El contrato que firmé me permitió cobrar el diez por ciento de la primera edición, dos mil quinientos ejemplares. No hubo

segunda, y al cierre de la editorial, los volúmenes sobrantes fueron a parar a librerías de viejo. Hoy puede encontrarse oferta de alguna de estas biografías por Internet, a un precio que oscila entre los ocho y los quince euros. En su día se vendió a cincuenta pesetas.

Han pasado casi cuatro décadas

He procurado mantener vivo el recuerdo de Aub a través de mis escritos y he atendido cuantas consultas se me han formulado, no pocas, en especial con el objetivo de realizar tesis doctorales.

Treinta y siete años ha cumplido esta biografía. Lo que más me duele es no haber podido abrazar a Max Aub, como era mi deseo. No llegamos a conocernos personalmente. Del libro me queda una edición desencuadrada a la que sigo haciendo fotocopias. Pero, sobre todo, me queda el recuerdo de un hombre que buscó incansable la verdad de su mundo y que estaba satisfecho de tener amistad con gentes de muy diferentes ideologías.

L’Eliana (Valencia), otoño de 2014.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'L'Elia', with a long horizontal line extending to the left from the start of the signature.

Alessio Piras: *Dentro e fuori il labirinto: la Guerra Civile Spagnola in Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux* (trad.: *Dentro y fuera del labirinto: la Guerra Civil Española en Max Aub, Ernest Hemingway, André Malraux*), tesis dirigida por Giulia Poggi. Departamento de Filología, Literatura y Lingüística. Universidad de Pisa, 2014.

262

Esta tesis doctoral se centra particularmente en el estudio de *El laberinto mágico* de Max Aub en el marco de la Guerra Civil española. Por lo que se refiere al ciclo aubiano, se propone una respuesta a la falta sustancial de una perspectiva que lo afronte de manera comparada e internacional y, dentro de las fronteras españolas, da vida a un estudio complejo que establece las relaciones literarias entre el *Laberinto* y algunos de los clásicos modernos y contemporáneos de las letras hispánicas. En cuanto a la guerra, en cambio, se ponen en el mismo plano, estudiándolas paralelamente, las experiencias varias de tres escritores de países distintos: Max Aub, Ernest Hemingway y André Malraux. De esta manera, *El laberinto mágico* se compara con *For Whom the Bell Tolls* y *L'Espoir*, evidenciando analogías y diferencias tanto en el plano literario como en el político.

Elisabeth Antequera: *Luis Buñuel: novela, de Max Aub. Un testimonio generacional y un reto literario. Los materiales preparatorios para la obra*, tesis dirigida

por Joan Oleza. Departamento de Filología Española. Universitat de València, 2014.

La tesis se propone establecer los parámetros que articulan el proceso de elaboración de *Luis Buñuel: novela*, obra en su mayoría inédita, que resultó ser, finalmente, un proyecto inconcluso de alcance imposible, un gran testimonio generacional y un reto literario. Para ello, se desarrolla un estudio minucioso de las fases que envolvieron su gestación: una primera etapa de máxima implicación de Aub en el proyecto (1968-1969); una segunda etapa de investigación en busca de su personaje en su primer viaje a Europa (Roma, Londres, París, España), entrevistándose así con voces amigas y cercanas a la vida y generación de Buñuel, y recopilando multiplicidad de documentos que avalaban su labor como investigador; una tercera etapa de redacción de ensayos y de transcripción de conversaciones; y, finalmente, una etapa de descontrol del proyecto y de imposibilidad de abarcarlo como un género híbrido que navegara entre las aguas de los apócrifos maxaubianos. En esa difícil gestación se tienen en cuenta otros trabajos que Aub alternó con el *Buñuel*, como *El cerco*, *La gallina ciega*, la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña*, *Retrato de un general*, artículos en prensa o el guión de *Sierra de Teruel*. Asimismo, la labor de archivo y de edición de textos se compagina con el estudio del perfil de Max Aub como biógrafo y crítico de la obra cinematográfica de Buñuel.

Sentencia condenatoria de Juan María Calles por plagio

En la última página del número 6 (2011) de *El Correo de Euclides* se publicó una breve nota informativa en la que podía leerse que “en noviembre del presente año 2011 cuatro investigadores maxaubianos (Manuel Aznar Soler, José-Ramón López García, Gérard Malgat y Juan Rodríguez) han presentado conjuntamente, a través del bufete Calsamiglia de Barcelona, una demanda judicial por plagio intelectual contra Juan María Calles, autor del libro *Max Aub en el laberinto del siglo XX. La escritura en libertad*, publicado por Ellago Ediciones de Castellón durante el pasado año 2010”. Pues bien, publicamos en este número 9 (2014) la última parte (“Fallamos”) de la “Sentencia número 150 de 2014”, dictada el 23 de abril de 2014 por los Ilmos. Sres. magistrados doña Adela Bardón Martínez y don Rafael Giménez Ramón, habiendo actuado como presidente don Enrique Emilio Vives Reus, magistrados los tres de la Sección Tercera de la Audiencia Provincial de Castellón donde, tras recurso de apelación interpuesto por los demandantes, se reconoce que Juan María Calles perpetró un plagio que queremos poner en conocimiento de la comunidad científica internacional.

SENTENCIA

Vistos los preceptos legales citados y demás de general y pertinente aplicación,

FALLAMOS

Que **estimado** el recurso de apelación formulado por la representación procesal de Don Manuel Aznar Soler, Don

José Ramón López García, Don Gérard Malgat y Don Juan Rodríguez Rodríguez, contra la Sentencia dictada por el Ilmo. Sr. Magistrado Juez del Juzgado de lo Mercantil número 1 de Castellón en fecha veintitrés de diciembre de dos mil trece, en autos de Juicio Ordinario seguidos con el número 202 de 2012, **revocamos** la referida resolución, adoptando en su lugar, con estimación parcial de la demanda deducida por dicha parte, los pronunciamientos definitivos siguientes:

- 1.- Declarar que la obra titulada “Max Aub en el laberinto del siglo XX. La escritura en libertad”, cuyo autor es Don Juan María Calles y ha sido publicada por la editorial Ellago Ediciones SL, reproduce sin autorización en sus capítulos II, IV, V, VI y VII textos pertenecientes a los demandantes Don Manuel Aznar Soler, Don José Ramón López García, Don Gérard Malgat y Don Juan Rodríguez Rodríguez contenidos en la obra “Max Aub en el laberinto del siglo XX” publicada por la Generalitat Valenciana.
- 2.- Decretar el cese de la edición de dicha obra en dichos términos, comprendiendo la reanudación de su publicación, la retirada del comercio de los ejemplares ilícitos, su destrucción y la inutilización a efectos de su reproducción de los elementos materiales utilizados.
- 3.- Condenar a Don Juan María Calles y Ellago Ediciones SL a satisfacer solidariamente la cantidad de 200 euros a cada uno de los condenados reseñados.
- 4.- No efectuar expresa imposición de las costas procesales devengadas durante la primera instancia.

En cuanto a las costas de esta alzada tampoco procede especial pronunciamiento.

Devuélvase a la parte recurrente la cantidad consignada como depósito para recurrir al estimar el recurso de apelación.

Notifíquese la presente Sentencia y remítase testimonio de la misma, junto con los autos principales al Juzgado de procedencia, para su ejecución y cumplimiento.

Así por esta nuestra Sentencia, de la que se unirá certificación al Rollo, lo pronunciamos, mandamos y firmamos.

Castellón 23 de abril de 2014.

Patronato de la Fundación Max Aub

PRESIDENTA

María Teresa Álvarez Aub

VICEPRESIDENTE

Rafael Calvo Calpe
Alcalde Ayuntamiento de Segorbe

SECRETARIO

Francisco José Tortajada Agustí

VOCALES INSTITUCIONALES

GENERALITAT VALENCIANA

María José Catalá Verdet
Consellera de Educación, Cultura y Deporte

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALENCIA

Alfonso Rus Terol
Presidente

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CASTELLÓN

Javier Moliner Gargallo
Presidente

MINISTERIO DE CULTURA

María Teresa Lizaranzu Perinat
Dir. Gral. Política e Industrias Culturales

VOCALES CIENTÍFICOS

José García-Velasco
Por la Familia Aub

Ricardo Bellveser Icardo

Por la Consellería de Educación, Cultura y Deporte

265

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 Hervás García

Por la Fundación Bancaja

El Correo de Euclides

Normas de publicación

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).

266

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 márgenes 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./Dirs. 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).

