

MAXAUB

Homenaje a

Edición de
James Valender
y Gabriel Rojo

EL COLEGIO DE MÉXICO

HOMENAJE A MAX AUB



serie
LITERATURA
DEL EXILIO
ESPAÑOL

7

Consejo Editorial

Carlos Blanco Aguinaga
Arturo Souto Alabarce
James Valender

Serie Literatura del Exilio Español

1. *Ultramar. Revista mensual de cultura*. Edición facsimilar con estudio introductorio de James Valender, 1993.
2. *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. Edición de Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender, 1995.
3. José Moreno Villa, *Obras completas*. Edición de Juan Pérez de Ayala. Coedición de El Colegio de México y la Residencia de Estudiantes, 1998.
4. Varios autores. *Homenaje a María Zambrano*, 1998.
5. James Valender y Gabriel Rojo Leyva, *Las Españas. Historia de una revista del exilio (1946-1963)*, 1999.
6. James Valender y Gabriel Rojo, *Poetas del exilio español. Una antología*.
7. *Homenaje a Max Aub*. Edición de James Valender y Gabriel Rojo, 2005.

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
FONDO EULALIO FERRER

HOMENAJE A MAX AUB

Edición de
James Valender y Gabriel Rojo



EL COLEGIO DE MÉXICO

862.6

A888h

Homenaje a Max Aub / edición de James Valender y Gabriel Rojo. – 1a. ed. – México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2005.

363 p. ; 22 cm.

ISBN 968-12-1167-7

1. Aub, Max, 1903-1972 – Crítica e interpretación. I. Valender, James, ed. II. Rojo, Gabriel, coed.

*Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/
Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.*



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Primera edición, 2005

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 968-12-1167-7

Impreso en México

ÍNDICE

Prefacio	9
----------	---

CONFERENCIA INAUGURAL

Max Aub entre Petreña y Buñuel: estrategias del antagonismo, <i>Joan Oleza</i>	15
---	----

MAX AUB EN MÉXICO

Los tiempos mexicanos de Max Aub, <i>Eugenia Meyer</i>	39
Max Aub: Diarios, <i>Federico Álvarez</i>	61
Max Aub, cuentista mexicano, <i>José de la Colina</i>	71
En homenaje a Max Aub, <i>Joaquína Rodríguez Plaza</i>	75

LA NARRATIVA DE MAX AUB

Max Aub y la cultura internacional del exilio republicano, <i>Carlos Blanco Aguinaga</i>	85
Max Aub y los “universos concentracionarios”, <i>José María Naharro-Calderón</i>	99
La ficcionalización del discurso ensayístico. Sobre “Homenaje a Lázaro Valdés”, de Max Aub, <i>José Antonio Pérez Bowie</i>	127

EL TEATRO DE MAX AUB

Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México, <i>Domínguez Adame</i>	145
--	-----

Max Aub y el drama de los campos de concentración en Francia: <i>Morir por cerrar los ojos, Francie Cate-Arries</i>	159
Más allá del exilio. El teatro escrito en exilio que no trata del exilio, <i>Silvia Monti</i>	169

EL ARTE LITERARIO DE MAX AUB

Rasgos formales en la poesía de Max Aub, <i>Antonio Carreira</i>	183
Max Aub y el fragmento, <i>José María Espinasa</i>	197
Max Aub y sus <i>Cuerpos presentes</i> , <i>Gabriel Rojo</i>	205

MAX AUB, LECTOR

Max Aub y México, <i>Francisco Caudet</i>	219
Max Aub como crítico de la generación "Nepantla", <i>Arturo Souto Alabarce</i>	247
Max Aub y su antología de <i>Poesía Mexicana (1950-1960)</i> , <i>James Valender</i>	253

APÉNDICE

Max Aub en "el país del viento": algunos poemas del denominado <i>Ciclo de Djelfa (1941-1942)</i> , <i>César Núñez</i>	283
---	-----

PREFACIO

En 2003 se celebró el centenario del nacimiento del Max Aub (1903-1972). Con motivo de este acontecimiento, y en respuesta al creciente interés que su obra despierta en las nuevas generaciones de lectores, tanto dentro de España como fuera, se llevaron a cabo numerosos homenajes, simposios y congresos con el fin de estudiar y difundir la obra de este novelista, dramaturgo, crítico y poeta que, aunque nacido en París de padre alemán y de madre francesa, se educó en España, se integró desde joven a la vida literaria y artística española y, aun en las circunstancias más adversas (cuando tal vez le hubiera convenido acordarse de sus orígenes franceses), siempre se consideró español de formación y de destino. En México, donde Aub vivió los últimos treinta años de su vida (1942-1972) y donde publicó obras tan significativas como *San Juan* (1943), *No son cuentos* (1944), *Morir por cerrar los ojos* (1944), *Campo abierto* (1955), *Crímenes ejemplares y otros* (1956), *Josep Torres Campalans* (1958), *La calle de Valverde* (1961), *Campo cerrado* (1968) y *La gallina ciega* (1971), por citar sólo unos cuantos títulos de una vasta y variadísima producción, hubo desde luego mucho interés también por celebrar su centenario. Y de ahí la iniciativa del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio, que en octubre de 2003 organizó unas “Jornadas Max Aub”, cuya actas tenemos el gusto de reunir en el presente volumen.

Como se dará cuenta en seguida el lector, el libro respeta la estructura misma de las Jornadas. De este modo se abre con el texto de la conferencia inaugural, que le correspondió al profesor Joan Oleza, catedrático de la universidad de Valencia, quien, además de conocido estudioso de muchos aspectos de la narrativa española moderna, encabeza el equipo de especialistas que actualmente preparan la edición de las *Obras completas* de Aub. Cabe señalar que su conferencia, “Max Aub, entre Petreña y Buñuel. Estrategias del antagonismo” partió de una discusión de uno de los aspectos de la obra de Aub que, de acuerdo con muchos de los participantes, asegura su modernidad para el lector contemporáneo: su fascinación con los personajes apócrifos. (Aunque éste no es el lugar para comentar el contenido de cada una de las ponencias presentadas en las diversas sesiones, no estaría de más señalar que algunos sectores de la obra de Aub parecen, en efecto, gozar de

mayor estimación que otros en el ánimo de los lectores; que las novelas apócrifas —como *Luis Álvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*, por ejemplo— parecen llamar más la atención que las famosas novelas del “Laberinto mágico”, que tanta importancia tuvieron, en cambio, para el propio Aub. Asimismo, el valor testimonial de ciertas obras de Aub parece imponerse por encima de la virtud estrictamente literaria de otras: tal es el caso de obras como el *Diario de Djelfa* o de *Manuscrito cuervo*, inspiradas en la estancia de su autor en los campos de concentración; y también es el caso de los *Diarios* de Aub, cuya reciente publicación igualmente tiende a desplazar nuestra mirada de la obra del escritor hacia los tiempos que le tocó vivir y de los que resultó ser un testigo excepcional.¹ Aunque siempre es arriesgado afirmar algo muy categórico al respecto, esta capacidad de la obra de Aub de interesar a públicos muy diversos y así satisfacer las exigencias de generaciones nuevas parecería hablar bien de su capacidad de resistir el paso del tiempo.)

Las Jornadas se organizaron en cinco mesas caracterizadas por los siguientes temas: “Max Aub en México”, “La narrativa de Max Aub”, “El teatro de Max Aub”, “El arte literario de Max Aub” y “Max Aub, lector”. Estos temas reflejaban nuestros propósitos como coordinadores de la reunión: por un lado abarcar los diferentes campos en que Aub se había destacado como autor, pero, por otro, restringir los trabajos a la época mexicana del escritor (o en todo caso, a sus años como exiliado). Puesto que no era posible abarcar en dos días absolutamente todo lo que Aub hubiera escrito desde que iniciara su trayectoria literaria en Valencia a principios de los años veinte, nos pareció lógico, e incluso natural, centrar la atención en su etapa mexicana, que fue, a fin de cuentas, la más larga y seguramente la más fructífera. Por fortuna así lo entendieron también quienes tuvieron la amabilidad de aceptar participar en las Jornadas y que incluyeron no sólo a personas residentes en México, sino también (como en el caso de Joan Oleza) a especialistas de otros países. México estuvo representado por Domingo Adame (Universidad Veracruzana), Federico Álvarez (UNAM), Antonio Carreira (profesor invitado de El Colegio de México), José de la Colina, José María Espinasa (El Colegio de México), Eugenia Meyer (UNAM), Joaquina Rodríguez Plaza (UAM-Azcapotzalco) y Arturo Souto Alabarce (UNAM). Conviene

¹ La publicación de los *Diarios* de Aub se la debemos a la cuidadosa labor de Manuel Aznar Soler. Véase su edición de los siguientes tomos, todos publicados en México por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: *Diarios 1939-1952* (2000); *Diarios 1953-1966* (2002); *Diarios 1967-1972* (2003). Véanse también las siguientes selecciones, también preparadas por Manuel Aznar Soler: *Diarios (1939-1972)* (Alba, Barcelona, 1998) y *Nuevos diarios inéditos, 1939-1972* (Renacimiento, Sevilla, 2003).

señalar que varios de dichos participantes, además de ser lectores y estudiosos de la obra de Aub, habían tratado de cerca al escritor y tuvieron la amabilidad de brindarnos sus testimonios personales. Por otra parte, pudimos contar también con la colaboración de especialistas de la talla de Carlos Blanco Aguinaga (Universidad de California en San Diego), Francie Cate-Arries (William and Mary College), Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid), Silvia Monti (Universidad de Verona), José María Naharro-Calderón (University of Maryland at College Park/Universidad de Alcalá) y José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), quienes se trasladaron a la ciudad de México precisamente con la finalidad de participar en las Jornadas. (Por desgracia, José María Naharro-Calderón apenas acababa de llegar a México, cuando una desgracia familiar lo obligó a desplazarse en seguida a Madrid; pero, antes de marcharse, tuvo la gentileza de dejarnos el texto de su ponencia, que nos complacemos con incluir aquí en el libro.)

La última sección del libro es la única que rompe con la estructura del simposio. Para cerrar las Jornadas en octubre de 2003 creímos apropiado que se oyera la voz del propio escritor. Así, delante del público reunido en la Sala Alfonso Reyes de El Colegio de México, se transmitió parte de una conferencia que Aub había grabado en 1961, cuando era Director de Radio UNAM. El presente libro se cierra de otra manera, al introducirse un apéndice igualmente destinado a dejarle la última palabra al homenajeado. En este caso, gracias a la colaboración del joven investigador César Núñez, ofrecemos al lector una edición de varios de los poemas del llamado “Ciclo de Djelfa”: es decir, de los poemas inspirados en la terrible experiencia vivida por Aub cuando, al finalizar la guerra civil española, fue encarcelado primero en los campos de concentración franceses y luego en diversos campos del norte de África. Si bien es cierto que, en fechas más o menos recientes, la *Obra poética* de Aub ha sido objeto de una edición crítica, el responsable de dicha edición no tuvo a la mano las versiones últimas de ciertos poemas que, poco antes de morir, Aub depositó, junto con muchos otros papeles, en la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México.² El trabajo de César Núñez tiene precisamente el propósito de resaltar la relevancia de dichas versiones. El apéndice del libro cumple así un doble propósito: por un lado, recoger el testimonio del poeta con respecto a uno de los capítulos más angustiantes de la historia del exilio español y, por otro, recordar la relación muy especial que unía a Aub con El Colegio y con su primer Presidente, don Alfonso Reyes.

² Véase Max Aub, *Obra poética completa*, edición de Arcadio López-Casanova et al., Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2001 (*Biblioteca Valenciana*).

Sólo nos resta dar las gracias a todos los que hicieron posible tanto la celebración de las Jornadas como la publicación de las presentes Actas. Así, nuestro más sincero reconocimiento a todos los ponentes, no sólo por el tiempo y el esfuerzo que supuso su participación en las reuniones, sino también por la paciencia y el cuidado con que han colaborado en la edición de los textos escritos por ellos. A todos los colegas de El Colegio de México que aceptaron moderar las mesas, les agradecemos su desinteresada participación. Al licenciado Fernando Escalante, Director de Radio UNAM, su generosidad en prestarnos la grabación de la conferencia de Max Aub que se escuchó en el cierre de las Jornadas. A César Núñez, el entusiasmo con que aceptó cedernos su edición de los poemas de Aub recogida en el apéndice. A Elena Aub, su amable autorización de publicar los textos inéditos de su padre que se recogen en dicha edición. A Josefina Camacho, su eficiencia a la hora de tramitar no sólo los vuelos internacionales de varios de los participantes, sino también su alojamiento aquí en el Distrito Federal. A María Méndez, Coordinadora Académica del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, la rapidez con que nos resolvió innumerables cuestiones administrativas. A don Eulalio Ferrer y al Fondo que lleva su nombre, la generosa colaboración que ha hecho posible la publicación de este libro. Y finalmente, a Aurelio González, director del CELL, sin cuyo constante y amable apoyo este proyecto nunca se hubiera podido llevar a cabo.

GABRIEL ROJO LEYVA
JAMES VALENDER
20 de julio de 2004
El Colegio de México

CONFERENCIA INAUGURAL

MAX AUB ENTRE PETREÑA Y BUÑUEL: ESTRATEGIAS DEL ANTAGONISMO¹

JOAN OLEZA

Universitat de València

A diferencia de *Luis Álvarez Petreña* y de *Jusep Torres Campalans*, invenciones libérrimas de Max Aub, el libro sobre Buñuel le ataba las manos desde un principio: se trataba de un encargo de la editorial Aguilar, en 1967,² y no para escribir un libro con personajes de ficción sino sobre una persona viva y bien conocida por él. “Nunca escribí por encargo nada que tuviera por mío, como no sea este libro”, confiesa Max (p. 29), pero el afán que encendió el encargo, y que consumió buena parte de sus energías de los cuatro o cinco últimos años de su vida,³ derivó en un puro proceso de creación, de apro-

¹ Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre los apócrifos aubianos y su inserción en una poética realista como la que dio lugar al *Laberinto mágico*, y más en general todavía, sobre la osada confluencia de Vanguardia y Realismo en la obra de Max Aub y de algunos otros escritores coetáneos. Las primeras fases de este trabajo, ya publicadas, son: “Max Aub, entre Vanguardia, Realismo y Posmodernidad” (*Ínsula*, 1994, núm. 569); “Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo”, en Cecilio Alonso (ed.) *Max Aub y el Laberinto español. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), pp. 93-122; “Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo”, en Facundo Tomás Ferré (ed.), *En el país del arte: la novela del artista* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003). Este mismo trabajo conoció una primera versión, con algunos epígrafes diferentes, en función del enfoque allí utilizado, en una conferencia inédita, pronunciada en el Congreso Internacional del Centenario “Max Aub. Testigo del siglo xx”, el día 7 de abril del 2003, titulada: “De Petreña a Buñuel: un ajuste de cuentas con el arte contemporáneo”, y cuya publicación no ha sido confirmada a la fecha (28/10/03). Ni que decir tiene que todos estos trabajos se continúan y establecen entre sí una red de referencias.

² En 1967 según Federico Álvarez (“Al lector”, en Max Aub: *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, Aguilar, Madrid, 1985, p. 9. Es ésta la única edición actualmente existente de la obra, por lo que mis referencias lo son siempre a ella) que no aporta más precisiones, pero en 1968 según Agustín Sánchez Valiente (“Luis Buñuel: Novela”, en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”*, p. 755), quien examina la correspondencia entre Aub, los representantes de la editorial Aguilar y Buñuel, y aporta la fecha del contrato suscrito por el escritor con la editorial: 22 de octubre de 1968.

³ En algunos momentos del libro Max señala que dedicó al proyecto dos años (p. 17), o dos y medio (p. 27), o que ya estaba realizando entrevistas desde hacía tres años (p. 349). No

piación personal de su objeto: “los encargos (para quienes no somos meros ejecutores) se transforman en obra personal” (p. 29). Para ello Max Aub se movilizó desde la Ciudad de México hasta Madrid, pasando por París o por Roma: “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 vida en hacerlo, y me quedé corto —de tiempo, y dinero” (p. 17). Lo hizo armado de cuaderno o de grabadora, el cuaderno sobre todo para Buñuel, que “no quiso nunca (o pocas veces) grabar conversaciones”, la grabadora para la mayoría de las 45 entrevistas, siguiendo un método con el que por entonces el antropólogo norteamericano Oscar Lewis había provocado un desconcertante efecto de atracción entre los lectores del ensayo antropológico y los de la novela, al difuminar sus fronteras, primero con *Los hijos de Sánchez*, en 1961, y después, con *Pedro Martínez. Un campesino mexicano y su familia*, que había publicado en versión castellana pocos años antes, en 1966, y en México, la editorial Joaquín Mortiz (la versión inglesa es de 1964), la misma que por aquellos mismos años le había publicado a Max Campo del moro (en 1963), Luis Álvarez Petreña (1965), o *Historias de mala muerte* (1965). Por aquellos mismos años Elena Poniatowska, yo no sabría decir si en conexión o no con la obra del antropólogo norteamericano, estaba recopilando los materiales orales de su fascinante *Hasta no verte, Jesús mío* (1969). Si Oscar Lewis transcribió las rudimentarias conversaciones con Pedro Martínez y sus iletrados familiares entre 1943 y 1963, y si Elena Poniatowska transcribió también las confesiones de su analfabeta soldadera, Max Aub, imagino que impregnado de estos efluvios de oralidad que emanaban de México, tomó su turno a partir de 1968. Ciertamente que sus entrevistados eran ahora gente de cultura y que él no tuvo tiempo de ejercer esa sutil presión sobre el material oral que convierte un testimonio directo en una creación lingüística, como la de Elena Poniatowska. El resultado fue el de un libro “mal escrito: porque no lo está, sino hablado”, a pesar de lo cual la narración, como en los casos de Lewis y Poniatowska, cobra a menudo una energía singular.

Pero el resultado fue sobre todo el centenar de carpetas, con aproximadamente cinco mil hojas mecanoscritas, que Federico Álvarez encontró sobre su mesa de trabajo en julio de 1972, tras su muerte. Lo que nosotros hemos leído es el producto del desbroce, de la selección y la ordenación que su yerno realizó hasta dejar en limpio las cerca de seiscientas páginas que finalmente publicó Aguilar. El libro está por hacer, sin duda, y la ver-

obstante, las entrevistas que conforman el libro abarcan claramente desde 1968 hasta, al menos, 1971.

sión más cercana al proyecto de Max, también. Max quería hacer un libro titulado *Buñuel: Novela*. Federico Álvarez, en cambio, nos entregó prudentemente un libro titulado *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, aunque no se abstuvo de dejar colgando una última sugerencia, a mi modo de ver excelentemente planteada: “El lector decidirá si estos son los *papeles sobre Buñuel* que dejó inéditos Max Aub o si la labor intensa que se encierra en ellos alcanzó ese cambio de calidad que pueda permitirnos llamarlos *Buñuel: Novela*” (p. 4).

Estos materiales nos permiten plantearnos, en efecto, qué clase de novela quiso hacer Max, sobre qué modelo formal, con qué objetivos, a partir de qué poética, sobre qué universo de conflictos y en qué líneas de relación con el resto de su obra.

Las líneas que siguen tratarán de responder algunas de estas cuestiones.

1. EL MODELO NARRATIVO

El modelo narrativo es fruto de una sugerencia, pero sobre todo de una experiencia. La sugerencia la proporciona el título de un libro de un buen amigo, el poeta Louis Aragon, que impresiona a Max: *Matisse: novela* (pp. 10, 20). La experiencia es la de “mi método” (p. 15) de hacer novelas: “Este libro, repito, no puede ser sino una novela más, parecida a las que he escrito: saco de recortes, de recuerdos, de chistes, de sucesos, vaciado sobre el tapiz de su época. ¿Qué le voy a hacer, si no sé escribir de otra manera ni de otra cosa? Miento: ...si no me interesa escribir de otra cosa” (p. 21). Por lo que aquí dice, su novela podría parecerse tanto a los frescos orales del *Laberinto mágico* como a las novelas de sus apócrifos, *Luis Álvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*. No obstante, el protagonismo exclusivo del personaje Buñuel (frente al colectivo de los *Campos*) y el emparejamiento de novela y biografía la tenían que acercar, necesariamente, a las novelas de apócrifo. *Jusep Torres Campalans*, aparecida en 1958, le quedaba a diez años de distancia, pero la tercera versión de la novela de Petreña, la versión en que más suntuosamente se despliegan sus posibilidades como apócrifo, se publicaría en 1971, por lo que Max tuvo que trabajar en ella al mismo tiempo que en su libro sobre Buñuel. Si se le añaden los apócrifos de la *Antología traducida*, publicada en 1963, y los de *Imposible Sinaí*, en los que trabajaba desde 1967, aunque no verían la luz hasta 1982, se puede comprender con qué avidez se injirió Max Aub entre esos compañeros de viaje fantasmagóricos en los últimos quince años de su vida.

Por otra parte, tanto *Jusep Torres Campalans* como *Luis Álvarez Petreña* eran *novelas de artista*,⁴ compuestas sobre la amalgama de materiales heterogéneos: el diseño fragmentado (en ...*Petreña*) o el relato (en ...*Campalans*) de una biografía, textos supuestamente autógrafos (los diarios de Petreña, el *Cuaderno verde* de Campalans), entrevistas (de Aub con Petreña, en Londres; de Aub con Campalans, en San Cristóbal), textos literarios (los diversos relatos de ...*Petreña*), documentos (cartas, recortes de periódicos, catálogos...), testimonios diversos de amigos, conocidos, profesores, reales o ficticios (críticas, informes, noticias, reflexiones, juicios...), ilustraciones (fotografías, fotomontajes, reproducciones de pinturas y dibujos) y multitud de paratextos (dedicatorias, citas, prólogos, agradecimientos, notas editoriales, addendas, notas a pie de página, apéndices, cronologías...). En conjunto, un *montaje* diseminativo de fragmentos heterogéneos sostenido por un soporte de época, con abundantes referencias históricas: la época que abarca desde el principio de siglo hasta los años 70, pasando por los de la guerra civil española, el exilio y la postguerra mundial, la época, en suma, que abarca la vida de una generación, la del propio Max Aub.

Si Max había definido la composición de su *Jusep Torres Campalans* como “descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista [...] a la manera de un cuadro cubista” (1970, p. 16), marcando el énfasis en esa pluralidad de perspectivas, entre las cuales se inserta, como una más, la del propio autor, que sólo ejerce de autor-narrador en determinadas ocasiones, y que en otras no dispone de más autoridad que la de los otros personajes, la de un contertulio o incluso la de un testigo externo, por mi parte yo evocaría otro principio constructivo más determinante aún que el de la superficie descompuesta del cubismo, me refiero al del *collage* o *montaje* de materiales fragmentarios de forma y textura heterogéneas, ese principio constructivo que Peter Bürger, en su celebrada *Teoría de la Vanguardia*,⁵ identificó como el más característico de las Vanguardias y, en especial, del Surrealismo.

Abolición de una estructura jerarquizada, de un orden perspectivístico, pluralidad de puntos de vista, composición en *collage*, amalgama de textos fragmentarios, mezcla de géneros (biografía, cartas, relatos, ensayos, entrevistas, poemas, reportajes...), deconstrucción de la intriga ...el mismo mode-

⁴ Sobre el género, véase: Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Montesinos, Barcelona 1983); Francisco Calvo Serraller, *La novela de artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850* (Mondadori, Madrid, 1990); Facundo Tomás Ferré (ed.), *En el país del arte: la novela del artista*. El concepto, aplicado a Max Aub, en Miguel Corella Lacasa, *El artista y sus otros. Max Aub y la novela del artista* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003).

⁵ Cito por la edición de Península, Barcelona, 1987.

lo que había servido para la biografía novelada de un escritor y de un pintor bien podía servir para la de un cineasta, tanto más cuando los diversos materiales estaban ya reunidos sobre la mesa de trabajo, aptos para el montaje.

2. LOS OBJETIVOS DE LA ESCRITURA

Probablemente uno de los objetivos más autoexigidos de la escritura de Max Aub en su conjunto sea el de dar cuenta de una época, de la suya.⁶ Y no falta, por supuesto, en *Buñuel: novela*. Al iniciar el proyecto le preocupa la dificultad de conjugar el imperativo histórico y el biográfico-novelesco, pero pronto se apropia de la convicción de “que un personaje es su época; es decir, lo que su época fue influyendo en él” (p. 21). “Es su tiempo —nuestro tiempo— el que se refleja en él de una manera privilegiada y profunda y el que pone de relieve su obra y su vida con absoluta normalidad” (p. 22). Para entonces, Max Aub se ha instalado en el núcleo caliente de la poética realista de la Modernidad: el entendimiento del personaje —y si se quiere, de la persona— como tipo representativo de una determinada configuración histórico-social. A fin de cuentas la historia no transita menos a través de las personas que de las instituciones o de los acontecimientos. Y a lo largo de todo el proyecto Max no cesará de perseguir a un Buñuel que bracea entre las aguas de su origen familiar y de clase, de la devastadora sucesión de guerras, del desmoronamiento de los antiguos imperios, de las amenazas y las promesas de las revoluciones, de los descubrimientos científicos y tecnológicos, de la pasmosa transformación de los medios de comunicación, de la revolución cultural de las Vanguardias, de la eclosión del cinema como punta de lanza de una época nueva (p. 25). Las aguas de un siglo que parecen concentrar todas sus turbulencias en los años 30, los años generacionales de Aub y Buñuel, y por eso la novela de Buñuel y de Aub tendrá una ineludible orientación generacional: “Ya te digo —le reitera Aub a Buñuel— que no se trata de hacer un libro sobre ti, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño.⁷ ¿Quién,

⁶ Es ésta una importante diferencia de sus novelas históricas respecto al modelo galdosiano, atento al pasado histórico próximo más que a la propia experiencia histórica. Las novelas de Aub, tanto las del *Laberinto* como las otras, estarán marcadas por una historia que es tiempo vivido, ineluctable presente, y en el que la aventura vanguardista, el surrealismo y la dialéctica anarquismo-comunismo ocuparán un lugar eminente, tanto en los acontecimientos como en la reflexión.

⁷ Una generación que con el paso de los años y de las guerras hará sospechar a Max que se ha disipado su denominador común (p. 22), su cohesión (véase *La gallina ciega*, Alba, Bar-

como nosotros, ha visto dos guerras mundiales, con la de España como pivote?” (p. 33). Reconstruir su memoria, piensa Aub, es la “manera de intentar recordar lo mejor de mi pasado, intelectualmente hablando”. Claro que este sentimiento de identidad generacional se tiñe enseguida de melancolía: “Con lo que este libro sólo interesará a los viejos y a los estudiosos, poca gente. Lo siento. Por una razón u otra, siempre me pasó, más o menos, lo mismo. Cuando alguna vez me han preguntado: ‘¿Para quién escribe?’, siempre contesté: ‘para mis amigos’ [...] lo malo es que ahora quedan pocos” (p. 21). Una melancolía no exenta, quizás por última vez en la obra de Max, de una obstinada energía: “Volver a hojear las revistas de 1920, a ver las películas de 1930, leer los libros y estudios recientes acerca del tiempo pasado fue regresar a un país enterrado”, escribe (p. 24).

Pero la captación de una experiencia generacional alcanza en la personalidad de Buñuel un eje de articulación decisivo. “De hecho —confiesa Max (p. 21)—, he trabajado buscando la razón de ser de la obra de Buñuel”, pero “para comprenderla hay que intentar saber quién es” (p. 16). Y Buñuel personaje acabará por atraer más la atención de Max que el cine de Buñuel, a pesar de su entusiasmo por películas como *Las Hurdes*, *Los olvidados*,⁸ *Nazarín* o *Viridiana*. Podría decirse que Max comienza su trabajo con una admiración limitada por la obra del cineasta aragonés: “Buñuel no es Dios —escribe— [...] pero sí que existen dioses: Picasso, por ejemplo; o Leonardo, o Shakespeare, o Cervantes. Se nota en cualquier cosa que toquen [...] Con Buñuel no sucede eso. Hizo muchas películas que no parecen tuyas, sabiéndolo, para poder vivir [...] El problema de Lope, de Federico, si hubiese vivido, es distinto: eran dioses, pero despilfarradores, como lo es Picasso. Como si les bastara que en un trazo, un detalle, una escena, se reconociera su genio. Buñuel es distinto”, dispone sus obras según un doble criterio: unas para comer, otras para mostrar “algo de lo que llevo dentro” (p. 19). Pero esas seiscientas páginas que componen su libro dibujan con toda claridad una atracción cada vez más intensa, y a veces también más irritada, por el personaje. Le absorben su complejidad contradictoria, los rasgos difíciles de encajar entre sí, o de explicar, y sobre todo su misterio, su resistencia a ser analizado, “lo que cela” (p. 16), su extraña condición de “persona-

celona, 1995, p. 413), sus convicciones compartidas, incluso que se ha dividido en distintos grupos generacionales (p. 112), o que él no pertenece a la misma generación que los del 27 (*Diarios*, Alba, Barcelona, 1998, p. 485). En otros momentos, la mayor parte sin duda, la percibirá como intensamente propia, en la medida en que se trata de la generación que compartió unas mismas experiencias históricas.

⁸ En cuya producción reivindica una y otra vez su propia participación, que ninguno de sus entrevistados parece recordar.

je oculto” (p. 15), “impenetrable” (p. 358), su terca otredad, en suma, lo que Abel Martín hubiera llamado “la heterogeneidad del ser”.

En la persecución de este objetivo, el de convertir a Buñuel en “mi criatura” (p. 16), Max va a descubrir que las de ambos se construyen como vidas paralelas, y en un demorado pasaje introductorio se entretiene en trazar el “paralelo Buñuel-Aub” (pp. 23-24), para concluir: “Si he dedicado los últimos años (iba a escribir, creo que con cierta razón, de mi vida) a reconstruir ese medio, el suyo, es porque fue paralelo al mío. Siempre me ha gustado poner a otros por talanquera, por pura cobardía o por natural pudor, o por ambas cosas a la vez” (p. 24).

3. ENTRE LA NOVELA Y LA BIOGRAFÍA

“No es posible retratar a nadie si no es desde el ángulo en que le pinta el que lo ve —escribe Max al final de sus entrevistas—. ¿Y a quién se parece el Buñuel de tantos diversos retratos? A un Luis Buñuel ideal, que no existe más que en la mente del que dice: Luis Buñuel” (p. 16).

Max Aub, que conoce la teoría de la relatividad de Einstein, y su enorme influencia sobre las mentalidades del siglo xx, no puede creer ya, como los realistas del siglo xix, que la realidad es objetiva y que el novelista tiene la sagrada misión de descubrirla, reflejarla y explicarla. Su realismo es relativista, pero Max no se conforma con la constatación de la relatividad de la imagen que el novelista capta. Hay grados de relatividad, las mediciones son variables pero no aleatorias, no toda mirada tiene el mismo poder configurador de lo real. Rara vez se comenta que lo que perseguía Einstein no era tanto proclamar la relatividad general de todas las medidas, sino la manera de escapar a ella mediante una medida firme, a la cual pudieran referirse todas las demás, y que él identificó con la velocidad de la luz. Max Aub no va inicialmente por este camino, sino por el de Unamuno, en *Niebla*, para quien cada uno de nosotros inventa o sueña al otro, a su otro o sus otros, de manera que la vida es un incesante soñar a los otros, de la misma manera que Dios nos sueña a nosotros, esto es, nos crea. No obstante, en la niebla de la vida, la realidad puede ser alcanzada en los sueños compartidos, en los sueños soñados a la vez, por eso el amor es el sueño que dos sueñan al mismo tiempo. Aproximarse a la inapresable realidad se hace posible entonces por la confluencia de distintos sueños, distintas miradas, distintas versiones.

Max lo piensa así: “Enfrentando pareceres, tal vez quede —siempre borrosa— más clara su figura humana”. Su programa es el de reconstruir

la figura de Buñuel como un “rompecabezas”, acudiendo a buscar los fragmentos en la memoria y en las impresiones de toda clase de personas, cuanto más heterogéneas entre sí, mejor: la mujer, el hijo, los hermanos, los amigos de diversas épocas y de diversos medios, los productores de su cine, los curas, los vecinos de Calanda o de Zaragoza, los actores, las antiguas amantes, los críticos, hasta la señora de Jiménez Fraud, directora consorte de la Residencia de Estudiantes que no podía participar en sus reuniones por ser mujer, hasta un tal Miguel Zapater, propietario de la gasolinera de Calanda, o hasta el Vizconde de Noailles, que produjo *La Edad de Oro* pero que se acuerda sobre todo de la fiesta que celebraron en su casa para presentarla, todos contribuyen con su propia voz al relato. “No queriendo inventar, robé. Es decir, copié, hurté, transcribí” (p. 18). Como en cualquier novela del *Laberinto*, piensa Max, “decidí [...] dar las diversas versiones, no para que escogiera [el lector], sino para que las tuviera todas por verdad” (p. 18). Arrastrado por su método a una conclusión sin duda excesiva, la de que todo es verdad, Max dice esperar “que el lector tenga en cuenta que, de hecho, sólo es mío el punto de vista, es decir, el emplazamiento de la cámara. Nada más y nada menos” (p. 26). Como en la teoría de Einstein, las diferentes versiones lo son por referencia a una bien definida, que las capta.

Pero no son únicamente el punto de vista o la confluencia de versiones diversas los instrumentos que Max Aub necesita para cumplir sus objetivos. Ellos aseguran lo que en el libro hay de testimonio, pero nada más. Y hace falta algo más, hace falta que la biografía se transforme en novela: “A medida que he ido acercándome a la vida y la obra de Luis Buñuel y la he conocido mejor, han crecido las ganas de llamar a este libro *novela*. No porque lo sea la suya, sino porque éste ha sido siempre mi método. Al fin y al cabo —para mañana—, ¿qué más da que mi Salomar haya vivido —o viva— y mi Campalans sea una composición? A veces las biografías —en el papel o en el celuloide— son las historias más falsas que he contado” (p. 15).

Y es que para Max la novela es una manera especial de llegar a la verdad, precisamente *su* manera: “Para mí —escribe—, novelista que voy buscando la verdad a través de la literatura”. Y esto significa aceptar una cuota de ficción, o si se quiere de mentira: “me es más gustoso [como escritor] mezclar [...] el sueño con la razón, la verdad con la mentira para acercarme disfrazado a la verdad inalcanzable” (p. 24). Y esa es la razón por la que ha querido convertir la biografía de Buñuel en una novela: “Si lo he subtitulado *novela* es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los

documentos” (p. 19). A fin de cuentas, los documentos “también mienten” (p. 17).

Max no quiere, sin embargo, apurar hasta el extremo este razonamiento, porque sabe que le conduciría a legitimar una literatura exenta de toda obligación realista y una verdad exclusivamente subjetiva. Por eso la cuota de ficción ha de continuar barajándose con la de testimonio, y la novela con la biografía: “algo híbrido” (p. 20), en definitiva, algo semejante a “cierta manera —moda, podríamos decir— de redactar algunos libros que no son novelas ni biografías, ni anales ni ensayos, pero que de todo tienen, revuelto con fotografías que aclaren el texto y trozos de libros ajenos” (p. 21). Max tiene muy reciente la experiencia de *Jusep Torres Campalans* y de la tercera versión de *Luis Álvarez Petreña*, y además estamos en 1971, se presienten —sobre todo en América— las textualidades abiertas, heterotópicas, híbridas de ficción e historia, de las mejores propuestas posmodernas.

“No puedo imaginar que una novela —una novela mía— pueda pasar por alto los vaivenes —tal vez inútiles— de la Historia”, escribe en sus Preliminares. Y lo refuerza al referirse a su libro: “No pude, y lo siento, inventar la historia. Lo sucedido pasó. Procuré ceñirme a los hechos. Respondo de lo que vi; lo demás, que es mayoría, aparece según me lo contaron” (p. 27).

Siguiendo este razonamiento se acerca mucho a los planteamientos de lo que ya en la década de los 70 comienza a conocerse, desde Francia o Italia hasta Estados Unidos, como Nueva Historia, englobando diferentes corrientes, desde la Historia de las Mentalidades a la micro-historia o la historia de las mujeres, pasando por el *Revival of Narrative*. Una nueva historia, en suma, que consciente de su condición de relato y de la posición relativa del historiador, busca a menudo el lado oculto o privado de los acontecimientos, la vida personal y familiar, las voces insignificantes o acalladas, las imágenes, las mentalidades, las costumbres, los sentimientos... Esa historia que liga con la novela lazos apretados⁹ y de la que Max Aub parece haber tenido barruntos suficientes como para ofrecer una versión propia: “Lo que habría que discutir es ‘¿Qué es la Historia?’ (o lo que los franceses llaman *petite histoire*). ¿Qué Historia escriben los historiadores? Evidentemente, cada cual la suya. A veces tan distinta, que a nada se parece. La ‘pequeña historia’ tiene la ventaja de ceñir de más cerca los hechos, de imposibilitar al relator el imponer sus vistas generales y sus inte-

⁹ Joan Oleza: “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”, en José Romera, Francisco Gutiérrez y Mario García-Page (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX: Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, Cuenca, UIMP* (Visor, Madrid, 1996), pp. 81-97.

reses más allá de la anécdota, y de dejar que el lector sea su propio historiador. Me importa más esa vida 'menor' que se olvida: el personaje, de ahí el subtítulo" (p. 20).

Y Luis Buñuel es reconvertido de persona en personaje. "Conste que no miré a Buñuel con otros ojos con los que vi a mis demás personajes" (p. 20), escribe en sus "Preliminares". Y en la "Posdata" lo declara con solemnidad: "Hoy, domingo 3 de enero de 1971, tras dos años y medio de preparación, empiezo a poner en orden mis papeles acerca de Luis Buñuel, que pasa a ser personaje" (p. 27).

Se trata de la misma lucha por una ficción historiadora, o por una historia con armas de ficción, que años más tarde se generalizaría en el final del siglo xx como una nueva alianza de historia y ficción, tal como se concreta en géneros tan convergentes como las biografías históricas noveladas (*El general en su laberinto*, de García Márquez, *El último emperador*, de Bertolucci, la reciente *F*, de Justo Navarro, sobre la vida novelada del poeta Gabriel Ferrater...); las autobiografías históricas noveladas (*Años de penitencia*, de Carlos Barral, *La autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún, *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina...), las autobiografías ficticias (*Yo Claudio*, de Robert Graves, *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, *Borja Papa*, de Joan Francesc Mira...), los reportajes ficcionalizados (*El relato de un naufragio* o *Noticia de un secuestro*, de García Márquez, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas...), las reconstrucciones históricas noveladas (*El queso y los gusanos*, de Carlo Guinzburg, *El Sacco de Roma*, de André Chastel, *The Gate of Heavenly Peace*, de Jonathan Spence...), o incluso las novelas con un grado de ficción cero (*A sangre fría*, de Truman Capote; quizás *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska) o mínimo (*El día de la independencia*, de Richard Ford). Todos estos géneros, dentro de los cuales se han producido algunas de los mejores narraciones contemporáneas, son híbridos de historia y ficción. En ellos se manifiesta que, al filo del milenio, los géneros mutantes se han impuesto sobre los prototipos.

En última instancia la decisión de leer un relato como predominantemente histórico o como predominantemente ficcional parece haberse desplazado desde el autor hacia el lector, hacia su forma de aprehender el relato que se le propone. De algo de esto habla también Max Aub cuando declara su confianza en que la combinación de testimonios de época, ficcionalización de personaje, y asentimiento lector, garanticen la veracidad de su libro más allá de la veracidad de sus fuentes: "Si este libro tiene lectores y al cerrarlo tienen ante ellos un hombre —un personaje—, sea el que sea, pero con todos sus atributos: juventud, madurez, ancianidad, y les queda cla-

ra una imagen (formada de miles) de lo que fue su época, ¿qué más da que se haya sacado una noticia de un periódico, de una conferencia, de un libro, de un relato, de una mentira?" (p. 18).

A fin de cuentas, esta sensibilidad tan fin de milenio y tan propicia a la hibridación de lo histórico y lo ficcional, no sería posible sin esa cuota de conciencia de que nuestra relación con lo real está inevitablemente mediada por nuestro imaginario y nuestro lenguaje, y de que la propia experiencia es un relato que al vivir novelamos, convirtiendo a cuantos se relacionan con nosotros en personajes, y actuando cada uno de nosotros como personaje para quién sabe qué narrador o narradores. Max Aub lo percibe con una afilada lucidez: "todo hombre que vive va, de hecho, escribiendo una novela".

A mi modo de ver es esta conciencia que se despliega en la madurez de Max Aub, sin duda ayudada por la experiencia fantasmagorizante del exilio, la razón más profunda del parentesco de sus dos novelas de apócrifo, *Luis Álvarez Petreña* y *Josep Torres Campalans*, con esta otra proyectada novela de personaje histórico, *Luis Buñuel: Novela*.

4. UN AJUSTE DE CUENTAS CON EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Sin embargo hay una diferencia no menos profunda que separa a las dos novelas de apócrifo de la del personaje histórico. Las tres abordan, en líneas generales, una misma época histórica, la de las Vanguardias, y las tres dan el salto hacia el presente, bien sea el del exilio de los años cincuenta, en *Campalans*; bien sea el semiexilio de los sesenta en *Petreña* y en *Buñuel*. En todo caso las tres recorren un amplio periodo histórico, el que se extiende desde principios de siglo hasta finales de los sesenta, el periodo en que se desenvuelve la biografía de Max Aub. Las tres, por último, son novelas de artista, que persiguen comprender el sentido de la obra artística de sus protagonistas. Y no obstante esta hermandad de protagonismo y de época se quiebra ante la mirada crítica, y el juicio ético-estético, de su autor.

Las dos novelas de apócrifo se apoyan en una fecunda tradición moderna de invenciones que probablemente tiene su origen en la del legendario bardo gaélico Ossian, que se supuso haber vivido en el siglo III a.C. y ser el autor de poemas como *Fingal* (1763) o *Temora* (1763), que en realidad había compuesto el joven poeta escocés James Mac Pherson, y que conmovieron a la Europa prerromántica. A finales del siglo XIX y principios del XX proliferan artistas imaginarios que se presentan, en buena medida, como máscaras, *alter egos* o dobles de sus autores: el Monsieur Teste de Valéry,

el Malte Laurids Brigge de Rilke, el Azorín de Martínez Ruiz, el Sigüenza de Gabriel Miró...¹⁰ Pero habrá que esperar a Pessoa y a Machado, como he estudiado en otro lugar,¹¹ para que el apócrifo puro se manifieste en todas sus posibilidades. De los heterónimos del escritor portugués, Max hereda la radical alteridad, la neta diferenciación de los Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Alvaro de Campos con respecto a su inventor, Fernando Pessoa. Y en efecto, tanto Campalans como Petreña son muy distintos, radicalmente distintos, diría sin dudar, de la imagen de sí mismo que Max Aub elabora en su obra. Pero es la estrategia que guía a Antonio Machado en la creación de sus apócrifos la más cercana a los presupuestos del escritor valenciano. Basta leer su ensayo *Poesía española contemporánea*¹² para constatar que Max Aub conoció, probablemente desde su primera aparición en la *Revista de Occidente*, a Abel Martín y Juan de Mairena, y en consecuencia a Jorge Meneses, y que se apercebió de inmediato de su importancia para la comprensión de la obra de Machado (p. 55). Conocería también, con bastante probabilidad, los artículos publicados en la prensa madrileña entre 1934 y 1936, que culminarían en el libro *Juan de Mairena* (1936), y los que continuaron publicándose durante la guerra civil, época en la que “nos vimos a menudo”, según cuenta Max,¹³ sobre todo en Rocafort, en la villa que el gobierno de la República había puesto a disposición del poeta y su familia, y en la que le confió a Aub lo mucho que le debía a Mairena (p. 169). En el *Manual de literatura española*¹⁴ se hace cargo, además, de la publicación de *Los Complementarios* (1957), con la primera antología de apócrifos que concibió Machado y que, sin duda, influyó en su propia concepción de la *Antología traducida* (1963). Por último, lector habitual como era de la *Gaceta literaria*, no sería nada extraño que hubiese leído con la máxima atención el proyecto de Antonio Machado, expuesto en carta a Ernesto Giménez Caballero, el 15 de mayo de 1928, de contraponer a la joven poesía española, con sus tendencias ultraístas y neobarrocas, la alternativa de una galería de “nuevos poetas”, creadores de una “nueva objetividad poética”, de una poesía inmersa en las mismas aguas de la vida, capacitada para dar curso a una sentimentalidad colectiva. De esta serie de “nuevos poetas” inventados, Machado presentaba a Giménez Caballero un primer

¹⁰ Véase Antonio Carreño: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara* (Gredos, Madrid, 1981).

¹¹ Joan Oleza: “Josep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo”, en Facundo Tomás Ferré (ed.), *En el país del arte: la novela del artista*.

¹² Ediciones Era, México, 1969.

¹³ *Cuerpos presentes* (Fundación Max Aub, Segorbe, 2001), p. 168.

¹⁴ Ed. Pormaca, México, 1966, II, p. 262.

espécimen, el apócrifo Pedro de Zúñiga. Machado reiteró más tarde, en 1931, su proyecto a Gerardo Diego en el "Arte poética" que le envió para su *Poesía española. Antología* (1934), y que desde luego conocía Max Aub. De manera que el autor de *Campalans* y de *Petreña*, estaba al tanto del extraordinario proyecto de Machado que consistía nada menos que en crear toda una tradición de pensadores y poetas inventados que, desde mitad del siglo XIX, con Abel Martín, pasando por el Fin de Siglo, y llegando a la propia generación de la República, representada por Pedro de Zúñiga, tuviese por misión fundamentar primero, y engendrar después, una poesía alternativa a la que venía siendo dominante desde el Simbolismo a las Vanguardias, y que Machado repudiaba por narcisista. Max Aub debió comprender con una intensidad muy aguda que los apócrifos de Machado eran los heraldos de una carta de batalla con que el cincuentón poeta andaluz desafiaba en bloque a los jóvenes poetas, los de la poesía pura, los de *Ultra*, y los neogongorinos; que sus apócrifos eran los ejecutores de una estrategia de lucha ético-estética que aspiraba a transformar la poesía contemporánea, acompañándola a la historia y a la vida.

Y Max Aub no olvidó la lección. Usó a sus apócrifos para combatir la dirección dominante del arte contemporáneo, la que arrancando del Romanticismo alemán evolucionó hacia el Modernismo, la deshumanización del arte, la poesía pura, y el arte abstracto. Pero los usó de manera distinta, invirtiendo el planteamiento. Los apócrifos de Machado son sus aliados, los de Max Aub sus antagonistas. En ellos identifica Aub las tendencias con las que pretende ajustar sus cuentas históricas. Jusep Torres Campalans es un hombre nacido en 1886 y forma parte, generacionalmente, de la promoción novecentista, de la de Ortega, y tanto ideológica como estéticamente se nos presenta evolucionando desde el influjo noventayochista hacia los primeros movimientos vanguardistas, el cubismo muy especialmente, junto con Picasso; pero, a diferencia del pintor malagueño, Campalans se dirige progresivamente hacia la órbita de la deshumanización y de la pureza, con el decidido propósito de romper los vínculos con la tradición y de hacer brotar un arte nuevo, con un nuevo lenguaje, emancipado de la representación de la vida, y que culminará en la pura abstracción. Al final de su trayectoria artística las tramas geométricas de Mondrian desplazan al modelo de Picasso. Después ya no queda más que el silencio.

La diferencia de posiciones con respecto al Max Aub que por esos mismos años en que creaba a Campalans escribía *Campo del moro* y *Campo de los almendros*, pero que ya antes había escrito el *Diario de Djelfa* y las obras mayores de su teatro, *Morir por cerrar los ojos*, *No* o *San Juan*, no puede ser más abismal. Max Aub buscó en Jusep Torres Campalans su diferencia, la que le ha-

cía heterogéneo respecto de sí mismo, su antagonista, un apócrifo emancipado de su creador, como los de Pessoa.¹⁵

Es entonces cuando se comprenden las posibles razones de Max. Porque Jusep Torres Campalans se sitúa, en buena medida, aunque no sin diferencias, en la misma línea que el otro gran apócrifo, Luis Álvarez Petreña. Es cierto que Jusep es once años más joven que Luis, asociándose por tanto este último a la generación modernista y el primero a la novecentista, y es cierto que pertenecen a clases sociales muy distintas y que el escritor dispone de una cultura y de una mente infinitamente más complejas que el pintor, pero no es menos cierto que ambos viven la misma experiencia histórico-cultural, la que transcurre entre el Modernismo, el Novecentismo y el Cubismo; ambos comparten un individualismo excluyente; ambos asumen el arte como un universo al margen de la vida, exento de la contaminación social, que gira en torno a la indagación del lenguaje artístico y a un objetivo de pureza.

Los dos le sirven, en suma, para expresar la agonía del sujeto histórico modernista y el fracaso de una estética autosuficiente; como le sirve también otro personaje suyo, esta vez no apócrifo y esta vez en el último de los *Campos*, el de *Los almendros*, cierre estremecedor del *Laberinto mágico*, la epopeya que pone en pie, como vía alternativa, un sujeto histórico solidario y una estética de lucha por el sentido.

Me refiero a Paco Ferrís, de quien en un agudo ensayo Rafael Chirbes¹⁶ ha escrito que “personifica las relaciones de Aub con el grupo de los discípulos de Ortega” (p. 56). Recuerden por un momento el trágico episodio. Paco Ferrís, escritor tan ensimismado como Luis Álvarez Petreña, había soñado con “escribir una novela muerta. Una piedra —en esto coincide con Campalans, quien en el *Cuaderno verde* confiesa querer hacer una pintura como una piedra—. Que no sea más que ella misma, sin relación con nada. El colmo de la pureza, de la deshumanización [...]. Una novela que no signifique nada. Una novela vacía. Una novela que sea a la narración lo que Kandinski es a la pintura de historia. Una novela fría”. La inmediatez de las percepciones de Campalans y Ferrís es evidente. Pero el destino de ambos personajes es distinto. Cuando en aquel agónico marzo de 1939, en Alicante, Paco Ferrís es hecho prisionero en las últimas horas de la guerra, uno de los muchos soldados que saquean las escasas pertenencias que todavía lle-

¹⁵ Para un análisis más amplio de las posiciones ético-estéticas de Campalans en comparación con las de Aub, véase el trabajo citado en la nota 11.

¹⁶ “El yo culpable”, en Ignacio Soldevila y Dolores Fernández (eds.), *Max Aub: veinticinco años después* (Ed. Complutense, Madrid, 1999), pp. 55-76.

van consigo los presos, se fija en su pluma estilográfica. Bien simbólicamente, por cierto, Ferrís está dispuesto a dejarse arrebatado todo menos su pluma estilográfica, y no menos simbólicamente el soldado le descerraja un tiro en el vientre y lo mata. "Aub —escribe Chirbes— deja tendida en el suelo una forma de ver la literatura que los hechos se han encargado de tirotear".

Luis Buñuel, en cambio, y a medida que Max Aub se introduce en su mundo, se va conformando como un personaje muy diferente a Campalans, a Petreña o a Ferrís. Él representa lo que Víctor Fuentes,¹⁷ otro entusiasta de Buñuel, ha llamado "la otra cara del 27", o si se prefiere, la otra cara de la vanguardia, la vanguardia roja. Una vanguardia que se inicia en aquellos años culturalmente espléndidos de la Residencia de Estudiantes, bajo la dictadura de Primo de Rivera, cuyo ambiente, cuyos personajes, cuyas bromas y ocurrencias evocan una y otra vez los entrevistados por Max Aub. Aquel es el reino joven de unos señoritos de buena familia que toman la vida y la literatura al asalto, con sus extravagancias, sus desafíos, sus escándalos y hasta sus peleas, un reino cuyo trono comparte un cuarteto mágico: Federico, Dalí, Pepín Bello, Buñuel. Para estos años Max congrega buena parte de su capacidad de adhesión, incluso a pesar de lo mucho que resuena en sus páginas la constatación de que todo aquel antiburguesismo de los putrefactos y de los carnuzos era el juego de unos hijos de papá, criaturas de la alta clase media provinciana. Como también mantiene esa adhesión para los años de París, entre el 25 y el 31, donde una misma estirpe de señoritos, con variaciones de plantilla y predominio de pintores, concurre a las tertulias y a los juegos de *La Coupole*, de *La Rotonde* o de *La Closerie des lilas*, y en los que Buñuel se irá distanciando poco a poco de los españoles para incorporarse al grupo surrealista y entrar en la historia del cine con el estreno de *Un perro andaluz* y de *La edad de oro*.

Después vendrá la República y más tarde la guerra civil, y las contradicciones de su personaje van cristalizando, ante la inquisidora mirada de Aub. Si sus maniobras para liberarse del peligroso servicio militar en Marruecos, utilizando la influencia de su familia y al mismísimo Primo de Rivera, no pasan de ser una anécdota del tradicional enchufismo español, ahora, cuando estalla la guerra civil, Buñuel se las apañará, ese mismo año de 1936, para volver a París y ya no moverse de allí en toda la guerra, a pesar de que amigos como Wenceslao Roces le echen en cara su ausencia de España. Cuando la situación en Europa empeora, Luis consigue que Sánchez Ventura le preste un dinero para viajar a Estados Unidos, para instalarse en Nueva York

¹⁷ Víctor Fuentes (ed.), *La otra cara del 27: la novela social española, 1923-1939*, número monográfico de la revista *Letras peninsulares*, vol. 6.1, Spring 1993.

primero, y en Los Ángeles después, hasta su traslado a México, siempre lejos de la guerra. Años más tarde, en mayo del 68, en lo que parece una revolución surrealista con la que Buñuel habría de estar de acuerdo, se apresura a salir de Francia, pero entonces le sorprende en México la matanza de Tlatelolco, y de nuevo Luis busca un refugio... Max observa con reticencia: "Curioso este hombre partidario convencido de la revolución social violenta y dispuesto a salir corriendo a la primera escaramuza". Y cuando le espanta: "Siempre he pensado que en ti hay una dicotomía entre tu modo de pensar y lo que haces", Buñuel no tiene ningún inconveniente en aceptarlo: "Sí, es muy curioso, pero soy así [...] Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas". Max entonces aprieta: "Tú eres comunista, pero totalmente burgués". Y Buñuel concede: "Sí, y soy sadista, pero un ser completamente normal" (p. 149). Max se sorprende observando que "el tema fundamental de tu arte es la violencia", que Buñuel no fue sólo boxeador en su juventud sino que ha coleccionado armas toda su vida, una vida que abunda en anécdotas violentas,¹⁸ y que además proclama a quien quiera escucharle que su cine es siempre un violento desafío a las instituciones del sistema: el capital, la familia, la patria, la religión... Toda esta violencia contrasta con sus inhibiciones, o con sus miedos, que muchos de los entrevistados no dudan en constatar. Como constatan su tendencia personal al anarquismo a pesar de su adhesión a las posiciones políticas del Partido Comunista en la guerra civil,¹⁹ e incluso más tarde, cuando la URSS firmó el pacto germano-soviético o cuando las tropas soviéticas ocuparon Hungría y Checoslovaquia. Es casi la misma contradicción que existe entre su afecto personal a Breton y su adhesión ideológica a Aragon, líderes de las dos tendencias contrapuestas cuyo conflicto dinamitó el movimiento surrealista.

Tal vez una de las contradicciones que más sorprenden a Max, y desde luego en la que más hurga en sus entrevistas, es en su ambigua, compleja, paradójica relación con la iglesia y la fe católicas. A menudo se proclama Buñuel ateo, pero sus films están impregnados tanto de profanaciones como de residuos de catolicismo, y en sus últimos años su posición se vuelve más ambigua que nunca. A menudo gasta la broma de que en el último mi-

¹⁸ Se hizo famosa en la Residencia aquella en que un día, entrenando, lanzó una jabalina contra un árbol tras el cual se había refugiado una persona, y en París se contaba, entre los amigos, aquella otra ocasión en que Buñuel fue a buscar a Cossío y Huidobro armado con una pistola.

¹⁹ Una cuestión que obsesiona a Aub y que saca a relucir, mediante preguntas, en algunas entrevistas, es si Buñuel llegó a tener carnet del Partido Comunista. La respuesta más fiable que obtiene es la de Louis Aragon: no se sabe si llegó a militar en el PC español, pero desde luego perteneció al PC francés.

nuto de su agonía hará llamar a un cura para confesarse, aunque sólo sea, como dice él, para fastidiar a sus amigos. Desde niño ha jugado a disfrazarse de cura, sus hermanos lo recuerdan representando oficiar la misa o pronunciando sermones, pero años más tarde, ya en el Madrid de la Residencia, Ricardo Muñoz Suay evocará cómo le gustaba vestirse de cura y, acompañado de algún otro compañero, subirse a los tranvías para tocar el culo de las señoras y provocar el escándalo. Su familia estaba llena de curas y su educación en los jesuitas dejó, como en tantos otros intelectuales de la época, una huella indeleble, que se renueva ahora con el entusiasmo de algunos jesuitas, como el padre Artela Luzuriaga, por recuperarlo a partir de su obra cinematográfica. Buñuel, observa Max, nunca ha podido desprender su sentido del erotismo de la percepción del pecado y de la culpa. Barbey d'Aureville, casi cien años antes, había puesto los cimientos del Decadentismo europeo al conjugar inseparablemente a la carne y al diablo, al amor y la profanación, o al describir el sadismo como una criatura del catolicismo. Y Valle Inclán lo repitió en sus primeras novelas: no hay placer sin profanación religiosa, pero no hay profanación sin la creencia en lo sagrado. Max suscita el tema ante Rafael Alberti, en una de las mejores entrevistas del libro, evoca esta religiosidad tan heterodoxa como castiza de Buñuel y la contrasta con la despreocupación religiosa de un Picasso, sin embargo no menos castizo ni ancestralmente español. Y Alberti comenta: “Es realmente curioso que a la persona que parece más avanzada en las artes nuestras, y que es la vanguardia más absoluta, le preocupen las cosas más viejas. Estas preocupaciones son las de una beata española de provincias, llena de terrores y de cosas...” (p. 294).

Pero estas contradicciones, que Max va constatando y profundizando de entrevista en entrevista, en su persecución del enigma Buñuel, no configuran un personaje tan ajeno a Max como Campalans o Petreña, sino todo lo contrario. Un personaje vivo, complejo, inapresable, pero también lleno de una insólita nobleza, de lealtad a los suyos, de compromisos personales mantenidos a lo largo del tiempo y la distancia, como aquel que le llevó durante años a pasar una pensión regular a las hijas de Acín, el anarquista que al ganar un premio de lotería le dio a Buñuel el dinero que necesitaba para hacer *Las Hurdes*, y que poco después fue ejecutado por los fascistas, junto con su mujer, en la Zaragoza ocupada de 1936.

Y este personaje es el autor de una obra que evoluciona en sentido antagónico al de Campalans y Petreña: no desde el Modernismo a la pureza y la abstracción, sino desde el surrealismo, y sin acabar nunca de abandonar el espíritu vanguardista, hacia el realismo, hacia el enlace con Galdós (*Nazarín*, *Viridiana*, *Tristana*), que tanto postulaba el propio Max. Y esa evolu-

ción se realiza bajo el signo de un compromiso ideológico y social que está presente en muchos de sus films.

A lo largo de las numerosas entrevistas el lector atento puede comprobar cómo la preocupación por delimitar, ponderar, valorar el surrealismo se va convirtiendo en fundamental para Max Aub. Se provoca una intensa evocación de la incorporación de Buñuel al grupo parisino hacia 1928, de sus figuras representativas (Breton, Péret, Éluard, Aragon, Crével, Sadoul, Unik, Magritte, Max Ernst, Miró... el propio Dalí), de los actos surrealistas en los que participó, especialmente de los estrenos privados de *L'âge d'or* y de *Un chien andalou*, película que cuando se estrenó finalmente en Madrid dio lugar a una célebre declaración de Buñuel, cuyo contexto explica a Max: fue en el cine Royalty, ante un público todavía sobrecogido por el pase de la película, y entre cuyas filas se encontraban José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors, Enrique Díez Canedo... Tomó la palabra Ernesto Giménez Caballero, desde un palco, y largó un discurso sobre cine y vanguardia, después le cedió la palabra. "No sabía qué decir, y no hice más que repetir lo que había escrito para *El surrealismo al servicio de la Revolución*", confiesa Buñuel: "Esta película —dijo, según recuerdan algunos testigos presenciales— es una desesperada invitación al crimen". Las distintas voces recrean el clima de aquellos años en los que Buñuel propuso a Breton y sus amigos quemar el Museo del Prado, o se turnaba con Aragon y Éluard en la puerta de la casa de Cocteau, para darle una paliza, o cuando se propuso matar a Gala por haber fascinado y secuestrado a Salvador Dalí, aquellos años en que Buñuel se cagaba —así dice— en todas las patrias. "Desde luego —añade—. Y en la familia, y en la religión, y en las banderas, y en los partidos, y en España, y en la URSS" (p. 80).

De las anécdotas, Buñuel y Aub pasan a un registro más profundo cuando Aub le pregunta: "¿El surrealismo es o no un nuevo Romanticismo?". Y Buñuel le contesta que también se relaciona, al menos en él, con su odio a la ciencia y a la tecnología, y con su amor al misterio (pp. 156-57). O cuando Buñuel desmenuza para Aub, en diversos pasajes, el enorme impacto que supuso para él la lectura del marqués de Sade, o cuando distingue entre el dadaísmo y el surrealismo (p. 363), o cuando Max trata inútilmente de profundizar en la relación entre el surrealismo y el Partido Comunista y el papel que jugó Buñuel en esta relación, o cuando, sobre todo en su conversación con Rafael Alberti, se demoran ambos en examinar la influencia del surrealismo en los poetas del 27 (pp. 289 ss).

También la técnica surrealista del montaje, o de la superposición de fragmentos, convoca extraordinariamente el interés de Aub, que ve las películas de Buñuel como una sucesión de *gags*, que posiblemente había

aprendido a realizar a partir de las comedias norteamericanas de cine mudo de Chaplin, de Keaton y otros (p. 70), y cuya secuencia anula el argumento. A Buñuel no le interesan los argumentos, piensa Max, sino los *gags*, y Buñuel no parece desmentirle.

De evocación en evocación llegan al momento en que Buñuel, tras filmar *las Hurdes*, se despide del grupo surrealista: “Yo había acabado con los surrealistas —dice. Ya no me interesaban”. “Pero sí el surrealismo”, replica Max. “Naturalmente —confirma Buñuel—, como que me parece la única cosa seria de nuestro tiempo”. Y así es como se plantan en el presente, un presente en el cual Luis Buñuel confiesa: “Soy más surrealista que nunca. La única literatura, la única poesía que me gusta es la surrealista. La única pintura que me gusta es la surrealista”. Es preciso poner una cierta distancia entre estas afirmaciones y nosotros, pues Buñuel es veleidoso y fácil en declaraciones, y en otros momentos afirma su pasión por las novelas de Galdós, o reniega de los surrealistas y de la pintura surrealista (vgr. p 72). Pero lo cierto es que el Buñuel que habla es el que ha hecho no hace mucho *La Vía Láctea* (1969), y que reconoce que esta película guarda una profunda relación con el film de juventud *La Edad de oro* (1930), que ambos contertulios examinan. Aub observa en *La Vía Láctea*: “lo curioso es que son exactamente los mismos temas que te apasionaban hace cuarenta años”. Y añade: “se puede decir tranquilamente que de los veintinueve a los sesenta y nueve años, en un curso de cuarenta años de cineasta, empiezas y acabas con el mismo problema en el que te embarcó tu juventud”. En el diálogo que sigue (pp. 134-135) escucharemos a Buñuel decir: “Me adhiero todavía hoy, totalmente, a la ideología surrealista [...] Las ideas siguen ahí intactas. Están en vigor. La revolución estudiantil en París, a mi juicio, fue totalmente surrealista, completamente [...] ¿Qué es lo que quieren destruir? Religión, patria, familia, capital. Es lo mismo. La misma ideología [...] Los surrealistas flotando entre anarquismo y comunismo. O sea, que estamos en vigor. Los surrealistas han salido a la calle ahora con la revolución estudiantil en París. El surrealismo no ha muerto”.

Y esta conexión entre el surrealismo y mayo del 68 asoma una y otra vez en las páginas del libro, aunque no siempre las respuestas de Buñuel son las mismas. No obstante, resulta imposible desligar a Buñuel del surrealismo, ni siquiera en las películas que tienen poco de surrealistas. “¿Cómo te explicas —le pregunta Max— que películas como *Nazarín*, *Viridiana*, o *Él* sean tenidas también por surrealistas cuando tienen, por lo menos, un hilo conductor, una lógica narrativa que nada tiene que ver con lo que definió Breton?” Y Buñuel contesta: “La línea moral es surrealista” (p. 67).

Al final de la tercera y última entrevista, cuando va a cortarse ya el diálogo que han venido manteniendo tan largamente, Buñuel tiene con Max

todo un detalle digno de su genio, que es ineludiblemente un detalle surrealista. “Buñuel saca un papel del bolsillo” y se lo extiende a Max: “los veinte sueños están aquí”, le dice. Son los veinte sueños recurrentes desde hace quince o veinte años, que Buñuel ha anotado de su puño y letra, haciendo una lista. “Sí, en verdad está todo —dice Max, al leer la lista—: la religión, el erotismo, la muerte...” La entrevista se cierra con una acotación de Max: “Me mira con tal ironía, que dan ganas de echarse a reír”.

La opinión de Max sobre el surrealismo había venido siendo bastante negativa hasta hacía bien poco. En sus estudios teóricos —*Discurso sobre la novela española contemporánea* (1945), *Poesía española contemporánea* (1954), *Manual de Historia de Literatura Española* (1966)— lo acusaba de ser el último eslabón de una cadena que arrancaba en el Romanticismo alemán y se continuaba a través del Simbolismo y del Modernismo en las primeras Vanguardias y, finalmente en el Surrealismo: una cadena que operaba en beneficio de una poesía progresivamente emancipada de su responsabilidad con la vida y con la realidad social, una “poesía egoísta” (*Poesía española contemporánea*, p. 92) y cifrada, fascinada por lo nuevo y dirigida a un lector cada vez más minoritario y especialista. Los ismos vanguardistas, sobre todo el Ultraísmo, habían incorporado a esta cadena su artificiosidad, su afición banal al juego metafórico, y una deshumanización sermoneada por Ortega, “el gran sacerdote del arte nuevo” (*Poesía española contemporánea*, p. 92). Por su parte el Surrealismo, que es también una forma del Romanticismo y “una modalidad del Modernismo, su resultado necesario” (*Poesía española contemporánea*, p. 102), con su forzado intento de “traducir” lo inconsciente, aporta “un tinte impersonal que le quita autoridad” (*Poesía española contemporánea*, p. 92), y sobre todo un irracionalismo que se extendió sobre la cultura contemporánea como una plaga, en la que encontró su caldo de cultivo el fascismo: “Nadie puede suponer que insinúe que los surrealistas fueran —antes o después— fascistas. No. Mas su motivación y engendro son contemporáneos, y la fecha de su muerte, o de su primera encarnación” (*Discurso sobre la novela española contemporánea*, p. 90).

En esta línea de análisis del irracionalismo surrealista se inscribe la conexión, también, con el anarquismo, y su diferencia respecto del dadaísmo: el anarquismo es al surrealismo lo que el dadaísmo es al nihilismo.

Acusaba Max al surrealismo de continuar cultivando la oscuridad mallarmeana, de identificar libertad con evasión (*Poesía española contemporánea*, p. 105), y de no haber aportado otra cosa que “vendimiar el nuevo campo puesto a su disposición —lo inconsciente y su aparente desbarajuste— para ordenar concienzudamente sus poemas” (*Poesía española contemporánea*, p. 104). Son estas características las que hicieron imposible su arraigo en Es-

paña, donde no hubo verdadero surrealismo, sino algún toque, de refilón, en la poesía de Alberti y de Lorca, y más intenso en la de Aleixandre, Larrea o Hinojosa.

Es obvio que Max no había leído, al escribir estas páginas, a Walter Benjamín, para quien el objetivo surrealista era: “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decirse que es la más suya”.²⁰ Pero también me parece obvio que en sus conversaciones con Alberti, que entiende *Sobre los ángeles* como un paso necesario para *Poeta en la calle* o *De un momento a otro*, y con Buñuel, esta idea va calando en la mente de Max. Como cala otra idea central del pensamiento de Benjamín, la de que el surrealismo es un desafío al arte y a la literatura institucionalizados, de los que no quiere saber nada justamente por su separación de la vida: el surrealismo, piensa Benjamín, es todo menos literatura, y sus gestos van en buena medida a buscar un nuevo abrazo del arte con la existencia, aunque con la convicción de que la primacía está en la existencia. Buñuel lo dice más a lo bruto: “A mí no me interesa el arte, sino la gente” (p. 72).

Por eso no tiene nada de extraño que en la tercera edición de *Luis Álvarez Petreña*, la barcelonesa de 1971, la relación de Max con el surrealismo haya cambiado, como ya estudié en otro lugar,²¹ o que en estas páginas absorba tan intensamente las preocupaciones de Buñuel e identifique sus gustos con filmes que antes ha calificado de surrealistas: “Adoro *La Vía Láctea* —confiesa—, es una espléndida película” (p. 364). Es como si Max fuera comprendiendo que hay una conjugación posible de surrealismo y compromiso, de surrealismo y realismo, algo así como la síntesis del vanguardismo surrealista y la tradición galdosiana, tal como él lo puede comprobar en el cine que más le atrae de Buñuel: *Tierra sin pan*, *Los olvidados*, *Nazarín*, *Viridiana*...

Probablemente esta simbiosis que buscaba en la teoría era la que él había puesto en práctica en libros tan vanguardistas de factura como *Jusep Torres Campalans* y *Luis Álvarez Petreña*, por una parte libros-collage, y por otra libros-superchería (con su pretensión de hacer pasar a sus protagonistas por personas reales), ejercicios de falsificación, que a lo que más se parecen es a las bromas surrealistas, esas bromas a las que Buñuel fue tan adicto durante toda su vida.

Por eso, probablemente, Max Aub no encontró dificultad en alternar, dentro de su producción, y en los mismos años, las novelas programáticamente realistas y formalmente vanguardistas de *El laberinto mágico* con las de

²⁰ *Iluminaciones* (Taurus, Madrid, 1971), vol. I, p. 58.

²¹ Véanse los trabajos sobre esta novela en la nota 1.

ese vanguardismo realista que comienza a configurarse en *Luis Álvarez Petreña* y llega a su culminación en *Jusep Torres Campalans*: ambas tienen de vanguardista la técnica y el juego provocador, pero también tienen de realistas su voluntad de dar cuenta de una época y de unos personajes capaces de representarla.

Por eso, finalmente, y a mi modo de ver, es diferente el trato que Max asigna a sus apócrifos, Campalans y Petreña, del que asigna a Buñuel. A aquellos los ubica en la línea de Vanguardia que él rechaza, a éste en la que al fin viene a afirmar él. Los apócrifos son los antagonistas de su programa ético-estético; Buñuel, con todas sus contradicciones, es su aliado. En el ajuste de cuentas con el arte y la literatura contemporáneas, que alimenta buena parte de la escritura de Max Aub ya desde 1934, el saldo de Campalans y Petreña es netamente crítico, representan la vía que debe ser abandonada. En el balance final de Buñuel, Max encuentra, en cambio, algo de lo que él ha venido buscando ansiosamente: sumar las fuerzas de la Vanguardia a las del Realismo. El saldo, por consiguiente, había de ser positivo. Buñuel personaje se presenta así, para Max, como la superación necesaria de Petreña y de Campalans.

MAX AUB EN MÉXICO

LOS TIEMPOS MEXICANOS DE MAX AUB¹

EUGENIA MEYER

Universidad Nacional Autónoma de México

Apenas iniciaba 1941 cuando el escritor, recién liberado del campo de concentración de Vernet, se trasladó primero a Toulouse y luego a Djelfa, una ciudad argelina en pleno desierto del Sahara, para después dirigirse a Marsella, en donde obtuvo la autorización, y quizá también la complicidad, de Gilberto Bosques, el cónsul mexicano en aquel puerto, para escapar hacia nuestro país.

Esquivando la vigilancia del gobierno colaboracionista, se dirigió a Casablanca, capital del Marruecos francés. Para el joven escritor empezaba una nueva etapa. Si había resultado dura la decisión de salir de España en 1939, así como el hecho de tener que atender sus responsabilidades familiares a la distancia, ahora la vida le ponía ante una nueva encrucijada. Tuvo en esta aventura un mal principio, al perder el barco que debía traerlo a México. Finalmente, el 10 de septiembre de 1942, abordó el Serpa Pinto de la Companhia Colonial de Navegação. Luego de dos breves escalas en Bermudas y La Habana, Max Aub divisó al fin las costas mexicanas y desembarcó en el puerto de Veracruz, donde ya lo esperaban José María Rancaño y Carlos Gaos, quienes llegarían a convertirse en dos de sus amigos más entrañables.

En México se desempeñó como redactor, traductor, reseñista, prologuista e incluso, gracias a su experiencia cinematográfica previa (en los inicios de 1939 formó parte del equipo de filmación de *Sierra de Teruel*,² con André Malraux),³ empezó una larga y fructífera relación laboral con el cine mexicano.⁴

¹ Esta es una versión reducida del texto "Escribir lo que uno imagina", que precede a la edición de la obra hemerográfica del autor, que lleva como título *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Su labor periodística*, Valencia, España, Fundación Max Aub, 2004, 2 vols.

² El filme *L'Espoir (La esperanza)* o *Sierra de Teruel*, codirigido por André Malraux, fue rodado en Cataluña entre 1938 y 1939. Max Aub, "Historia de la filmación de una película: *Sierra de Teruel*", en *Boletín de Información. Unión de Intelectuales Españoles (México)*, vol. 12 (junio-julio de 1960), pp. 14-15.

³ Véase su artículo "André Malraux y el cine", en *Archivos de la Filmoteca*, 3, Valencia, España, septiembre-noviembre de 1989, pp. 24-29.

⁴ Filmografía de Max Aub: 1943, *Distinto amanecer* (dir. Julio Bracho); algunas ideas para

Sin cumplirse todavía un año de su llegada a México, Aub se afilia al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. Poco después, cuando ya laboraba como asesor técnico, es nombrado secretario de la Comisión Nacional de Cinematografía, al tiempo que inicia lo que sería una larga trayectoria como profesor de filmografía en el Instituto Cinematográfico de México, y de historia del teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México.

el argumento de esta película se tomaron de *La vida conyugal*, de Aub. *El globo de Cantolla* (dir. Gilberto Martínez Solares); Aub adaptó el argumento de Alberto Quintero Álvarez. 1944, *La monja Alférez* (dir. E. Gómez Muriel); Aub, junto con Eduardo Ugarte, adaptó el argumento de Marco Aurelio Galindo. *Amok* (dir. Antonio Momplet); Aub colaboró en los diálogos del argumento basado en la obra homónima de Stefan Zweig. *Marina* (dir. Jaime Salvador); Aub, el director y Nefthalí Beltrán adaptaron el argumento, basado en la ópera y zarzuela de Francisco Camprodón y Emilio Arrieta. 1945, *Soltera y con gemelos* (dir. Jaime Salvador); Aub y María Gesa escribieron el argumento. *Sinfonía de una vida* (dir. Celestino Gorostiza); Aub y el director adaptaron el argumento de María Gesa y Pablo González. *La viuda celosa* (dir. Fernando Cortés); Aub fue coautor, coadaptador y dialoguista del argumento basado en *La viuda valenciana*, de Lope de Vega. *El sexo fuerte* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub, junto con Humberto Gómez Landero, adaptó el argumento de Miguel Morayta y Agustín M. Carnicero. *Ave de paso* (dir. Celestino Gorostiza); Aub y el propio director adaptaron el argumento de María Gesa. *La rebelión de los fantasmas* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub y el propio director escribieron el argumento e hicieron la adaptación basados en una idea de Enrique Castañeda. 1946, *Hijos de la mala vida*. *Lo primero es vivir* (dir. Rafael E. Portas); Aub adaptó el argumento de Julia Guzmán. *Contra la ley de Dios*. *La mujer de mi historia* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub y el propio director adaptaron el argumento de María Gesa. *Barrio de pasiones*. *Hilo de sangre*. *La calle de las pasiones* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub, el director y Miguel Sakino adaptaron el argumento basado en el cuento "La Mansa", de Fiodor Dostoievski. 1947, *Otoño en primavera* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub y el propio director adaptaron el argumento de este último. *Al caer la tarde* (dir. Rafael E. Portas); Aub y el director adaptaron el argumento de Ladislao López Negrete. 1949, *Mariachis* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub y el director adaptaron el argumento original de este último. *El charro y la dama*. *La dama y el charro*. (dir. Fernando Cortés); Aub escribió el argumento inspirado en *La fierecilla domada*, de William Shakespeare. 1949, *Esposa o amante*. *Lluvia de abuelos* (dir. Adolfo Fernández Bustamante); Aub, el director y Rafael M. Saavedra adaptaron el argumento del segundo. 1950, *Los olvidados* (dir. Luis Buñuel); Aub colaboró en la estructuración del argumento junto con Buñuel, Luis Alcoriza, Juan Larrea y Pedro de Urdimalas. *Para que la cuña apriete* (dir. Rafael E. Portas); Aub y el propio director adaptaron el argumento de Ladislao López Negrete. *Pata de palo* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub y Mauricio Magdaleno escribieron el argumento. *Entre tu amor y el cielo*. *Los caminos de Dios*. *Caminos de redención* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub y Mauricio Magdaleno adaptaron el argumento basado en *El Místico*, de Santiago Rusino. *Historia de un corazón* (dir. Julio Bracho); Aub, el director y Mauricio Magdaleno adaptaron el argumento original del segundo. 1951, *Cárcel de mujeres* (dir. Miguel M. Delgado); Aub y Mauricio Magdaleno adaptaron el argumento de Rogelio Barriga Rivas. 1952, *La segunda mujer*. *Desengaño*. *Caminos de la carne* (dir. José Díaz Morales); Aub y Mauricio Magdaleno escribieron el argumento, mientras que en la adaptación colaboraron también José Díaz Morales y Carlos San Pelayo. *Ley fuga* (dir. Emilio Gómez Muriel); Aub y Mauricio Magdaleno escribieron el argumento y lo adaptaron. 1954, *La desconocida* (dir. Chano Urueta); Aub y

Habrían de pasar algunos años antes de que lograra reconstruir sus vínculos familiares. En septiembre de 1946 llegaron a México, para reunirse con él, sus cuatro mujeres: Peua, su esposa, y María Luisa, Elena y Carmen, sus hijas.

A sus amigos les admiraba e intrigaba su productividad; decían que trabajaba en el mismísimo linotipo e incluso sospechaban que ahí dormía. Aub resistió de manera estoica la broma recurrente, aunque siempre defendió su premisa de que el escritor debía escribir.⁵

Con un sutil desprecio por los intelectuales, desdeñando la erudición, advertía:

Nunca me engañé respecto a mi talento, es un talento pequeño que he procurado cultivar lo mejor posible. Si la vida y mi escoger en las encrucijadas me hubiesen llevado por otros caminos hubiese sido un buen erudito. Si en esa hora en que se deciden las cosas, cuando quedan [abiertas] las vías al albedrío, hubiese ido por el camino universitario, a estas horas sería un buen profesor. Fui por otra vereda. No tenemos más que un camino: el que nos trazamos cada día. Así se va acumulando lo hecho.

Quisiera saber más de lo que sé. Quisiera entender lo que no entiendo. Lo que saben otros es la única envidia que siento. Lo demás no me importa. Procuré no desperdiciar nunca lo que se me puso a mano. Cogí cuanto pude, pero la inteligencia es otra cosa, y ¡hay tantas cosas más allá de mis entendederas y tantas pérdidas a través del cedazo de mi horrenda memoria! El olvido: mi mayor remordimiento. [...] El no saber, y el tener conciencia de mi ignorancia, ha hecho que mis ideas no sean muy firmes y que sea tolerante con las de otros. Nunca me empecino, acepto los puntos de vista ajenos, aunque mi tardanza me

Mauricio de la Serna escribieron el argumento, mientras que en la adaptación colaboraron también Alejandro y Marco Aurelio Galindo y Dino Maiuri. 1965, *Amor, amor, amor*; Aub intervino como actor (junto con un grupo de intelectuales y artistas como Luis Villoro, Víctor Blanco, Antonio Alatorre, Ignacio Villarreal, Margit Frenk, Juan José Gurrola y Juan Soriano) en uno de los cuatro cuentos que integran esta película: "La Sunamita" (dir. Héctor Mendoza); los tres cuentos restantes fueron "La viuda" (dir. Benito Alazraki), "Lola de mi vida" (dir. Miguel Barbacana Ponce) y "Las dos Elenas" (dir. José Luis Ibáñez). 1974, *Triángulo* (dir. Alejandro Galindo); basada en la pieza teatral *Deseada*, de Max Aub. *El naufrago de la calle de La Providencia* (dirs. Arturo Ripstein y Rafael Castañedo); mediodimetrage de 50 minutos en el que Aub participó como actor, junto con Luis Buñuel, Carlos Fuentes, Julio Alejandro, Carlos Savage y Lilia Prado. 1977, *Soldados* (dir. Alfonso Ungría); basada en la obra *Las buenas intenciones*, de Max Aub. (Agradezco al doctor Francisco Peredo Castro su apoyo en la elaboración de esta filmografía.)

⁵ Su fecundidad como escritor llevó a Otaola a señalar: "Produce libros, muchos libros. Y produce, en esos falsos poetas que no producen nada, envidia, envidia puñetera. ¡Ah, si la envidia fuera tñia!". Véase Simón Otaola, *La librería de Arana*, México, Col. Aquelarre, 1952, p. 37.

haga rectificar luego, a solas. Tal como está el mundo, y enfocado su futuro, no tengo nada que hacer en el espíritu de las generaciones que nos sucedan. Tal vez dentro de bastantes años algún erudito se interese por lo que escribí, como reflejo de la época.⁶

Desde muy joven adquirió el hábito de escribir un diario,⁷ mismo que en la actualidad ha resultado una guía indispensable para seguir sus pasos, sus pasiones y su bregar por el mundo. Sin duda existía en el fondo de su ser una insaciable necesidad de buscar nuevas formas de expresión, con el objetivo de exteriorizar correcta y llanamente lo que sentía y pensaba, dando así rienda suelta a su espíritu creador.

Una vez satisfechas las necesidades de un *modus vivendi* que le permitió independencia, de manera casi natural se consagró a la tarea de nutrir su pasión por la lectura. Como todo buen escritor, consciente de la importancia de conocer la literatura y abreviar en ella, se convirtió en un verdadero erudito. Página tras página, construyó un diálogo permanente con Victor Hugo, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Jean-Paul Sartre, Guy de Maupassant, Émile Zola, John Dos Passos, John Steinbeck y William Faulkner, quienes llegaron a resultarle tan entrañables como Federico García Lorca, Miguel Hernández, Jorge Guillén, Rafael Alberti o Luis Cernuda.

Max solía escuchar y apoyar sin cortapisas a toda una pléyade de alumnos improvisados, de amigos y de colegas. En la última década de su vida sumó a su diario quehacer como literato el de director de Radio UNAM. Y ahí también dio rienda suelta a su inventiva, creando importantes series radiofónicas como "Teatro de nuestro tiempo", y la colección "Voz viva de México". En esta última recuperaba las obras y los testimonios de autores connotados en su propia voz.

Siempre se le vio rodeado de jóvenes que se beneficiaron de su enorme sabiduría y generosidad. Igualmente, se trataba de autores consagrados o de escritores noveles, todos recibían por igual sus bondades ilimitadas y compartieron con el maestro las tertulias legendarias que tenían lugar en Euclides 5, tercer piso. Allí se daban cita personajes de la talla de Alfonso Reyes, Rodolfo Usigli y Agustín Yáñez, o bien los intelectuales más distinguidos del exilio español que empezaban a destacar en el medio cultural mexicano: Bernardo Giner de los Ríos, Pablo de Tremoya, León Felipe,

⁶ *Apud* Joaquina Rodríguez Plaza y Alejandra Herrera, *Relatos y prosas breves de Max Aub*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 7-9.

⁷ Véase Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba Editorial, 1998.

Emilio Prados, Luis Cernuda y José Gaos.⁸ Paulatinamente se incorporaron en estas veladas memorables los integrantes de una nueva generación de literatos mexicanos.

A Max le tocó vivir varias décadas del llamado *milagro mexicano* y del *desarrollo estabilizador* de un país que empezaba a dejar atrás la experiencia que marcó su rumbo en el siglo xx: la primera gran revolución social. Luego ocurriría la reconstrucción, tras el impacto de la gran depresión y el esfuerzo extraordinario por alcanzar la estabilidad social y económica, al tiempo que se buscaba equidad y justicia para todos. Aub atestiguaría el México de los años cuarenta, periodo difícil en el que casi involuntariamente el país se vio inmerso en la segunda conflagración mundial. Al colocarse en la disyuntiva de apoyar al fascismo o defender la democracia y la libertad, los mexicanos optaron por esta segunda vía, integrándose al bloque aliado. Son éstos los años en que se teje la apretada relación entre México y el protagonista de una historia singular.

Max Aub, quien nació en Francia en 1903, fue hijo de judíos alemanes “perfectamente agnósticos”, por lo cual jamás escuchó hablar de religión en su casa. En tierras galas se enfrentó por primera vez a los amargos insultos xenófobos de *sales juifs!*, que jamás olvidaría. Junto con su familia, en 1914 parte hacia España, de donde años después tendría que huir en defensa de sus ideas y sus credos, las del “ateo por convencimiento, pero no muy convencido de serlo, por la literatura”.⁹ Al terminar la guerra civil española trató de refugiarse en su país de origen pero, ante las condiciones adversas y tras muchos avatares, finalmente se trasladó a puerto seguro: el México del resto de su vida, al que llegó casi accidentalmente. Sin duda alguna, Aub perteneció a una generación condenada al exilio y a la nostalgia. Como tantos otros, fue víctima de la fractura de una generación y de una sociedad.

Aquí, paso a paso, día tras día, reconstruyó el significado de su existencia: escribió la mayor parte de su obra literaria y, junto con Peua, consolidó su hogar y educó a sus hijas. Fue en México donde eligió morir, un país lleno de sorpresas y asombros en el que no sólo sería espectador, sino protagonista. Aub no podía permanecer ajeno al constante cambio de la vida política y social de los mexicanos. Era uno de ellos, observaba, evaluaba y

⁸ *Apud* Ignacio Soldevila, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, España, Fundación Max Aub, 1999. Años después, al referirse al filósofo, Max Aub advertía: “Me llega hoy la noticia de la muerte de Pepe Gaos [...] Nadie tuvo mas influencia directa que él en mi vida [...] Él me dio a conocer a Ramón y a la fenomenología; allá por el 17 o el 18. Y yo a él a Freud”. En Soldevila, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

criticaba con mesura, pero siempre encontraba la manera de hacerse presente. Sus múltiples artículos, a veces sin precisión cronológica o de nombres, dan cuenta de su compromiso con el devenir nacional.

Con todo, el hecho de dedicarse con pasión al análisis de las circunstancias locales no le impidió manifestarse siempre como ciudadano del mundo. Por convicción decidió ser español, demócrata y de izquierda. Por sus ideas libertarias padeció la tragedia española y vivió el desgarramiento del exilio.¹⁰ Así es como fue tomando forma ese extraño engendro de judío alemán, francés apátrida, español demócrata y finalmente mexicano. Como él mismo señaló en el desgarrador diario de su vuelta a España, “la verdad es que somos un puñado de gente sin sitio en el mundo. En México, a pesar de ser mexicanos, no nos consideran como tales. Aquí no podemos vivir más que mudos [...]”.¹¹

Fue en México donde encontró el espacio, la paz y la tranquilidad de espíritu para construir un diálogo permanente con sus lectores. Fue aquí donde desarrolló una gran capacidad como cronista minucioso de la realidad que observaba y que a veces le perturbaba y le dolía. Y esa vivencia se tornó una escuela permanente para él y para quienes lo rodearon.

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. Poco le debo a los demás, o lo que es casi igual: todo a los demás.¹²

Durante treinta años de su vida, la mayor parte de ellos pasados en México, el escritor daría rienda suelta a su talento y creatividad. Fue colaborador permanente de *Cuadernos Americanos*, con cuyo director, Jesús Silva-Herzog, mantuvo una sincera amistad e intercambio intelectual. Dicha publicación habría de convertirse, de alguna manera, en casa y refugio de sus trabajos, que sumaron varias docenas. Su primera colaboración se tituló “Dos cuentos”, para el número de marzo-abril de 1947, y la última “Una cena en Madrid”, publicada en el número de enero-febrero de 1971, un año antes de su muerte.

Amén de sus innumerables artículos y ensayos, relatos cortos y poemas, en México, quizá no su nueva patria pero sí su nuevo hogar, completó seis

¹⁰ Véase Max Aub, “No basta la nostalgia”, en *Ultramar, Revista Mensual de Cultura*, México, núm. 1, junio de 1947, pp. 17-18 y 29.

¹¹ Max Aub, *La gallina ciega. Diario español*, México, Joaquín Mortiz, (series Confrontaciones. Los testigos), 1971.

¹² Max Aub, “Explicación”, *Hablo como hombre, “obras incompletas de Max Aub”*, México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 11.

novelas, decenas de obras de teatro y, en fin, todo aquello que su insaciable imaginación producía. Era tal su capacidad, genio y fluidez que empezó a crearse la leyenda de que dictaba de corrido, fuesen cartas, crónicas, cuentos, ensayos, dramas o novelas.

De igual manera, su inclinación por el estudio de la historia y su dominio de la docencia no escaparon al ojo de sus biógrafos. Así, nos encontramos con que su erudición le permitió crear verdaderos manuales de historia de la literatura universal y mexicana, agregando “pilones” cada vez que se le antojaba, tanto a sus propios cuentos como a sus ensayos sobre otros escritores.¹³

Conforme nos adentramos en el conocimiento de su obra, no podemos dejar de advertir que, de manera invariable, está presente ese pasado que le dolía, la herida abierta de su forzada separación de España, de su tierra añorada que ensombreció el franquismo y en la que no dejó de pensar ni un día. Por ello es que expresa, casi como un niño, la ilusión mágica de que haya un corte, un tajo definitivo, para que todo vuelva a renacer. Así, será posible curar las heridas y reconstruir todo aquello que está destrozado.¹⁴

Según Enrique Díez-Canedo, Aub daba la impresión de ser un hombre múltiple:

En ese su eterno vagar, en esa perpetua mudanza, en ese cambio sin reposo, late un sueño de molicie y quietud, un sueño de hogar, confinado entre las cuatro paredes de una estancia en que sólo viven el amor en los corazones y la llama de la chimenea, y de la cual se evaden los ojos siguiendo por la ventana las revueltas del camino que corta los campos de invierno.¹⁵

Vivió de cara al espejismo del tiempo, porque como él mismo aseguraba, nadie se libra del curso inmediato. No podía olvidar y por largo periodo no pudo volver a España. De esa amargura se nutrió el exilio y más tarde su literatura. Lejos entonces del espacio guardado en la memoria, Max encuentra su ciudadanía literaria y su pertenencia. Por paradójico que pa-

¹³ Véanse, entre otros, los siguientes libros suyos: *Cuentos mexicanos (con pilón)*, México, Imprenta universitaria, 1959; *Discurso de la novela española contemporánea*, México, El Colegio de México (Jornadas, 50), 1945; *Nueva poesía española (1950-1955)*, México, UNAM, 1957; *Poesía mexicana (1950-1960)*, México, Aguilar, 1960; *Manual de historia de la literatura española*, 2 vols., México, Pormaca, 1966, y *Guía de narradores mexicanos*, México, FCE (col. Presencia de México, 4), 1969.

¹⁴ Véase los relatos de *El laberinto mágico*, Madrid, Alfaguara, 1978.

¹⁵ *Apud* Enrique Díez-Canedo, “Prólogo” a Max Aub, *Los poemas cotidianos*, Barcelona, Imprenta Omega, 1925; reproducido como la presentación de *Sala de Espera*, México, Pangea Editores, 1987.

rezca, fue precisamente en la adversidad del destierro en la que confirmó su condición de escritor español.

¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro [...] En estas horas de nacionalismo cerrado, el haber nacido en París y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina pero de origen también alemán y de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarrar mi castellano ¡qué daño no me ha hecho! El agnosticismo de mis padres —librepensadores— en un país católico como España, o su prosapia judía en un país antisemita como Francia ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado! ¡Qué vergüenza! Algo de mi fuerza —de mis fuerzas— he sacado para luchar contra tanta ignominia. Quede constancia, sin embargo, y para gloria de su grandeza, que en España es en donde menos florece ese menguado nacionalismo, hez bronca de la época. Aunque parezca mentira, allí jamás oí lo que he tenido que oír, aquí y allá, en pago de ser hombre, un hombre como cualquiera.¹⁶

Fue en 1955 cuando finalmente se nacionalizó mexicano, aunque antes de esa fecha se valía de una acreditación oficial de nuestro país para sus múltiples salidas al extranjero. Un año después, en un viaje que realizó por Inglaterra, Suiza, Italia, Alemania y Grecia, ya con pasaporte mexicano, estando en Londres solicitó en el consulado francés una visa para ingresar en su país de origen, la cual no obtendría por estar en la lista de indeseables, de los *interdits de séjour*. Lo mismo le sucedería a su madre¹⁷ e incluso a su esposa, quien sólo pedía pasar por Francia en tránsito para ir a España. Viajero incansable, disfrutaba ver el mundo, olerlo, sentirlo. En muchas ocasiones salió del país por razones de trabajo, o bien invitado a reuniones, como la vez en que participó en el Primer Congreso de Intelectuales realizado en Cuba en 1969.

Habrían de pasar más de tres lustros antes de que, en un gesto conciliatorio, el gobierno de Francia, por conducto de su entonces embajador en México, Xavier de la Chevalière, le entregara, el 24 de enero de 1972, la *cravate* de Comendador de las Artes y las Letras.¹⁸

A lo largo de su existencia, con empecinamiento insistió en que lo me-

¹⁶ Max Aub, *Diarios* (1939-1972), ed. cit. Véase el año de 1945, pp. 128-129.

¹⁷ Resulta significativo el hecho de que sólo lograría ingresar en Francia en 1962, cuando visitó a su madre, en un fugaz encuentro en Perpignan, Cerbère, poco antes de que ella muriese.

¹⁸ Hay que señalar que, ya desde tiempo atrás, cuando su amigo André Malraux fue designado ministro de Cultura del gobierno de Charles de Gaulle, aquél trató de estimular la traducción al francés de algunas de las obras de Aub y lo nombró miembro del jurado del Festi-

por que él sabía hacer era escribir.¹⁹ De ello no había duda. No obstante, tal reiteración tuvo mucho que ver con que, recién llegado a México, se percató de que, salvo sus colaboraciones en diferentes revistas y diarios nacionales, si deseaba ver impresos sus textos, obras de teatro o ensayos, sólo podría hacerlo por su cuenta. Los editores se mostraban cautelosos ante una posible recepción hostil por parte de los viejos residentes.

Aub siempre vivió con cierta tristeza la falta de reconocimiento que tuvo su obra: o no se publicaba, o no se difundía lo suficiente. Además, estaba claro que pretender que obra circulara en España, era un sueño imposible. Ciertamente se publicaron y reeditaron algunos de sus libros, pero él argumentaba que se trató de los más intrascendentes. Sus novelas, y sobre todo sus obras de teatro, no se podían imprimir y mucho menos representar. Con amargura, el escritor agregaba que, cuando ello llegaba a ser posible, desgraciadamente sus obras ya no interesaban más que como “piezas arqueológicas”. Abundando sobre lo mismo, añadió: “somos escritores que interesan a lo que se llama crítica universitaria, y no a la crítica viva: quedar en los libros y en las tesis universitarias, ¡qué le vamos a hacer!”²⁰

Al poco tiempo de su llegada a este país Aub empezó a relacionarse con los grandes autores mexicanos, por lo que rápidamente se convirtió en el reseñista por excelencia de los estrenos de quienes pronto serían sus amigos, entre ellos Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y Agustín Lazo. Simultáneamente se aprestó a organizar la representación de obras de teatro entre sus congéneres también recién llegados. Uno de los grupos creados para tal efecto fue El Bu, formado por integrantes de la Unidad de Jóvenes Patriotas Españoles (UJPE). Otro fue El Tinglado, de la Federación Universitaria Escolar de Españoles de México. Indudablemente, la forma de expresión literaria en la que Max Aub se desenvolvía como pez en el agua fue el teatro: dramaturgo, excelente autor de teatro breve, maestro del diálogo y la composición dramática, como bien dijera José María Quinto, “no existe en la dramaturgia española un conjunto de piezas tan abiertas, hipersensibles y atentas, tan lúcidas y comprometidas con la realidad sociopolítica de nuestro tiempo” como las suyas.²¹

val de Cannes (1964 y 1965). Poco tiempo antes de morir, en su último viaje a España, pasó por París y en junio de 1972 se entrevistó por última vez con André Malraux y Luis Buñuel.

¹⁹ Una prueba fehaciente nos la brinda Ignacio Soldevila en su reciente “Maxaubiana 2001 (ensayo bibliográfico)”, en Raquel Macchiuci y María Teresa Pochat (eds.), *Oliva. Número monográfico Max Aub*, núm. 3, Universidad Nacional de La Plata, abril de 2002, pp. 183-292.

²⁰ *Apud* María Embeitia, “Conversación con Max Aub”, en *Siempre!*, núm. 291, México, 13 de septiembre de 1967.

²¹ *Apud* José Emilio Pacheco, “Max Aub. Escribir como hábito y pasión”, *El Universal y la Cultura*, México, 25 de junio de 1987.

Con frecuencia recordaba que su amor por el arte dramático surgió, de repente y para siempre, desde sus experiencias adolescentes en España, cuando asistió a una representación teatral por vez primera. Luego, a los doce o trece años escribió su inicial pieza teatral. Precisamente este género es el que consideraría más idóneo para denunciar situaciones aviesas en la política del mundo.

Fue en el teatro donde desfogó su pasión más profunda. Jugando con el tiempo, crea tramas en las que hace y deshace enredos. En ocasiones, con una visión muy cinematográfica, empieza la trama a partir de la escena del desenlace, para después retroceder (en *flash back*), poco a poco con maestría y humor. Su interés en el desarrollo de este género lo lleva a aceptar, a finales de enero de 1947, el nombramiento como consejero de la Comisión de Repertorio del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. Poco importó que casi de inmediato se declarara sin efecto tal designación porque, según una explicación más vaga que convincente, se procedería a la "reestructuración" de dicha área en el recién creado INBA. Desde luego, no todo fueron reveses. En septiembre de 1944 Don Celestino Gorostiza aceptó dirigir *La vida conyugal*, que se estrenó en el Teatro Fábregas de la ciudad de México. Pero, por extraño que parezca, las obras de Aub fueron poco representadas en el teatro profesional, y generalmente eran aficionados o estudiantes universitarios quienes se encargaban de difundirlas. Durante el régimen franquista su obra fue escasamente publicada o difundida en España y apenas pocos años antes de su muerte fue editada y reconocida en territorio ibérico, el cual, paradójicamente, siempre ocupó su memoria.

Max Aub era, en el fondo, un español de pura cepa aunque no lo parecía. Hablaba con un acento raro, sin poder negar su origen francés, y sin duda para muchos fue evidente que elaboraba sus escritos de modo violento y arbitrario, lo que no le quitaba ser un buen escritor. A los pocos años de su inserción en la vida cultural mexicana, uno de sus lectores, el escritor y crítico Ermilo Abreu Gómez, advertía:

En muchas ocasiones el escritor no es el que sólo escribe bien, sino el que tiene además ese no sé qué, ese tono inefable, por medio de cuyo temblor nos transmite su emoción estética. Max Aub es de esta especie de escritores: podríamos ponerle no sé cuántos peros a su lenguaje, pero tendríamos que admitir gustosamente que sabe manejar los valores artísticos de lo que escribe y expone. En sus páginas percibimos una quiebra del estilo, pero nunca una quiebra de la facultad creadora [...] La crítica de Max Aub se apoya, en ocasiones, más en lo que piensa que en lo que sabe. De aquí que sea más inteligente que útil.

Max Aub es capaz de criticar, con lucidez, un libro no leído, como otros son incapaces de criticarlo después de haberlo leído varias veces. Max Aub tiene una tremenda y peligrosa facultad de intuición y vaticinio. En sus manos los recursos críticos pueden producir aciertos desusados y también extravíos necesarios [...] Max Aub tiene, sobre sus virtudes literarias, sobre su pasión estética, un claro sentido de la amistad.²²

El talento del que fue dotado se valió siempre del recurso lúdico que lo envolvía. Se regocijaba y bromeaba con sus lectores, les tomaba el pelo, los llevaba de la mano hacia realidades inventadas, a veces más reales que la vida diaria.²³ Así también hay que reconocer que, para no olvidar, para no permanecer en silencio, en vez de llorar su desgracia prefirió gritar a los cuatro vientos su verdad. Optó por vivir intensamente, sin conformarse con ser un simple espectador del mundo.

Quizá el ejemplo más acabado de ello fue su atrevida ficción sobre “lo que pudo haber sido” de no haberse desatado la guerra civil, escrito que le dio un excelente pretexto para *reconformar* a su antojo la vida política y artística españolas. En él se recrea un supuesto discurso leído en el acto de su recepción como académico, el 12 de diciembre de 1956: “El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo”.²⁴ Max tendría entonces 53 años y “se apresta” a leer el texto construido sobre la ilusión y la voluntad, como si España no hubiera cambiado. Para ello crea el escenario de una academia irreal y desarrolla la trama en una fecha muy significativa para México, su país de adopción: el día de la Virgen de Guadalupe. El autor hablará entonces ante muchos de sus congéneres que sólo podrían estar ahí por su tozudez, la cual le permite rehacer una tierra inventada, así como idear un escudo de la Academia en donde el de la corona, con todo y puntas heráldicas, es sustituido por el de la segunda República. Max insiste en negar la guerra civil. El contrapunto entre la historia y la ficción es la dialéctica de posibilidades e imposibilidades, de necesidades y azar.

²² Ermilo Abreu Gómez, “Sala de retratos. Max Aub”, *El Nacional*, México, 2 de abril de 1947.

²³ En homenaje póstumo a su humor negro, el 27 de octubre de 1981 le fue otorgado en Francia el XXII Premio Xavier Forneret, galardón creado en memoria de quien fuera un humorista admirado incluso por el surrealista André Breton.

²⁴ El título completo era: *Academia Española. El teatro español sacado a la 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*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1956. La realidad es que este texto apareció por vez primera como artículo periodístico en *Revista de la Semana. Pensamiento Vivo de México*, suplemento de *El Universal*, México, 23 de enero de 1972.

Para redondear su osada ficción, que también expresa dolor y frustración, se plantea un cuerpo colegiado que vive en el limbo. La República española sigue en pie; hay 48 académicos encabezados por Federicc García Lorca, quien habría llegado a este puesto honorífico el 18 de enero de 1942 (cuando en realidad fue asesinado seis años antes). El exilio no se había dado y entre los académicos que comparten esta experiencia ilusoria se cuentan por lo tanto José Bergamín, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Emilio Prados y Salvador de Madariaga. El exilio no se había dado y, por ende, se refiere a autores de su generación que ya eran académicos como Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Antonio Gala, Bernardo Giner de los Ríos, José Ricardo Morales, Lauro Olmo, Jorge Semprún, José García Lora y Fernando Arrabal. Muchos de ellos eran casi desconocidos en tierras mexicanas y con seguridad apenas mencionados en la España franquista.

Muy probablemente su interés en dar cuenta de la situación que guardaba el teatro en España se deba a su necesidad de generar esperanzas entre las nuevas generaciones de autores, planteando más como deseo que como realidad una serie de facilidades que él y sus coetáneos no tuvieron, gracias a la liberalidad de un estado benefactor y tolerante con todo tipo de expresiones artísticas.

Faltaba una quimera más: incluir a Antonio Machado, que no habría muerto en el sangriento invierno de 1939, sino mucho tiempo después, en los cincuenta, en forma digna y honrosa, luego de dirigir el Teatro Nacional. Asimismo, el texto parecía profético, porque incluía nombres de quienes realmente llegarían a formar parte de ese cuerpo colegiado, como Miguel Delibes, quien ingresó en 1973, o bien Francisco Ayala, quien ocupó el sillón de académico diez años después. Otro académico, Antonio Muñoz Molina, al ingresar a la academia en 1996, afirmaríala lo siguiente:

de aquel desterrado a quien yo nunca vi y que estaba muerto cuando empecé a leer sus libros me acompaña y me guía ahora, y a mi voz se superpone el eco nunca escuchado de la suya... Lo que él soñó me ocurre a mí. En cada uno de nosotros hay siempre un involuntario usurpador. Usurpamos el lugar de quienes nos precedieron en la vida, de quienes podrían haber obtenido con más mérito lo que el azar reservó para nosotros.²⁵

²⁵ Véase Antonio Muñoz Molina, *Destierro y destiempo de Max Aub. Discurso leído el día 16 de junio de 1996, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don Antonio Muñoz Molina y contestación del Excmo. Sr. Don Francisco Ayala*, Madrid, Real Academia Española, 1996, p. 15. (Agradezco al doctor Fernando Serrano Migallón su generosidad y apoyo al hacerme llegar este texto.)

El ejercicio de invención al que se entrega Aub, un ejercicio en el que aparecen muchos personajes reales que forman parte de una pléyade de literatos con dignidad atemporal e ilimitada, le permite al autor sustituir en apariencia a don Ramón María del Valle Inclán, escritor independiente que murió precisamente al inicio de la guerra civil española, en 1936. Aub habría de ingresar como “director del Teatro Nacional” desde 1940, año en el que, ya padecía el exilio y estaba cercana la época en que sufriría la experiencia de los campos de concentración.

Convencido, Muñoz Molina dice que en la vida “uno busca maestros, pero también busca héroes, héroes civiles e íntimos de la palabra escrita, que lo enaltecen y lo acompañan, que le ofrecen coraje en la rebelión y consuelo en la melancolía. Yo tuve la buena suerte de encontrarme enseguida con Max Aub”.²⁶ Y no era para menos, porque en *El teatro español en las tinieblas* se recupera buena parte de la nostalgia de una generación a la que le impidieron desarrollarse artísticamente —en particular en lo referente al quehacer literario—, obligándola a mantenerse en vilo frente al posmodernismo, al que de hecho rechazarían en múltiples formas.

En realidad, este texto nos invita a leerlo una y otra vez, pues entre líneas es posible hallar sentido, contenido y emoción renovados tras cada lectura. Desde su refugio en México, Aub imaginó con melancolía una ceremonia que bien sabía nunca tendría lugar. La respuesta a su discurso de ingreso a la Academia habría de darla Juan Chabás, uno de sus amigos que para entonces ya había muerto. Se trata una vez más del encuentro de la historia y la ficción, la realidad y la imaginación, en donde los personajes, unos inventados y otros reales, se mezclan para testimoniar lo histórico de manera personal y finalmente dar, una vez más, la gran lección de que la historia sólo sucede una vez. Así, la historia de España asume una dimensión dual: como experiencia política colectiva y como escarmiento personal.

En el pensamiento de Max Aub no hay fatalismo, pero sí desencanto permanente. Por ello quizá los personajes que crea a lo largo de su fecunda vida nunca tienen mañana. Tal vez mirar a España en lontananza lo obligará a buscar un equilibrio entre lo que había pasado y lo que debía perder, de cara a la incertidumbre del porvenir.

En el fondo de todo este “montaje” estaba la esperanza del autor por mantener vivo su vínculo con España y pugnar por la *justicia* que para muchos no llegó. Probablemente, al describir en su discurso a Ramón del Valle-Inclán, intentaba retratarse a sí mismo. Don Ramón había vivido en México, conocía a los artistas de la época, había respirado los aires revolucionarios

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

y el tradicionalismo provinciano. Quizá por todo ello su *Tirano Banderas* se antoja tan americano, al grado de servir de sustento e inspiración tanto al escritor mexicano Martín Luis Guzmán como al premio Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias. En efecto, Valle-Inclán revoluciona los géneros. Tal vez no era el mejor poeta ni el autor dramático o el novelista más importante de su tiempo, pero tuvo el instinto y el coraje para ir de menos a más, lo que podría ser difícil de notar cuando tantos y tan grandes autores del modernismo, teñido todavía de cierto tradicionalismo, ya habían destacado en varias formas. En este contexto, la obra de Valle-Inclán se antojaba totalmente nueva en forma y fondo, además de que se nutría de savia nueva con las formas de expresión americanas.

En toda su disertación, Aub insiste en resaltar la importancia de los “avances” que en los últimos veinte años había tenido el teatro español y, sin entrar en comparaciones que finalmente resultan odiosas, persistía en que para los autores españoles el teatro, como todo, “vive el presente”.

Escribió tanto y ha sido estudiado tan fragmentariamente, que es difícil evaluar su obra. Porque ello equivaldría a deslindar lo importante de lo que podría definirse como sobresaliente. Pero sobre todo hay que reconocer que Max Aub tuvo la enorme habilidad de entrecruzar sus múltiples recursos literarios. Sólo uno, quizá, quedó trunco: el de la poesía, porque si bien poseyó un prodigioso oído para reproducir el habla coloquial, siempre aceptó su incapacidad auditiva para el verso.²⁷

Aub se expresaba con absoluta libertad en cuentos, novelas, teatro, poesía, estudios críticos o ensayos. Como pocos, supo ver a los mexicanos con amor e ironía y con certeza apuntó cosas que nadie más había descubierto hasta entonces. Hay quien considera que escribió demasiado para su tiempo y su circunstancia. A diferencia de tantos otros autores que por costumbre lo eran de un solo libro, él igualaba y hasta superaba en producción a buena parte de los escritores europeos. A lo largo de una carrera que duró cincuenta años escribió en promedio un libro por año.²⁸ Esto confirma con cuánto empeño practicó la disciplina de la escritura diaria. En *Versiones y sub-*

²⁷ Sin embargo, esta faceta del autor merece una reconsideración. Véase lo que, bajo el rubro de poesía, señala Ignacio Soldevila, “Maxaubiana 2001”, art. cit., pp. 187-190, así como el sinnúmero de ensayos al respecto registrados en la misma publicación, pp. 241-242.

²⁸ El asunto de la productividad parece estar siempre presente entre sus amigos y críticos. En un artículo de homenaje, Juan Vicente Melo decía: “De 1943 a 1963: 41 libros. Más de uno al año. Libros que son novelas, poesía, teatro, ensayos, crónicas, pero ante todo y sobre todo testimonios del trabajo de un escritor, testimonios de un hombre y del tiempo en el que le tocó en suerte (¿en suerte?) vivir”. En *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, México, 13 de septiembre de 1967.

versiones aparece un breve texto de Manuel Durán titulado “Pequeño retrato de Max como el héroe de las mil caras”, en el cual presenta al autor de la siguiente manera:

Sí, ahí está ante nosotros, ante nuestras miradas asombradas, ese ser proteico, ese inacabable desdoblarse, esa infinita bifurcación (y en el fondo de la fuente, la razón de todo, el manójo apretado en forma de gran corazón, la unidad de tanta diversidad). Ahí está Max, el novelista; Max Aub, el crítico de cine; Max, el dramaturgo. Aub, “ejecutivo” de la cultura y director de Radio Universidad, el que lanza la idea de *Voz Viva de México*. Max, el viajero incansable. Max, el humorista. Max, cuentista. Max, biógrafo. Max, traductor de cuentos y poemas apócrifos. Max, guionista de cine. Max, hombre de acción, Max, diplomático. Max, preso político en campos de concentración. Max, gurú de jóvenes autores. Max, catedrático en Jerusalén. Max, mito en México y en España. Max, crítico literario. Max, antólogo. Max, crítico social. Max, poeta. Max, ensayista. Max, redactor en jefe de *El Correo de Euclides*. Y sobre todo —en la base, en esa piel tierna—, la última máscara no es ya más que humana realidad: Max amigo, Max ser sincero y generoso, Max el que siempre tuvo tiempo para los demás. Y no es que le haya faltado tiempo para lo suyo. Lo suyo fue, desde el principio, la vocación de escritor.²⁹

Alguna vez Efraín Huerta dijo que Max Aub “inventó al pintor catalán Jusep Torres Campalans; relató su vida, sus peripecias en Europa y en América, y hasta se dio el supremo lujo de reproducir en el libro —porque hizo un libro— cuadros fantásticos del inexistente artista.”³⁰ Fueron su humor, su fantasía y sus elucubraciones del niño que yacía en el fondo de su imaginación, como en el caso de *Jusep Torres Campalans*,³¹ los que de alguna manera resultan premonitorios de lo que casi cincuenta años después sucedería en Chiapas con el levantamiento indígena campesino del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

En el aspecto creativo, fue constante y fue realista. Sabía que buena parte de su obra jamás sería incluida en libros, y probablemente por ello se empeñó en publicar cuando y como se pudiera. Ello daría lugar a una extraordinaria y fecunda producción periodística que, basada en la realidad, cubre

²⁹ Véase Max Aub, *Versiones y subversiones*, México, Alberto Dallal (ed.), 1971, p. 83.

³⁰ Efraín Huerta, *Diario de México*, México, 24 de enero de 1972.

³¹ Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Tezontle, México, 1958, o la reedición más reciente: Madrid, Destino, 1999. Pueden consultarse igualmente las diversas traducciones: francesa (París, Gallimard, 1961), inglesa (Nueva York, Doubleday & Col, 1962), italiana (Mondadori, 1963) y alemana (Frankfurt, M. Eichborn/Gatza bei Eichborn, Frankfurt, 1995).

todos los campos de su imaginación insaciable. Por esta razón en la nota introductoria a *Sala de Espera* afirma:

Nada tienen estas páginas de espectadoras y expectantes, ya que entonces hubiese recurrido a la crítica o al ensayo, única manera decente de detenerse y echar la vista atrás, o de esperar sentado. Andando también se espera, procurando otear salidas sobre la marcha. La verdad es que no espero el santo advenimiento: intento no darle tiempo al tiempo, a este horrible plantón que la historia ha deparado a los españoles. Sumo mi triste voz rota a tantos fragores, a ver si no se sume, y puedo ayudar en algo: peón caminero.³²

Entonces el perseverante escritor, optó por inventar seudónimos y publicaciones. Así, por ejemplo, surge “El Escolástico”, que crea toda una serie de “Elogios”, para la revista *Diógenes, Moral y Luz*,³³ o bien “El Avisador”, con que publicaba sus ensayos en *Excelsior. Últimas Noticias, Segunda Edición*. Asimismo, quizá inspirado en Baltasar Gracián, uno de sus autores más admirados, firma como “El Criticón” en la sección cultural del mismo diario. Y no sólo eso, también emplea juegos de palabras como acertijos; tal es el caso de la llamada “Crónica de Madrid”, publicada en *El Nacional* y firmada por “Helen L., corresponsal de la Agencia PDB”, en la cual, como agregado, se consignaba: “por la copia, Max Aub”.

Entre 1943 y 1972, Aub publicó textos en un total de 21 periódicos y revistas. Con colaboraciones periódicas en *El Nacional* y *Excelsior*, en el periodo 1947-1948 ofreció un panorama total del estado que guardaba el teatro y la literatura en general. Asimismo, colaboró en varios suplementos culturales como *México en la Cultura*, de *Novedades*; *Diorama de la Cultura*, de *Excelsior*; *Artes, Letras y Ciencias*, de *Ovaciones*; y *Revista de la Semana. Pensamiento Vivo de México*, de *El Universal*. También en diversas revistas como *Todo* (1943), *El Hijo Pródigo* (1943-1945), *Letras de México* (1945-1947), *Prometeus* (1949), *Siempre!* (1962-1968), *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (1956-1959), *La Palabra y el Hombre* (1958), *Revista Mexicana de Literatura* (1965), *Revista de Bellas Artes* (1966-1968) y *Diálogos* (1971).

Con el pretexto de la celebración del Año Nuevo, crea una pequeña publicación a la que tituló *El Correo de Euclides. Periódico Conservador*, con la advertencia de que salía a la luz cada 31 de diciembre. Si bien es cierto que se editó así durante varios años, al menos una vez apareció un núme-

³² *Sala de Espera*, ed. cit., p. 13.

³³ Revista *Diógenes, Moral y Luz* (semanario de cultura, política, información y buen humor). Su director-gerente y editor responsable fue Ángel Compañ y S. Max Aub publicó ahí una serie de artículos irónicos entre 1951 y 1952.

ro extra.³⁴ Junto a él dio frutos otro esfuerzo singular, el de la revista *Sala de Espera*, que en realidad se debe a la fenomenal tarea de un solo hombre. Entre 1948 y 1951 logró imprimir treinta números. Y, por si fuera poco, años más tarde creó la revista *Los Sesenta*,³⁵ en la que sólo se invitaba a colaborar a escritores que ya habían cumplido las seis décadas de vida.

La lectura y el análisis de estas publicaciones nos permiten dibujar el mundo en que vivía Max, siempre de cara a España, pero igualmente atento a lo que sucedía en su patria de adopción. Un día podía publicar uno de sus “Elogios”, por ejemplo, y por ese medio dejaba que escaparan ideas diversas sobre la madurez, la burocracia, la hipocresía, la enemistad, la lealtad, la tontería o la censura, a través de las *geografías*, los *campos cerrados o abiertos*, el *hijo pródigo*, los *crímenes* y hasta las *mejores páginas*.

Como un ciudadano más, atestigua la irrupción del movimiento estudiantil de 1968, el cual pudo entenderse, hasta cierto punto, como réplica de la gran conmoción mundial que movilizó a los jóvenes en Francia, Alemania, Checoslovaquia y Estados Unidos. En el caso de México, la movilización culminó con una virulenta represión y el asesinato masivo en la Plaza de las Tres Culturas, el 2 de octubre. Sin duda, el desenlace de estos acontecimientos significó para Max Aub una experiencia dolorosa que, inevitablemente, lo remitió a la memoria de tiempos pasados y situaciones que deseaba olvidar. Al revisar su producción de ese año encontramos escasos artículos, sobre temas diversos como los “Signos de ortografía” en la *Revista de Bellas Artes* o “León Felipe, el cronista de Prometeo” publicado el día 30 de ese sangriento mes de octubre en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, así como “Los hijos”, “Apunte de Jorge Guillén con Max Aub al fondo”, o bien sus “Consejos del espejo a su hijo antes de dar la vuelta al mundo en 1968”.³⁶

En sus últimos años, empezó a hacerse patente el desencanto que sentía Aub ante las nuevas circunstancias. El país que le había dado cobijo, que le había permitido tener un hogar, se tornaba bronco nuevamente. Con la respuesta represiva a la movilización estudiantil los años de tranquilidad quedaban atrás. Sin duda a partir de entonces México sería otro y, por crudo y paradójico que parezca, tras el terrible baño de sangre, se empezaron a abrir los conductos para transitar mucho tiempo después hacia la democracia.

³⁴ Véase ejemplar del 15 de julio de 1967.

³⁵ Ésta fue una revista publicada por la Antigua Librería Robredo. Entre 1964 y 1965 se editaron cinco números. Por iniciativa de Max Aub, colaboraron autores como Américo Castro, Antonio Espina, Jorge Guillén, José Gaos, León Felipe y Rafael Alberti.

³⁶ Todos estos textos pueden consultarse en la sección “Rescate hemerográfico” de *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Su labor periodística*, Valencia, Fundación Max Aub, 2004, 2 vols.

Max Aub pasó del virtuosismo literario a la crónica permanente de la desilusión. Como botón de muestra baste referirnos a *La gallina ciega*, en la que, al despuntar la década de los setenta, reconoce que tuvo una extraña sensación al volver a pisar la tierra “que uno ha inventado o, mejor dicho, *rehecho en el papel*”, porque sin duda la vuelta a su amada España le significó una gran amargura. Fue en 1969 cuando al fin obtuvo la anhelada autorización para ir a España por un periodo que no excediera los tres meses. Entonces, con dolor, sintió una especie de desgarramiento en sus entrañas y comprendió qué poco tenía en común con esa España tan lejana, tan diferente de la que guardaba en su memoria. En 1972, poco antes de morir y casi como una premonición, retornaría una vez más al país ibérico, aunque por muy breve tiempo.

El destierro, decía Claudio Guillén, es también y sobre todo un destiempo, un desfase que significa el peor de los castigos: la expulsión del presente y por lo tanto del futuro —cultural y político— del lugar de origen. Sin embargo, Max Aub siguió vinculado a la distancia con la cuestión española; fue miembro del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y de la Unión de Intelectuales Españoles en México (UIE), en cuyo boletín escribió con frecuencia.

Son precisamente sus orígenes los que giran como un torbellino en la mente de Max Aub, tal como lo revela el relato de su estancia en Israel, cuando la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) lo envió a dar un curso sobre la literatura de la revolución mexicana³⁷ en la Universidad Hebrea de Jerusalén, a finales de 1966. Según escribió en sus *Diarios*, nada lo identificó con los pobladores:

Creí que tenía algo de judío, no por la sangre (que, pobrecita, ¿qué sabe de eso?), sino por la religión de mis antepasados —mis padres no la tuvieron—, y vine aquí con la idea de que iba a resentir algo, no sé qué, que me iba a enfrentar conmigo mismo. Y no hubo nada. No tengo que ver con estas gentes que no sea lo mismo que con los demás, como nada tengo que ver con los alemanes, ni con los polacos, ni con los japoneses, ni con los argentinos. Mis ligazones son con los mexicanos, los españoles, los franceses y, algo tal vez, con los ingleses. Tal vez más con los españoles, pero sólo quizá con los de mi tiempo. No tengo nada de judío. Lo siento, pero no puedo llorar, me son extraños, tanto o más que los noruegos o los turcos.³⁸

³⁷ Resultado de esa experiencia fue su *Guía de narradores de la Revolución mexicana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1969), en la que, con enorme claridad, advertía que “la originalidad de la Revolución mexicana se debe a que no fue precedida de una verdadera teoría política”, *op. cit.*, p. 7.

³⁸ Véase *Diarios (1939-1972)*, ed. cit., p. 387.

Ello se puede leer como una ruptura con su origen. Sin embargo, cabe precisar que él no se identifica con los israelíes,³⁹ que más que judíos constituyen una nación, de allí su comparación con gente de otras nacionalidades. Sin duda el judaísmo es otra cosa, quizá una forma de vida, una filosofía para enfrentar lo cotidiano. Irónicamente, para muchos de sus críticos siempre conservó “su humor macabro, casi surrealista; su inteligencia de judío errante [...]”.⁴⁰

Probablemente sin quererlo o sin ser consciente de ello, en su narrativa subsiste un trasfondo cultural judío que no podrá evadir. Porque su ideología no estaba reñida con esos valores y esas raíces. Así, su forma de pensar, su forma de actuar, su concepto de la amistad, de la familia, de la lealtad y del compromiso personal y ético, están profundamente arraigados en su origen, que va mucho más allá de una práctica religiosa, de un agnosticismo e incluso de un declarado ateísmo.⁴¹

Escribir era su forma de expresar un permanente activismo político. Para él la literatura era el hoy, no tenía mañana, “salvo si suena la flauta”. Porque finalmente, como advirtiera con frecuencia, todo buen libro era un hecho político. E insistía que no se trataba del arte por el arte. La suya fue una reacción política en contra de cierta política burguesa que lo enervaba y lo empecinaba cada vez más.

Hacia el final de su vida Aub insistiría, una y otra vez, que el arte y las letras eran lo único que finalmente trascendía del esfuerzo humano. Reconocía igualmente que sin la política serían poca cosa y que un país sin arte y sin letras puede dominar parte del mundo, pero dejaría como única huella el dolor.

Su pensamiento libre, que lo apartó tanto de filias como de fobias políticas, ya que no se puso ni del lado del comunismo ni al servicio de otras ideologías o potencias, le permitió en cambio entregarse a sí mismo, a sus creencias; no podía recibir el reconocimiento, menos aún el apoyo, de quienes *colaboraban* con unos y con otros. A los 53 años, cuando se le preguntó si era comunista, enfáticamente respondió que no, que era liberal, y añadió:

Un viejo y persistente liberal que desea para los hombres una economía más justa [...] recibo las bofetadas que me llegan de todas partes. Lo único que con-

³⁹ Véase *Imposible Sinaí*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

⁴⁰ Véase Pierro Sanavio, *Excelsior*, 4 de septiembre de 1972.

⁴¹ Ejemplo significativo de su permanente preocupación por “la cuestión judía”, sustentada en una ética inquebrantable, es su obra de teatro *San Juan* (tragedia), con prólogo de Enrique Díez-Canedo, México, Tezontle, 1943, en la cual relata los avatares de un barco que lleva a un grupo de judíos a la deriva.

siguen es avivarme la sangre y mantenerme en mis trece, y hacerme despreciar, cada vez más, la política que señorea hoy una gran parte del mundo, sin respeto alguno por lo que más vale [la posibilidad de cada hombre para decir lo que le venga en gana, en un mundo donde no exista la miseria. He dicho...].⁴²

Su actitud ante el mundo lo lleva a observar todo aquello que por su magnitud es visible para cualquiera, pero también el detalle, lo minúsculo, lo singular. A primera vista, dada la cantidad y la frecuencia de sus artículos periodísticos, parte de ellos parecerían dedicados a cuestiones intrascendentes, pero al hacer una lectura desprejuiciada de los mismos encontramos que, sorprendentemente, dan cuenta de una profundidad ética y moral a prueba del tiempo y de los avatares históricos.

Por su estilo narrativo se le ha considerado un vanguardista, y aquí cabe destacar también el dominio que tiene de la lengua española, a la cual adopta como propia, y, más aún, su extraordinaria capacidad para captar y asumir los modismos lingüísticos mexicanos,⁴³ así como la manera, casi imperceptible, con que va incorporando en su vocabulario y en su forma de expresión el habla coloquial de los mexicanos, sin que con ello se empobrezca o pase a segundo plano su sólido conocimiento del castellano. Max Aub fue un observador atento y constante del escenario que lo rodeaba. Por ello se apropió de los colores, las texturas, los sonidos y hasta la cadencia de los mexicanos al hablar. Bien lo dijo José Emilio Pacheco:

Pertenció a un tipo de hombres de letras a punto de extinguirse, aquellos para quienes los géneros no son compartimentos estancos sino modalidades de una sola escritura. Supo, y dijo, que “el hombre-orquesta no alcanzará nunca la notoriedad del solista”; que hubiera sido más fácil para él (y para nosotros) limitarse a ser narrador, autor teatral, ensayista o poeta. Ahora no tendríamos dificultad para decidir en dónde está el verdadero Max Aub. La dificultad es ilusoria: el verdadero Aub está en todos y cada uno de los campos que frecuentó su imaginación insaciable. Es el narrador realista y testimonial de la vasta serie de cuentos y novelas que forman *El laberinto mágico*; es también el inventor de ese formidable juego que emplea la mentira como arte para decir la verdad, *Jusep Torres Campalans*, [...] y de un desconocidísimo experimento que hace

⁴² *Apud* Elena Poniatowska, “Max Aub, el amor y la política”, *Novedades*, México, 23 de marzo de 1956.

⁴³ Son tantos los ejemplos que sería imposible enlistar todos. Véase, como muestra, “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro”, *Sala de Espera*, México, 29 (febrero de 1951), pp. 1-7; *La verdadera muerte de Francisco Franco*, México, Libromex Editores, 1956, y *Cuentos mexicanos (con pílón)*, México, Imprenta Universitaria, 1959.

aparecer tímidas y poco inventivas muchas empresas de vanguardia: *Juego de naipes* [...].⁴⁴

Escribir a diario y además ser protagonista de una historia que observaba, con una sola mirada, dos facetas: la de España y la de México, dotó al autor de una capacidad expresiva muy singular. Así fue como Max Aub tuvo que armonizar su necesidad fundamental de escribir, que era lo que mejor sabía hacer, con sus oficios de periodista, maestro de teatro y director de instituciones culturales.

Es difícil establecer etapas para su producción periodística, toda vez que Max, buscando formas de comunicación y de difusión, llevaba a los diversos diarios, semanarios y revistas en los que colaboraba un sinnúmero de escritos de todo tipo. En ocasiones, en efecto, trató de convertir las ideas y los conocimientos en textos accesibles y de fácil lectura. En otras muchas, la versión hemerográfica era un medio, más que un fin. Para él no existía aquello del último libro. Así, encontramos desde crónicas de teatro y reseñas de libros hasta cuentos, ensayos sesudos y acuciosos y obras de teatro completas que sus lectores, cada vez más familiarizados con su estilo y creatividad, devoraban en los periódicos y revistas.

La constante dualidad de su vida, el permanente debatirse entre su ser español y mexicano, tiene un desenlace cuidadosa y reflexivamente ideado por él mismo, al pedir como última voluntad en su testamento ser enterrado en México. Es así cómo cae el telón de un drama muy personal, porque, casi como epitafio, podemos decir que Max Aub fue, en efecto, un escritor de su tiempo; fue congruente con el principio que siempre defendió: hablar como hombre, es decir, vivir.

⁴⁴ José Emilio Pacheco, en *Cuadernos Americanos*, año XXXII, núm. 2 (marzo-abril 1973), p. 77.

MAX AUB: DIARIOS

FEDERICO ÁLVAREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

En *La gallina ciega* (diario de su viaje a España de 1969, el primero que hace desde el exilio), Max Aub se queja ante un viejo amigo, al que no veía desde hace 30 años, de que nadie en España conozca su obra literaria ni el santo de su nombre. El amigo le dice: “Te haremos un gran homenaje el día que cumplas 100 años”. Max le contesta: “Es posible, y hasta si quieres que te diga la verdad, no lo dudo...”.

Nadie le conocía, en efecto; nadie le leía, sus libros no se vendían, había dudado hasta del valor de su obra. No obstante, a esa altura de la vida, dos años antes de morir, él ya sabía que merecía ese gran homenaje. Sufrió mucho en sus últimos años; pero alcanzó a gozar algunas importantes alegrías. ¡Había que ver su felicidad cuando firmaba, en Madrid, el contrato para la edición de su pieza *Deseada*, en la colección Austral de Espasa Calpe! “¡Al fin: en la Austral!”.

Hoy le estamos rindiendo ese homenaje previsto.

Su caso es, en verdad, sorprendente. Durante casi toda su vida su obra literaria fue ignorada, menospreciada, sujeta a bromas sin haberse leído; hoy se publican sus obras completas, se celebra su centenario en varias capitales de Europa y América, se estrenan sus obras de teatro, los niños escenifican sus cuentos en las escuelas, la crítica estudia meticulosamente toda su obra.

Cuando fui invitado a participar en esta mesa —gesto que mucho agradezco— yo acababa de leer los dos primeros tomos de los *Diarios* de Max. De leerlos y releerlos y volverlos a leer. Asombrado. Y me resultó fácil decir: hablaré sobre los *Diarios*. Pero en seguida me di cuenta de que me tocaban muy de cerca —que en cierta medida los viví— y de que no me resultaría fácil comentarlos.

Nunca me dijo Max que estuviera escribiendo un Diario. Sé que me tenía gran confianza, pero no hasta ese punto. Tampoco supuse nunca que los estuviera escribiendo.

La edición que comentamos tiene por ahora, como he dicho, dos tomos. El primero reúne apuntes de 1939 a 1952. El segundo de 1953 a 1966. Falta el tercer volumen que irá de 1966 al día anterior a su muerte, 2 de junio de 1971.

Hay un número muy variable de anotaciones por cada año. Dos veces se arrepiente explícitamente el propio Max de no acudir a su diario con la debida continuidad. La primera el 27 de marzo de 1944: "¡Cuatro meses sin abrir este cuaderno!". Y cinco años después, el 3 y el 4 de mayo de 1949: "Tantos meses [6] sin anotar nada". Y añade, ambos días, una extraña excusa: "por no tener a mano el cuaderno".

Pero, además de estas lagunas confesadas por el autor, hay otros muchos largos periodos de tiempo sin anotaciones: los primeros meses, por ejemplo, después de su llegada a la ciudad de México. Nos quedamos sin conocer sus impresiones de recién llegado. Tampoco hay anotaciones en todo el año 46 ni en el 47 hasta el mes de junio (año de su primer viaje a Cuba, a recibir a su esposa e hijas que llegaban de España, ocasión en que lo conocí). Es extraña esta ausencia de anotaciones en los días precisamente del reencuentro con la familia (¡al cabo de siete años de separación!) y en los meses subsiguientes. Debe haber cuadernos perdidos. El Diario se reanuda el 10 de marzo de 1948, con una anotación en la que Max refiere un conato de discusión con Wenceslao Roces tras el suicidio de Jan Masaryk. Esto parece inducirle a reanudar el Diario después de tantos meses sin apuntar nada. Ya no abandonará el tema obsesivo de sus discusiones con sus amigos comunistas.

Hay que tener en cuenta que estos dos volúmenes (editados, anotados y prologados por Manuel Aznar Soler) son una selección de los textos encontrados en cuadernos y agendas. Aznar nos dice que ha realizado la selección "en función de su calidad literaria o interés testimonial". Pero no nos dice por qué ha dejado fuera los textos de los que ha prescindido. Y tampoco cuánto es lo que ha suprimido. Aspectos importantes que nos hacen difícil el intento de generalizar o sintetizar. Lo que no conocemos podría desmentirnos. Y aún falta el tomo tercero, de gran interés: 1967-1971. Ahí habrá de estar su versión del 68. De su viaje a España. De su espléndido libro *La gallina ciega*. Y de su regreso a México, a morir. Al fin: mexicano.

Tal vez debiera empezar por intentar una definición del carácter de estos *Diarios*. ¿Diario íntimo? ¿Diario intelectual de un novelista? ¿Diario político de un exiliado?

No es un diario íntimo en el sentido en el que lo sería si descubriéramos en él, por ejemplo, su experiencia familiar, sus amistades íntimas, la vida privada; aunque algo se vislumbra extrañamente en algunas anotaciones,

en años de soledad y transición. Y, sin embargo, tal vez, sí, diario íntimo, en la medida en que descubrimos en sus páginas los entresijos de una subjetividad atormentada, día tras día, por su ansiedad de ser reconocido literariamente como autor considerable, tanto por la crítica como por el público lector. Nunca lo logró.

Diario intelectual, también, pero sólo en cuanto lo vemos todo él repleto de observaciones sobre los problemas políticos centrales en los años en que lo escribió.

Diario político, pues, ubicado paradigmáticamente en esa difícil situación del intelectual socialista de izquierda, colaborador de los comunistas, esperanzado y decepcionado a un tiempo del papel del comunismo en el mundo, y en pleito casi permanente con sus amigos intelectuales comunistas (Renau, Rejano, Rocés, Mantecón, etc.), situación que duró hasta su muerte.

Diario de una subjetividad obsesiva en la búsqueda de un equilibrio entre su labor literaria, su concepción política y el sentido moral que conformaba a ambas.

Baroja, por ejemplo, escribe su Diario con muchas muestras de amargura y rencor, pero lo escribe desde la cumbre de su fama; y Max lo hace desde la inquietud angustiante de su destino literario y desde su conciencia política frustrada. Para Max, el exilio fue realmente dolor, inquietud, amargura.

Conocíamos a ese Max Aub a través de su extensa labor literaria. ¡Cuántas bromas no se habrán hecho a propósito de su prolífica tarea de escritor! “¿Ya recibiste la novela de Max del mes pasado?”. “¿Cuántos ‘negros’ calculas que tendrá Max a sus órdenes?”. Para no hablar del “agente comunista” en que lo convirtió *Excélsior* al poco tiempo de llegar a México. En los *Diarios* aparece el Max desconocido que responde exasperado a esas bromas, a esas irritantes situaciones políticas que vivía con sus “amigos enemigos” de la izquierda, a esa ansiedad por ser reconocido literariamente.

Cuando viajó a España en 1969, preguntaba a la gente, desde el anonimato, por sí mismo. En un encuentro con un distinguido joven cineasta español de izquierda (que daba una conferencia de prensa), Max se le acerca para hacer una vez más la gran prueba. Se presenta: “Soy Max Aub”. “Tanto gusto”, le contesta. Vuelve a la carga al cabo de algún tiempo: “Soy Max Aub”. El otro: “Ah...”. Y Max, terco: “¿No sabe quién soy?”. “No”. (Fin de la anotación). Esto lo repite una y otra vez, como distraído. Nadie lo conoce. Se desespera. Ha escrito cincuenta libros.

Y descubrimos en Max dos personas; la que conocíamos y la de estos asombrosos *Diarios*.

¿Para quién escribía los Diarios? Con mucha frecuencia aparece un vocativo explícito:

“Mi verdad, óyelo bien...”. (¿De quién quiere hacerse oír en un diario que, por su expresa decisión, sólo podrá publicarse 20 años después?). “Me dices que...”. (¿Quién le dice? ¿A quién contesta?).

Los diarios son, en gran medida, como ya he dicho, una polémica constante con sus amigos comunistas, a los que trataba —cosa común en el México de entonces— casi cotidianamente. Max no era bueno en las discusiones; la esgrima dialéctica no era su fuerte. Pero las exigía o las provocaba por necesidad de decir su verdad, de contribuir a hacer luz. Las perdía casi siempre.

En la discusión (el exilio español: una discusión permanente) se le ocurrían ideas que no decía o que le eran rechazadas con fuerza. Max acudía esa noche al Diario y rehacía la discusión, dándose siempre la palabra razonada y dedicando al contrario, como mínimo, una frase corta displicente. Se justificaba: “Escribo porque es mi manera de pensar”. Dialogar no lo era.

Anota en su diario: “Ver las cosas claras (como decía W. [Wenceslao Roces]), dejar pasar la noche entre el insulto y la contestación. El tiempo es la mejor perspectiva”. El 17 de mayo de 1941: “El deseo pugna por hallar las palabras. La inteligencia es quizás esa propia facultad de expresarse. Pero a veces el ánimo sabe lo que desea decir y no da con las palabras, dramática búsqueda”.

Los columnistas, por el contrario, sectarios, seguros de sí mismos, expertos en la polémica, ricos de argumentos, dejaban a Max callado. Lo presencié mil veces. Renau, Mantecón, Roces, Rejano, mi padre, lo reducían, lo ponían entre la espada y la pared; en ocasiones lo agraviaban (¡qué discusiones exaltadas!). Pero eran sus amigos. Sus mejores amigos. Sus amigos cotidianos. Los más queridos.

Y el Diario lo repite: “Vosotros, que sois mis amigos...”, “¿Y tú te dices mi amigo?”, “¿Qué es para vosotros la amistad?”, “No se puede discutir con vosotros”, “Sólo veis amigos en quienes piensan como vosotros”... etcétera. Decenas de veces. Porque eran, en verdad, sus amigos.

Max era un hombre de oro. No se podía no quererle. No le conocí enemigos personales. Su casa era siempre acogedora, amable, cordialísima. Su mirada, su sonrisa eran la afabilidad misma. A veces —cuando tan finamente encontraba un punto débil en el amigo que le negaba con dureza— sólo se permitía una mirada irónica, entrecerrando el ceño y añadiendo una media sonrisa. Pero le fallaban las palabras. Escribe: “Esa distancia (entre intención y expresión) es la que produce los más tormentos. Saber lo que se quiere decir y no dar con la palabra: quedarse colgado”.

En el Diario aparecía el otro Max Aub. El Max que no conocíamos. Que no conocí. Amargura, despecho, rencor, repitiendo una y otra vez su derecho a mantener su independencia de criterio, a expresar su verdad, a ser tratado con tolerancia con respecto a lo que pensaba, a no estar obligado a tener que escoger entre EE.UU. y la Unión Soviética, y a ser, sin embargo, radical partidario del socialismo. El 22 de febrero de 1952: “Creo que nuestro mundo no tiene más salida que el socialismo, y que todo mi esfuerzo está empeñado en dejar constancia de los dolores del parto”.

No es una referencia aislada. Pone empeño en dejar sentada una y otra vez su firmeza política. Y los comunistas lo sabían, y lo querían. Pero lo cercaban, lo achuchaban, lo enfrentaban a sus propias vacilaciones. Tan seguros. Leyendo los *Diarios* parece como si, entre ellos, no hablaran de otra cosa. No hay tal. He visto a mi padre tardes enteras jugando a las cartas en casa de Max y hablando de lo divino y de lo humano. Todos le querían. Pero saltaba el tema político y Max recurría a su libertad de pensar de modo diferente y a su petición de tolerancia. Cuando no se la daban, iba en la noche, desazonado, a su Diario.

¿Qué ganaba con ello? Decir su palabra final. Hacerse oír después de muerto. Ganar, al cabo, la discusión. Ser él.

El otro gran tema de su Diario es su propia obra, el porqué de su obra. El eterno “para qué escribir”, “para quién escribir”. Sus dudas: “¿Vale algo esto que escribo?”.

Durante mucho tiempo él se creyó, por encima de todo, dramaturgo. Tenía fe enorme en su teatro. Siempre me pareció que se equivocaba, que en la narración estaba su calidad máxima (*Las buenas intenciones*, *Campo de los almendros*, *Jusep Torres Campalans*, *La calle de Valverde*, sus mejores libros, a mi juicio). Pero él se quería autor dramático. Y no lograba estrenar sus obras. De aquí el rencor abierto (abierto en los *Diarios* y en algunos encuentros personales) contra Usigli, Villaurrutia, Celestino Gorostiza, hasta contra Héctor Azar —que le decía “padre”—, porque, teniendo a su disposición todos los teatros de México, no se prestaban a estrenar ninguna de sus muchas obras de teatro. Eso le reconcomía el alma. Le decía Usigli (yo lo oí): “Tu teatro no es mexicano”. Y Max se decía: “¿Acaso lo es el de Noel Coward, el de Beckett, el de Osborne, el de los ‘jóvenes airados’ ingleses?”. En realidad, lo que Usigli pensaba era que su teatro era “demasiado español”. Y no dejaba de tener razón.

Pero con las novelas era tal vez la desazón mayor.

El 4 de julio, 1951. “La indiferencia general. Me subleva. ¿Es que mi pasión por las letras es cosa tan fuera de lo corriente? Claro que lo es: basta ver

lo que se venden —cómo no se venden— los libros... Me roe como nunca la falta de público: al fin y al cabo, mi fracaso". En 1966: "¿Quién de mi generación me juzgará de los que a mí me importaban? Nadie". Era su pesimismo inveterado. Pero por dentro reverberaba un gran orgullo. De repente, el 13 de julio de 1954: "Con seguridad tardarán todavía muchos años en darse cuenta de que soy un gran escritor. ¿Lo siento? Sí, lo siento, pero no puedo llorar".

¿Los otros novelistas de su generación? Se pregunta en noviembre de 1954: "¿Quién quedó de los novelistas de mi edad? ¿Qué hizo Claudio de la Torre? A Chabás le venció la vida, a Bacarisse la muerte. ¿Cela? Es poca cosa". Los competidores fuertes son, claro está, Ayala, Sender y Barea.

De Paco Ayala, su gran amigo, decía en 1952: "Ayala. Su inteligencia y su falsía. De ambas cosas vive —y ha vivido—. Toda su literatura lo refleja y la evolución de su pensamiento político, basado en su conveniencia. Posiblemente así es la política. Bastante buen escritor para salvar la cara, y lo demás". Sí, lo consideraba bastante buen escritor, pero no su igual.

Sender: "¿Por qué no acabará nunca de estar bien ese diablo de hombre?". El 6 de septiembre, 1960: "Inaudita conferencia de Sender, anoche en el Centro Republicano. Enjambre de lugares comunes, sin orden ni gracia, hablar por hablar en tono entre seminarista y doctoral —de los EE.UU.—. ¿Este es el autor de *Crónica del Alba*? ¿O todos los hombres se vuelven idiotas al rondar los sesenta años? Y esa tremenda presunción: 'Somos los dos novelistas españoles...', etc. 'Mándeme sus libros. Escribo en ¡sesenta y ocho periódicos!'. (Audibles los puntos de exclamación.) Mediocridad evidente y desplegada. ¿Era ya así hace treinta años? Tal vez. Y por eso lo único bueno de su obra, sus libros de recuerdos personales. Periodista de casta: hasta de sí mismo". "Periodista"; no era un elogio.

Barea. "¿Barea? Quién sabe. Por ahí dicen que es su mujer la que le escribe los libros, en excelente inglés. La edición argentina (sobre todo el tomo tercero) parece confirmarlo. Los dos primeros son excelentes —siempre Baroja al fondo—. En realidad, Max admiraba mucho la trilogía de Barea. Jamás le oí una palabra de crítica hacia él.

En los *Diarios* se abre un Max distinto, pero —ahora me doy cuenta— complementario. Es verdad que en él había una zona en sombra, en la que se podía a veces sorprender el dolor de no recibir lo que él pensaba que se le debía. Y de ahí siempre su distancia (que se notaba), su pequeño rencor oculto hacia amigos que no leían todos sus libros, o hacia colegas que no se los celebraban.

Amigos entrañables a los que siempre elogia: los de su juventud valenciana: Fernando Dicenta, Genaro Lahuerta, José Gaos, Medina Echavarría,

José María Quiroga Plá, Esteban Salazar Chapela, Juan Chabás (aunque Chabás —“comunista fiel” le llama Max— dejó de escribirle cuando leyó “Librada”) y un falangista marginal Luys Santamarina. Todos lejos o muertos.

¿Para qué escribo?, se pregunta. “Escribo para no olvidarme” (el 15 de octubre de 1951). “Escribo para explicar y para explicarme” (el 2 de agosto de 1953). “Sólo escribo para salvarme un poco”. El 12 de febrero de 1954: “Lo amontonado es algo —70 a 80 cms de estante—. Con ello voy a ganar lo que me importa: un lugar en la historia de la literatura. No prominente, ni me importa; me conformo con ser segundón; pero estar ahí, dejar constancia”. Y recuerda, allá por el año 20 o 21: “Fernando Dicenta nos preguntó que por qué escribíamos —éramos cuatro poetas—. ¡Cómo voy a acordarme de lo que dijeron los demás antes que yo! Me sorprendió la pregunta porque, para mí, era tan obvio que lo creía compartido por todos los que se pusieran a escribir: la inmortalidad... Ahora, a los cincuenta años, sigo en las mismas: escribo para permanecer en los manuales de literatura, para estar ahí, para vivir cuando haya muerto. Creo sinceramente que dos o tres libros míos podrán recordarse. Con eso me contento”. En diciembre de 1962: “Esta sensación constante de la obra mal hecha, que de cuanto se ha escrito no va a quedar nada. Que trabaja uno en vano, de balde. Porque se escribe para quedar, y si no se consigue, nada tiene sentido”. La vocación convertida en algo casi enfermizo, en una angustia cotidiana. Qué gozo sentiría si nos viera aquí hoy.

La política estaba siempre en el centro de todo. Comentando un libro de Cyril Connolly, está de acuerdo con él casi en todo. “Diferimos en la Angustia (con mayúscula), tal vez por eso no soy un gran escritor, mi angustia es política, por la injusticia”.

España es la otra presencia inabitable. Recuerda el paso de la frontera a pie, por Cerbère: “Por ahí, por ese camino: salí. El mar, las rocas. Me sienten tres horas, mirando. ‘¿Al túnel!’, nos mandaban. No hemos salido”.

Le dicen que ha muerto Barea: “Muerto sin regresar”, apunta, apunta. Y añade: “Si no vuelvo a España, vivo, ¿para qué vivir, para qué escribir? Entonces, ¿vivo, escribo, sólo para volver? Hasta cierto punto, verdad”.

El éxito literario hubiera aliviado su angustia política y, desde luego, sus discusiones (tal vez, en el fondo, todo partía de su reconcomio al no ser reconocido como escritor importante por sus amigos más cercanos, y tendría razón). En septiembre de 1954 escribe: “El éxito no es prenda de las mías... Nunca se sabe; a lo mejor, el día de mañana empiezan a darse cuenta de que, al fin y al cabo, con todo y todo, no está esto tan mal”. El 23 de octubre, 1954: “En general, cada quien —cada escritor— tiene compañeros —de su generación— que a cierta altura, les rinden homenaje. No sucede-

rá conmigo". Es exacto. Le querían, pero no le respetaban como escritor. Todos le encontraban algo criticable. Tal vez se ganó ese distanciamiento porque él exigía la cercanía. Amigos muy suyos le negaban esa satisfacción. No digo nombres. Sólo recordaré un hermoso artículo de José Emilio Pacheco en el que increpaba a Max por haberse muerto sin que él, José Emilio, hubiera nunca llegado a decirle lo que le quería y lo que le admiraba.

El 1º de noviembre de 1954: "Uno de los casos más curiosos que no me explico, es mi falta total de éxito. Mis libros no se venden. No tengo editor —y sabe Dios si lo procuro— como no sea para mis libros de crítica (que no lo son, sino charlas de café)". "Viste mucho eso del Fondo de Cultura. Lo que no sabe la gente es que los libros los pago yo y que el FCE únicamente los distribuye. Y eso gracias a mi amistad con todos los de la casa". Su afecto grande por Chabás, Moreno Villa, Enrique Díez-Canedo: "Eran de los pocos que creían firmemente en mi importancia como escritor". El 25 de diciembre de 1955: "Bergamín se negó a publicar mi *San Juan*". "Al llegar a México, hallé el manuscrito de *Campo abierto* arrumbado en casa de Mantecón". "Ni Losada, ni Calpe, ni Porrúa, ni nadie ha querido jamás publicar un solo libro mío. Sólo los de crítica. ¡Válgales Dios! Y ahora el Fondo que se niega siquiera a distribuirlos. La verdad es que no se venden". "Estos datos están a la base de la desconfianza que siento por mi obra".

En 1954 apunta el recuerdo de algo que le dijo María Zambrano, veinte años atrás: "Tienes una veta pequeña pero bien aprovechada". Guarda el recuerdo. Lo repite en el Diario. Lo toma como un gran elogio.

Queda un punto crucial en su Diario: la versión de México.

Hay que empezar por dejar en claro que la generación de Max —la del exilio— no entendió plenamente a México. Se lo propusieron, pero no lo consiguieron. No es cosa que pueda reprochárseles. La guerra de España la tenían metida en las entrañas y el vencimiento de Franco era una perspectiva sin la cual nada era concebible. Cuando se acercaban al ser de México era para descubrir en él lo español. Las dos Córdoba de Rejano, el siglo de oro de Renau, el pensamiento *de* lengua española de Gaos, el abrazo de Cortés y la Malinche de Miguel Prieto.

Max escribió sobre la novela de la revolución mexicana, reunió un tomo de "cuentos mexicanos", y obras de teatro en un acto sobre la vida política de México... Había aciertos en muchos de ellos, pero eran irremediabilmente españoles. ¿Y cómo podía ser de otra manera? Menos plausible es su relación, la de Max, con sus amigos escritores mexicanos. Ya hemos referido su irritación contra los dramaturgos mexicanos porque no abrían los teatros a sus piezas.

Observaciones al paso: No le gusta Tepoztlán. “Está en un hoyo”. “Alacranes: mato dos en la casa”. Otras observaciones triviales sobre las relaciones entre padres e hijos mexicanos.

Se lo explica a sí mismo a propósito de la obra de Ignacio Silone: “Quince años en Suiza y no podría escribir una novela acerca de Suiza. De acuerdo, me sucede lo mismo. Una vez más, el hombre es de donde se hace y de cómo se hace. Para Silone el mundo son los Abruzzos”. Evidente. ¿Una novela mexicana de Max? Imposible. Él mismo nos lo dice. ¿Acaso Rulfo podría haber escrito una novela andaluza por muchos años que pasara en Sevilla? Es el caso de Max. No puede. No lo siente. Por eso su pleito con Usigli, por ejemplo. Usigli le dice: “Tú no eres mexicano”. Y Max piensa: “Él, nacido aquí por casualidad, hijo de italiano y polaca, que llegaron a México el año anterior a su primera salida a luz”. Y luego: “Infatuado, ideas fijas, ¿qué quedará de él? Dos o tres obras tal vez. Y no está mal. Ojalá pudiera yo decir otro tanto. Lo que le falta en todo: generosidad”. “No me cabe duda de que él es en gran parte responsable de mi inactividad como autor teatral”. Octavio Paz, sin embargo, al dedicarle su libro *Bajo tu clara sombra*, escribe: “Para Max Aub, amigo y gran escritor dramático”.

Todo se resume en una nota del 14 de junio de 1961: “No dedico esta buena obra ni a Rodolfo Usigli, ni a Xavier Villaurrutia, ni a Salvador Novo, ni a Benito Coquet, ni a José Luis Martínez, ni a Jorge González Durán, ni a Héctor Azar, que habiendo tenido en sus manos tantos teatros oficiales, jamás se les ocurrió estrenar una obra mía (lo que nada les hubiera costado). No me puedo enojar con ellos porque son mis amigos y menos todavía porque son mexicanos, y si he podido escribir tanto en México, a ellos (al general Cárdenas sobre todo) se lo debo”.

Parece estar todo claro. Lo está. Pero luego expone las desavenencias entre Rulfo y Arreola y otros (es largo y penoso) y lo poco caritativamente que hablan de él. Al final de la anotación: “¡Ah! Y sigo siendo muy amigo de los dos, haciéndoles favores, si puedo: de la mejor gana”. Lo sabemos. La vida intelectual es así y con el mejor amigo se puede tener una disensión fuerte. Lo nuevo —si es que es nuevo— es trasladarla al Diario. Por ejemplo: se entera de que intelectuales importantes, amigos suyos —pongan ustedes los nombres y seguro que acertarán— viajan en el avión presidencial en gira al extranjero, sin motivo que lo justifique, y se lanza contra ellos en el silencio de su Diario. (Me dice un amigo que los conoce: “¡Pero es verdad!”. ¡Claro! Pero trasladar la crítica al Diario muestra la insatisfacción terrible de Max y su ambición de fama y afectos concretos.)

Todo está mezclado, amor y desamor: en definitiva, callado, paciente

rencor, permanente autocompasión, no se sabe bien de qué, pensando siempre en una vida de escritor que no tuvo en México.

Tal vez hemos de esperar a la aparición del tercer volumen de sus *Diarios* para zanjar la cuestión. De todas formas hay ya, aquí, un testimonio poderoso de la vida, de la psicología, de un gran escritor, y del dolor y de la angustia del exilio republicano español.

¿Será necesario decir que estos *Diarios* están muy bien escritos? Max era un escritor de estilo. A veces echaba a correr su pluma (aquella su velocidad de escritura o dictado) y daba un bajonazo. Pero era la excepción. En casi todo lo suyo va cristalizándose —en tres o cuatro etapas de las que ya he hablado en otro lugar— un estilo, casi una manera, cada vez más sólida, segura y consistente. Nos ha dejado páginas en verdad magistrales. Saltan de repente en estos *Diarios* algunos aforismos sorprendentes, agrios: “La mayor fuerza de la juventud es la ignorancia; la de la madurez, el olvido. Entre ambos corre la vida”. “Arte: tirar la piedra importa, y esconder la mano... El arte es piedra o no es arte”. “Se inventan personajes por la falsedad de su propia vida”. Y muchos más. Era una de las manifestaciones de su fuerza.

Y la anécdota chistosa, con dos de las cuales termino, porque se refieren a mi hija, su nieta (no le gustaba a Max lo de “abuelo” y siempre los nietos le dijeron “papi”). Le pregunta mi hija, niña de 8 años, en el Museo de Arte Moderno: “Papi, ¿por qué hay tantos cuadros repetidos?”. (Agua al molino de Josep Torres Campalans.)

O viéndole cargar de tinta la estilográfica: “¿Le va a hacer daño?”.

MAX AUB, CUENTISTA MEXICANO

JOSÉ DE LA COLINA
Escritor mexicano

Como de Ramón Gómez de la Serna, de Jorge Luis Borges y de Alfonso Reyes, de Max Aub puede decirse que no es un escritor, sino una sociedad de escritores. Una vez le oí confesar: “Soy el ‘negro’ de mí mismo, pero nunca me plagio”; y otra, aclarando el título de su conmovedora, desencantada crónica de retorno a España: “La gallina ciega soy yo... Ciega de tanto escribir”.

Tal como vivió, para él escribir era sinónimo de vivir, y viceversa. En México, donde además ejerció otras actividades como la de traductor, la de director de Radio Universidad, la de consejero editorial, etcétera, no le bastó hacer una setentena de libros y colaborar en un sinnúmero de publicaciones culturales; además llegó a editar una revista unipersonal de no pocos números (*Sala de espera*) y otra para él y unos cuantos amigos coetáneos (*Los sesenta*).

Por lo pronto, la obra de Aub es sin duda la más vasta y variada de la literatura de los exiliados en México: abarca cuento, novela, ensayo, crítica, poesía, crónica, teatro, guiones cinematográficos y, como si esto no bastara, algunas excelentes mistificaciones como la falsa biografía: *Jusep Torres Campalans*, un pintor posible, catalán, que pasa el final de su vida en una selva mexicana;¹ la antología “traducida” de poetas inventados, sus alteregos; el discurso de una imaginaria entrada en la Academia Española, etcétera; y aun se extiende a las artes plásticas, con los dibujos y pinturas que atribuyó a su pintor imaginado y más verdadero que real, el tal Jusep.

¹ *Jusep Torres Campalans*, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, México, 1958. En este libro, que se hizo copiando “parafrásticamente” una colección de arte famosa, la de Skira, me enorgullezco de estar presente aun cuando sea en modestas y compartidas funciones de cuidador tipográfico, y en el colofón. El cual dice: “Impreso bajo la dirección del maestro/ A. A.M. Stols/ en el mes de junio de 1958, en la Gráfica Panamericana y en Helioméxico, encuadernado en Encuadernaciones Progreso. Se hicieron 2 000 ejemplares al cuidado de José de la Colina y Jasmin Reuter.”

En cada uno de los géneros, o dizque géneros, practicó una saltarina versatilidad que no excluía la unidad de estilo: el afilado sentido del idioma, la frase conceptuosa y recortada, la apretada sintaxis con un regusto a latín clásico y a máxima moral y satírica, y al mismo tiempo una rapidez narrativa y una gran libertad de escritura; características “aubianas” que se hallan también en los libros que escribió en torno a asuntos mexicanos. Era quince escritores, y uno solo. Era Max Aub tal como la escritura lo multiplicaba y lo reunía.

Los libros del Max mexicano, hasta donde yo conozco la bibliografía de un escritor continuo y torrencial,² son: *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, *Ensayos mexicanos* (títulos que por ser de crítica literaria y estética no comentaré aquí, donde me ocuparé sólo del narrador), *Cuentos mexicanos (con pilón)*, *El zopilote y otros cuentos mexicanos* y *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*.

El admirable cuento que propicia el título del último libro mencionado tiene en su ingeniosa trama una doble vuelta de tuerca, un curioso desdoblamiento: Aub, refugiado español, ve el mundillo de las tertulias de los exiliados a través de un personaje mexicano, un mozo de café (se dice *camarero* en España, *mesero* en México). Con sonriente agudeza sicológica, Aub hace del discreto y profesionalmente muy eficaz Nacho una víctima del vicinglerío, la rotundidad, el laberinto discursivo y polémico, la tormenta política oral, las silbantes eses, las espesas ces y zetas, de esos refugiados que invaden los cafés de la ciudad de México. Esta inundación de estruendo y furia ibéricos torturan los oídos y desarreglan el *modus vivendi* de Nacho, que, para poner fin a la intolerable situación, concibe el rocambolesco proyecto del que no dará indicios al lector que quiera gozar el cuento y su formidable sorpresa final. Aub nos da sabrosas descripciones del archipiélago cafeteril de los exiliados, del palabrerío torrencial, el hablar fuerte, el eterno discutir de la guerra española, la reiteradamente proferida frase “este año caé Franco”, y de cómo una mayoría de mexicanos vio aquel fenómeno tan extraño para el medio tono y la discreción de las clases medias nacionales. Y en esto se basa el divertido juego de espejos del cuento: un escritor español ve a sus compatriotas reflejados en el espejo (no del todo deformante: en México no hay Callejón del Gato) de un mexicano.

Ese enfrentamiento, manifiesto o latente, será también el asunto de otros cuentos de Aub. En “La Merced”, un anarquista puro e intransigente

² “Max Aub es ‘Max Aún’. Así lo cree mi ‘Señor de la Colina’”, dice Otaola, refiriéndose a una broma mía, en *La librería de Arana* (Colección Aquelarre, México 1952). Otaola mismo decía que acostumbraba recibir cada día, por debajo de la puerta, el periódico y el más reciente libro de Max Aub.

se descubre a sí mismo como un burgués, un patrón, cuando un borrachito mexicano supuestamente torvo le da un susto en la calle y en la alta noche de la ciudad. Aguafuerte sarcástico, el cuento critica, sin asestar ninguna moraleja, uno de los aspectos del exilio (que produjo sus burgueses, aunque no fuesen mayoría ni mucho menos). En otro cuento, “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, el protagonista, español y exiliado, dueño de una imprenta, ve cómo “misteriosamente” fracasa su negocio porque, siendo él ateo, ha impedido que sus obreros coloquen en el taller una imagen de la mexicana Virgen de Guadalupe. ¿Es la mano del cielo? ¿Es un cubierto sabotaje de los obreros contrariados en su religiosidad? El narrador deja flotar la ambigüedad, sin inclinarse por ninguna de las dos explicaciones.

Aub tiene además otros cuentos con motivos enteramente mexicanos, sin intervención del exilio español. Era ya autor de una colección de brevísimos textos, *Crímenes ejemplares*, en los que el humor negro devela los más insólitos o triviales motivos para la violencia y el derrame de la sangre. Y siento que en los *Cuentos mexicanos (con pilón)* y en los de *El zopilote*, se trasluce, aun si no es explícitamente, una cierta fascinación por el México “negro”, por los tópicos del machismo y de la sangre peleonera de los mexicanos, tan trabajados por los grabados de Posada, los populares “corridos” y aun el cine del país. Pero lo que le interesa a Max en los crudos y sombríos hechos que narra es esa actitud mexicana de jugarse él todo por el todo con un sonriente laconismo, con un temple estoico y fatalista, sea en la guerra y en la revolución como en cualquier hecho documentado por la llamada página roja de los periódicos. Muchos de los personajes de estos relatos mueren o matan con una grandeza de tragedia griega veteada de un humorismo seco, o en una jugarreta del azar, del mundo, de las fuerzas absurdas de la realidad, como en un esperpento valleincliniano. Y precisamente el trazo condensado e intenso de la escritura aubiana resalta esos hechos terribles como podría hacerlo un “corrido”, o una “calavera” de Posada, incluso un film de charros. Pero el supuesto ensalzamiento de la violencia y el machismo se vuelve del revés, riza su rizo esperpéntico y deja ver un escorzo casi caricaturesco. Enfriado y serenado por el humorismo sobrio y cortante de una escritura casi epigramática, el México terrible del lugar común se disuelve en una sonrisa... una sonrisa con los labios partidos.

Aub entendió admirablemente la ironía con qué el mexicano puede contemplarse ante un espejo oscuro. En el cuento “Memo Tel” la peripecia legendaria de Guillermo Tell se convierte, paródicamente, en una intriga de pistolas, cantina, rivalidad macha y muerte absurda. En “Los avorazados”, un criminal asalto termina haciendo víctimas a sus perpetradores, que

se matan entre ellos, y el caso concluye en una carcajada malévola de la realidad: "Los billetes se pudrieron. Ellos, no; que hay manadas de perros por esos alrededores." En "El caballito" se encuentra una suerte de música verbal en la larga letanía de pueblecitos mexicanos que llevan el nombre del apóstol Santiago, el santo a caballo: desde Santiago Amoltepec a Santiago Zula. En "La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro", que, según cuentan los pájaros al viento, se inicia en la remota y mítica China y concluye en el mencionado lago de Michoacán, Aub inventa una graciosa leyenda "fundacional".

Los cuentos mexicanos de Aub, entre la caricatura y el lirismo, entre el drama y el esperpento, dan una distanciación estética a un México violento y cruel de leyenda "negra", y llevan dentro un amor a la tierra en la que el escritor se *transterró* y en la que produjo la mayor parte, con mucho, de su obra. Hay, pues, un México de Aub y un Aub de México.

EN HOMENAJE A MAX AUB

JOAQUINA RODRÍGUEZ PLAZA
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Atzacapatzalco

El tema que he escogido para hablar de Max Aub soy yo. Es decir, deseo expresar lo que Max Aub me dio, lo que él dejó en mí, lo que me aportaron sus libros: sean las novelas, los cuentos, el teatro o todo lo demás, que no fue poco.

Puesto que lo capitalizado por mí queda todo en la columna del “haber”, pido tener en cuenta que el cómputo enaltecedor es una operación sentimental que nada tiene que ver con la crítica literaria.

¿Cómo no agradecer a Max Aub el que me haya explicado lo que significaba ser exiliado? Fue él quien me enseñó, en primer lugar, a entender a mis padres, de quienes la guerra civil del 36 me había separado a la edad de dos años. Cuando cumplí los diez, llegué a México junto con mis dos hermanas, apenas mayores que yo, para reunirnos, al fin, con ellos. Además de conocer a un nuevo hermanito mexicano, estaba conociendo a mis padres: ¿Quiénes eran esos señores que, casi a gritos para hacerse oír entre la multitud del aeropuerto, decían “soy papá”, “soy mamá”, mientras sonreían y lloraban a la vez? Todo me era extraño. No entendía nada. En lo que no tuve confusión ninguna fue en un sentimiento clarísimo de soledad: estaba sola en el mundo.

En mi casa de México, nunca se hablaba de la guerra, ni de los motivos por los cuales una parte de la familia estaba aquí, y otra se había quedado allá en España. La razón era que mi padre deseaba que nosotros, sus hijos, nos asimiláramos cuanto antes al nuevo país. Y si bien las consecuencias de la guerra civil estaban dentro y alrededor de mí, el silencio amoroso de mi padre y mi falta absoluta de palabras para nombrar sentimientos y desconciertos, me mantuvieron *in albis* durante muchos años. ¿Cómo no agradecer a Max Aub el que me enseñara a entender la nostalgia, la frustración o la cólera de mi madre, cuando ella no encontraba en los tomates, los guisantes, la carne que traía a casa, el mismo aroma, dulzura, suavidad, que los de su pueblo?

¿Ser refugiados? ¿Qué quería decir eso? Si la experiencia heredada la viví en la inmediatez cotidiana, con Aub aprendí, en buena medida, a verbalizarla. Varias de las piezas dramáticas que leí reflexionan acerca de cómo vive el refugiado su situación, durante los primeros años. (No me atrevo a decir cuántos, porque el tiempo es subjetivo). Baste recordar la titulada “Tránsito”. Tránsito es el nombre de la otra mujer del protagonista exiliado. La primera se quedó con los hijos en España cuando él tuvo que huir y, sin embargo, es con ella, con la primera esposa, que mantiene contacto real y permanente, ya sea de forma epistolar o mediante soliloquios del insomne agonista. A Tránsito no la puede amar porque es transitoria. El refugiado se ha convertido en un aventurero sin futuro para quien cada día es un paso en el vacío. Los intereses se quedaron allí en España, allí sigue estando su vida entera: los hijos y los ideales políticos que desea mantener vivos. El océano no ha separado nada de lo que el exiliado aprecia.

No menos desgarradoras son otras obras, también de un solo acto —“A la deriva”, “El puerto”, “El último piso”— cuyos personajes dialogan, polemizan, discuten ante el público, es decir, ante esta lectora, para irme descubriendo distintas situaciones dramáticas, que yo sabía eran tan reales como los tíos o amigos de mis padres que llegaban a casa.

¿Cómo no agradecerle el que me ayudara a reflexionar sobre el origen de los rechazos de aquellos “ustedes..., los españoles...”, que me apartaban de las vecinas hacia otro lugar, presente en ausencia; cuál el origen de agresiones e insultos como el de “pinche refugiada” o incluso “pinche gachupina” —que ya es el colmo, como bien dice Guillermo Sheridan en su artículo para *Letras Libres*, dedicado mayormente a esto del exilio—; o, por el contrario, explicarme la sonrisa de simpatía de un “pinche gachupín” cuando le pedí unas “cerillas” en lugar de unos cerillos? Pues bien: los textos de Max Aub me enseñaron a reflexionar sobre mí y mi circunstancia. Su obra dio cuerpo y materia a mis experiencias personales e intuición de otros modos de asimilar y vivir el exilio.

No sólo me ayudó a entender todo eso, también a valorar la conducta moral y el compromiso social de muchos exiliados; entre ellos, mi padre; pues cuando él recibía a una enferma carente de recursos económicos, no sólo no le cobraba la consulta sino que le daba dinero para que pudiera comprarse la medicina recetada. Max Aub me hizo apuntalar la conjugación inseparable de ser republicano y demócrata a la vez. Conjugación que me fue difícil aceptar como divorcio en los Estados Unidos, cuyos partidos demócrata y republicano son opositores. Pero, en fin, eso es otro asunto.

¿Qué más puede dar un escritor a todo lo que llevo dicho? ¿Acaso se le puede pedir más?

No lo pedí, pero me dejé más aún: una gran admiración por su energía creadora inagotable. Su corazón se agotó mucho antes de consumir todos los proyectos que tenía en mente: su *Alicante*, por ejemplo, ya nunca alcanzó a escribirlo. Deben existir muchos creadores que han dejado guardado en cajones sus bocetos, sus proyectos; en general, lo rechazado suele exceder a lo conservado y realizado. Al dar por terminada una obra, suele experimentar el artista una pena, una tristeza inevitable ante las ilimitadas posibilidades que se le presentan a su imaginación, percepción, intuición. Max Aub procuró siempre no dejar nada en el tintero y, sin embargo, podemos constatar en sus *Diarios* que aún hubiera deseado dar forma literaria a sus muchas inquietudes, ideas y juicios. Energía, pues, para hacer muchas cosas: para conversar o poner a conversar a sus personajes, energía para discutir, dejar correr el curso del discurso de forma abierta acerca de distintos temas, aunque no tan distintos como para componer textos apartados, ya que la política está en todo, incluida desde luego la literatura. Hombre de la polis por un lado, y creador, sin séptimo día, por el otro; dictando el “hágase” a sus dos secretarías —la de la mañana y la de la tarde— cuando ya pudo gozar de esas ayudas en México. Gestando hijos y más hijos —como dice Soldevila en sus análisis críticos sobre la literatura de Max Aub—, gestando personajes para enfrentarlos con discusiones interminables sobre el arte en general, quitándose la palabra unos a otros; pero aprovechándome yo de la de todos ellos para sentipensar acerca de asuntos diversos: pintura, teatro, literatura; y dándole voz a las muchas miradas que escudriñan las razones o sinrazones, lealtades o traiciones del tejido social que le tocó vivir tanto en España como en México; sin olvidar, por supuesto al *Imposible Sinaí*.

“Hacer es robar” dice Jusep Torres Campalans en su “Cuaderno verde”. Así es. Todos nos robamos a todos. Asimilándonos los unos a los otros es como aprendemos y vamos construyendo nuestra identidad. Y, aunque la identidad sea el asunto más friable de la vida, más inaprehensible, más efímero, yo aprendí de Aub a esbozar mis propias preguntas existenciales, partiendo de las planteadas por él continuamente en sus textos. La necesidad de autoexamen, la urgencia de aclararse quién se es, es urgente y explícita en varias de sus primeras piezas de teatro, escritas en 1924. Por ejemplo, en *Una botella*, cuyo protagonista principal es una botella enorme que aparece en la escena y, según sea quien la mire y el lugar desde donde la mire, la ve con marbete o sin él. Cada uno de los personajes que va subiendo al escenario —incluidos el Autor, el Apuntador, el Espectador—, da su punto de vista razonado —incluidos los puñetazos— sobre la verdad de lo que ve. Por supuesto que todos tienen razón. Pero aquí está el problema metafísico de la incompletud (o de la incompletitud, como dicen los españoles de Espa-

ña) en el que yo aprendí a pensar gracias a Max Aub, aun antes de que Gödel nos lo demostrara matemáticamente. ¿Quién soy yo? Se pregunta Max Aub. ¿Me voy construyendo por mí mismo o lo hacen quienes me pegan la etiqueta? ¿Es la mirada de los otros la que me hace ser, o estar siendo, lo que voy siendo?

¿Dónde está la verdad?, ¿qué es lo real?, se pregunta también Don Nicolás, el protagonista de *El desconfiado prodigioso*, quien obra prodigios porque su verdad, y por tanto lo real, es lo que ha compuesto su mente imaginativa.

Cuando componía aquellas farsas circenses, Max Aub tenía 20 años. Cuando cumplió los 67 y vio representar *Una botella* en el Centro Social y Deportivo de San Juan de Aragón, no se entusiasmó al admitir que esos mismos fantasmas huidizos de la identidad continuaban persiguiéndolo. (Esta confesión es del 24 de mayo de 1970, que seguramente recogerá Manuel Aznar Soler cuando edite el tercer volumen de *Diarios*). Pero, cuando yo leía esas piezas en un acto y pensaba en los veinte años de Max Aub, tenía, y sigo teniendo al recordarlo, un sentimiento de alegría por la vitalidad que emanan; por la fluidez de sus “gramáticas de la creación”, como diría George Steiner, para imaginar posibilidades de que ocurrieran otros finales de obra, por esa capacidad de establecer hipótesis: “si hubiera pasado tal cosa, si hubiese inventado otro personaje más con una idea opuesta, si en lugar de afirmar, desmintiera con argumentos lo contrario”. Así, lanzando a sus personajes pirandellianos para que encuentren sus propios planteamientos, cambia, trastorna, dinamita posibilidades. En el centro de esas posibilidades, de esas situaciones aleatorias, está la clave de la esperanza que nunca abandonó al escritor y de la cual me gusta seguir contagiándome.

Max Aub inventaba personajes para intentar salirse de sí y ver desde afuera. Como salirse de sí mismo es imposible, pues es irremediable para todo escritor mirarse a sí mismo para decirnos cómo somos cada uno —pensemos en Montaigne, en Rilke, en Kafka—, se inventaba personajes mezclando atributos conocidos de unos y otros: Serrador, Julián Templado, José Cuartero, Pilar Nuñez, Asunción Meliá. ¿Perdurarán estos *dramatis personae* en la memoria lectora tanto como Hamlet, Don Juan, Emma Bovary? Probablemente no, porque los personajes del *Laberinto español* somos todos a la vez, somos la masa más o menos anónima constitutiva de la épica novelística de Max Aub, pero tan rotundos, orgánicos y vitales como los antes citados. Aub era imparable en la habladera. Tenía que fraguar cientos de personajes más para poder pensar y discutir con ellos, gozaba de una especie de compulsión de verse en otros para entenderlos y entenderse; acaso por la necesidad de descargarse de su propia historia llena de experiencias

complicadas: exilios, prisión, campos de concentración, fugas de las que era imperativo fugarse. Pero, ya sabemos que la fuga es imposible, todo lo más consiste en tener conciencia de lo que ocurre a nuestro alrededor e irlo asimilando, aceptando, para, finalmente, resistir, mientras seguimos mirándonos en el espejo. ¿Egocentrismo? Por supuesto que sí. Pero ¿por qué adjudicar al sustantivo, esto es, a lo que es nuestra sustancia como seres humanos connotaciones negativas? El yo ocupa el centro, pero sólo momentáneamente, porque al ponerse en el lugar del otro y ser, en verdad, otro, Max Aub está, literalmente, alternando aquel lugar con los infinitos puntos de la circunferencia, con los plurívocos juicios acerca de la índole humana y de sus actos consiguientes. Nada podríamos pensar ni hacer si no imaginamos a esos otros que nos permiten ampliar nuestras miras; y Max Aub se ponía en el lugar de tantos personajes que también aprendí de él que en un ser humano pueden caber todos los demás, al menos en potencia. Hombre de muchas máscaras, se le ha llamado; pero no las ostenta para ocultarse, sino para verse en otros, como en su *Antología traducida* (1963), donde se nos muestra correlativamente como un poeta cananeo del siglo iv anterior a nuestra era, después como una poetisa jónica del siglo vii a. de C., más adelante como un teólogo veneciano del siglo xiv, escritor de ensayos, y otros sesenta y tantos escritores más de distintos orígenes y diferentes épocas; para que no quepa la menor duda de que uno aprende a sobrevivir a través de, con, sobre, tras los otros.

Fue el deseo de emularle en sus conocimientos, en su erudición y cultura lo que me llevó a otros libros de otros autores. ¿Cuánto debe leer un escritor? Si es narrador, todo lo que pueda. ¿Cuánto una maestra? Lo mismo.

Lo bueno es que yo no deseo escribir, pero he de admitir que admiro tanto más ese deseo irreprimible de Max Aub por la escritura, cuanto más temor experimento de caer en la trampa de ella, pues como dice el poeta Francisco Hernández:

Si no es una trampa, escribir es,
al menos, una caída al pie de la letra.

Pero qué bien, qué admirable valentía la de Max Aub, ese joven perpetuo capaz de exponerse a la crítica, de arriesgarse ante todos, pero incapaz de abandonar su deseo de ejercitarse en la escritura. Cierto es que no se detenía mucho en corregir lo escrito. En alguna otra ocasión, ya dije que Max Aub trabajaba en lo suyo como el protagonista de su cuento intitolado "Los pies por delante": aquel hombre orgulloso de su oficio de carpintero, prefirió, si la caja del muertito había quedado chica, cortarle los pies al cadáver

de quien había sido un famosísimo bailar de flamenco, antes que deshacer su obra de carpintería. Y es que Max no se detenía en gollerías de pulimentos de ebanistería, tampoco en hacer adaptaciones de sus obras destinadas a públicos de habla distinta; y ¡por supuesto que le pesaba!, pero más le pesaban los nuevos personajes que debía inventar y la enorme cantidad de situaciones sobre las que se sentía obligado a meditar.

Qué atrevimiento, qué envidia de la “buena”, de querer ser así: no cegar, no dejar nada fuera de la página, qué deseo tan fuerte e inagotable y, encima, no tener miedo.

Soy como me ven, colige Máximo Ballesteros en *Juego de cartas*, jugando con los personajes de esta novela, a fin de que el acusado se convierta en acusador. Cincuenta y cuatro misivas en cincuenta y cuatro naipes —ilustrados por el ilustre pintor Jusep Torres Campalans— que de nuevo plantean el asunto de la identidad y, más importante aún, el de la autoría. El autor ya no es el que escribe, sino el que interpreta. Juego colectivo y azar, porque los jugadores se van formando una opinión, es decir, un prejuicio, según y como salgan los naipes. El padre de mi amiga Elena Aub siempre tuvo suerte porque, al fin de cuentas, nunca dejó de jugar con las palabras y, ¡claro!, ganó por la mano.

Jugar con las palabras para descubrirse a sí mismo siempre fluyente, siempre cambiante, que las palabras saben más de nosotros que nosotros de ellas. Jugaba y se divertía —se vertía en otros— divirtiéndonos. Vuelvo a citar a Soldevila porque él hizo un análisis exhaustivo acerca de esos juegos de palabras, para mí tan gozosos; para otros, excesivos, por innecesarios. Ese exceso fue para mí benéfico mientras leía a Max Aub, pues me vino muy bien tener que consultar el diccionario con frecuencia, pues mi lengua materna, y paterna, era bastante deficitaria y no tenía palabras que ponerme. Por eso estoy tan agradecida al señor James Valender de que me haya invitado a venir aquí hoy y me vea obligada a recordar cuáles fueron mis ganancias. (Aunque “una cosa es el recuerdo, y otra el recordar”, decía Antonio Machado; y aunque Max Aub se arrepintiese muchas veces del facilismo de algunos de esos juegos, de ese arte combinatorio que a veces se desplomaba en lo sainetesco; y aunque él hubiera preferido eliminar de la página la agudeza momentánea en la que caía con frecuencia, aquella cuyo éxito no proviniese de lo cierto sino de lo agudo.) Pero cuando Max Aub une la gracia con el acierto, el disfrute es pleno. Como cuando dice, creo que Jusep Torres Campalans: “Modigliani ¡qué gran pintor japonés!”

Su sentido del humor es lo que más me ha ayudado a ver la tragedia de la vida sin ánimo trágico. Después de haber dado tantas razones en sus *Campes*, decidió, en algunos momentos, que era preferible tener gracia a tener

razón, o, mejor dicho, a conjugar ambas en los textos intitulados *Crímenes ejemplares*. Aub tenía la óptima coartada: la arrebatada necesidad de salvar al mundo de la falta de respeto y consideración hacia los demás, de la falta de autocrítica; salvar al mundo del abuso de autoridad, de la mentira, de la excesiva seguridad en sí mismo, de la soberbia. Los resultados textuales de ese combate entre lo que nos ocurre y lo que se nos ocurre, fueron verdaderos ejemplos, enseñanza y modelo para mí de cómo matar a mis semejantes sin dejar manchas de sangre en la alfombra. Quiero decir que —volviendo a aquello de que hacer es robar— no es que robase sus ideas o sus palabras, no, no; sino que mi furia coincidía perfectamente con el estilo de sus *Crímenes ejemplares* y, simple e inocentemente, me dispuse a cometer los míos, justificándome para mis adentros de que en el siglo XVIII, la *imitatio* tenía un valor positivo, que siglos posteriores borraron llamándolo plagio. El caso es que se imprimieron en mi universidad unos *Crímenes para la beneficencia pública* cometidos por ésta que confiesa. Claro que por añadir más vanidad al asunto, más me hubiera gustado que los editara Vicente Ferrer, quien congregó a muchos artistas para componer en Media Vaca una maravillosa obra de arte con los *Crímenes ejemplares* de Max Aub. Por cierto, fue Vicente Ferrer quien me hizo ver que el cuento más corto no era el de Augusto Monterroso, sino el de Max Aub, cuando dice: “Lo maté porque era de Vinaroz.”

También me dejé contagiar de la libertad que otorga el juego, al ordenar los papeles privados de Aub, inventándome una “Conversación post mortem” que sirvió de introducción a una antología —muy mal editada, por cierto— de algunos cuentos y prosas breves de Max Aub.

Si Max oyese todo lo que vamos diciendo de él, se quedaría de piedra. Él, que no paró de quejarse de que sus obras dramáticas no se representarían; de ser tragado por la tierra sin dejar rastro, de que no tuvo maestros ni escuela formal que, digo yo, le malformara; de que, con frecuencia, tuvo que pagar él mismo sus ediciones; y su mayor dolor: de que nadie le leía; se quedaría de piedra, digo, de que aquella joven de 23 años, amiga de su hija Elena, estuviera hoy manifestando el agradecimiento por todo lo aprendido de él. Ahora, que tengo la misma edad de Max al morir, me percato de lo joven que él era y lo mucho que le gustaba jugar.

(29/08/03)

LA NARRATIVA DE MAX AUB

MAX AUB Y LA CULTURA INTERNACIONAL DEL EXILIO REPUBLICANO

CARLOS BLANCO AGUINAGA
University of California, San Diego

A propósito de *Jusep Torres Campalans* voy a tratar de la cultura internacionalista que nuestros mayores en el exilio trajeron consigo a América y quisieron heredarnos; lo que quizá venga a ser lo mismo que tratar de ese libro de Max Aub como exponente y testimonio notable de la cultura de nuestros mayores. Para ello, por un lado, tendré que recordar cosas de todos más que muy sabidas; por otro, ya al final, me apoyaré centralmente en el largo telón de fondo histórico que precede a la biografía propiamente dicha del olvidado pintor catalán y que, con el título de “Anales”, va de 1886 a 1914.

Y empezaré en tiempos muy lejanos recordando algo que, de tan sabido, a veces olvidamos: que las maneras de ofuscar la relación del narrador con el texto, así como de personajes ficticios con personas verdaderas y, por tanto, de confundir en la narrativa la Historia con la Ficción (que no es lo mismo que ofrecer la ficción como realidad), características centrales de *Jusep Torres Campalans*, se inician en la muy pronto frustrada llegada de España a la modernidad, con —por un lado— la gran superchería narrativa que significó *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, donde la primera palabra del narrador es un YO tan categórico como falso, y, por otro, medio siglo después, con *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, donde el autor firmante, no sólo se declara deudor de un primer autor llamado Cide Hamete Benengeli, cuyo texto original le ha sido traducido por un tendero o mercader árabe cualquiera que se ha encontrado en Toledo,¹ sino que inicia la Segunda Parte de la novela criticando al otro historiador de su héroe, Avellaneda, y con don Quijote y Sancho discutiendo con el Bachiller Carrasco sobre la verdad o mentira de ciertos episodios de la Prime-

¹ Y que, aunque los árabes son “mentirosos”, le era, en este caso de fiar. Cf. Capítulo IX. Aunque, dado que el texto original estaba escrito en árabe, ¿cómo podía Cervantes saber si la traducción era de fiar?

ra Parte, que anda ya por el mundo real de lectores tan reales como quienes están hablando.

Así, en los orígenes del mundo moderno, la novela —lo que tras la épica clásica y medieval y tras “caballerías” medievales entendemos por “novela”— nace no relatando simple y directamente unas u otras historias, fantásticas o no, sino con el relato ya larvado por síntomas varios que, andando los siglos, a partir del agotamiento de la novela “realista” (o “burguesa”), sedudos teóricos calificarán de características posmodernas. O bien, dicho de otra manera: cuando la novela nace está ya penetrada de elementos que anuncian la posibilidad de su desconstrucción. A partir de ahí, muchas cosas no tenían ya por qué tener secreto para los novelistas, como bien sabía el Max Aub de *Jusep Torres Campalans*.

Siglo y medio y dos siglos después de aquellas dos novelas españolas, y bajo condiciones socio-económicas lanzadas ya hacia la modernidad capitalista,² con conocimiento directo de dónde y bajo qué formas había nacido la novela con tantas complicaciones explícitas y latentes, aparece en el siglo XVIII una extraordinaria serie de novelas inglesas de las que, para nuestro asunto, me importa sobre todo recordar *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722), de Daniel Defoe, picaresca pura y dura, y la sorprendente meta-novela de Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, a Gentleman* (1759-1766), donde el narrador, dirigiéndose a un lector o lectora variables (“Señoría” unas veces, otras “Monseñor” o “Excelencia”, o Señora) entre referencias a Cervantes y al Quijote, y entre historias intercaladas, capítulos en francés y latín, o capítulos en blanco, no nos cuenta en realidad nada de la vida de Tristram Shandy, pero sí sus “opiniones”, así como, sobre todo, las de su padre y su tío. Todo ello con una puntuación enrevesada y, desde luego, sin continuidad lineal alguna porque Tristram, el narrador, aborrece a quienes leen “directamente” (“straight forwards”) en busca de aventuras (Cap. 20). Dos grandes novelas europeas, picarescas y no picarescas, en las que es tan evidente la presencia del *Lazarillo* como la del *Quijote*.

Por lo demás, el *Lazarillo* —que no el *Quijote*— indicaba también la posibilidad de transformar en personaje de ficción a un español del siglo XVIII que, según sabemos, fue persona de carne y hueso: aunque incomparablemente menos brillante que los textos ingleses mencionados, no debemos olvidar en este mínimo recuerdo de la historia de la novela la *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Dr. Diego Torres Villarroel, catedrático de*

² Cf. mi “Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género”, en *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1983), pp. 49-65.

prima de matemáticas de la universidad de Salamanca/ escrita por él mismo (1792). Quizá sea verdad que, según tanto se ha dicho, la cultura española tradicional no ha sido buen terreno de cultivo para las autobiografías o las memorias, pero he aquí que esta autobiografía de título tan detallado, torpe y presuntuoso abre ya la posibilidad de ese juego siempre inevitable, pero hoy tan de moda en las autobiografías: la libertad de inventar (mintiendo todo lo que sea necesario) la vida de quien la cuenta; libertad que —según dicen algunos trivializando auténticos problemas de la labor de los historiadores— se justifica porque todo, Novela o Historia, todo no es, a fin de cuentas, sino “narrativa”.

Pero —según también sabemos— tras esos ejemplos dieciochescos, a los que quizá habría que añadir el del *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, con el siglo XIX la novela se asienta en los modos que mejor conocemos, y aunque abundan las novelas que llevan por título nombres de persona (*René, Le père Goriot, Eugénie Grandet, Madame Bovary, Doña Perfecta, Ángel Guerra, Ana Karenina...*) nadie podía llamarse a engaño: una cosa era la realidad y muy otra la ficción. El secreto de las grandes ficciones, narradas por escritores como dioses, era (y había de ser) hacer creer a los lectores en la realidad de lo que leían, pero teniendo siempre presente el correctivo que no tuvo Alonso Quijana, o Quesada, o Quejada, que nunca sabremos cómo, en verdad, se apellidaba aquel enajenado hidalgo manchego, así como nunca sabremos —ni nos importa— quién escribió el *Lazarillo*.

Esta “sensata” separación entre realidad y ficción, en la que la ficción, como la pintura, imitaba la realidad, dura un buen siglo sin mayores ambigüedades. Por ejemplo hasta que a principios del siglo XX (en pleno apogeo de una modernidad de la que España sólo participaba periféricamente), ya para cerrar la novela titulada *Niebla* (1914), un ficticio Augusto Pérez se pone a hablar con el muy de carne y hueso Miguel de Unamuno, en tanto que quien escribe el prólogo tras una lectura del manuscrito de la novela, un tal Victor Goti, resulta ser personaje de la novela y amigo de Augusto y de Unamuno.³

Si así des-realiza Unamuno la novela decimonónica, hemos también de recordar que doce años antes un ya entonces conocido escritor llamado Jo-

³ Varios años después, en *Cómo se hace una novela*, Unamuno funde y confunde una historia ficticia apenas aliñada con la realidad española de la Dictablanda de Primo de Rivera, dando nombres, pelos y señales de personas que, según sabemos o suponemos, realmente existieron, inclusive un tal Miguel de Unamuno y Jugo de Larraza. Eso a más de que en un prólogo tardío a *Niebla* Unamuno, exagerando tal vez un tanto, escribió que el mundo de todos sus personajes novelescos (Pedro Antonio, Augusto Pérez, Alejandro Gómez, la tía Tula, etc.) era para él “más real que el de Cánovas y Sagasta, de Alfonso XIII, de Primo de Rivera, de Galdós, Pereda, Menéndez y Pelayo”, etcétera.

sé Martínez Ruiz se inventa en *La voluntad* (1902) un abúlico y melancólico personaje llamado Azorín del cual el narrador tomó el nombre para no volver ya nunca a llamarse José Martínez Ruiz en la firma de sus obra literarias. Un personaje de ficción hecho realidad que vivía en Madrid, pasaba por la calle, escribía artículos en el *ABC* y firmaba contratos para la publicación de sus textos. Además, este personaje, y luego autor llamado Azorín, dialoga en la parte final de *La voluntad* con personas de la vida real española de entonces, Pío Baroja por ejemplo. Con lo cual bien podríamos suponer que todo lo que se nos cuenta de las idas y venidas del melancólico de Yecla es histórico, “real”.

Procedimientos éstos de Unamuno y Azorín que Max Aub lleva por primera vez al extremo en *Jusep Torres Campalans*, donde un personaje que, según dicen los entendidos, no existió habla con Picasso, con Rilke, con Juan Gris, con Braque, con Alfonso Reyes y otros seres de carne y hueso, y es recordado, entre otros, por Jean Cassou y Alfonso Reyes.⁴ Téngase en cuenta que, a diferencia de lo que ocurre con Azorín o con Augusto Pérez, Lazariello de Tormes nunca se encontró ni habló con, digamos, Juan de Valdés o Lope de Rueda, así como don Quijote nunca conoció a Lope, ni a Góngora, ni al ya entonces muy destacado joven Quevedo. Tampoco Moll Flanders o Tristram Shandy se encuentran o platican con personajes digamos cotidianos de su tiempo.

Si Georg Lukacs (1885-1971) hubiese dedicado algún quehacer a la literatura española habría escrito tanto contra las novelas de Unamuno y Azorín, como contra esta novela de Max Aub. Recordemos que allá por los años treinta del siglo pasado, según criticaba a —por ejemplo— Brecht, Dos Pasos y Kafka, el gran crítico explicaba claramente que en la buena novela (histórica) realista (que era la que le gustaba) podían, sí, aparecer personajes de la realidad, pero sólo si eran de especial importancia histórica (reyes o reinas, ministros como Richelieu, conquistadores famosos...), y sólo en el trasfondo de la narración, no como parte de la trama. Tras la transgresión a esta tan posterior regla realista que había significado *La princesse de Clèves* (1678), de Madame Lafayette, los novelistas del XIX la habían seguido casi al pie de la letra,⁵ hasta que Unamuno, Azorín y, años más tarde, Max Aub la violaron tran-

⁴ Destaco aquí *Jusep Torres Campalans* (1958) como primera forma “extrema” de estos juegos narrativos de Aub, porque sus equivalentes en *Luis Álvarez Petreña* son posteriores (1965 y 1971). La versión de 1934 no tiene nada en común con el resultado final de 1971 ni, desde luego, con *Jusep Torres Campalans*.

⁵ Aunque en las fiestecitas de “Los jueves de Eloísa” (en *Lo prohibido*) don Benito, como Aub llama casi siempre a Galdós, junta a generales o banqueros reales con los inventados, y poco después, cuando Torquemada es ya banquero importante se encuentra aquí o allá con el

quilamente. A fin de cuentas, ya en su madurez Max Aub reconocía que, para él, siendo todo dolorosa Historia, todo podía ser también novela.

Porque es que, como buen vanguardista no-“jarnesiano” de su tiempo, Max Aub no había dejado de pensar en estas cosas y escribió palabras como las siguientes: “¿Historia? ¿Novela? No lo sé. Mezcla, como todo”; “la historia o la novela no son más que interpretaciones”.⁶ Por lo demás, a propósito de la mezcla de personajes “reales” y personajes “ficticios”, Aub explicaba en *Campo francés*, que en esta novela “todos los personajes, menos los protagonistas, son reales”, sólo que “a medio camino se me impusieron mis personajes inventados y no tuve más remedio que dejarme llevar en parte por ellos”. A lo que añade que “no se trata, ni mucho menos, de unanimismo sino sencillamente de la ley humana que ata el padre a sus hijos”,⁷ palabras éstas con las que el “unanimismo” originador de todo este juego narrativo resulta aún más evidente.

Frente al tan traído y llevado realismo español, ¿estamos, pues, aquí, frente a narrativas posmodernas *avant-la-lettre*, por lejana influencia —digamos— de las sutilezas y confusiones del llamado Siglo de Oro (el *Lazarillo*, el *Quijote*, juegos de espejos de Velásquez: ¿quién pinta a quién en *Las meninas*?), como tal vez hubiese querido Bergamín? Aun teniendo en cuenta esos antecedentes, quiero también suponer que se trata de una de las varias maneras posibles de reaccionar ante las contradicciones de la modernidad que, dado el asunto de que trata *Jusep Torres Campalans*, Max Aub lleva a su forma extrema.⁸ Suposición mía ésta que me obliga a recordar, aunque sea esquemáticamente, la difícil lucha que la burguesía liberal española tuvo que llevar a cabo a lo largo de, por lo menos, dos siglos para volver a conectar su cultura con el Mundo.

* * *

Parece estar de moda entre algunos historiadores afirmar que la historia española es perfectamente normal si comparada con la de otros países occi-

marqués de Urquijo, personaje real, si alguno ha habido, en la historia económica de la España del siglo XIX.

⁶ Citado por Francisco Caudet en su “Introducción” al *Campo de los almendros* (Castalia, Madrid, 2000), pp. 44-48.

⁷ *Campo francés* (Alfaguara, Madrid, 1979), pp. 14-15.

⁸ Como ejemplo de la narrativa “posmoderna”, en la que, ante varios otros trucos, el narrador resulta ser personaje, pienso, por ejemplo, en *The City of Glass*, de Paul Auster (1985), donde el personaje principal es un tal Paul Auster, a quien alguien ha confundido con un detective privado del mismo nombre, origen éste de toda la trama.

dentales. Creo que al proponer eso se pretende también decir que, a despecho de aquel *slogan* turístico de Fraga, España *no* es diferente. Muy aparte de que uno no sabe bien qué significa ser un país “normal”, y sí sabe, en cambio, que todos los países y culturas son “diferentes”, es de sospechar que, cuando así se propone tal “normalidad” y tal “in-diferencia”, de lo que se trata es de olvidar la larga lucha de la burguesía liberal española por reincorporar España a la cultura europea más avanzada. Es decir: a lo que se considera “normalidad” europea.

Me refiero, después del extraño siglo XVIII, a los dolores y esfuerzos renovadores de —por ejemplo— un Larra y un Espronceda, a quienes siguen la importación del krausismo y el inteligente e infatigable Francisco Giner (1839-1915), fundador de la muy europeizante “Institución Libre de Enseñanza” (1876) cuando ya el krausismo había derivado hacia el positivismo. E inmediatamente, con los nacidos entre 1843 y 1853, viene Galdós, sin duda casticísimo y más que original, pero también influido por Dickens y Balzac y, ya tardía pero fundamental y polémicamente, por el naturalismo de su contemporáneo Zola, introducido en España por su colega y amiga, la brillante y muy apasionada Pardo Bazán, quien también tradujo a Tolstoi. Junto a ellos, yo situaría en esta historia a Pablo Iglesias (1850-1925), que inserta el incipiente movimiento obrero español en la Segunda Internacional, y de quien un día dijo Gramsci que era el mejor dirigente político-sindical europeo. Y de la misma generación de Iglesias, Galdós y Pardo Bazán es Ramón y Cajal (1852-1934), que escribe su primer gran libro a partir de 1894,⁹ y recibe el Premio Nobel en 1906.¹⁰

Es decir, con los nacidos entre 1843 y mil ochocientos cincuenta y pico, y a pesar de un subdesarrollo que a muchos parecía endémico, la cultura española de élite empieza en el último tercio del siglo XIX a moverse de nuevo en el Mundo, sentándose por entonces las bases de lo que José Carlos Mainer ha llamado “la edad de plata” de la cultura española.¹¹ Desde luego que los intelectuales españoles estaban ahí principalmente recibiendo (krausismo, positivismo, naturalismo...; incluso, claro está, anar-

⁹ *Textura del sistema nervioso del hombre y los vertebrados* (1894-1904).

¹⁰ Pero en aquel acercamiento español a la modernidad no todo es cuestión de Premios Nobel. Recuérdese, por ejemplo, a Francisco Simarro (1852-1951), histólogo y patólogo, quien, siguiendo intereses e indicaciones de Francisco Giner, estuvo en relación constante con psicólogos y psiquiatras de su tiempo en Europa y los Estados Unidos, fundó la cátedra de psicología experimental en la Universidad Complutense de Madrid, y fue maestro y modelo de Juan Vicente Viqueira y Gonzalo Rodríguez Lafora (1866-1971), entre muchos otros.

¹¹ Mainer sitúa esa “edad de plata” entre 1902 (publicación de *Sonata de otoño* y de *La voluntad*) y 1939. Tal vez la fecha de 1902 sea demasiado arbitraria, pero, desde luego, 1939, la fecha que aquí nos interesa a nosotros, es indiscutible.

quismo y marxismo), según ocurría con todos los países periféricos más conectados con la Metrópoli. Porque España era, y siguió siendo, un país periférico y subdesarrollado. Pero en algún caso extraordinario, a más de recibir, contribuyó a establecer los paradigmas de ese Mundo: no debemos olvidar que, junto a Cajal, se sitúa el ocho años más joven Isaac Albéniz (1860-1909), genio que participa en el inicio del impresionismo musical, así como ¿por qué no? un Isaac Peral (1851-1895), quien de verdad es cierto que inventó el primer submarino que no sólo realmente funcionaba, sino que lanzaba torpedos.¹²

Pero se trataba todavía de lo que desesperaba a Ortega y Gasset: España, país de algunos genios sin continuidad (y, por tanto, ex-céntricos por definición); país-desastre por comparación con Alemania, o Inglaterra, o Francia porque —según pensaba Ortega racionalmente, y al margen de todo lo que podríamos considerar cultura popular— una verdadera cultura ha de ser continua y sostenida para que en su interior aparezcan con naturalidad las figuras cimeras. Creo que no le faltaba razón a Ortega aunque, tal vez por pretencioso, no reconocía los méritos de lo que ya para su tiempo era una larga lucha de la burguesía progresista española (a la que pertenecía) por volver a participar en la Historia del Mundo; esfuerzo que, como es de toda lógica socio-histórica, iba acompañado por un esfuerzo paralelo (y políticamente contrario) de las clases trabajadoras por cambiar las estructuras sociales existentes.

De la generación siguiente, que es la del 98 (inicio de la “edad de plata”), se sabe bien que, a más de casticista en sus peores momentos, era seriamente importadora de cultura. Sin ir más allá de los dos ya mencionados del 98, podemos recordar que en *La voluntad* Azorín cita a los hermanos Goncourt, a Montaigne, a Rousseau, a Tolstoi, a Nietzsche, o a Leopardi, así como en escritos anteriores traducía o comentaba a Hamon, a Kropotkin, a Espinosa, a Zola, a Maupassant... En cuanto a Unamuno —¿qué no había leído y difundía Unamuno? Incluso, único en esto, a escritores latinoamericanos.¹³ Se sabe sobradamente que las obras de Unamuno y Azorín, su querer estar y estar “al corriente”, influyeron de manera profunda en quienes les siguieron en la vida cultural española. Y si no influyeron en el Mun-

¹² Peral es uno de esos “inventores” españoles de los que los demás españoles siempre se han reído... por “ex-céntricos”, lo que, por supuesto, era Peral en un país marginal respecto a la hegemonía del Centro metropolitano.

¹³ En la primera de sus cartas abiertas de 1898 a Ganivet, Unamuno escribía: “Usted ha rodado por tierras extrañas puestos siempre su corazón y su vista en España, y yo, viviendo en ella, me oriento constantemente al extranjero, y de sus obras nutro sobre todo mi espíritu” (Cf. *El porvenir de España*).

do, como sí lo hicieron los descubrimientos de Cajal o la música de Albéniz, puede que ello haya tenido que ver con cuestiones de hegemonía cultural y lingüística europea, que se desentendía de la producción española. Porque donde no había problemas lingüísticos, como en la música, ahí estuvo también —después de Albéniz— Manuel de Falla (1876-1946), coetáneo de los del 98.¹⁴

Ya luego viene la generación de Jusep Torres Campalans, los nacidos entre, digamos, 1879 y 1889, que es nada menos que la generación de Einstein, Picasso, Ortega, Stravinsky, Juan Ramón, Bartok, Lukacs, Kafka, Koskoshka, Pound, Azaña, Nijinsky, Villa-Lobos, etcétera, etcétera; una generación absolutamente extraordinaria en la cultura occidental, la impulsora de la modernidad en múltiples disciplinas. Una generación que, en España, tal vez sea la que más se beneficia de la Junta de Ampliación de Estudios (1907-1936), institución que, a la contra de dictados de Felipe II, enviaba a jóvenes españoles a estudiar a Europa en varias y diversas disciplinas.¹⁵ Generación, pues, que amplía la relación con la cultura dominante gracias a la voluntad de poner España “al corriente”,¹⁶ pero, y esto es lo nuevo, generación que participa ya en algunos de los espectaculares cambios que empieza a sufrir por entonces la cultura de Occidente, de modo que, a partir de ellos, uno puede ya empezar a hacer lo que —veremos— hace Max Aub en *Jusep Torres Campalans*, que es asociar indiscriminadamente nombres de españoles (y de latinoamericanos) con nombres de otras culturas en cuanto igualmente significativos, por lo menos para nosotros.

La generación siguiente, la del 27, que es la de Max Aub, continúa, por supuesto, la tradición “importadora”, pero no ya en un “intercambio” totalmente “desigual” entre Centro y Periferia equivalente al del subdesarrollo económico y social del país de entonces, sino como participe de los quehaceres culturales de la modernidad. De modo que ya nosotros no tenemos hoy inconveniente alguno en asociar de igual a igual a cualquiera de los poetas españoles de esa generación con, digamos, en orden cronológico,

¹⁴ En uno de sus libros de memorias Ramón y Cajal se queja de que cuando escribe en español en su revista de Madrid los científicos alemanes no lo leen. En el ejemplar que Unamuno leyó de ese libro anota lo siguiente al margen: “¡No sabían español!”. En cambio, claro, tanto Unamuno como Cajal leían no sólo alemán y francés, sino inglés, que ya empezaba entonces a ser la lengua de la ciencia. Ventajas de los periféricos.

¹⁵ Me refiero a la prohibición de 1559 de estudiar en el extranjero.

¹⁶ La lista de estos esfuerzos sería interminable. Recuerdo sólo dos o tres datos: Juan Viqueira traduce a Freud; *La metamorfosis* de Kafka (1915) se traduce en *La Revista de Occidente* en 1925 (núms. 18 y 19), traducción anterior a ninguna inglesa o francesa (y, por cierto, traducción que Borges plagió para la edición de Sudamericana de la década de 1940); Ortega difunde el pensamiento de Dilthey; etc.

César Vallejo (1892-1937), Vladimir Mayakovski (1893-1930), e.e. cummings (1894-1962), Langston Hughes (1902-1967), Leopold Senghor (1906-2001), W.H. Auden (1907-1973), o Stephen Spender (1909-1995), pongo por caso. Y si alguien dijera que, a fin de cuentas, estas relaciones son muy subjetivas por ser “cosa de poesía”, quizá convenga recordar a Luis Buñuel, y no sólo por *Un chien andalou* (1928) y *L'Age d'Or* (1930), sino por toda una cinematografía que llega hasta casi fin de siglo; por no hablar de Dalí; o de Severo Ochoa (1905-1993), premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1959, discípulo de Juan Negrín, quien fue discípulo de Cajal.

Se trata, pues, de la continuidad de un largo esfuerzo que el franquismo quiso destruir: Cajal, maestro de Negrín, Negrín maestro de Ochoa, y éste maestro de quién sabe cuántos norteamericanos, que no de españoles, porque fue uno más de los refugiados de la Guerra Civil. Pocos ejemplos mejores de aquella continuidad odiada por la España que, desgraciadamente, no sólo era “de charanga y pandereta”. Y si uno no vivió la España de los primeros quince o veinte años del franquismo, importa mucho para nuestro asunto leer las memorias de Carlos Castilla del Pino para entender el abismo que separaba estos quehaceres de la desolación que era bajo Franco la vida intelectual española.¹⁷

Y desde esa larga y difícil historia cultural, ahondada por el conocimiento de América que trajo la experiencia del exilio, desde la *normalidad* con que ya su generación se movía en el mundo de la cultura universal, Max Aub escribe la biografía de Jusep Torres Campalans, libro cuyos subterfugios narrativos pueden remontarse tanto al *Lazarillo* y al *Quijote* como a *Niebla*. Da igual, porque a Max no le importaba, como a Picasso no le importaba provenir de Velásquez, y de Goya, y de Cézanne, así como al bárbaro y modesto Torres Campalans no le importaba aprender de Picasso o de Mondrian (pero no de Juan Gris, a quien despreciaba, uno de sus tantos errores de juicio).

Porque de lo que se trata en esta biografía de un olvidado pintor catalán es de reformular sin complejos la llegada de la cultura de élite española a la modernidad en un momento histórico muy preciso que, según Max Aub escribe, “podríamos llamar genéricamente el modernismo” (p. 86), “algo que se cuece en Europa de 1890 a 1910” (p. 84),¹⁸ palabras con que Aub se distancia de la limitada idea hispánica de “modernismo” para, como desafiando, aceptar a la manera de Federico de Onís la definición principal-

¹⁷ Cf. Carlos Castilla del Pino, *Preterito imperfecto* (Tusquets, Barcelona, 1997). *Passim*.

¹⁸ Todo lo que aquí cite de *Jusep Torres Campalans* será según la Primera Edición (Tezontle, México, 1958).

mente anglo-sajona del término;¹⁹ un modernismo que los militares de Franco, la Iglesia, los terratenientes y la burguesía conservadora habían querido destruir y que sobrevivía, acrecentado, en el exilio de América.

* * *

En vista de todo lo cual resulta lógico que el titulado “Prólogo indispensable” de esta biografía que sitúa en Chiapas al personaje y, momentáneamente, al narrador, se inicie con una referencia al *Quijote*, recordando que Cervantes quiso un día venir a América, al Soconusco concretamente. Tampoco tiene nada de narrativamente sorprendente el que aparezca enseguida un tal José Torres, o “don José”, de quien un librero catalán que vive por allí explica que, en realidad, se llama *Jusep* Torres Campalans, quien, aunque vive con los chamulas, fue en su día, según rumores, pintor relativamente conocido en París. Dato éste que un año después, le confirma al narrador el hispanista francés Jean Cassou. Igualmente natural parece ser que el narrador nos advierta que sabe bien que al decidir escribir la biografía del casi olvidado pintor puede caer en una “trampa” (p. 15). Por lo cual, para evitar posibles fantasías de novelista, para ser objetivo y no fabulador, y como si no tuviera la menor intención de tendernos trampa alguna a nosotros, va a dividir la obra en tres partes, muy racional e históricamente pensadas. La primera de las cuales, titulada “Anales”, ha de dar “cuenta y razón escueta de los acontecimientos que [el narrador] juzgue más significativos de la época (1886-1914)” (p. 16); la segunda ha de ser la biografía de Torres Campalans propiamente dicha; y la tercera, las ideas escritas del biografado sobre la pintura y el mundo. Fractura en tres partes de lo que podría haber sido una narrativa lineal que Max Aub califica de “cubista” (p. 16): primera vez que aparece en el texto el término “cubista” o “cubismo”, términos decididamente ligados a quehaceres españoles; culminación lógica, en mi opinión, de un recorrido cultural que empezó en la España del *Lazarillo*, Cervantes y Velásquez.

¹⁹ Esta idea del “modernismo” deriva, sin duda, entre nosotros del importante estudio de Federico de Onís publicado como Introducción a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Para un estudio detallado acerca de los dos significados principales del término “modernismo”, cf. mi *Sobre el modernismo desde la periferia* (El Guante Blanco, Granada, 1998), donde también trato de explicar cómo y por qué, al apropiarse del término, los teóricos de la cultura anglo-sajona tergiversan su sentido; *passim*. Puede también verse mi conferencia-artículo “Noventa y ocho y modernismo”, en Octavio Ruiz Manjón y Alicia Langa (eds.), *Los significados del 98 (La sociedad española en la génesis del siglo xx)* (Biblioteca Nueva, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1999).

* * *

Estos llamados “Anales”, que siguen a los “Agradecimientos”, ocupan 57 páginas, incluyendo las “Notas”,²⁰ y año tras año desde 1886, que es cuando nace Torres Campalans, hasta 1914, que es cuando se marcha a México y desaparece, la información que se nos da en cada uno de ellos está dividida en siete partes: “Nacen”, “Mueren”, “Literatura”, “Teatro”, “Bellas artes”, “El progreso” y “Sucesos”.

Todo en estos “Anales” importa, y exigiría muchas páginas analizar los detalles claves para la mejor comprensión de nuestro asunto. Pero creo que se puede generalizar sobre su significado a partir de los datos de uno cualquiera de los años que Max reseña. Por ejemplo, el mismo 1886 en que nace el biografiado. Ahí vemos que, a la vez que Torres Campalans, y dándosele igual importancia, nacieron Kokoschka, Curtius, Diego Rivera, Foujita y Güiraldes, entre otros, y que en ese año murieron Leopold von Ranke y Emily Dickinson, así como, entre varios más, José Casado de Alisal, pintor soriano muy conocido en su casa, aunque llegara de noche, como diría mi madre. En la parte correspondiente a “Teatro” se nos informa de que en ese 1886 se estrenaron *Rosmersholm*, de Ibsen (famoso en el Mundo) y *De mala raza* de Echegaray (realmente famoso sólo en España y en su día, a pesar de que obtuvo el Premio Nobel en 1904). En cuanto a “Sucesos”, lo que a Max Aub le importa destacar es que en ese año se funda en Madrid *El socialista*, que en Madrid se sublevan las fuerzas del cuartel de San Gil al grito de “¡Viva la República!”, y que, en otro lugar del mundo, en Chicago, principia el 1 de mayo “la huelga que dará por resultado la muerte, en la horca, al año siguiente, de Spies, Fischer, Engels y Parsons, los mártires de Chicago”, a la vez que Francia ocupa las islas Wallis en Oceanía y se funda la Compañía Inglesa del Níger, mientras que los ingleses ocupan Birmania y se ponen de acuerdo con Alemania para colonizar las islas Salomón. Noticias, pues, de un país periférico no sólo con respecto a sus estructuras económicas, sino con relación a las varias empresas imperialistas de las potencias metropolitanas que seguían ampliando sus dominios;²¹ y una noticia de la que pronto sería la nueva metrópoli (USA), que había de influir en la lucha contra el capitalismo y el imperialismo en todo el Mundo.

Es decir, que para Max Aub, como para el imperialismo, pero teniendo en cuenta —como Marx— lo que contra el imperialismo se movía, el Mun-

²⁰ Siempre según la primera edición.

²¹ Es patético ver cómo los políticos españoles de entonces, perdidos ya Cuba, Filipinas y Puerto Rico, pretenden tímida y retóricamente en estos años negociar nuevas empresas imperiales con Gran Bretaña, Francia y Alemania; potencias que, por supuesto, marginan a España.

do es uno; conciencia de la modernidad que, obviamente, se vio confirmada, ahondándose, al conocer América los refugiados españoles, de modo que en estos “Anales” de 1886 tanto monta, monta tanto —digamos— Emily Dickinson como Güiraldes.

Y así en cualquiera de los años de esta crónica. En el siguiente, por ejemplo, 1887, cuando, según el biógrafo nos informa, nacieron nada menos que Chagall, Hans Arp, Louis Jouvet, Edith Sitwell y Le Corbusier, así como Juan Gris, Ramón de Zubiaurre, Gregorio Marañón, Francisco Villa, Heitor Villalobos y Martín Luis Guzmán, entre otros.²² En teatro, se funda el Teatro Libre de París y Bretón estrena *La bruja*, mientras se construye el primer automóvil de gasolina y se descubren las ondas electromagnéticas (que permitirán a Marconi inventar la telegrafía sin hilos), a la vez que Francia ocupa la Costa de Marfil y se organiza la Conferencia Imperial para la división de África entre las potencias metropolitanas. Ese mismo año, en Madrid, recibe la alternativa el cordobés *Guerrita* (Rafael Guerra Bejarano, 1862-1941), quien a finales del siglo XIX revolucionó aspectos básicos del toreo.

¿Absurdos que son los españoles —y en particular este Max Aub— al confundir valores? Aparte de que el biógrafo de Torres Campalans se equivoca al asignar la autoría de *La bruja* a Bretón, cuando es obra de su gran rival Ruperto Chapí (1851-1909), ¿cómo puede ocurrírsele a nadie que la alternativa de *Guerrita* pueda ocupar un espacio en lo que se cuece en Europa y en el Mundo durante los años de la niñez de Jusep Torres Campalans?

Se me ocurre que uno podría contestar diciendo que sin toros y toreros no existiría el cuadro más famoso de la pintura moderna; pero es que ni siquiera hay que apelar al “Guernika”, ya que de lo que se trata en *Jusep Torres Campalans* es de afirmar *tranquilamente* —y con una dosis de humor— el estar de la cultura española y la latinoamericana en el Mundo. A fin de cuentas, el biógrafo de Torres Campalans, que había conocido intelectuales y poetas latinoamericanos en España y que, luego, hizo en México amistad con muchos de ellos, es un hombre que había colaborado con Malraux en la filmación de *Sierra de Teruel* y luego había participado en la organización del pabellón español de la Feria de París de 1937, construido por los reputados arquitectos Lacasa y Sert,²³ en el que además del “Guernika”, se exhi-

²² Aquí hay dos errores. Ramón de Zubiaurre nació en 1882, no en 1887. Y Pancho Villa, al parecer, en 1878. Este último error puede ser una simple errata: 1887 en vez de 1878. Puede que haya otros errores, pero, en todo caso, no creo que éstas sean “trampas” que nos tiende Max Aub, ya que la inmensa mayoría de los datos que nos da son exactos.

²³ Algún prestigio internacional debía de tener Sert cuando acabó siendo “jefe” del Departamento de Arquitectura de la muy afamada universidad de Harvard. For whatever that’s worth.

bieron pinturas de Miró, de Solana, de Gaya, de Souto, etc., junto a esculturas de los enormes Julio González (1876-1942) y Alberto Sánchez (1895-1962), así como de *La fuente de mercurio* del solidario y luego famoso norteamericano Alexander Calder (1898-1976).

Eso aparte de que, por ejemplo, García Lorca, contemporáneo de Aub, de Calder, de Alberto Sánchez, etc., a más de haber escrito *Poeta en Nueva York*, uno de los mejores libros (si no el mejor) sobre la violencia de la modernidad metropolitana, escribió sobre gitanos y redactó también una gran elegía a la muerte de un torero. Por no volver a hablar de Buñuel, claro.

No se trata, por supuesto, de que Max Aub quisiera presumir de genialidades españolas o latinoamericanas, sino de recordarnos que tras un largo y doloroso recorrido, por fin la cultura española odiada por el franquismo pertenecía efectivamente al Mundo.²⁴ Labor histórica particularmente necesaria en el exilio, donde los refugiados españoles seguían pensando angustiosamente en la destrucción de lo que había sido una España posible.

²⁴ En sus *Diarios* Max lo decía de sí mismo: "Mi patria España; mi pueblo, el mundo". Citado por Francisco Caudet en la introducción a *Campo de los almendros* (Castalia, Madrid, 2000), p. 10.

MAX AUB Y LOS “UNIVERSOS CONCENTRACIONARIOS”¹

JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN
*University of Maryland at College Park/
Universidad de Alcalá*

Los textos aubianos sobre el “universo concentracionario” nos plantean una serie de interrogaciones acerca de varios asuntos: sus relaciones con la biografía del escritor; las causas históricas que les dan origen y los efectos literarios que producen; sus estrategias discursivas, su valoración canónica y su vigencia hoy día. Este corpus, junto al de Jorge Semprún o Michel del Castillo, representa el eslabón fictivo con raíces españolas que más profunda y repetidamente se anega y resurge entre el anonimato de esa cadena sin fin de testimonios sobre el mal de los campos. Son asimismo prueba de las muchas grietas que rodean al universalismo democrático cuya ficción quedó definitivamente encerrada entre la lista abierta de sus alambradas: reconcentrados de Cuba, guerra de los Boers, primera guerra mundial, red de campos franceses para antifascistas, judíos, republicanos españoles e independentistas argelinos, campos estadounidenses para ciudadanos de origen japonés, campos de exterminio del eje nazi-fascista-franquista-japonés, gulag soviético y satélites (chinos, norcoreanos, vietnamitas o camboyanos), o los más recientes de Palestina, Argentina, Chile, ex Yugoslavia, Chechenia, Guantánamo, etc. Pero para contar su experiencia del horror, la obra de Aub no se limita al género más utilizado del ensayo-testimonio concentracionario, ni tampoco a textos que tocan exclusivamente el tema de las alambradas, a diferencia de muchos otros ejemplos coetáneos. Lo concentracionario aubiano es un síntoma del universo que se extiende más allá de éstas: es una percepción de la realidad que funciona de acuerdo a unos códigos y formas sistemáticamente arbitrarios y que obligan al escritor a esta-

¹ Este texto coincide en parte con otro que ha sido publicado en las actas del coloquio internacional sobre Max Aub celebrado en la Universidad de París en marzo de 2003. Véase Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements* (Universidad de París X - Nanterre, París, 2004, pp. 105-126). Se reproduce aquí con la generosa autorización de los editores de dicho volumen.

blecer unas estrategias discursivas que abarquen estas paradojas, como lo prueba la multiplicidad de versiones, puntos de vista y géneros que desarrolló: el ensayo-testimonio: “¡Yo no invento nada!”; el verso: *Diario de Djelfa*; el teatro: *San Juan, Morir por cerrar los ojos, El rapto de Europa, El puerto*; el relato, como los hoy editados en *Enero sin nombre* o la “Pequeña historia marroquí” de *Ciertos Cuentos*; la novela: *Campos de los almendros*; el guión cinematográfico: *Campo francés*; los diarios: *Enero en Cuba, La gallina ciega y Diarios*; y la epístola: “Carta al Presidente Vicente Auriol”.

Podríamos hablar de dos vertientes de la realidad concentracionaria y sus representaciones, dos vertientes que se tocan y se retroalimentan: lo concentracionario sistemático, que invadirá progresivamente el universo fictivo para problematizar lo concentracionario arbitrario, que procedía de lo vivido.² La segunda vertiente se evidencia en la calumniosa denuncia y detención de Aub en abril de 1940 como “comunista notorio de actividades peligrosas de origen judeoalemán y nacionalizado español por el gobierno rojo” (*sic*), pe-

² Véanse mis “De ‘Una historia cualquiera’ a ‘La mala muerte’: Max Aub entre las alambradas del exilio canónico”, en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996), pp. 173-184 y “Entre el frío de las alambradas y el calor de la memoria”, en Alicia Alted Vigil y Manuel Aznar Soler (eds.), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia* (Varona, Salamanca, 1998), pp. 307-325. Sobre los problemas de la modernidad en la obra de Aub remito, entre otros, a: Francisco Caudet, “Max/enero/sin/Aub/nombre”, en Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández (eds.), *Max Aub: 25 años después* (Ed. Complutense, Madrid, 1999), pp.185-208; Valeria de Marco, “Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar”, *Max Aub y el laberinto español*, pp. 559-565; Sebastiaan Faber, *Exile and Cultural Hegemony: Spanish Intellectuals in Mexico, 1939-1975* (Vanderbilt, Nashville, 2002), pp. 218-265; Eleanor Londero, “La mimesis incierta del cuervo escritor”, *Ínsula*, 678, 2003, pp. 14-17; Eloísa Nos Aldás, “El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración franceses (1940-1942)”, *Laberintos: Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 2002, pp. 52-67; Joan Oleza i Simó, “Max Aub, entre vanguardia, realismo y posmodernidad”, *Ínsula*, 569, 1994, pp. 1-2, 27-28. De José Antonio Pérez Bowie: “Max Aub: los límites de la ficción”, *Max Aub y el laberinto español*, pp. 367-382; “Desficcionalización versus desrealización en la narrativa de Max Aub”, en Rosa María Grillo (ed.), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno* (Edizione Scientifiche Italiane, Napolés, 1995), pp. 81-96; “La escritura en subversión”, en *Max Aub: 25 años después*, pp. 209-223; “Estudio introductorio” a *Campo abierto. Obras completas. Vol. II* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2001), pp. 46-74; “Sobre el compromiso de Max Aub: La literatura como rebelión y como revelación”, *Revista de Occidente*, 265 (2003), pp. 39-52; “Introducción” a Max Aub, *Manuscrito cuervo: historia de Jacobo* (Fundación Max Aub-Universidad de Alcalá, Segorbe, 1999). Véase también el epílogo (“‘De Cadahalso 34’ a *Manuscrito cuervo*: el retorno de las alambradas”) que escribí para esta edición, que, junto con la introducción, conforman una especie de *mise en abîme* sobre la polifonía en los textos de Aub. Ignacio Soldevila Durante, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub* (Fundación Max Aub, Segorbe, 1999); Michael Ugarte, “Testimonios de exilio: desde el campo de concentración a América”, en José María Naharro Calderón (coord.), *El exilio de las Españas de 1939 en las Américas: “¿Adónde fue la canción?”* (Anthropos, Barcelona, 1991), pp. 43-62.

ro que lo clasifica como "sospechoso" en su primer expediente de internamiento en el campo de Le Vernet d'Ariège.³ Pertenecen a este ámbito, algunas anotaciones que pergeña a salto de mata en sus carnets durante su estancia en este campo, las cuales le sirven para componer algunos de sus relatos sobre el tema: "Enrique Serrano Piña" (reeditado luego como "Vernet 1940"), "Una historia cualquiera", "Historia de Vidal", "Los creyentes", "Un traidor", "Ruptura", "Playa en invierno" y "Ese olor".⁴ En estos relatos el discurso concentracionario enmarca la pincelada de la memoria de la guerra civil, o se cuela en algunas circunstancias anecdóticas presentes durante el internamiento, en especial las sensaciones visuales u olfativas, como en "Ese olor" o "Playa en invierno", texto, este último, que corresponde a la estancia de Max Aub en Marsella. Los rasgos enunciativos de esta serie parecen corresponder a una escritura *in situ*, una traslación en apariencia veraz y testimonial, un tipo de crónica "certificable" donde no se trasluce una manipulación narrativa *a posteriori*. La utilización de los tiempos del presente y la evocación próxima a la estancia de algún internado, "Yo no sé si te acuerdas de él" ("Historia de Vidal"),⁵ apuntan a la presencia narrativa en el campo, a una memoria interna, a una analepsis homodiégetica intradiégetica, sin que ni la voz ni el espacio de la enunciación hayan traspasado el perímetro del confinamiento: ni los hechos han atravesado por las catacumbas del olvido ni el texto ha sido sometido a un afinamiento subjetivo. En una introducción que escribía para una lectura de *Diario de Djelfa*, Aub defendía la utilización del romance como forma pura desembarazada de la presencia del testigo:

Quando, en el campo, intenté escribir lo más sencillamente posible lo que acontecía, en verso salió. El verso es lo más desnudo. Y para nosotros, españoles, el de 16 sílabas. Cuando nos ponemos a contar sucesos que se nos agarran, que nos desgarran el pecho, lo hacemos en romance. Lo de adentro, lo subjetivo puede luego emperifollarse orlado por las conteras de la consonancia y el tramado del endecasílabo.

³ Véase Gérard Malgat, "Max Aub y Francia: Un escritor español 'sin papeles'. Aportación a la biografía del escritor", *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, pp. 143-160 y mi "De Cadahalso 34' a *Manuscrito cuervo*: el retorno de las alambradas", art. cit.

⁴ Max Aub, *No son cuentos* (Tezontle, México, 1944); los relatos publicados en *Sala de Espera* (Gráficas Guanajuato, México, 1948-1950) como pertenecientes a la segunda serie de *No son cuentos*, así como los textos agrupados en la serie *Zarzueta*, publicados en la misma revista; *Cuentos ciertos* (Antigua Librería Robredo, México, 1955); *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (Libro Mex, México, 1960); *Últimos cuentos de la guerra de España* (Monte Ávila, Caracas, 1969); *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico* (ed. de Javier Quiñones, Alba Editorial, Barcelona, 1994).

⁵ *Enero sin nombre*, p. 153.

Poesía primitiva, poesía obligada, poesía a la fuerza. “Para que el estilo del decir se asemejase al sentir, o las palabras, y las cosas fuesen conformes” como dice F[ray] L[uis] de L[eón]. Las cosas tal como fueron, sin alegorías, sin imágenes, para no dar motivo a interpretaciones personales, que no entre nadie por el resquicio del verso. La estética se inventó por falta de exactitud: lo que va de lo visto a lo pintado. En este captar que quiero, sobro yo, sobra cuanto soy...⁶

Por ello, en *Campo francés*, intentó ocultar la voz del emisor y documentar lo vivido objetivamente, a través de la proyección tanto de las actualidades cinematográficas como de los titulares de los periódicos y de fotografías.

Lo accidental parece también rodear la pregunta y respuesta inicial con la que muchos de los internados entablan conversación en los lugares de detención, iniciándose una isotopía de la incertidumbre que toca tanto a concentrados como a sus carceleros: “¿Y tú por qué estás aquí?”⁷ Y la respuesta muchas veces deja ver o la ignorancia del caso o la esperanza inmediata de quedar en libertad, debido al “evidente” error judicial, al “lógico” arreglo de lo arbitrario en manos de la sistematización de la ley.

JULIO: ¿Qué van a hacer con nosotros?

EL MECÁNICO (*de buena panza y nariz colorada*): Ni ellos mismos lo saben. [...]

JULIO: ¿Por qué me han detenido? ¿Qué me lo digan!

EL MECÁNICO (*en voz alta*): Yo, por lo menos, lo sé...

VARIAS VOCES: Ah...

EL MECÁNICO: Mi mujer le gusta al dueño de la lechería de abajo. [...]

JULIO: ¿Y por qué estás aquí?

Pinto se alza de hombros.

PINTO: ¿Usted lo sabe?

JULIO: ¿Y aquél?

PINTO: Un asesino.

JULIO: ¿Y hay ladrones?

PINTO: Bastantes pero no tenga cuidado, aquí no roban; todos somos compañeros.

JULIO: ¿Cuánto tiempo lleva aquí?

PINTO: Tres semanas.

⁶ Max Aub, “Este libro” [st, sf] Archivo de Max Aub. Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México (en adelante: ECM). Agradezco a James Valender haberme facilitado este manuscrito.

⁷ *Enero sin nombre*, p. 135.

JULIO: ¿No le sueltan?

PINTO: Pronto: mi expediente está ya en la comisión interministerial.

A su lado, un joven semidesnudo busca piojos en su ropa.

JULIO: Usted ¿por qué está aquí?

JOVEN: Por imbécil.⁸

El relato del español Manuel Velilla, que fue vecino de Max Aub en el campo del Vernet, asumió esta misma ficción del error "rápidamente subsanable": "Nosotros cuando llegamos recuerdo que los... los que estaban allí, que eran todos... no había apenas ningún español en aquel barracón, nos dijeron... les dijimos nosotros que se habían equivocado, que estaríamos allí solamente unos días, porque no podía ser, y ellos nos contestaron que con ellos también se habían equivocado y ya llevaban allí cuatro o cinco meses".⁹

Sin embargo, tanto a través de las voces narrativas como por medio de la distancia enunciativa, los relatos concentracionarios empezarán a supurar rasgos repetidamente arbitrarios que los alejan de una hipotética escritura testimonial de grado cero. En "Manuel el de la Font", la evocación inicial de "No parecía tan bajo como lo era" parece contradecir el hecho de su enunciación en 1942 en Djelfa, hecho que se encuentra ratificado por medio de la clausura del relato en tiempo presente: "A la tarde, de vuelta Manuel, va sacando de los innumerables bolsillos de un gabán que le viene como una tienda de campaña huevos, pan, pastas de sopa, y hasta ¡azúcar!, que reparte concienzudamente entre nosotros".¹⁰ A su vez, en los tres últimos relatos de tema estrictamente concentracionario (según la recopilación de Javier Quiñones que hemos venido citando), los tres extraídos también de las experiencias de Djelfa, se dibujan textos, paratextos, locutores, metalocutores y receptores comunes a aquellas experiencias pero que apelan también, por los tiempos de la enunciación y el punto de vista extradiagógico homodiegético, a una memoria externa y posterior al internamiento. Es el caso de "El limpiabotas del Padre Eterno", donde figuran "Del Diario de Celestino Grajales" y "Fragmentos de una carta de Juanito Gil a José Medina"; "Yo no invento nada", en el que leemos "Una noche, en la barraca, nos dijo algo de su vida"; o "El cementerio de Djelfa", que se abre con "No te acordarás de Pardiñas".¹¹ En estos y en otros textos no estrictamente concentracionarios —no podemos tratar aquí estos últimos debido a las

⁸ *Campo francés* (Ruedo Ibérico, París, 1965), pp. 93 y 136-137.

⁹ "Entrevista a Manuel Aznar", Barcelona 18 de julio de 2002.

¹⁰ *Enero sin nombre*, pp. 241 y 254.

¹¹ *Ibid.*, pp. 317 y 331.

limitaciones de espacio—, Max Aub adopta unas estrategias discursivas que desvelan cómo el universo cotidiano, que creía regulado por códigos universalistas fiables y objetivos, actúa sistemáticamente con reglas tan aleatorias como las de los campos de concentración.¹²

El militante socialista, deseoso de un mundo mejor basado en criterios objetivos de política económica y en la presencia inalienable de la libertad, se encuentra repetidas veces sometido a una especie de caos sistemáticamente arbitrario, que ya se había anunciado con el catastrófico traslado familiar de París a Valencia en 1914.¹³ Lo certifica, pasada la guerra, en 1957, cuando se produce la exoneración de su ficha policial como “peligroso para el orden público”, la cual había sido motivo de su detención, el 26 de agosto de 1941, en su domicilio marsellés de la Rue du Paradis, y de su encierro en Le Vernet en septiembre de 1941, con la subsiguiente deportación a Djelfa.¹⁴ Sólo la intervención de un jerifalte de los *Renseignements généraux* permitió limpiar el caso de Aub de forma similar a lo que viviera a finales de 1940 en el Vernet d’Ariège el español Manuel Velilla. Cuando en un momento de relajación de la disciplina, le preguntó al Capitán Meyer (*Renseignements Généraux*) por qué se encontraba allí, éste apareció al día siguiente con su ficha donde se le señalaba como *suspect* o inquilino de la sección C del campo, la misma donde estuvo Aub en su primera estancia y le espetó: *ça!*, mientras lo borraba, o hacía de lo sistemático regulado súbdito de la fantasía de lo arbitrario.¹⁵

Recordemos que al salir el escritor por primera vez del Campo de Vernet, el 30 de noviembre de 1940, se insta a las autoridades policiales a que ejerzan sobre él una vigilancia particular. Sin embargo, durante su estancia en Marsella, parece actuar como si sus derechos estuviesen plenamente vigentes. Pero ya habría empezado a reflexionar sobre esta repetición de lo aleatorio

¹² Por ejemplo, “Alrededor de una mesa”, “El baile”, “Teresita”, “La merced”, “Reverte de Huelva”, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, “De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez”, “Homenaje a Lázaro Valdés”, “Entierro de un gran editor”, “El zopilote”, “El testamento”, “De los beneficios de las guerras civiles”, *Ibid.* Remito al lector a mi prólogo a la edición de *Campo francés* en el marco de las *Obras completas* de Max Aub, editadas por la Biblioteca Valenciana.

¹³ Decía Aub en 1930 “que yo he venido al Socialismo porque es el único Partido hoy en España que ofrece la posibilidad de un mundo mejor”, *Apud* Manuel Aznar Soler, “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”, *Max Aub y el laberinto español*, p. 568.

¹⁴ En “Los papeles mojados”, *Ínsula*, núm. 678, 2003, pp. 21-22, se coló la errata del 28 de agosto.

¹⁵ A espaldas de Manuel Velilla, se volvió a inscribir la misma acusación que consta en la ficha que encontré en los archivos del campo (Archives Départementales de l’Ariège 5W428). Agradezco la eficaz ayuda de la archivera Doña Christine Rouaix. Manuel Velilla, en la barra-ca 33 del campo C, era vecino de Aub, que se encontraba en la 34. “Entrevista” a Manuel Aznar”, Barcelona 18 de julio de 2002.

cuando pidió un salvoconducto para desplazarse a Cabris a ver a Gide, lo que le acarrearía una segunda detención abusiva en el Hotel Alhambra de Niza en la noche del 5 al 6 de junio de 1941. Durante sus quince días en la cárcel de aquella ciudad, debió recordar lo anotado en uno de sus carnets en que vaticinaba ya que la implacable persecución era norma y no excepción.¹⁶

Visita del Gendarme

—Vengo a hacer un informe.

—¿Es por el salvoconducto?

—Sí.

—¿Ha visto Ud. mi expediente?

—Sí.

—¿Entonces?

—Por eso...

—Mi padre se llama Federico. Mi madre ... ¿Por qué llenar inútilmente papeles?

—¿Qué quiere Vd.? Es la costumbre. Aquí basta que haga 50 años que se le condenara a una multa para que no se borre. Aunque haya habido cien indultos. A Vd. lo denunciaron por hombre peligroso, aunque luego se demostrara que no, pues ahí sigue la denuncia.¹⁷

Sus personajes concentracionarios persiguen unos papeles mojados por una arbitrariedad que niega toda sistematización de la ley, de la identidad y del logos.¹⁸

Los hombres tienen en mucho poseer el mayor número de papeles donde se asegure —¡oh infantilismo! ¡oh cortedad del intelecto!— que ellos son ellos y no su vecino. Suelen decir frases sacramentales que se oyen en todo momento:

—¡Sí, yo tengo todos mis papeles!

Sí, todos mis papeles están en *regla*!¹⁹

¹⁶ El lector puede seguir estos pormenores en Max Aub, *Manuscrit Corbeau et Le cimetière de Djelfa suivi de "Max Aub: à la recherche du nom perdu"* (Mare Nostrum, Narbonne, 1998) y "De 'Cadahalso 34' a *Manuscrito Cuervo*: el retorno de las alambradas", art. cit. Para puntualizaciones recientes sobre las detenciones de Aub, véase mi "Lecturas de Max Aub para tiempos de ignominia", *El Viejo Topo*, 181-182 (2003), pp. 97-107 y "Los papeles mojados de Max Aub", art. cit., pp. 21-22.

¹⁷ Caja 1/3, 1941, Archivo Fundación Max Aub Segorbe (AFMAS).

¹⁸ El teórico desinterés de Aub por los papeles le dio a Manuel Azcárate evidencia de su fuerte personalidad. Véase Manuel Azcárate, *Derrotas y esperanzas: la República, la Guerra Civil y la Resistencia* (Tusquets, Barcelona, 1994), p. 230.

¹⁹ *Manuscrito cuervo*, p. 98.

El ensañamiento policial que enmarca la segunda y tercera detención de Aub en Niza y Marsella, así como los hechos de su nuevo internamiento en Le Vernet d'Ariège y su deportación a Djelfa comparten estos signos de lo concentracionario sistemático. Se certifica también en el elaborado seguimiento antirepublicano español que se realizaba en Francia antes de 1940 (es decir, en los informes que se generan a partir de la detención de Max Aub en Niza), que Aub se había destacado ya en 1937 durante una reunión política parisina, pero que no se le había identificado. Cuando en 1951, durante un teórico momento de vuelta a códigos constitucionales, Aub afirma que “en el mundo de hoy la mentira es más fuerte que la verdad”,²⁰ advierte que los esquemas legales o de representación objetivos no son posibles y que, al contrario, cohabitan con la sistematización de lo arbitrario, donde no existen reglas previsibles. El escritor, en estas circunstancias, no tiene autoridad para hacerse cargo del mundo como parece ser, sino que éste es una ficción que le (nos) domina, le (nos) manipula, le (nos) engaña, como sucede con algunas formas de representación, en particular las literarias.

Max Aub, alias Villanueva de *Campo francés*, defensor de una teleología encaminada a mejorar la realidad frente a las arbitrariedades de su tiempo (guerras civiles injustas, campos de concentración para los defensores de la libertad, etc.), vacila ante las evidencias que tornan la existencia postbélica en otra pesadilla ficticia.

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, [eso no importa, ni] 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. Yo, Max Aub, no existo: el que vive es el peligroso comunista que un soplón denunció un día, supongo que por justificar su sueldo. Ése soy yo, y no yo, Max Aub, ése que yo conozco y con quien estoy hablando, y que con el mayor respeto le escribe. Tal vez lo esté haciendo con una pequeña esperanza de que este Max Aub de papel que le presento, pueda vencer al otro de cartoncillo que tiene fichado la policía.²¹

Aub, el ciudadano autor de ficciones, no puede ni alterar su biografía apócrifa ni soñarse como re-creado o retado por sus personajes a lo Unamu-

²⁰ Max Aub, “Carta al Presidente Vicente Auriol”, en *Hablo como hombre*, ed. de Gonzalo Sobenajo (Fundación Max Aub, Segorbe, 2002), p. 115.

²¹ *Ibid.*, pp. 113-114. Corregimos de acuerdo con la carta original que se encuentra en AFMAS.

no, Pirandello o Borges, gesto que quizá lo liberaría de la pesadilla burocrática, sino que se encuentra atrapado en unos enunciados sistemáticamente recreados por otros "autores" cuya realidad persecutoria es de signo arbitrario, colindante con el de sus ficciones: un caprichoso laberinto de signos, homónimo al de sus campos, que niegan y alteran su identidad como le ocurre al señor K en *El proceso* de Kafka. Y por ello, hasta finales de los años sesenta, corre la misma suerte, pero esta vez a la inversa, cuando se le impide la vuelta a España por haber ficcionalizado el asesinato del dictador en "La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco". Aquí, es su ficción la que, en un nuevo *tour de force*, permite justificar otra prohibición de la misma realidad sistemáticamente represiva y arbitraria.

Para acceder a estos espacios deformados sin pausa, desprovistos de seguridad jurídica o epistemológica, tanto en lo cotidiano vivido como en lo recordado y representado, Aub había anotado el 25 de enero de 1945, que "creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino".²² Pero a pesar de esta declaración, que aparenta oponer lo ficticio a lo real, el escritor, incapaz ya de transcribir fidedignamente lo anotado en sus carnets de notas, empieza a plagiar sus ficciones tanto de memoria interna concentracionaria como de memoria externa, de referencias a la imposibilidad de copiar la realidad, de paradojas que las van alterando absurda e impredeciblemente. Lo concentracionario como tema no sólo se vuelve sistemático en su obra hasta su final, sino que en la gran mayoría de ésta lo arbitrario es ahora el método y la fuente tanto de la representación como de la memoria, del mundo y sus sombras.

En "El sobresaliente", se simula fusilar al escritor Bernardo Candela, exiliado detenido tras su vuelta a España y muerto en un interrogatorio, a través de la ejecución simulada de su sustituto Pedro Arévalo, "un poco ladrón, un poco asesino, un poco fullero, un poco maricón y por entonces parecido a Bernardo como no tienes ni idea".²³ El que cuenta "la verdadera historia de su muerte", la de Bernardo, es el propio Arévalo, barquillero tras su liberación posterior a la superchería judicial y su propio retorno a España, por "segunda vez", en un círculo vicioso como "sobresaliente" o "sustituto" del escritor asesinado.²⁴ En este relato se retoma obviamente la confu-

²² Caja1/5, AFMAS.

²³ *Enero sin nombre*, p. 380.

²⁴ El subterfugio del doble puede proceder de Leopoldo Alas "Clarín", "El sustituto", *Cuentos morales* (Bruguera, Barcelona, 1982). Como intertextos pueden consultarse diversos relatos de Borges, o bien: Carlos Rojas, *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (Planeta, Barcelona, 1977) o la equívoca vuelta de Darman en Antonio Muñoz Molina, *Bellenebros* (Seix Barral, Barcelona, 1987).

sión de los dobles aubianos, tanto biográficos (Bernardo Candela falsamente acusado de conspirador, etc.) como ficticios (Pedro Arévalo se mete en la piel de Bernardo Candela de la misma forma que el perfil de comunista que le atribuyeron a Aub determinó su propia imagen). Así, estas dobleces y otras substituyen en sus obras al propio Aub para amplificar, mezclar, alterar voces, registros y puntos de vista, como corresponde a unas vivencias plurales pero individuales. “Para dar una idea de la realidad, el autor debería abrir miles de cráneos, exponer miles de pensamientos enrevesados (si es que surgen de los cráneos)”.²⁵ La historia y la literatura vuelven a ser coetáneas, ya que ambas parten y llegan al mismo mundo ficticio, porque ni a Bernardo ni a Arévalo los llegan, *stricto sensu*, ni a juzgar ni a fusilar a pesar de que ambos “desaparezcan” como entes. Realidad y ficción sobreviven confundidas en el mito del Bernardo escritor resistente, mito que se desplaza entre la muerte del personaje original y el exilio de la personalidad del “sobresaliente”. Lo que la historia esconde y la literatura desvela pertenece al fin y al cabo a la misma cara de una sola moneda.²⁶ El sobresaliente Arévalo, como paradójico signo doble y cero a la vez, actúa no como minusvalorado sustituto de Bernardo, sino como destacado protagonista que niega su condición de subalterno.

Un segundón es intercambiable, como los sobresalientes. Sustituto, segundón, sobresaliente, todos empiezan con ese. Riman al revés, pero riman. Y eso que sobresaliente tiene lo suyo: es precisamente el que no sobresale, el que sustituye, el que está ahí por si acaso [...] Para un segundón es bastante fácil meterse en la piel de otro; ser su propio sobresaliente, el sobresaliente de sí mismo. Sin sobresalir, desde luego.²⁷

Aunque lo niegue, Aub crea unos sobresalientes de su persona/je en la representación de aquel universo (Leslau, Villanueva en *Campo francés*, Abén Máximo Albarrón en *Manuscrito cuervo*, Celestino Grajales o Juanito

²⁵ *Campo de los almendros. Obras completas. Vol. III-B* (ed. de Francisco Caudet y Lluís Llorens Marzo, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002), p. 397.

²⁶ “Ahora bien, para la historia, con mayúsculas, es decir, incluida la de la literatura, le fusilaron después de haber aceptado estar metido hasta el cuello en una conspiración”. *Enero sin nombre*, p. 380. Se trata de algo que Hayden White desarrollaría luego teóricamente. Véase: *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (The Johns Hopkins, Baltimore, 1987) y *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (The Johns Hopkins University, Baltimore, 1978).

²⁷ *Enero sin nombre*, p. 382. Este juego “suplementario” se adelanta al de Derrida con Rousseau en “Ce dangereux supplément”. Véase *De la grammatologie* (Les Éditions de Minuit, París, 1967), pp. 203 y ss.

Gil en "El limpiabotas del padre eterno", Carlos Yubischek en "Yo no invento nada", Remigio Morales Ortega, su interlocutor Morales y Ramón en "El remate", Lázaro Valdés en "Homenaje a Lázaro Valdés", etc.), nombres todos fingidos —tomados de la imaginación o de las pesadillas reales en las listas de los campos—, que desrealizan y conforman históricamente aquella realidad: su "realidad". Desdoblamientos pudorosos que contradicen la declaración de la "Nota" de *Campo francés*: "No hay en lo que sigue nada personal, curiosa afirmación para lo que aseguro memorias. Fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento; sencillamente: apunto con mi caletre, que no peca de agudo; una vez más, cronista".²⁸

También hay que tener en cuenta que cuando Aub publica sus textos, todavía pesan sobre los republicanos en la España franquista las leyes de responsabilidad política de la Guerra Civil, por lo que el anonimato de los personajes no es sólo una elección estética o un problema de memoria, sino una precaución política que toca hasta los fallecidos: "El que veinticinco años después, no pueda estampar aquí el nombre y los apellidos de quien me recogió es prueba de lo que ha sido y sigue siendo la política de nuestros enemigos" le recuerda Morales a Remigio en "El remate".²⁹ La presencia en *Campo francés* de co-internados reales puede deberse a la cercanía y obsesión terapéutica de la escritura ante el horror vivido, al desconocimiento entonces del peligro personal que podía acarrear aquella indiscreción para los protagonistas, y sobre todo, a la distancia que separaba a todos ellos de la España franquista en 1965, año en que la obra por fin se publicó, tras su redacción en el *Serpa Pinto* camino de Veracruz en septiembre de 1942.

En el manuscrito ya citado, Aub reseña los nombres de los "muertos y enterrados en Djelfa" que anotó también en el clandestino que sacó del campo.³⁰ Salvo Julián Castillo, al que había dedicado un poema en *Diario de Djelfa*, ninguno de los personajes exhumados en el relato "El cementerio de Djelfa" coincide con esta lista.³¹ Con la reaparición de Julián Castillo, Aub certificaba la realidad del relato, pero también volvía a incidir sobre el retraso que sufrió la repatriación del convoy ferroviario de 244 internados a Es-

²⁸ Existen múltiples trazas de la presencia de Aub en el guión.

²⁹ *Enero sin nombre*, p. 488.

³⁰ Los nombres registrados fueron los siguientes: "José Jiménez Figueras, Abelardo Martínez Salas, Amado González Iglesias, Luis Abellán Quesada, Tomás del Val Paredes, José Oliver Salas, José Esteve Viuda, Gilberto Ariño Xuela, Dionisio Llorenzo Roca, Eleuterio Martínez, Joaquín Piconer, Enrique Vilanova, Rogelio Acuña Esteve, José España Heredia, Joaquín Sautués García, Ángel López Abada, Enrique Bonet Llovería y Julián Castillo. Aub identifica a todos ellos como "muertos y enterrados en Djelfa". ECM [st,sf].

³¹ *Diario de Djelfa*, ed. de Xelo Candel Vila (Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa, Valencia, 1998), pp. 39-42.

paña preparado el 30 de diciembre de 1941 entre los que se encontraba aquél y dos fallecidos más. Al final, otros 38 españoles o fueron a la cárcel, o se unieron a la Legión Extranjera, o renunciaron al viaje o se enfermaron, por lo que sólo partieron 203 de Djelfa hacia Ouxda, cinco meses y medio más tarde, el mismo 18 de mayo de 1942 en que lo hizo el propio escritor en autobús, tras haber reiniciado sus solicitudes de liberación el 13 de diciembre de 1941 y esperar inútilmente embarcarse para México en el “Nyassa” o “Sauthone”. En línea con lo arbitrario, Aub de nuevo se benefició de una serie de circunstancias excepcionales a las que no tenían acceso la mayoría de sus compañeros. Por un lado, se benefició de los informes favorables del Director de los Territorios del Sur Fouchet redactados por el Capitán Martin, que tal vez fuera el jefe de policía gaullista que Aub mencionó a Rafael Prats Rivelles y que apoyó la petición del escritor.³² Por otro, de las múltiples ayudas epistolares y materiales de Gilberto Bosques, el Cónsul de México en Marsella y, en particular, de Margaret Palmer, que le escribía desde Nueva York a través del *Emergency Rescue Committee*. Estas ayudas fueron canalizadas por *l'Association d'Étude d'Aide et d'Assistance* de Argel y corresponsales de *Hebrew Immigration Committee* (HICEM), a cuyo representante en Casablanca, el Sr. Spanien, le habían señalado el caso de Aub.³³ En su precisa carta del 31 de enero de 1942, Palmer le trazaba los pasos a seguir:

Necesitas tres cosas, para poder ir allí a Casablanca y esperar barco. 1. Billete de barco pagado. (Tu cónsul [Bosques] en Marseille debe ocuparse de eso). 2. Título de viaje a México y cualquier pasaporte o documento que sea que el consulado de Marseille suele dar. 3. Certificado de médico francés (*atitré de préfecture*) indicando que tú estás exento de servicio militar. Lo tienes ya, pero no sé si es de médico *atitré*, y si debe tener fecha reciente. Pregunta. 4. Saber fecha de tocar el barco en Casablanca, pues creo que no puedes quedarte allí más de 24 horas sin embarcar, y hay que saber exactamente. Con todo esto en regla, la po-

³² Rafael Prats Rivelles, “Mi correspondencia con Max Aub”, *Batlia*, otoño-invierno 1986, p. 130. Decía Fouchet el 16 de marzo de 1942: “Ainsi que je l’ai déjà signalé à M. Muscatelli, il semble qu’il ne puisse y avoir que des avantages à faciliter la sortie définitive du territoire français de l’intéressé en cause”. La documentación sobre Djelfa procede de los ARCHIVES NATIONALES D’OUTRE-MER, *Aix-en-Provence* (ANOM), 9H 120. Agradezco la eficaz ayuda de los archiveros Doña Agnès Goudail y M. Dion.

³³ Le dice Margaret Palmer a Aub el 4 de febrero de 1942: “El comité aquí ha telegrafiado a Mr. Spanien para que se ocupe de ti y que haga todo lo posible para que te embarques en el primer barco que salga, estando tus papeles en regla. [...] Me dicen que Mr. Spanien se ocupará por ti de enviar tus papeles por avión a Marseille para las visas o lo que sea, ya que tú no tendrás quizá tanta facilidad para correspondencia. Así lo urgente es ponerte en comunicación y de acuerdo con Mr. Spanien lo antes posible”. Caja 13/4 (AFMAS).

licía francesa te acompañará hasta Casablanca. Si algo sucede que pierdes el barco, o el barco no viene a la fecha calculada, tendrás que volver al campo con la misma policía y a gasto tuyo.³⁴

Sobre todo, el perfil de Aub, dado por inútil para el servicio armado, ahora correspondía un poco más al señalado por el almirante Darlan, Ministro de Interior de Vichy, al Gobernador General de Argelia, en cuanto a que daba su visto bueno para que pudieran emigrar, "sans susciter des réactions de la part de la Commission de Wiesbaden, ceux qui n'ayant pas exercé une activité marquée, ne sont en âge ni en état de porter les armes".³⁵ Pero debido al retraso que le ocasionaron los gendarmes en el puesto fronterizo argelino-marroquí de Ouxda, Aub no llegó a tiempo para embarcarse en el "Guinea" con dirección a EE. UU. Con la ayuda de HICEM permanecería escondido hasta su partida definitiva a México, para evitar, dada la irregularidad de todo el proceso, que lo encerraran nuevamente en Djelfa. Hubiera debido contar, entre otros, con el visto bueno del Prefecto del Ariège y con el del Ministerio del Interior frente a los informes negativos del 3 de diciembre de 1941 y 26 de mayo de 1942. Así, un documento del 20 de mayo firmado por Comandante Militar del Territorio de Ghardaia, el Teniente Coronel Brot, parece ratificarlo: "aucune instruction n'a été reçue par le Commandant Militaire au sujet de la libération de cet interné".³⁶

Es obvio que se pueden realizar abundantes analogías entre las fronteras del Vernet y Djelfa y el universo concentracionario nazi. Sin cámara de gas, los campos franceses que visitó Aub contenían todos los ingredientes del exterminio: temperaturas extremas, falta de alimentación, inexistencia de cuidados sanitarios, epidemias de tifus, piojos y otras plagas, malos tratos y torturas, jerarquía represiva de guardianes externos e internos procedentes de las filas de los propios internados a modo de la estructura SS/Kapos, trabajos forzados para los beneficios de la jerarquía oficial de la represión, etc. De alguna forma Djelfa poseía su escalera de la cantera a lo Matthausen en las celdas de castigo de Caffarelli. En todo caso, el cadáver de *El Málaga* "horrendo de delgado, con los ojos abiertos, brillantes y salidos como birlas" bien podría estar amontonado entre aquellos millones de cadáveres del te-

³⁴ Margaret Palmer a Max Aub, 31 de enero de 1942, Caja 13/4 (AFMAS).

³⁵ (ANOM), 9H 120, 7 de abril de 1942. Recordemos que sobre Aub pesaba un documento acusatorio del Consejero de Estado Jean Faure del 9 de agosto para su detención y la posterior negativa del mismo a su liberación el 3 de diciembre de 1941, a pesar de que el escritor fuera inútil para el servicio de las armas y por lo tanto no representara riesgo militar ("Los papeles mojados", art. cit., p. 22).

³⁶ (ANOM), 9H120.

ror nazi. Pero, sobre todo, lo ominoso de Djelfa se refleja en las instrucciones que el propio Almirante Darlan, hombre fuerte del gabinete de Vichy, le enviaba al Gobernador General de Argelia, el 12 de marzo de 1941, abriendo la puerta para los abusos sistemáticos dentro de un simulacro de legalidad: “Les individus astreints à résider dans un centre de séjour surveillé sont, non pas des condamnés, mais de simples internés administratifs, mis aussi dans l’impossibilité de poursuivre leur action néfaste, mais qu’on ne saurait, sans illégalité soumettre à un régime de travail forcé”. Para evitar el escollo legal que Vichy se guardaba siempre de burlar directamente, refractando la ambigüedad entre derechos y abusos, entre universalismo y privilegio, Darlan sugería que el beneficio personal de los internados favorecería “qu’ils ne demeurent point inactifs”, dándole al Gobernador “la latitude sur ce qui concerne l’utilisation de main d’oeuvre” y recomendarle la creación de “ateliers pour objets” cuya venta sería “au profit des internés”.³⁷

Esta especie de “solución final” *ma non troppo* por la que se arreglaba tanto el apartado presupuestario como el represivo, trasciende la responsabilidad de lo que, en las crónicas aubianas, se podría interpretar como abusos personales de algún torturador particularmente excesivo: los siniestros Teniente Combs del Vernet o el ayudante Gravelle de Djelfa, a quien sus propios jefes le elaboraron un expediente por abandono de servicio el 24 de enero de 1942 y cuyo caso fue referido por reincidente el 16 de febrero de 1942 por el Teniente Coronel Brot al Gobernador General de Argelia.³⁸ Pero cuando, estando ya en México, Aub cifró erróneamente el retraso de nueve meses para la repatriación del grupo de Castillo, no sólo se debía a que “cada uno de los internados proporcionaba un rendimiento económico al Comandante [Caboche] del campo” sino también al hecho de que el propio Cónsul franquista había impedido el traslado, al esperar precisiones de Madrid ante la preocupación de las autoridades franquistas sobre los gastos “superfluos” que aquello acarrearía. La hacienda, y no la vida, de nuevo hermanaba la máquina exterminatoria de los vencedores franquistas con la de los represores de Vichy.³⁹

Ante la culpabilidad del privilegio, Aub debió sentir una fuerte compulsión a asumir la responsabilidad de ayudar a sus compañeros de infortunio que Francisco Barbena y Gregorio Aranda le aludieron en sendas cartas del 27 de agosto de 1942, sin facilitarle nombres “por las razones que puedes su-

³⁷ (ANOM) 9H116.

³⁸ (ANOM) 9H 117.

³⁹ “Cuadros dantescos en los campos de África: Reunión del Comité Permanente Contra el Terror Nazi-Fascista”, *El Nacional*, 14 enero de 1943. Agradezco a José Luis Morro esta referencia. (ANOM) 9H 120.

poner".⁴⁰ Gestiones que debieron ser poco eficaces dada la referida iniciativa tomada por Aub para denunciar aquella situación desde México. Efectivamente, el Campo de Djelfa continuó en pie tras la llegada a África de las tropas aliadas el 8 de noviembre de 1942 hasta su transformación para alojar a prisioneros del Eje el 23 de junio de 1943 bajo el mismo comandante. También continuó en pie tras la partida de la mayoría de los españoles a engrosar compañías de trabajadores con las tropas estadounidenses en Argelia entre junio y julio. Durante este periodo de espera para más de 600 españoles, al Gobernador General de Argelia de la "nueva" administración francesa le llegó una denuncia anónima que el Teniente Coronel Brot se encargó de enterrar. Se ponía en evidencia la insalubridad del agua, así como la falta de vivienda, comida y ropa de abrigo adecuadas para un campo como Djelfa situado a 1 400 metros, el enriquecimiento personal del Comandante Caboche, el abuso de la censura postal, la intercepción de las cartas y la brutalidad de los guardianes.

En la correspondencia que Brot intercambiara con el Gobernador General de Argelia entre el 8 de marzo y el 21 de julio de 1943 y cuyo contenido revela la complicidad represora de toda la estructura de mando así como los intereses superiores de la razón de estado, se señala la efervescencia que se da entre los 600 internados que se niegan a trabajar, sobre todo entre los soviéticos de las Brigadas Internacionales, a los que se aísla en el Fuerte Cafarella; la quema por parte de los españoles de papeles y material del campo que habían fabricado para no dejárselo ni al Comandante ni a los prisioneros del Eje; la venta de mantas y la excarcelación de los culpables por orden de un oficial estadounidense; las amenazas formuladas por un grupo de 150 internados al Sargento Schlosser y al Ayudante Gravelle y el miedo de hacer uso de la fuerza a pesar de la superioridad material de los guardianes. La táctica de Brot fue la de desplazar la causa de la denuncia a la larga espera de los internados para su liberación, atribuir los problemas a otros y a circunstancias ajenas, creando un vacío de responsabilidades, en línea con los Nazis a la hora de justificar su inocencia con respecto a la Solución Final: la falta de respuesta del Gobierno Central, la consiguiente incapacidad de la autoridad militar para facilitar material y víveres no disponibles y la presencia en Djelfa de personal no cualificado y a veces licenciado por indeseable a pesar de su precariedad. A su vez destacaba el esfuerzo de Caboche, siempre defendido por su superior y felicitado, entre otros, por el Inspector de los Centros de Estancia Vigilada (Coronel Lupy), la Cruz Roja francesa, el Delegado de la Cruz Roja Internacional (M. Wyss-Dunnat), los Generales

⁴⁰ Caja 2/61 (AFMAS).

Koeltz y Boisboissel y el mismo Gobernador General, los cuales habían identificado Djelfa como modelo.

Avec les moyens insuffisants dont il disposait, Caboche a toujours assuré aux internés le maximum de ressources et d'hygiène. Le Commandant militaire a interrogé de nombreux internés et jamais aucun ne s'est plaint de brutalités de la part du Commandant Caboche sur les chantiers et dans les baraques du Camp, [il] a toujours eu l'impression que la grande majorité des internés étaient en pleine confiance avec le Directeur du camp. Les regards étaient francs, les physiologies ouvertes au passage du Commandant Militaire et du Commandant Caboche et chacun exposait librement et sans contrainte ses petites doléances.

Finalmente, para no dejar duda alguna, concluía que el *factum* se debía al espíritu injusto y vengativo de algunos internados "aigris et mécontents [...] individus tarés et indésirables, véritables criminels de droit commun".⁴¹

Esta barrera sistemática de arbitrariedades explica de nuevo el repetitivo esfuerzo testimonial de toda la escritura concentracionaria de Aub. A través de su historia particular continuamente deformada y cercenada por el colapso del universalismo, Aub accede a la repetitiva torcedura de esta realidad "como ficción". O los signos del lenguaje o el mundo, o una combinación de estas dos versiones de la realidad tornan casi siempre el territorio maxaubiano, tanto ficticio como vital, en universo patafísico, próximo al absurdo cotidiano de lo ubuesco de Alfred Jarry, esencia de los campos y de sus periferias, según David Rousset. "Énorme humour, bouffonnerie tragique" que se proyecta como estructura objetiva del universo tanto concentracionario como posterior a la liberación. Para Rousset, "Ubu et Kafka perdent les traits d'origine liés à leur histoire pour devenir des composants matériels du monde".⁴² Por ello, el universo concentracionario no se limita a las alambradas interiores de los campos sino que, al contrario, éstas figuran sobre todo fuera, en el umbral de lo cotidiano, a través de múltiples aparatos, mecanismos, comportamientos sistemáticamente aleatorios y represores que se repiten cronotópicamente. Lo absurdo, lo arbitrario no son la excepción sino la norma continua de un entorno repetidamente deformado.

Con ello, las denuncias de Aub se insertan en la genealogía del simula-

⁴¹ (ANOM) 9H120 "Con esa morralla no es suficiente. Por mí, los enviaría a todos a cavar sus tumbas en el Sahara. Representan un peligro, un foco de infección que hay que extirpar" dice El Coronel en "Morir por cerrar los ojos", Max Aub, *Teatro completo* (Aguilar, México, 1968), p. 569.

⁴² David Rousset, *L'univers concentrationnaire* (Éditions de Minuit, París, 1965), pp. 23 y 185.

cro espectacular de nuestra época donde todo fin justifica los medios, donde las excusas más improbables y monstruosas permiten las guerras o los abusos más previsibles: tanto monta el Comité de No Intervención de la Sociedad de Naciones de 1936 y la traición de socialistas como Léon Blum o Édouard Daladier, de intelectuales como Romain Rolland, Jules Romain o Stefan Zweig, frecuentes dardos de la palabra aubiana, monta tanto el Comité de Seguridad de la ONU y los correveidiles al servicio de políticas imperialistas.⁴³

En el ácido y doloroso debate que entablan Remigio Morales Ortega y su interlocutor en "El remate", el mundo de la razón histórica queda patas arriba ante la evidencia de la inutilidad de la ética de la "Numancia errante", con el agravante de que la derrota de los republicanos españoles, su exilio, su ninguneo político y cultural no fueron un caso arbitrario, sino otra cara de Jano de la genealogía nietszchiana que permite iluminar el fracaso del proyecto ilustrado moderno:

—¿O crees que tus males (los nuestros, los míos) son de hoy? ¿Desde cuándo los buenos por serlo, vencen? Lo que sucede es que con el racionalismo vinimos a pensar que ese mal era anacrónico. Si Dios quiere ... No, Remigio: con toda la razón nos dan palos. No olvides que a esto hace muchos siglos lo llamaron "valle de lágrimas".

—¿Te consuelas?

—No, pero me acostumbro.⁴⁴

El suicidio de Remigio parecería indicar que sólo sobreviven al dolor ignominioso de la memoria traicionada aquéllos que, como su interlocutor, lo gran, a través de la "ficción", echar "afuera otra vez", desrealizar catárticamente el dolor de unas vivencias cuya verdad se confunde con las de la literatura:⁴⁵

—¿Te acuerdas de una comedia, no recuerdo exactamente de quién, creo que la primera de un autor que luego tuvo mucho éxito en Francia ¿Pagnol? ¿Se llamaba *Jazz*? ¿*Los mercaderes de gloria*? Lo que importa: es la historia de un profe-

⁴³ En la actualidad, ante esa barrera de institucionalización de lo arbitrario del poder, no sólo es la ficción, como en tiempos de Aub, la que se puede levantar frente al simulacro, ya que el discurso literario se acepta como deformado, deformable o deformador, sino que también parecen surgir "alternativas" a la desinformación a través de las redes internáuticas que el propio poder paradójicamente instaló para mejor defenderse. Véase el utópico testamento de Edward Said, "El humanismo como defensa", *Babelia-El País*, núm. 613, 22 de agosto de 2003, pp. 8-9.

⁴⁴ *Enero sin nombre*, p. 480.

⁴⁵ "Hay un compartimiento donde descansan (¿descansan?) algunas imágenes claves de nuestra vida, un escondrijo del que tenemos la llave". *Ibid.*, p. 482.

sor, de un erudito, que dedica su vida a no sé qué arte extraño, basado en documentos falsos. Toda su obra se derrumba a la vejez, sin remedio.

—Aquello era teatro.

—Pero lo nuestro es verdad.

—No más que la de otros.⁴⁶

El texto aubiano que retórica y estratégicamente se encuentra, en apariencia, más alejado de la realidad concentracionaria, el más arbitrariamente imaginativo, sería *Manuscrito cuervo*; pero en la práctica, se trata del menos inventivo, ya que lo arbitrario y lo absurdo se han instalado en el meollo de lo cotidiano. Por ello, sólo a partir de un punto de vista patafísicamente “superior” o corvino se puede interpretar y dar las claves de un universo sistemáticamente falseado. Como método, se trata de una intertextualidad invertida en la tradición degradadora de los fabulistas que atribuyen comportamientos humanos a los animales: el cuervo desvela aquí los códigos rapaces y carroñeros de los seres humanos. Además, Jacobo escribe su tratado con una serie de ejemplos aleatorios en ningún caso exhaustivos pero que querrían conformar un todo sistemático.

A su vez, los diversos tratados sobre la especie humana de los que se compone *Manuscrito cuervo* poseen las intertextualidades discursivas de las “Spéculations” de Jarry. Estos breves textos del autor de Ubu, basados en anécdotas de la actualidad, funcionan buscándole los tres pies al gato del sentido, sacando de un fenómeno en apariencia ordinario lo extraordinario escondido tras las dobleces de los semas y su recombinación inesperada:

une philosophie de l'absurde capable de renverser les données d'un raisonnement et d'en tirer une conclusion qui prouve l'arbitraire du processus mental en présence de conventions apprises et dans lesquelles l'homme, dit civilisé, a taillé sa vision du monde. La pensée qui se libère de l'autorité, des interdits, des disciplines morales et intellectuelles, accède à un univers du Bizarre, où règnent l'irrespect et l'imprévisible.⁴⁷

Jarry utiliza, como Jacobo, la observación y el experimento para desarrollar sus peculiares disquisiciones; por ejemplo, sobre los gendarmes, invirtiendo la relación de poder, “car nous n'étions point détenus entre leurs mains, mais l'autorité supérieure les avait confiés aux nôtres, sous quelque

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 483 y 466.

⁴⁷ René Massat, “Préface”, Alfred Jarry, *Oeuvres complètes, vol. IV* (Ed. du Grand-Chêne, Lausanne, 1948), p. 14.

prétexte, dans un but d'expériences".⁴⁸ El *Alphabet du Père Ubu* se proyecta en el facsímil de la letra corvina en *Manuscrito cuervo*, o en *Signos de ortografía* (1968) y *El correo de Euclides* mucho recuerda al *Almanach illustré du Père Ubu*.⁴⁹ La transcripción de la muestra en lengua corvina tanto en *Sala de Espera* como en la edición crítica aquí citada señalan o el propósito bufonesco-patafísico del tratado —"no se sorprenda demasiado: los hombres son suficientemente vanidosos para reírse"— o el propósito lúdico del lenguaje —"Nuestro riquísimo idioma".⁵⁰

En "El limpiabotas del Padre Eterno", Aub hace un esfuerzo multiplicador sobre los puntos de vista genéricos, de voz, foco y autoridad, para contar la aparentemente sencilla historia de un simplón, Juan Domínguez "El Málaga", al que también recuerda entrañablemente en las "páginas azules" de *Campo de los almendros*. Éste es un ser bueno, que la ironía equívoca del narrador torna primo de la *alternancia* del Chiripa de Clarín. "Cuando, en el sermón, oía hablar de la *luz de la verdad* no le cabía duda que algo tenía que ver con el brillo que lograba arrancar a algunos zapatos de oscura anca de potro [...] Francia es Jauja, él lo ha oído: pan, salchichón, pan, sardinas, pan, mantequilla, pan, pan, pan".⁵¹ Su comportamiento y discurso, exentos de toda malicia, desvelan con mayor preeminencia dolorosa lo sistemáticamente arbitrario del universo concentracionario. Diarios, fragmentos, cartas, diálogos, trasuntos corvinos en el personaje que croa y denuncia de Grajales, todo el discurso recrea un logos cada vez menos autoritario y más plural, desenganchado en el tiempo de la causalidad heroica-hegeliana de la Guerra Civil que enmarcaba los relatos anteriores: "ya nadie habla de sus hazañas guerreras, caídas en el olvido que cavan el hambre y el frío".⁵² El mundo se explica con los códigos simplistamente patafísicos de *El Málaga*: "los hombres se dividen en dos clases: los que emplean limpiabotas y los que no. Estos últimos suelen tener mal genio". O bien ubuescamente, el narrador se mofa del poema "Beato sillón" de Jorge Guillén: "el mundo estaba bien organizado: los hombres le daban de comer y él a los perros".⁵³ En *Ma-*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁹ Alfred Jarry, *Oeuvres complètes, vol. I* (Gallimard, París, 1988), pp. 573-628.

⁵⁰ *Manuscrito cuervo*, p. 47.

⁵¹ *Enero sin nombre*, pp. 262 y 269. "Otra cosa les faltaba a los pobres que nadie echaba de menos: consideración, respeto, lo que *Chiripa* con una palabra que había inventado él para sus meditaciones de filósofo de cordel, llamaba *alternancia*. ¿Qué era la *alternancia*? Pues nada; lo que había predicado Cristo, según había oído algunas veces [...] La *alternancia* era el trato fino, la entrada libre en todas partes, el vivir mano a mano con los señores y entender de letra, y entrar en el teatro, aunque no se tuviera dinero [...]". "La conversión de Chiripa", *Cuentos morales*, p. 62.

⁵² *Enero sin nombre*, p. 292.

⁵³ *Ibid.*, pp. 258 y 264.

nuscrito cuervo, Aub también parte de una situación “extraordinaria”, la radical supresión de la libertad en el campo, para volverla inocentemente ordinaria a lo Jarry, a lo Chiripa y a lo Málaga: “Los hombres se dividen en internos —presos, internados, detenidos— y externos —militares con o sin graduación—. Los segundos son seres inferiores y uniformados, que están al servicio de los internos”.⁵⁴

Aub llega a esta sistematización de la arbitrariedad por las avenidas de la vida y del arte. Por eso no es posible colocar su realismo trascendente (que “toma partido”) en oposición a una literatura de lo imaginario, ya que son dos versiones de una misma falacia. Como señaló Soldevila, en su caso es difícil distinguir entre compromiso e imaginación.⁵⁵ Laberinto de miradas realistas que Max Aub en 1937 atribuía esencialmente a lo español en la inauguración del Pabellón Español de la Exposición de París, ya que “no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado”.⁵⁶ Quizá anticipaba que aquella guerra contra la España republicana no sólo era el primer episodio del macroconflicto posterior sino que la “increíble” realidad de aquella traición vaticinaba la genealogía a escala planetaria de la “mentira” sistemática. Historias con geografías que ahora resuenan, no en la frontera “africana” de los Pirineos de 1939, sino en los abusos que sufren los inmigrantes de la diáspora globalizada, inmigrantes cultural y/o religiosamente estigmatizados por su condición de otros, de extranjeros, de parias. Los estigmatizados de aquella época hundida para la historia, pero no desaparecida para la ficción y su memoria fueron los republicanos españoles, o los antifascistas europeos con los que convivió Aub y cuyo periplo se anticipó “sobresalientemente” la experiencia vivida en los campos estadounidenses creados para ciudadanos de origen japonés o en los campos de exterminio de las potencias del Eje y/o del estalinismo y sus satélites.

En los textos concentracionarios de Aub, encontramos una teórica transparencia inicial (*Campo francés, Diario de Djelfa*) que busca colapsar la diferencia entre historia y ficción, entre realidad e invención, entre persona y personaje, en un intento por encontrar una especie de escritura concentracionaria de grado cero. Pero esta búsqueda de la narración referencial (vía la oralidad neoplatónica del verso popular o el carácter “neutro” de la cámara y los documentos gráficos) queda negada ante la confusión mo-

⁵⁴ *Manuscrito cuervo*, p. 66.

⁵⁵ Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea* (El Colegio de México, México, 1945), p. 102, e Ignacio Soldevila Durante, *El compromiso de la imaginación*, p. 128.

⁵⁶ *Hablo como hombre*, p. 42.

derna entre hechos históricos y representación literaria.⁵⁷ A ello se une la presencia de un discurso traumatado por el dolor de lo vivido y obsesionado con el laberinto de su vigencia. Esto obliga a Aub a reescribir continuamente esa historia, de cuyos efectos (exilio, deportación, campos, torturas, muerte) desconoce, como la mayoría de los concentrados, las causas particulares de la denuncia que los desencadenaron. Recordemos que el encarcelamiento o la liberación de los prisioneros se debe a un proceso excepcional y extrajudicial que no responde a la aplicación de leyes universales de derecho, sino a un sistemático laberinto de paradojas, influencias y arbitrariedades. Lo que los estudiosos hoy conocemos sobre las causas de su periplo concentracionario, Aub, como los hermanos Velilla (Francisco y Manuel) y muchos otros, lo ignoró siempre, y por ello vivió obsesionado con una serie de personajes fictivos encerrados en los campos de su escritura para que destilaran, al menos, hipótesis posibles sobre su "mala s/muerte". Dice en 1951: "¿Quién me denunciaría? Tengo que librarme, de una vez, de ese peso. Escribiendo, escribiendo. ¿Quién sería el hijo de puta? ¿O la hija de puta? Ponerse en la piel del chivato y escribir, escribir, para saber lo que no sé (...) hacerlo en tercera persona, impersonalmente".⁵⁸

En el manuscrito "Realidad del sueño", Aub plasma la obsesión de una pesadilla donde encarna a un detenido con acento mexicano llamado Aub que intenta "alcanzar a leer algo en el "dossier" de "Donadieu", un comunista que le acusan de haber escondido en casa. Ante el miedo de la tortura, Aub se vuelve a desdoblarse en la celda a través de la idea de escribir: "Ya no soy yo, siendo yo, sino mi personaje, que soy yo". El sueño ahora especula con otras *mises en abîme*, ya que entra en el espacio laberíntico de varias posibles ficciones más, textuales y biográficas, pero sin lograr desvelar el misterio de lo arbitrario:

Yo estoy, del todo, en el cuento o en la novela (hay una ligera duda de escribirlo como cosa aparte o meterlo en la novela de París, o en las Memorias) mi protagonista —yo, que no soy yo, sino el yo de la novela— entra en un cuarto desnudo y sucio dispuesto a confesar lo que sea. Pero, ya sentado en el único taburete, de pronto, lo niego todo: a ver lo que soy capaz de resistir físicamente. Ya no me importa más que la verdad.

—¿Conoces a Donadieu? (Ese no es el nombre, pero no lo recuerdo).

—Que.

⁵⁷ Véase Hayden White, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect* (The Johns Hopkins, U.P., Baltimore, 1999).

⁵⁸ Max Aub, *Diarios*, ed. de Manuel Aznar Soler (Alba, Barcelona, 1998), p. 158.

—De pronto, Le Vernet, los comunistas embarcan para México y me dejan sólo, con Caamaño que los franceses retienen. Se van Rancaño y Mantecón. Yo me quedo: me han borrado de la lista los del SERE.

—¿Quién? Estoy de nuevo en Francia, con un cargo importante —creo que mexicano— voy a la Prefectura: exijo que me enseñen mi expediente. Despierto.⁵⁹

Aub inclina la balanza de su tropología hacia el absurdo de lo indecible, de lo indescifrable. Utiliza lo poético para transcribir e intentar trascender lo histórico, para así tratar de evadir la pesadilla de su historia, aunque consciente de aceptar la permanente inestabilidad del discurso fictivo que puebla universalmente lo cotidiano y lo imaginario.

Lo que algunos de los personajes de *Campo francés* (Leslau, Weicsen) ya apuntan, es decir, que lo arbitrario se impone como sistema de fondo y forma, terminará siendo el punto de partida y de llegada de muchas de sus otras narraciones, donde lo que ocurrió sólo se puede verificar con códigos de la ficción y relatores implicados. Ratifica lo que Hayden White propone para la representación de lo indecible del Holocausto, cuya manifestación ubuesca se puede plasmar con un discurso medio o intransitivo (Barthes) donde uno se ins-es-cribe a sí mismo frente al supuesto relato activo o pasivo aspirante a la transparencia y objetividad.⁶⁰ De ahí la contradicción entre la teórica desaparición de la voz del emisor-testigo Aub y su continua presencia en las narraciones, identificable gracias a los datos biográficos que tenemos acerca de su estancia en los campos, condición *sine qua non* para leer estos textos, simultáneamente como historia y como ficción, debido a la alta contaminación que existe entre los campos de referencia interna y externa de los relatos aubianos.⁶¹ Además de la obvia labor de edición, la diferencia entre “¡Yo no invento nada!”⁶² testimonio sobre Djelfa, y “Yo no invento nada” de la serie de *Enero sin nombre*, no se encuentra sólo en la falta de admiración hiperbólica del segundo. Precisamente, serán los rasgos “fictivos” del discurso narrativo (la voz ausente pero autorizada de Yubischek, torturado y asesinado en Djelfa, su testamento abierto de “No podrán con

⁵⁹ Max Aub, “Realidad del sueño”, *Archivo de Max Aub*. 2 “Ensayos literarios” (MT/201, Biblioteca Cosío Villegas, ECM), pp. 48-49.

⁶⁰ Hayden White, pp. 38 y ss.

⁶¹ Benjamin Harsaw, “Fictionality and Fields of Reference”, *Poetics Today*, 5.2, 1984, pp. 227-55.

⁶² Max Aub, “¡Yo no invento nada! I, II & III”. *Revista Todo*, 498, 25 de marzo 1943, p. 32; 499, 1 de abril 1943, p. 35; 500, 8 de abril 1943, p. 35. De nuevo mi agradecimiento a James Valender por haberme remitido estos documentos.

nosotros”),⁶³ los que hacen que la ficción “increíble” se vuelva legible y asumible como realidad; más asumible incluso que el testimonio original de Aub, al fin y al cabo un sobreviviente interesado en saldar cuentas y quizá hasta “sospechoso” por el hecho mismo de haber sobrevivido.

La justicia como aspiración última mueve idealmente el pensamiento aubiano y enraiza el sentido moral de su obra. Repetidamente lo afirma en sus *Diarios*, como *leitmotiv* que preside vida y escritura: “Nuestro tiempo —el de los escritores de hoy— empieza cuando la estética se confunde con la moral”.⁶⁴ Las palabras, la obra, la vida de Aub son meridianas en cuanto a sus perennes obligaciones de compromiso. En consecuencia el escritor no hará en toda su vida gestos para desexiliarse personal, política o culturalmente que nieguen este código de identidad ética, ni aun en los momentos más difíciles en los que hubiera podido esgrimir algún privilegio.

Me molesta cuando —medio en broma, medio en serio— J[orge] G[onzález] D[urán] asegura que soy francés por haber nacido en París. Pero, tratando de poner papeles en limpio, me doy cuenta de que, efectivamente, si hubiese hecho valer ese hecho no hubiera estado tanto tiempo de campo en campo. Aunque me hubiese acudido a las mientes —que ni eso sucedió—, no lo habría hecho. Hubiese sido una traición ante mí mismo. ¡Cómo me hubiera despreciado aunque nadie lo hubiese criticado!⁶⁵

Precisamente, Aub se refiere a la dificultad de alejarse en sus libros de ese compromiso moral, personal, histórico que procede de la derrota, los campos y el exilio, para encontrar temas ajenos y externos que puedan interesar universalmente a los otros y que permitan que su obra trascienda.

¡Qué difícil, por no decir imposible, qué trabajo me cuesta inventar algo fuera de lo que me tiene a pecho! Convencido de que eso mismo —lo que me apasiona— no tiene por qué interesar a los demás (mi sentido de la justicia) y de que, si en ellos quiero quedar, he de forjar personajes en quienes no se refleje forzosamente su preocupación. Esta lucha me esteriliza.⁶⁶

Todo lo anterior nos hace imaginar la vehemencia con que se hubiera opuesto a una reciente insinuación que aún parece destilar la falsa concien-

⁶³ *Enero sin nombre*, p. 329.

⁶⁴ Max Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler (Renacimiento, Sevilla, 2003), p. 127.

⁶⁵ Max Aub, *Diarios 1939-1972*, p. 267.

⁶⁶ Max Aub, *Nuevos diarios inéditos*, p. 126.

cia de las falacias del universalismo de raíz revolucionaria francesa que traicionó durante la Guerra Civil a los republicanos españoles, para luego encerrarlos en campos de concentración que, eufemísticamente, la historiografía francesa se ha esforzado en desrealizar como de internamiento.⁶⁷

El exilio nutre la obra... Y podemos preguntarnos, al tomar en cuenta algunos eventos biográficos (pensamos en su decisión, al pasar la frontera en 1939, de callar el hecho de que había nacido en Francia de madre francesa; o su rechazo en 1951 de contentarse con un visado otorgado por el consulado francés en México, lo que le hubiera evitado “despertar” las fichas policiales guardadas desde los años 40), ¿no se ha esforzado Aub, en parte con intencionalidad y en parte inconscientemente, en alimentar su vena literaria? Puesto que Aub, por su vasta y polifacética cultura novelesca, poética, dramática, era consciente de que la dicha no tiene historia(s) y que un escritor dichoso no puede, salvo escasa excepción, legar una obra que sobreviva su desaparición y le inserte en el mundo universal e intemporal de las letras.⁶⁸

Esta ensalada de gusto neorromántico y neofreudiano (el escritor vierde trazas egocéntricas que deben destilar su condición de ser excepcionalmente sufriente), atribuye a Aub una tendencia a regodearse en su condición de exiliado, de perseguido; a buscar la boca del lobo, las cortapisas a la libertad; a exagerar la tragedia para aumentar las rentas estéticas. No tiene en cuenta ni la ética solidaria que rodeó a gran parte de la Numancia errante, ni reconoce el dolor, la desazón, la rabia ya citada que destila Aub en sus cartas, en sus relatos de *Enero sin nombre*, en sus diarios, en sus manuscritos ante los que claudican, ante los correveidile, ante la sistemática deformación de lo cotidiano que tergiversa sus profundas creencias comunitarias. Sencillamente es imposible afirmar o insinuar ante la biografía y la literatura maxaubiana que el escritor urdió no esgrimir su condición de francés por *jus sanguis*. Tampoco cabe extrañarse de que se hubiera afanado por limpiar el expediente de su persona jurídica ante una denuncia vil que le atormentó toda la vida y cuyo origen el propio Malgat tuvo la fortuna de desvelar.

De acogerse Aub al primer privilegio, hubiera renunciado no a su condición de exiliado, sino al de su ser profundo, que entre otros rasgos, como lo afirmaba Manuel Azcárate, cuando compartió con él vivencias en la Mar-

⁶⁷ Denis Peschanski, *La France des camps. L'internement 1938-1946* (Gallimard, París, 2002).

⁶⁸ Gérard Malgat, “Max Aub y Francia. Del laberinto histórico al laberinto literario”, *Letra Internacional*, 80, 2003, p. 30.

sella de 1941, apenas se interesaba por los papeles oficiales.⁶⁹ Cómo cambiar aquel carnet de rectitud moral ante la Francia que vendió los intereses de la República española al mejor postor, infamia que Aub nunca cesó de denunciar en sus libros. Habría sido un gesto inútil que tampoco le hubiera eximido de entrar en los campos, agravando quizá el clima de sospecha sobre él, por su condición de "huído" en 1914 como hijo de judío alemán, en aquel absolutismo arbitrario.⁷⁰ Sobre Aub pesaba, además de la sospecha por sus orígenes judíos, la de su extranjería e ideología, en aquella Francia donde ser español implicó generalmente el margen de los campos. Por otro lado, de haber aceptado la permanencia de un expediente lesivo, habría asumido en su propia interioridad, en el último bastión de su identidad vilipendiada, que la sistematización de lo arbitrario dominaba sin remedio alguno todo el universo hasta el de su persona jurídica, aun cuando teóricamente habían desaparecido las condiciones objetivas para tal ignominia.

Por consiguiente, en los campos la literatura representó primero una plataforma y una terapia para Aub, una isotopía de lo concentracionario que no es posible delimitar a género o intención temática particular, que hay que tratar como un todo y como otra manifestación ordinaria del mundo.⁷¹ Como afirma en el "Borrador de prólogo al *Laberinto mágico*", "todo en cárceles y campos era nuevo para mí y pasé el tiempo tomando notas que, en su mayoría, no llegaron nunca a más; algunas otras, puestas en hilera dieron cuentos o *Campo francés*. Con el tiempo y las desdichas fueron naciendo los *Cuentos ciertos* y, luego, el *Diario de Djelfa*. Y tanto almacenado en las líneas, en una veintena de libretas que sólo yo podría —quizá— descifrar; generalmente por no ser explícito, se me ha borrado el suceso consignado".⁷²

Por otro lado, la voluntad de escribir y publicar estos textos, a pesar de las arbitrariedades sistemáticas de lo experimentado y de lo transcrito, a través de los huecos de la memoria y la imaginación —cuyos ámbitos fisiológicos serían comunes según los últimos informes neurológicos—, nos dejan un rastro de búsqueda de la verdad. De esta forma evitan que la patafísica fictiva aubiana desemboque completamente en el nihilismo de la posmodernidad desmembrada, unida a la arbitrariedad y relativismo de los bulos narrativos y de la imaginación, en un simulacro textual puro al que Jacobo apunta cuando se mofa paradójicamente de ésta: "El origen de la decadencia

⁶⁹ Manuel Azcárate, *Derrotas y esperanzas: la República, la Guerra Civil y la Resistencia* (Tusquets, Barcelona, 1994).

⁷⁰ "Los papeles mojados de Max Aub", art. cit. pp. 21-22.

⁷¹ En línea con la normalidad que atribuye al accidente, Paul Virilio, *Ce qui arrive* (Fondation Cartier, Arles, Actes Sud, París 2003).

⁷² Carnet 4/8 AFMAS.

cia humana tiene —en parte— su base en una extraña facultad antirracional que llaman imaginación: consiste en figurarse cosas distintas de las existentes. Trazando quimeras son capaces de negar la evidencia y cuando la conocen y reconocen es para mejor perderse en nuevas elucubraciones”.⁷³ Por ello, el discurso concentracionario del trauma aubiano se encuentra en la encrucijada entre el rechazo al filtro autosuficiente de la imaginación estética de lo moderno y su aceptación del rompecabezas de lo posmoderno como respuesta a lo inimaginable de sujetos que no son entidades generadoras de conocimiento coherente dentro de metaficciones historiográficas.⁷⁴

No obstante, el humanismo socialista y republicano, las circunstancias del exilio y el teórico compromiso no le permiten a Aub atravesar completamente la frontera que separa lo cáustico de lo cínico, lo moderno de lo posmoderno. *Manuscrito cuervo* se clausura ambivalentemente columpiándose en el “Debe haber algo más”, al estilo de la paradoja del irónico telón de la “Marsellesa” de *Morir por cerrar los ojos*, que parodia el plano final de *Campo francés*, homenaje comprometido a Malraux con el desfile de los aviadores republicanos heridos en *Sierra de Teruel*. Dudas y esperanzas tras ese universo de coacción y aplastamiento arbitrarios, tanto por parte del poder y/o de sus teóricos antagonistas, los comunistas, que a ojos de Aub habrían tenido la posibilidad de enfrentarse a dichos abusos de forma más organizada, pero cuyo estalinismo denunció repetidamente, ya a partir de sus crónicas sobre la U.R.S.S. de 1933, y muy en particular, con el pacto germanosoviético al que se opone el brigadista Leo Weicen en *Campo francés*.⁷⁵ Pero asimismo se apunta la incapacidad humana para transmitir la deformación continua del universo sometido a los vaivenes de lo “concentracionario”.⁷⁶

Las alambradas literarias son por consiguiente una metáfora de las contradicciones de la modernidad ante el colapso de las ficciones universalistas burguesas, tanto éticas como estéticas (vanguardias elitistas y apolíticas abocadas a su negación, vasos comunicantes entre democracia y totalitaris-

⁷³ *Manuscrito cuervo*, p. 123.

⁷⁴ Véase Ihab Hassab, *Paracritisms: Seven Speculations of the Times* (U. of Illinois P. Urbana, 1975) y Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (Routledge, New York, 1988).

⁷⁵ En *Campo francés*, pp. 62-67, Leo Weicen rechaza el pacto ante Juan y augura la persecución y exclusión que sufrirá de manos de sus propios camaradas. “Creo que los comunistas representan la fuerza ascendente mayor de nuestro tiempo”, le dice Aub a Josep Renau en 1952, *apud* Manuel Aznar Soler, “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”, p. 605. Véase también mi “‘De Cadahalso 34’ a *Manuscrito cuervo*: el retorno de las alambradas”, pp. 192-201.

⁷⁶ *Manuscrito cuervo*, p. 123. Francisco Caudet afirma que los fragmentos de Aub buscan “estructuras significativas” de una totalidad. Véase “Max/enero/sin/Aub/nombre”, *Max Aub: 25 años después*, p. 292.

mo, intereses creados del mercado, ineficacia partidista de los teóricamente ecuanímenes organismos internacionales de paz y cooperación, etc.) que se manifiestan, entre otros, en los horrores de los campos. Ante dicho hundimiento, no era posible utilizar fórmulas de representación sobre la falsedad de lo estético y lo ético que no se basasen en la arbitraria combinación de absurdas paradojas patafísicas, voces y filtros narrativos y enunciativos, "incompetentes" testigos animales o vegetales en "Manuscrito cuervo" o "Enero sin nombre". Así se muestra la lucha desigual del Aub ciudadano y escritor para controlar sus destinos, determinar su identidad, recordar y contar fidedignamente, evitar el retorno de su esperpéntica historia, defender la libertad inalienable y denunciar la permanencia de lo sistemáticamente arbitrario en el mundo habitual. Naturalmente, las obras concentracionarias no han evitado estos episodios del horror por lo que su permanencia parece significar que la historia y la literatura sólo sirven, quizá, como testimonios silentes, como *épojés* virtuales pero ineficaces ante los abusos del mal ordinario, como sala de espera, título que Aub le dio muy intencionadamente a su revista.⁷⁷ No obstante, gracias a estos textos, sus lectores seremos quizás capaces, no sólo de conocer las versiones maxaubianas sobre los campos sino de seguir identificando la genealogía de los síntomas y sintagmas de lo arbitrario y su profusión, para aspirar a desvelar y refractar, por lo menos, mecanismos análogos de manipulación discursiva, y si posible aún, oponernos ¿libremente? a sus efectos. Unirnos al deseo firme pero dudoso que expresara Aub en *Campo francés* de que "uno va haciendo lo que puede, por poco que sea, con el convencimiento de que todo deja huella, en hueco o en relieve, sirviendo para el futuro —si lo hay".⁷⁸

⁷⁷ "Lo digo con insatisfacción: esperar, esperar diciendo lo que queremos; andando, todo se andará; es lo que hago o pretendo hacer. No escogí al azar el título de mi revista", *Hablo como hombre*, p. 85.

⁷⁸ *Campo francés*, p. 7.

LA FICCIONALIZACIÓN DEL DISCURSO ENSAYÍSTICO. SOBRE “HOMENAJE A LÁZARO VALDÉS”, DE MAX AUB

JOSÉ ANTONIO PÉREZ BOWIE
Universidad de Salamanca

Las fronteras entre el relato ficcional y la prosa ensayística se han caracterizado por un notable grado de indefinición desde que se puso en marcha el proceso de subjetivización artística y filosófica derivado de la revolución romántica; Aullón de Haro observa cómo en el campo del ensayo se detecta desde finales del siglo XIX “una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica” que lo distancia de la sistematización objetivadora del discurso filosófico clásico y lo aproxima a la subjetividad y a la voluntad de estilo del discurso literario.¹ Al mismo tiempo señala, como “constante muy subrayada de la época contemporánea”, “las construcciones y las inserciones de intentos de ensayismo alojados en la prosa artística”, que está ligado al proceso de disolución, iniciado ya en los umbrales del siglo XX, “de las estructuras de fábula y personajes de los textos novelísticos y, en consecuencia, de sus más puras y ortodoxas identidades formal y temática”.² Ese proceso de “literaturización” del ensayo es paralelo al proceso de intelectualización que experimenta la novela desde principios del siglo XX y que, a la vez que debilita la estructura de la fábula, acentúa la proclividad reflexiva, llevándola a difuminar la línea separadora de los territorios de realidad y ficción y a convertirse en cauce del pensamiento del autor. No se trata de las intercalaciones de índole didáctico-moral tan prodigadas en la novela tradicional, sino de un proceso de “ensayistización” que va unido a la citada tendencia a la disolución de la fábula y del personaje. Por tanto, no nos hallamos ya ante la incrustación dentro del desarrollo de la historia de un discurso perfectamente desgajable de la misma

¹ Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo* (Verbum, Madrid, 1992), pp. 22-24.

² *Ibid.*, pp. 25-26. Aullón cita en apoyo de su tesis unas observaciones de Pedro Salinas incluidas en su *Literatura española del siglo XX*. En ellas Salinas se refiere a “la actitud de lirismo radical” que adoptan los autores del siglo XX en sus textos novelísticos, teatrales o ensayísticos, sobre los cuales vierten “esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días” (*ibid.*, p. 26).

en el que el autor, ya fuera a través de la voz del narrador ya mediante la de alguno de sus personajes, desarrollaba su pensamiento sobre las cuestiones más variadas (el procedimiento se remonta, por lo demás, hasta los orígenes del género, por lo que el *Quijote* puede ser citado como uno de los primeros y más relevantes ejemplos); se trata ahora de una tendencia que arranca a comienzos del pasado siglo, cuando con la crisis de los modelos narrativos tradicionales y con el proceso de sobrevaloración experimentado por la subjetividad del autor, se difuminan los límites entre el universo personal de éste y el universo de la ficción. No obstante, a la herencia romántica hay que superponer, ya entrado el siglo, la repercusión de la vanguardia sobre el sujeto artístico heredado del romanticismo, repercusión que supone su cuestionamiento cuando no su supresión; ello dará lugar a una amplia reacción antijetivista pródiga en estrategias de objetualización, en fórmulas irónicas y en actitudes intelectualizantes que tendían a aniquilar “el volumen psíquico-emocional y simbolizador de la literatura y el arte precedentes”.³ Se inaugura con ello el polimorfismo que caracteriza a la narrativa del siglo xx, una de cuyas manifestaciones de mayor implantación es la conocida como “novela intelectual” por la supeditación que experimenta la trama con relación al discurso reflexivo (y, a veces, autorreflexivo) al que sirve de cauce.⁴

La obra narrativa de Max Aub es un ejemplo ilustrativo de esa tendencia común a la gran novela del siglo xx; en todos sus relatos existe una considerable presencia de excursos reflexivos, que remiten a la innegable vocación ensayística de un autor que, aunque también cultivó la literatura no ficcional, transitó de modo indiscriminado por los territorios de todos los géneros de ficción sin reparos para transgredir sistemáticamente las fronteras tradicionales que los delimitan, de igual modo que jugó a menudo a sembrar la confusión entre los universos ficcionales y la realidad factual. Esta vocación ensayística y esa tendencia a subvertir los fundamentos de la institución literaria son dos consecuencias inseparables de la concepción que Aub tiene del quehacer literario. Una concepción que parte del compromiso irrenunciable que, a su juicio, debe asumir el escritor como conciencia alerta de la sociedad y que es la que permite explicar su obra como un lúcido testimonio de su tiempo: una época caracterizada primero por el ascen-

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Aullón de Haro distingue a este respecto entre procedimientos de “superposición generalizada”, poniendo como ejemplo las narraciones extensas de Samuel Beckett, y de “incrustación”, que ejemplifica con *La voluntad*, de Azorín, compuesta mediante la inserción de dos tipos de textos diferentes de los producidos por el autor (*ibid.*, p. 110).

so imparables de los fascismos en Europa y por la oleada de persecuciones, destierros, injusticias y muertes que desencadenaron, y luego por la guerra fría y el enfrentamiento de los dos bloques que vinieron a suponer un duro golpe contra los ideales humanistas de tolerancia y de libertad que él siempre defendió.

No es necesario insistir ahora en la dimensión de compromiso que el autor asume muy tempranamente y que es consustancial a toda su literatura, ni explicar cómo dicho compromiso se manifiesta a menudo bajo un aspecto lúdico que conlleva, en el fondo, una violenta subversión formal, cuya capacidad extrañante potencia extraordinariamente la efectividad del mensaje.⁵ Esa capacidad subversiva le lleva a traspasar continuamente los límites que separan realidad y ficción y a confundir de modo deliberado los territorios de ambas, contribuyendo así a sembrar confusión en el lector sobre el carácter ficcional o factual de la historia que le presenta. La literatura de Aub es una literatura de compromiso, de un compromiso humanístico con la tolerancia y con la libertad, entendido, por tanto, como una creación al servicio del hombre. La derrota del proyecto liberal republicano en la guerra civil española y el subsiguiente exilio que Aub, junto con otros muchos españoles, se vio obligado a emprender se constituyeron en piedra de toque para una reflexión puesta al servicio de la libertad amenazada por la plaga de los totalitarismos. Las circunstancias concretas que ponen en marcha su reflexión son trascendidas por la dimensión humanista que ésta adquiere, que acaba dotándola de un carácter universal que garantiza su validez y su pervivencia en cualquier lugar y época.

Volviendo a su obra narrativa, llama la atención la abundancia en ella de excursos dialogados en los que los personajes se pronuncian sobre las más diversas cuestiones y que llegan a constituir ensayos insertos en el interior del relato; la voz autorial se difumina con frecuencia para dejar paso a la polifonía de voces que constituyen el mundo, dando como resultado una estructura aparentemente caótica construida mediante la superposición de monólogos internos o de diálogos entre interlocutores que parecen no escucharse mutuamente. Como ha señalado Gonzalo Sobejano, “poco importa quiénes hablan, si aparecieron antes o volverán a aparecer después, ni importa propiamente a dónde va a parar el conjunto de estas charlas”, pues lo esencial es la revelación de “los destinos entrecruzados de unos hombres a

⁵ Véase José Antonio Pérez Bowie, “Desficcionalización *versus* desrealización en la narrativa aubiana”, en Rosa María Grillo (ed.), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno* (Edizioni Scientifiche Italiane, Salerno, 1995), pp. 81-96; y “Max Aub: ‘La escritura en subversión’”, en Ignacio Soldevila y Dolores Fernández (eds.), *Max Aub: veinticinco años después* (Editorial Complutense, Madrid, 1999), pp. 208-223.

lo largo de una lucha en la que, por encima de la hostilidad y del sufrimiento, flota la imagen de la convivencia hablada”.⁶

El texto en el que me voy a detener, el relato “Homenaje a Lázaro Valdés”, es un texto paradigmático de la fusión de la prosa ensayística y del relato de ficción a que vengo aludiendo; el discurso ficcional y el discurso factual se superponen e imbrican al servicio del ideal de compromiso desde el que Aub entiende la creación literaria; el texto, como la mayor parte de la producción aubiana, subvierte los moldes narrativos clásicos para dotar de mayor potencia a su mensaje, que en este caso no es otro que una dolorida reflexión sobre la condición de exiliado; el exilio, uno de los núcleos temáticos de la obra de Aub, se erige, en éste como en otros muchos relatos, en eje articulador de la historia.

Como señala Ignacio Soldevila, el “Homenaje a Lázaro Valdés” nos plantea “el contraste entre un español obstinado en un enraizamiento del recuerdo [...] y el desconocimiento de la realidad española en que viven los hijos de los exiliados, que hablan de España, si hablan, desde un punto de vista que a los mayores les parece absolutamente irreal”.⁷ Pero, a la vez, el texto puede servir como demostración de la eficacia que produce la ruptura de los moldes literarios habituales mediante la creación de una insólita estructura ficcional que sirve de marco para la inserción de dos textos aparentemente factuales.

“Homenaje a Lázaro Valdés” se publica en 1969 dentro de un conjunto de relatos de ficción que lleva por título el de uno de ellos, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*.⁸ En él, como en tantos otros de sus relatos, Aub recurre a la estrategia de presentarse como editor de un texto ajeno, aunque en este caso, el procedimiento distanciador se complica con la introducción de un editor ficcional, oculto bajos las iniciales J.F.F., a quien se atribuye la autoría de una breve nota de presentación que figura al frente del texto:

En 1954 se publicó en Veracruz un folleto de homenaje a don Lázaro Valdés Lázaro cuya portada se reproduce aquí. (22 × 14.5 cm, 16 páginas.) Tirado a 25 ejemplares en la Imprenta Moderna es, hoy, inencontrable. No tengo por qué

⁶ Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo* (Prensa Española, Madrid, 1975), pp. 621-622.

⁷ Ignacio Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)* (Gredos, Madrid, 1973), p. 124.

⁸ Libro Mex Editores, México. Los relatos incluidos, además del cuento titular, son “La merced”, “Homenaje a Lázaro Valdés”, “Las sábanas”, “Leonor”, “Salva sea la parte”, “El monte”, “Personaje con lagunas” y “Telón de fondo”.

ocultar que escribí el texto de presentación; no que fuese gran amigo del difunto, sí de alguno de sus contertulios que, teniéndome en más de lo que soy, no me dieron salida.

Dicho editor anónimo se declara, como puede leerse, autor de la semblanza biográfica de Lázaro Valdés que precede a los dos textos de carácter ensayístico debidos a la pluma del personaje, así como de algunas precisiones sobre las circunstancias en que cada uno de ellos fue compuesto. La estructura del texto presenta, así, un circuito comunicativo complejo integrado por varios elementos que corresponden al menos a tres distintos niveles de enunciación: el del autor implícito, el del editor ficcional y el del personaje autor de los textos presentados:

1. Reproducción de la portada del folleto original, editado en 1954.
2. Nota explicativa firmada por J.F.F., presentando la nueva edición del mismo y declarándose autor del texto de introducción que figura al frente de los dos escritos de Lázaro Valdés.⁹
3. Texto de presentación en el que el editor caracteriza al personaje, ofrece un breve esbozo de su trayectoria biográfica, con especial referencia a sus años de exilio en México y precisa las circunstancias en que fue escrito el texto nº 1.
4. Reproducción del texto nº 1, completado con dos notas a pie de página atribuidas al editor.
5. Datos del editor sobre el texto nº 2.
6. Reproducción del texto nº 2.
7. Breve nota del editor informando sobre el fallecimiento de Lázaro Valdés y el sobre el lugar donde está enterrado.

El texto, integrado en un corpus del que forman parte varios relatos de ficción,¹⁰ presenta en principio la estructura de un género no ficcional, la del opúsculo o separata, que, en este caso tiene como finalidad la divulgación de algunos textos de un personaje fallecido como un modesto homenaje al mismo: la reproducción de la portada “original”, la nota introductoria, la presen-

⁹ Tanto este nivel como el siguiente corresponden a la enunciación de un narrador ficcional situado en el interior de la diégesis, ya que éste confiesa haber conocido al protagonista y haber sido testigo de su peripecia biográfica en los años del exilio.

¹⁰ El carácter ficcional del conjunto viene determinado por el empleo de la etiqueta “cuentos” para calificar a la colección; pero viene reforzado también por el título utilizado para designar a todo el conjunto, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, el cual supone un guiño de complicidad al lector, ya que éste no podía ignorar que el personaje protagonista continuaba (y continuaría aún varios años) disfrutando de su existencia.

tación del editor y las notas a pie de página actúan como “realemas” que estarían destinadas a provocar una decodificación no ficcional del texto. Esta estrategia es, por lo demás muy común en la narrativa de Aub, quien la emplea con una función extrañante encaminada a romper y, por consiguiente, a problematizar las expectativas y los hábitos de lectura del receptor. Pero, además, el núcleo del “relato”, los dos escritos atribuidos al homenajeado, entran de esta manera en la categoría de textos no ficcionales ya que se trata de ensayos que adoptan la estructura epistolar, aunque con destinatarios perfectamente diferenciados en cada caso; ensayos que, para mayor complicación del estatuto comunicativo del relato, habían sido publicados previamente y de modo independiente por el propio Max Aub: el primero de ellos en el número único de la revista *Ultramar* (en junio de 1947) con el título de “No basta la nostalgia” y el segundo en el Suplemento del diario *Novedades* el 3 de enero de 1954 con el título de “Ejercicio retórico contra la juventud”.¹¹ La estrategia es la misma que la utilizada en el apócrifo *Discurso* de entrada en la Real Academia de la Lengua, en el que Aub introduce, en un contexto ficcional (y algo retocados para adecuarlos a la imaginaria situación propuesta) diversos fragmentos de textos ensayísticos publicados previamente por él (“Proyecto de estructura para un Teatro Nacional”, “Lo más del teatro español en menos de nada”) y por Juan Chabás, autor del discurso de recepción en el apócrifo acto y escritor, además, ya fallecido, como la mayoría de los supuestos académicos, cuando aquél tiene lugar (fragmentos de su *Literatura española contemporánea*).¹²

En la operación llevada a cabo por Max Aub con la reedición de los dos citados ensayos y su inserción en un nuevo contexto comunicativo se propone, sin duda, una revitalización de los mismos mediante la estrategia rupturista de sustituir el marco habitual del discurso ensayístico (la revista cultural, el libro recopilatorio) por un marco de ficción (un relato incluido en un volumen de cuentos) y atribuir su autoría a un personaje igualmente ficticio. El lector se ve enfrentado, así, a una situación comunicativa compleja que problematiza y, por consiguiente, multiplica el potencial significativo de los citados textos: dos discursos adscribibles a un género no ficcional, como es el ensayo, insertos en un contexto ficcional (un cuento incluido en un volumen con otros textos de similar categoría), el cual presenta, a la vez, una serie de marcas que tienden a subrayar su condición factual, como son la reproducción de la portada “original” del supuesto opúsculo, la introducción

¹¹ Este dato lo proporciona el editor del texto en su introducción, aunque atribuyendo la autoría al personaje Lázaro Valdés; el texto se publicó, efectivamente, en ese número del suplemento de *Novedades*, aunque firmado por el propio Aub.

¹² Véase al respecto Javier Pérez Bazo, Introducción a su edición de *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (Ayuntamiento, Segorbe, 1993).

del editor, las notas a pie de página, las relaciones del personaje con personas reales, etc. Se trata, como he señalado, de una estrategia frecuente en la narrativa aubiana en la que la confusión deliberada de los territorios de la realidad y de la ficción y la subversión sistemática de los moldes literarios tradicionales no responden a una intencionalidad exclusivamente lúdica, sino que reflejan el problemático universo del autor, su convicción acerca de la radical fragmentación del ser humano en el mundo contemporáneo, convicción que aflora, de manera más o menos explícita, en toda su producción literaria, haciendo de ella un testimonio fidedigno de la compleja problemática del hombre del siglo xx. Así, la crisis de identidad que desemboca en la fragmentación del sujeto, la inaprehensibilidad del mundo real que se resiste a ser comprendido como un todo unitario y que sólo resulta abordable como suma heterogénea de perspectivas subjetivas, la falacia del lenguaje, que de herramienta de conocimiento deviene en vehículo de confusión y engaño, son temas que, como he señalado en otro lugar,¹³ se reiteran una y otra vez en sus páginas. La pasión con que Aub se entrega al juego, su permanente cuestionamiento de la institución literaria, su actitud subversiva frente a los modelos establecidos no son sino expresión de un escepticismo radical ante toda creación humana, tan lábil e inconsistente como la realidad que la alberga y el sujeto que la produce. De ahí el deje de radical escepticismo, que se traduce a menudo en un distanciamiento irónico producido por estrategias como las descritas y que se encarga de poner en entredicho el dramatismo de la historia narrada, aunque, paradójicamente, en virtud de su capacidad extrañante, pueda convertirse a la vez en un elemento reforzador del mismo. Habría que referirse, por otra parte, al pudor que Aub tuvo siempre para exponer directamente sus sentimientos y que le lleva a interponer filtros que marquen distancias entre la subjetividad del autor y su creación; a ello alude, por ejemplo, de modo muy explícito, en el prólogo que pone al conjunto de ensayos reunidos en *Hablo como hombre*, al señalar:

Nunca me tomé completamente en serio; siempre hubo, gracias al cielo, cierta distancia entre mi obra y yo. A este alejamiento no le suelen llamar Arte, pero lo es. Cuando, ahora, publico estos textos donde se trata de decir las cosas como fueron, me siento un tanto avergonzado, no por mí sino por los demás.¹⁴

¹³ Véase al respecto mi trabajo “Desficcionalización *versus* desrealización en la narrativa de Max Aub”, art. cit., pp. 81-96.

¹⁴ *Hablo como hombre*, cito por la edición reciente de Gonzalo Sobejano (Fundación Max Aub, Segorbe, 2002), p. 37. Un poco más adelante, al final de dicho prólogo, Aub añade: “Lo que más me ha gustado es escribir; seguramente para que se supiera cómo soy, sin decirlo. Creí que lo adivinarían. Una vez más me equivoqué” (p. 38).

Pasemos a analizar el contenido del relato que nos ocupa y a comprobar, al igual que hemos hecho con el diseño compositivo del mismo, en qué medida se encuentran presentes en él los temas capitales de su autor y poner de manifiesto su coherencia con el resto de la producción aubiana.

El personaje de Lázaro Valdés que dibuja la nota del fingido editor responde al perfil de otros muchos personajes exiliados que aparecen en los relatos del Max Aub: un intelectual, profesor de geografía, cuya fidelidad a los ideales republicanos le ha llevado a abandonar la patria y a intentar sobrevivir, con toda clase de dificultades y con el recuerdo de España siempre presente, en el país de acogida. Su concepción del exilio como un paréntesis provisional, al principio, y su aceptación resignada después (cuando la victoria de los aliados no supuso, como se esperaba, el final del franquismo sino su afianzamiento) son elementos que contribuyen a asimilar a Lázaro Valdés a otros personajes del autor. Se añaden, además, algunos breves apuntes sobre su biografía personal, que quedan (al igual que en otros muchos relatos de Aub) como esbozos sin desarrollar, aunque contribuyen a individualizar su figura y a suscitar hacia ella el interés del lector: la existencia de un ahijado —un niño al que recoge en el barco que lo trajo a América—, el distanciamiento de éste hacia su tío tras casarse con una mujer que “no hizo migas” con Lázaro, su relación con una mexicana y excelente cocinera, Alfonsa Romero, que le alegra los últimos años de su vida.

Tras esa presentación del personaje, el narrador-editor dedica algunas líneas a explicar la génesis del texto que presenta a continuación, la evocación que Lázaro Valdés escribió de las piedras de España como asideros del recuerdo, y que según se nos informa, fue motivado por el desinterés que su ahijado, demasiado integrado en la vida mexicana, comenzaba a sentir hacia su tierra de origen.

Dicho texto, publicado, como apunté anteriormente, por Aub en una de las minoritarias y efímeras revistas culturales del exilio, se constituye en uno de los ejes temáticos del relato. El motivo de la nostalgia aparece como núcleo de la reflexión de un exiliado que necesita asirse con firmeza a los recuerdos tangibles del país abandonado para que la imagen de éste no se disuelva en la memoria. Ese núcleo actúa, a la vez, como generador de una serie de subtemas: el de la vinculación de la condición humana a la tierra natal simbolizada en sus piedras y en sus ríos (“sin las piedras los hombres no tienen patria. Son las piedras y los ríos los auténticos padres de los hombres, sus progenitores”);¹⁵ el de la necesidad permanente de revitalizar los

¹⁵ Dada la brevedad del texto (tres páginas escasas) no considero necesario hacer constar tras cada cita la página donde se halla ubicada; remito a la edición manejada, la de los re-

recuerdos mediante imágenes materiales para que éstos no acaben desvaneciéndose (la fotografía desempeña así un papel básico: “abre libros donde haya fotografías de España y míralas. Aprende, vélas como nuevas, no recuerdes. Que las piedras tal como están ahora no son las que tú viste”); el de la importancia de la mirada como fuente principal del conocimiento (“Despliega la vista y a su través el entendimiento. No te desvíes”), etc. Pero a ellos se superponen otros derivados del contexto en el que se ubica el escrito de Lázaro Valdés: el de un exilio impuesto por la fuerza de las armas; los vencedores se han quedado, así, como dueños únicos de la tierra común sobre la cual su proceder infame ha caído como un baldón, como “un polvo que los recubre y ahoga” y que los exiliados tendrán que limpiar, cuando se produzca el momento de la reconquista, el momento en que podrán volver a acariciar y a sentirse acariciados por sus piedras. No nos hallamos, pues, ante un texto elegíaco, producto de una nostalgia insuperable, sino ante todo un programa de acción en el que la memoria, tema recurrente en toda la obra de Aub, se convierte en arma primordial: “seremos mientras recordemos”, es la consigna que nos transmite, tan opuesta al “seremos mientras nos recuerden”, la conclusión del exiliado protagonista de “El remate”, el frustrado escritor cuyo pesimismo termina conduciéndolo al suicidio en el túnel fronterizo de Port Bou: “Vamos desapareciendo poco a poco en un terreno cenagoso, en un tremedal, viendo cómo los demás siguen andando. Atrapados. No hay derecho”,¹⁶ e igualmente opuesta a la afirmación que el propio Aub pone en boca del narrador de *Campo de los almendros*: “La gente existe mientras vive. Luego empieza a morir lentamente en los demás. Desaparece teñida de sombras en el olvido”.¹⁷ Pero es que aquí no se trata de la propia supervivencia personal, sino del proyecto colectivo que supuso la II República, del ideal de país que los exiliados soñaron y llegaron a tocar y que siguen creyendo posible, si no ya mediante su propio empeño, sí mediante el de los jóvenes que tomarán su relevo y en quienes es preciso mantener vivo el amor a la patria lejana y el compromiso de liberarla del oprobio que la mancilla.¹⁸

latos completos de *El laberinto mágico* agrupados por Javier Quiñones bajo el título de *Enero sin nombre* (Alba Editorial, Barcelona, 1995); el “Homenaje a Lázaro Valdés” ocupa las páginas 437-448 y, dentro de él, el primer texto atribuido al personaje, las páginas 442-445.

¹⁶ Cito por la misma edición mencionada en la nota precedente, p. 469. Sobre dicho relato, puede verse mi trabajo “La memoria como supervivencia (Una lectura de ‘El remate’)”, en *Turia*, 43-44, marzo de 1998, pp. 169-181.

¹⁷ Cito por la primera edición (Joaquín Mortiz, México, 1968), p. 363.

¹⁸ El texto atribuido a Lázaro Valdés guarda mucha relación tanto por su tono como por sus ideas con el discurso que Aub pronunció el 1o. de mayo de 1946 ante los jóvenes socialistas españoles de México; véanse algunos párrafos: “Aun en México sois parte de España, sus

El discurso rompe por ello con el tono argumentativo y aséptico del ensayo para acercarse al intimismo de la evocación lírica. La propia organización dialéctica del texto, que adapta el formato epistolar, con frecuentes interpelaciones emotivas al destinatario, implica ya un cierto distanciamiento de la prosa ensayística. Pero el formato epistolar no es en este caso sino el molde en el que se vierte un desahogo lírico donde estalla toda la emoción suscitada por el sentimiento de pérdida y toda la pasión que el enunciador pone en transmitir a su destinatario el proyecto que él ya no podrá llevar a cabo. La compleja situación comunicativa diseñada por Aub puede mitigar la expresión directa de su propia subjetividad, pero ese distanciamiento acaba reforzando la emoción al introducir el texto en el contexto ficcional descrito: la voz enunciativa, la del viejo exiliado, quien ya siente próxima su muerte y cuyas posibilidades de retorno merman con el paso de los años, busca como destinatario a un joven de la generación siguiente, al ahijado a quien, por su acomodo a la nueva situación, empieza a borrársele la imagen de España y, con ella, la responsabilidad del compromiso que dotaba de sentido a la lucha y a los sacrificios de sus mayores.¹⁹

La dimensión lírica del texto se evidencia principalmente en las descripciones idealizadas mediante la acumulación de imágenes (“el Mediterráneo dormido, sábanas azules con sus festones bordados de blanco en las playas verdes —en embozo de arena dorada y cernida, bozo de espuma—, dulce almohada vieja de los veranos perdidos en los océanos”, “Salamanca entera: San Esteban dorado; la catedral, como ascua; la casa de Monterrey; la Universidad, de oro cálido”), en la recurrencia a metáforas diversas (“el pensamiento que se enreda alrededor de su propio tronco”, “echa la mirada y recoge la red”), en la transformación antropomórfica a que son some-

ríos, llanuras, tornos, pinceles, plumas; sois manos, tornillos, ruedas, techos y paredes. Sois España misma, eco de vosotros mismos, pared que se levanta para cobijar la patria. Si os dejáis vencer por la pereza, la facilidad del nuevo mundo, ¿qué será de Valencia, de Bilbao, de Madrid o de Fregenal, Astorga o Minglanilla? // ;Fuera el sueño, jóvenes! O quédese para los que, no pudiendo moverse, tragan sus recuerdos como si fuesen mañanas al alcance de sus manos fofas. // ¿Dónde está vuestro trabajo? ¿Dónde? No basta con cumplir, hay que crear, hay que reconstruir España aunque sea adobe tras adobe. Nada se pierde si es trabajo. ¿Dónde está el vuestro? Un gran sueño está a punto de cubriros” (*Hablo como hombre*, ed. cit. p. 54).

¹⁹ Resultan significativas a este respecto las palabras pronunciadas por Max Aub en 1960 en un acto organizado por la agrupación juvenil “Movimiento Español 1959” para protestar contra el encarcelamiento de Luis Goytisolo por las autoridades franquistas. Allí Max reconoce que mientras los exiliados seguían enredados en sus viejas y estériles disputas, “empeñados en defender lo que se tragó la tierra, lo que queda para la historia y las novelas y no para la vida”, sus hijos, las jóvenes generaciones, representaban “la única alternativa para ese empeño, tan necesario como para los mayores quimérico, de reinventar España” (citado por Francisco Caudet en “Max Aub: Un discurso de 1960”, *Ínsula* núm. 569, mayo 1994, pp. 18-20).

tidos los elementos del paisaje, que adquieren cualidades humanas (“también las piedras olvidan, aunque tarden más que los hombres”, “¿no oyes las piedras? ¿no te dicen nada los ríos?”, “irás a ver lo que aquí sólo te imaginas, a acariciar y que te acaricien de verdad las piedras y los ríos”), en las exclamaciones que, como descargas emocionales, suspenden el fluir del discurso (“¡álamos invertidos en los canales de Castilla y Aragón!”). Junto a ellos, hay que destacar, asimismo, otros recursos, en los que el énfasis con que el enunciador urge a su destinatario a asumir su compromiso se superpone a la emoción de la nostalgia; así, las estructuras anafóricas (“¿Crees que el hombre es sólo el hombre? ¿Crees que sólo se trata de reconquistar al hombre?”, “no sólo las catedrales, no sólo las ciudades, no sólo Salamanca”) o paralelísticas (“no sólo Santander, sino Potes y Cabuérniga; no sólo Santiago, sino Cambados y Villanueva de Arosa; no sólo Sevilla, sino Carmona y Aracena”), la acumulación intensificadora de sinónimos (“mira de hito en hito las piedras y los ríos de España, comételes con la vista, no les quites ojo”, “¡Mira! Sí, mira, ve y atiende: mira, contempla, divisa, observa”), las construcciones paronomásticas (“nuestra múltiple España multiplicada”, “se envanecen desvaneciéndose”), etc.

Al finalizar este primer escrito atribuido a Lázaro Valdés, el editor toma de nuevo la palabra para introducir el segundo escrito, del que se nos dice fue enviado por el personaje a Alfonso Reyes a través de Fernando Benítez (nuevamente, la inserción de personas reales como elemento reforzador de la factualidad del universo diegético), después de conversar ampliamente con Reyes durante unos días que el erudito mexicano pasó en Veracruz. Conviene señalar que Benítez dirige el suplemento literario del diario *Novedades*, en el cual se nos informa fue publicado el citado texto el 3 de enero de 1954 con el título de “Ejercicio retórico contra la juventud”.²⁰

El propio título remite ya a un escrito de tono muy distinto al precedente y más ubicable que aquél dentro de los moldes del género ensayístico, si bien adopta la misma estructura epistolar ya que se presenta como una carta dirigida a Alfonso Reyes. No obstante, el sintagma “ejercicio retórico” que figura en el título conlleva un cierto grado de distanciamiento por parte del enunciador, dadas las connotaciones lúdicas que suscita de especulación gratuita sobre un tema determinado. De hecho, en otro relato publicado en esos mismos años y ambientado igualmente en el mundo del exilio mexicano, “Entierro de un gran editor”, Aub pone en boca del narrador una frase

²⁰ El dato es, efectivamente, cierto; sólo que el texto publicado en esa fecha en el diario *Novedades* iba firmado por el propio Aub.

que desmiente rotundamente la tesis sostenida en estas páginas: “Los hombres se van empequeñeciendo con los años. La madurez es una filza: todo se arruga empezando por el entendimiento. No me saquen a Goethe o al Tiziano como ejemplos: si hubieran seguido siendo jóvenes aún nos estaríamos haciendo cruces”.²¹

No obstante, la reflexión sobre la vejez y sobre la validez de las obras producidas en la edad madura frente a la de las generaciones jóvenes ocupó en algunas ocasiones la atención de Aub. Así, su empeño editorial de la revista *Los sesenta*, abierta a la participación de escritores sexagenarios de todos los países y cuya intención era demostrar a las nuevas generaciones que los veteranos seguían en primera línea, escribiendo textos de calidad e interés;²² publicada en la sexta década del siglo pasado, era un intento de defender la obra de los autores de su generación y de reivindicar, por consiguiente, la madurez del creador como un valor cotizabile. Por otra parte, no son infrecuentes en las páginas de Aub las alusiones a la inexperiencia de los escritores jóvenes, ajenos a las penalidades y sacrificios que las circunstancias históricas hicieron padecer a los de su generación, como también hay alusiones al desinterés político de la juventud en general. Recuérdense, como muestra, el discurso dirigido a los jóvenes socialistas españoles de México con motivo de la celebración del 1º de mayo de 1946; de él proceden las siguiente frases:

¿Dónde está la juventud de España? ¿Dónde el grito de rebelión? ¿Dónde el deseo de grandeza para el futuro? Sólo se oye el mugir lastimoso y elegiaco de los que perdieron sus prebendas.

No hablo del pueblo ni de la juventud que crece en España [...] Hablo de los jóvenes que van diciendo que creen en el socialismo pero no en el pueblo, como si el pueblo tuviera la necesidad de saber expresar lo que quiere o los jóvenes debieran creer en el pueblo porque éste sea bueno o malo.²³

Deteniéndonos en la estructura del ensayo, observaremos que éste presenta una articulación más sólida que el precedente, dado que el rigor del esquema argumentativo adoptado evita las expansiones líricas y los excesos

²¹ Cito por la edición mencionada de *Enero sin nombre*, p. 453.

²² Ya Soldevila había llamado la atención sobre la coincidencia cronológica entre este texto y el periodo de gestación de la revista *Los sesenta* (*La obra narrativa de Max Aub*, p. 125). Sobre dicha revista, véase Josep Mengual Catalá, “Historia de ‘Un maduro *Litoral*: *Los sesenta*”, en Cecilio Alonso (ed.) *Max Aub y el Laberinto español. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. II, pp. 715-724. También, Francisco Caudet: “Max Aub: *Sala de Espera y Los sesenta*”, *ibid.*, pp. 705-713.

²³ *Hablo como hombre*, ed. cit., p. 53.

de subjetividad de aquél para seguir de modo rectilíneo la exposición de la idea central. Dicho esquema argumentativo se desarrolla de acuerdo con los requisitos de la preceptiva, comenzando por una cuádruple interrogación (en medio de la cual se intercala la apelación al destinatario), culmina con la respuesta que se sienta como tesis:

—¿Cuándo se aquilata mejor, querido Alfonso? ¿Cuándo se paladea con mayor placer? ¿Cuándo se tiene “la diferencia de los gustos y sabor en la boca” —como se dice en *La Celestina*? ¿Cuándo lo nimio viene a golosina? Con la sazón.²⁴

Otra serie de interrogaciones, siempre culminadas con la respuesta, van pautando el desarrollo del texto. En éste se apelará, asimismo, a autoridades literarias como apoyo —al autor de *La Celestina*, en las líneas que acabamos de leer, a Saavedra Fajardo o a Bossuet (“El obispo de Meaux”) más adelante—, de acuerdo con otra de las exigencias inexcusables del esquema discursivo adoptado. Resulta también inexcusable la ejemplificación que sirve, igualmente, como elemento reforzador de los argumentos aducidos: las apelaciones al mundo vegetal son aquellas a las que se recurre en primera instancia para establecer la supremacía de la madurez sobre la juventud: los frutos en sazón que preferimos, los árboles robustos que admiramos, no se logran sino con el tiempo. A continuación se apela al ejemplo de grandes escritores y artistas (Miguel Ángel, Tiziano, Goya, Goethe, Beethoven) para confirmar que sus obras más apreciadas fueron gestadas en su edad madura; luego, se trae a colación el caso de los dioses, que “cuando se asentaron en el alma de los pueblos cobraron apariencia enverada” y, finalmente, se afirma que en la vida de las naciones el progreso moral y los avances científicos son siempre frutos tardíos.

El rigor de la argumentación se apoya, asimismo y de acuerdo con los cánones, en procedimientos embellecedores del estilo, por lo que en el texto no son infrecuentes las imágenes (“¿Qué son las canas sino corona, al igual que la nieve, en los picos más altos?”, “El tiempo no borra sino que añade. Aran las arrugas la frente para darle mayor superficie”, “la prudencia, el mejor abono”) o algunos juegos conceptuales (“el saber —y el sabor— son cosa de los años”, “de la tolerancia no le hablo hoy, querido Alfonso, para ser tolerado”).

El discurso va, de ese modo, avanzando, sentando afirmaciones que corroboran la tesis de partida (“el consejo sólo es bueno en sazón”, “se nece-

²⁴ Repito lo dicho en la nota 9; el segundo texto ocupa en la edición citada las páginas 446-448.

sita tiempo para pensar maduramente”, “el hombre está hecho, en lo que más vale, de recuerdos”, “más alcanza el entendimiento a medida que la experiencia instruye”, “cuando más se haya visto mejor se comprende”) hasta llegar a la conclusión: “¿qué es la madurez sino la juventud en sazón?”

Pero tras esta afirmación se produce un quiebro inesperado que da al traste con toda la aparente seriedad de la argumentación precedente y que viene a retomar las connotaciones lúdicas que, según apunté más arriba, sugería el sintagma “ejercicio retórico” contenido en el título: se trata de la afirmación de clausura, “Lo malo: que no podemos escoger”, a partir de la cual todo el texto cabe ser releído en clave humorística, como producto de la resignación del sujeto enunciador; la irreversibilidad de la edad madura convierte en inútil cualquier intento de rebelión, por lo que sólo cabe buscar argumentos que apuntalen nuestra conformidad. El ensayo se convierte, de ese modo, en una parodia del artificio retórico, cuyos mecanismos de argumentación pueden ser perfectamente reversibles y que son susceptibles, por tanto, de ser puestos al servicio de tesis opuestas a las defendidas. La afirmación de signo contrario a éstas, atribuida a uno de los personajes de otro cuento, como hemos señalado más arriba, es una prueba fehaciente de la actitud “descomprometida” desde la que Aub emprende esta defensa de la edad madura.

No obstante, en esta defensa el autor expone sus argumentos a través de un personaje que, en el texto precedente, ha sido capaz de emocionarnos con su sentimiento de nostalgia hacia la patria perdida y mancillada, con lo que se desencadena una lectura problemática, ya que se superponen la ironía del autor implícito y la sinceridad del enunciador.

“Homenaje a Lázaro Valdés” resulta, así, un relato paradigmático para evidenciar algunas de las estrategias “problematizadoras” que Max Aub pone en juego en su literatura: la técnica perspectivística se aúna con la complejidad del estatuto enunciativo, con lo que unos textos innegablemente factuales por su carácter ensayístico y ya publicados de modo independiente bajo la firma del propio autor, adquieren una nueva dimensión significativa al ser insertados en el interior de un marco ficcional y atribuidos a un personaje igualmente ficticio. Ambos textos resultan, así, revitalizados mediante su inserción en un circuito comunicativo complejo, que determina la existencia de varios niveles de emisión y, consiguientemente, la multiplicación de los sentidos del mensaje original. El núcleo temático del mensaje se conserva inalterado y en conexión, por tanto, con el pensamiento humanista lo mismo que con la actitud de compromiso solidario que informa toda la literatura aubiana: la problemática del exilio, el dolor de la patria perdida y sometida al yugo fascista, la urgencia de reemprender la tarea de recon-

quista o de transmitir ese deber a las generaciones siguientes, las dudas sobre la propia capacidad creativa y combativa a medida que transcurren los años son temas que afloran en estas páginas. Pero Aub multiplica la potencialidad significativa de unos textos ya antiguos mediante las estrategias descritas; estrategias problematizadoras de la enunciación, que ejercen la función extrañante que para él debía poseer todo mensaje literario si pretendía resultar eficaz. Porque, de acuerdo con sus propias palabras, la capacidad de revelación de la literatura era inseparable de su capacidad de rebelarse contra los cauces y los modelos instituidos.

EL TEATRO DE MAX AUB

MAX AUB EN EL CONTEXTO DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO EN MÉXICO

DOMINGO ADAME
Universidad Veracruzana

INTRODUCCIÓN

La dimensión ética y creativa de Max Aub alcanza cada vez más mayor relevancia conforme adquirimos un mayor conocimiento de la complejidad del ser humano y de los procesos de creación, es decir, conforme dejamos de definir a la persona por uno solo de sus componentes, sea éste biológico, social o cultural, y reconocemos las inteligencias múltiples. La riqueza del pensamiento de Aub y la manera de plasmarlo en su producción dramática nos revelan, ante todo, al gran humanista que fue. Veo su obra como un gran esfuerzo por comprender al individuo en su comportamiento personal y social.

La estrategia dialógica de su proceder, pero sobre todo su concepción del sujeto, remite a las teorías de Edgar Morin, pues se situó en el centro de su propio mundo pero englobado en una subjetividad comunitaria, lo cual lo hizo autónomo y dependiente a la vez, libre y poseído por fuerzas ocultas.¹

El objetivo que me propongo en este trabajo es situar la obra de Max Aub en el contexto del teatro contemporáneo en México. Para ello tomaré en cuenta los siguientes aspectos: su concepción del teatro y la forma en que ésta se relaciona con otras que se desarrollaron paralelamente en el país que eligió para su exilio, los vínculos que estableció con el movimiento teatral mexicano, sus aportaciones e influencias. Por último, intento ofrecer una explicación de la escasa representación de sus obras.

Me anima ante todo el deseo de superar las actitudes nacionalistas y excluyentes que caracterizan a la mayoría de las historias del teatro en México,² pues la era planetaria actual nos invita a tomar conciencia de la comu-

¹ Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo* (Gedisa, Barcelona, 2003).

² Veamos algunos ejemplos: Yolanda Argudín sólo señala que “el teatro en los años cincuenta también se enriquece con las aportaciones de los extranjeros, la mayoría españoles, que a finales de los años treinta emigraron a México, personalidades como Max Aub...”, *Historia del teatro en México* (Panorama, México, 1986), p. 147. En la parte correspondiente a México en *Es-*

nidad de destino que une a todos los seres humanos, es decir, a mirar de una manera prismática e incluyente.

MAX AUB Y SU CONCEPCIÓN DEL TEATRO

Max Aub, político y polígrafo, llegó a México en 1942 como parte del exilio español, luego de la derrota republicana en la Guerra Civil. En este país vivió hasta su muerte en 1972. Entre sus diferentes actividades creativas destaca la relacionada con el teatro. Según su propio testimonio, su primera experiencia como escritor correspondió al mundo teatral. Gracias al teatro también pudo dar cauce a sus inclinaciones políticas y literarias. Las razones que él mismo cita para justificar su orientación sirven para aclarar su concepción del teatro:

siempre tuve mayor facilidad para decir lo que tengo que decir a través de varias personas que no por mi boca, o mi ecuanimidad ante la vida me hizo pensar que el teatro era la mejor manera en que podía exponer mis ideas. No se trataba de un gusto por la notoriedad teatral o por la escena, sino una manera de exponer desde distintos puntos de vista... el parecer de mis personajes.³

La filiación dramática y aristotélica es evidente. En su *Poética*, el estagirita señalaba entre las partes de la tragedia a la *dianoia* o exposición de las ideas y al *ethos* o la conducta que determinaba la toma de decisiones de los personajes representados. El menor gusto por la escena recuerda la tan discutida afirmación atribuida al pensador griego de que la *opsis* o espectáculo “seduce al alma, mas [se halla] muy alejada del arte y [es] lo menos propio de la poética”.⁴

Pero, paradójicamente, los primeros ejercicios dramáticos de Aub, como afirma Joseph Lluís Sirera, corresponden a un teatro rico en teatralidad, en efectos antilusiónicos,⁵ donde se percibe la influencia de la vanguar-

cenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica (Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988), p. 100, José Antonio Alcaraz sólo hace referencia a Aub como autor de una de las obras que el Teatro Estudiantil Autónomo, dirigido por Xavier Rojas, puso en escena. Por su parte, Antonio Magaña Esquivel lo omite por completo en *Imagen y realidad del teatro en México* (INBA/Escenología, México, 2000).

³ Max Aub, “Mi teatro y el teatro anterior a la República”, *Primer acto* (Madrid), núm. 144 (mayo 1972), p. 37.

⁴ Aristóteles, *Poética* (ed. de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987), p. 57.

⁵ Joseph Lluís Sirera, Estudio introductorio a Max Aub, *Teatro breve. Obras Completas. VII-A* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002), p. 15.

dia teatral europea (Copeau, Dullin, Craig), pero también del Siglo de Oro español. Además, el mismo Sirera alude al conocimiento que Aub tuvo de las teorías de Evreinov sobre teatralidad.⁶ Todo esto revela su natural inclinación hacia la escena, tendencia que se enfrentaría con la racionalidad, cuya forma de expresión por antonomasia ha sido la palabra.

Por lo tanto, en el caso de Aub —como en el de cualquier otro creador—, no se puede hablar de una concepción acabada y estática, sino de puntos de vista móviles que orientaron su práctica y que, al manifestarse, posibilitaron en ocasiones, o impidieron en otras, la interacción con el receptor.

Y, en efecto, en la vasta obra de nuestro autor se observa la confluencia de distintas tradiciones del teatro occidental, siendo aquellas donde predomina la palabra como soporte de un discurso político y del sentido lúdico las que sirven de fuente al teatro que escribió en México. La palabra, como ha señalado Silvia Monti, fue el medio que empleó para reconciliarse con su condición de exiliado:

Para el exiliado, hombre sin raíces que ha perdido las referencias espacio-temporales, la palabra se convierte en un medio para restaurar el orden en el caos [...] de ahí la urgencia de escribir, de narrar y de narrarse [...] objetivar su pensamiento, sus dudas, sus esperanzas a través de los personajes ocultándose detrás de ellos. Así se explica la incesante producción dramática de Aub en los primeros años del exilio [...] así se explica también la insistencia en las primeras piezas en unos pocos temas relacionados con las dramáticas experiencias vividas: el desarraigo, la delación, la lucha contra la injusticia, la falta de libertad y por supuesto España como telón de fondo al mismo tiempo añorada y rechazada.⁷

⁶ Recordemos que Nicolás Evreinov consideraba la teatralidad como un instinto: “el de transformar las apariencias de la naturaleza”. Asimismo veía en la “voluntad de teatro” un impulso que se encuentra en todos los hombres, tanto como el juego en los animales. Cualidad universal, condición pre-estética: el gusto del travestismo, el placer de generar ilusión, de proyectar simulacros de sí mismo y de lo real hacia el otro. En este acto que lo transporta y lo transforma el hombre parece ser el punto de partida de la teatralidad: es la fuente y el primer objeto. El proceso fundador de la teatralidad es pre-estético: hace un llamado a la creatividad del sujeto, pero precede a la creación como acto estético y artístico terminado. La teatralidad, en su sentido más amplio, pertenece a todos. La concepción de Evreinov está ligada a la antropología y a la etnología y no exclusivamente al teatro. Al acercar la teatralidad a lo cotidiano, Evreinov se arriesga a hacer desaparecer la especificidad de la teatralidad escénica, pero a la vez otorga a la teatralidad una extensión que merece ser explorada. Lo que Evreinov observa es que, antes de ser un fenómeno teatral, la teatralidad es una trascendencia que puede ser inducida sin pasar por el estudio empírico que supondría la observación de las distintas prácticas teatrales. Cf. Josette Féral, “La théatralité”, *Poétique*, núm. 75 (1988), pp. 359-360.

⁷ Silvia Monti, “Entre el compromiso y la risa”, en Max Aub, *Teatro breve. Obras Completas VII-B* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002), pp. 8-9.

El sentido lúdico aparece en las piezas agrupadas en sus *Obras Completas* bajo el rubro de “Diversiones”. Estas obras sirven a su propósito de ironizar sobre el mundo, especialmente *Dramoncillo*, obra en la que Aub elabora una *mise en abîme* del teatro “convencional” o de representación.

Aub, “hombre de teatro”, nunca dejó de luchar con Aub, “dramaturgo”. Decía: “lo que importa es el juego de espejos entre el actor y el espectador, o sea, la relación humana entre el artista que hace su oficio y el espectador que ha pagado por ver actuar al artista y por enterarse de lo que yo, el autor, he escrito”.⁸

La contradicción entre dos formas de teatro se hace evidente en esta cita: por un lado, la del “teatro de arte”, que reivindican los creadores a principios del siglo xx, y por otro, la del “teatro de diversión” que, sustentada desde fines del xix, llega hasta nuestros días y de la que difícilmente pueden escapar siquiera los teatristas más lúcidos.

EL TEATRO EN MÉXICO

En ocasión del Congreso Internacional sobre Max Aub celebrado en Valencia en 1993, señalé que “a fines de los años cuarenta el trabajo para dar cuerpo y vida al teatro mexicano mostraba ya sus frutos, aunque no los suficientes para que la idea de su inexistencia pudiera ser desechada”.⁹

Al afirmar lo anterior pretendía explicar cómo los proyectos teatrales emanados de la Revolución de 1910 —sustentados en la consigna de “unificación nacional” cuyo paradigma era el mestizaje racial y cultural— se habían asumido como “padres de la nueva patria teatral”, cuando en realidad el teatro —que como dice Fischer-Lichte, existe donde quiera que haya una cultura—¹⁰ podía reconocerse desde tiempos remotos en las sociedades prehispánicas, que contaban con un sistema de representación simbólico-espectacular de gran riqueza y complejidad.¹¹

⁸ Lois A. Kemp, “Diálogos con Max Aub”, *Estreno* III, núm. 2 otoño 1997, p. 8.

⁹ Domingo Adame, “Max Aub en México: Teatro y crítica”, Cecilio Alonso (ed.) *Max Aub y el Laberinto español. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. 2, p. 794.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del Teatro* (Arco/Libros, Madrid, 1999), p. 13.

¹¹ Pilar Moraleda interpretó mi comentario en un sentido diferente: “En las ponencias de Bernardo Giner de los Ríos y de Domingo Adame se traza el panorama de esos años en los que autores como Villaurrutia, Usigli y Gorostiza crearon, prácticamente de la nada, el teatro mejicano”. Véase “Max Aub y su visión del teatro: entre las tablas y el “fantasma de papel”, en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el Laberinto español. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. 1, p. 222.

Existía, es cierto, una posición reductora que soslayaba la autonomía del imaginario indígena con respecto a la visión occidental que pretendía crear un “Teatro Mexicano” como expresión de la clase dominante urbana e ilustrada; cuando lo pertinente habría sido reconocer la existencia de teatros o de teatralidades que correspondieran a las distintas culturas que conforman el país. Por ejemplo:

1. Teatro indio y comunitario, presente sobre todo en el medio rural, pero también en el urbano. Dicho teatro mantiene la herencia de las culturas prehispánicas y se apropia, para sus fines, de elementos occidentales: ceremonias, danzas-drama, danzas, comedias, farsas, sainetes, loas, églogas, autos, entremeses, pastorelas, etc. Entre sus características están las siguientes: a) poseer un contenido y esencia de identidad; b) tener como función principal la legitimación de la cohesión grupal; y c) conservar series de complejos socioculturales, estructurados en “esquemas” o “sistemas” que tienen estrecha relación tanto con la memoria histórica como con una cosmogonía y una cosmovisión cuyas partes esenciales permanecen ocultas en la memoria colectiva y sólo reaparecen cíclicamente en las representaciones colectivas de tipo mágico-religioso y, siempre, en actitud solemne.¹²

2. Teatro popular urbano, que aunque de origen europeo, se convirtió—debido a la incorporación del lenguaje y de tipos populares— en la forma más representativa durante las tres primeras décadas del siglo xx. Si bien ha tenido un desarrollo accidentado, perdura hasta la actualidad y se practica en diversos lugares del país con las derivaciones y modificaciones a que ha dado lugar, como la carpa. Es de destacar el Teatro Regional de Yucatán, éste sí con una actividad ininterrumpida desde principios de siglo. Ubicada por los estudiosos entre el “género chico” (zarzuelas, sainetes, operetas, apropósitos y astracanes) y el “género ínfimo” (formas espectaculares procazes y vulgares),¹³ la “revista mexicana”—adjetivo que le fue agregado para diferenciarla de la española, francesa o americana, que influyeron en ella— consistía en una serie de cuadros cómicos que hacían referencia a personajes o situaciones políticas y sociales del momento, entre los cuales se intercalaban números musicales y bailables. Esta estructura sencilla y entre-

¹² Manuel Jiménez Castillo: “Investigación sobre teatro indígena y campesino. Un punto de vista antropológico”, en *Memoria del III Encuentro Nacional de Investigación Teatral* (CITRU-INBA, México, 1992), pp. 44-45.

¹³ “El género chico mexicano es hijo legítimo del género chico español [...] muerto hacia 1910, al aparecer su hijo heredero y sucesor, el género ínfimo. Mezcla híbrida del género chico y del género ínfimo es la revista de espectáculo. Entre unos y otros, nace y triunfa y decrece la revista musical con argumento”. Véase Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la revolución mexicana* (Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1956), p. 15.

tenida despertó el interés del público popular al que se dirigía, pero entre los espectadores no dejaron de figurar intelectuales, funcionarios y miembros de la clase media y alta. Inclusive se pueden encontrar en algunas revistas elementos vanguardistas y la participación de autores del teatro renovador.¹⁴ Por todo ello no es de extrañar que se le haya considerado germen de un “genuino teatro popular mexicano”.

3. Teatro educativo y de orientación popular, promovido por los gobiernos revolucionarios con un carácter didáctico y propagandístico que se difundió en las poblaciones rurales. Las múltiples formas teatrales que corresponden a esta tendencia pueden agruparse de la siguiente manera: Teatro educativo, Teatro folklórico, Teatro para el pueblo, Nuevo Teatro Popular y Teatro de títeres e infantil. Como resulta evidente, estas expresiones teatrales, con excepción de la última, no tienen pretensiones lucrativas; por lo tanto, para su producción suelen apoyarse en subsidios oficiales, aunque también han existido proyectos autogestivos. Su práctica y promoción abarca en conjunto la mayor parte del país; sin embargo, algunas de estas expresiones se circunscriben a un ámbito restringido, mientras otras lo trascienden. De igual manera, los espacios de representación son variados: desde teatros formales o al aire libre, pasando por estadios, carpas, escuelas, hasta plazas y calles. Por tratarse de un concepto teatral, más que de un género, sus realizadores y receptores han sido heterogéneos a lo largo del siglo: profesionales, aficionados y estudiantes entre los primeros; niños, adultos, indígenas, campesinos, empleados, trabajadores y población marginal urbana, entre los segundos.

4. Teatro dramático de herencia burguesa europea, que se desarrolla sobre todo en las grandes ciudades. En la producción dramática de principios del siglo xx destacan, entre otras, aquellas obras en las cuales perdura la influencia del Romanticismo, o bien del Realismo y del naturalismo, en tanto copia de esos mismos movimientos en Europa. Lo característico de estas obras es que no guardan ninguna distancia con respecto a los modelos europeos, fundamentalmente franceses y españoles. El “Grupo de los Siete Autores Dramáticos” se aplicó a la búsqueda de una nueva estructura y argu-

¹⁴ Alejandro Ortiz hace referencia a *1920*, de José F. Elizondo, con música de Eduardo Vígil y Robles, y a *Upa y Apa*, obra hecha con textos de Celestino Gorostiza, Agustín Lazo y Xavier Villaurrutia, con decorados de Miguel Covarrubias, Julio Castellanos y Carlos Orozco Romero y con música, no sólo del dominio popular, sino también de autores como Gonzalo Curiel, Tata Nacho y nada menos que Blas Galindo y Silvestre Revueltas. Véase Alejandro Ortiz, “Aplicación de vanguardias en el teatro mexicano postrevolucionario”, en Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda, (eds.), *Teatro, público y sociedad* (Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP, Perpignan, 1998), p. 488.

mentos, de un lenguaje coloquial del mexicano urbano, y a la caracterización de la clase media. Frente al realismo folklórico se hurgó en el mundo ilusorio de la clase media urbana. La Comedia Mexicana y sus continuadores impulsaron el teatro nacional, escénica y dramáticamente, favoreciendo una orientación comercial y conservadora, por lo que prevaleció el estilo decadente español. Rodolfo Usigli, por su parte, se fijó como meta la creación de un teatro mexicano que fuese nacional en su temática y realista en su estilo. Quería convertir el teatro en instrumento de crítica social y de ahí su axioma: “Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”.¹⁵ Para él, entre más local fuera la temática o la anécdota, mayor sentido de universalidad alcanzaría, siempre y cuando ese teatro tuviera la fuerza y la calidad formal para sostenerse a sí mismo. Los ámbitos en los que se lleva a cabo la práctica teatral “dramática” se amplían a partir de la década de los cincuenta. El teatro comercial se vincula con la televisión para explotar la “fama” de los actores conocidos por los públicos masivos, con el consiguiente fomento de estereotipos. En cuanto a las instituciones, el INBA y el IMSS despliegan programas tanto en infraestructura escénica como en formación artística. En menor medida lo harán las universidades y otras dependencias del Estado. Desde su fundación, el 1º de enero de 1947, el Instituto Nacional de Bellas Artes se propuso la creación de una compañía dramática que tuviera como finalidad crear y favorecer el Teatro Nacional. Este proyecto no cristalizó sino hasta 1972 cuando surgió la Compañía Nacional de Teatro.

5. Teatro de experimentación y de investigación escénica, que rompe con las formas decimonónicas y advierte permanentemente sobre la necesidad de nuevas relaciones con la realidad. En la década de los veinte aparecen corrientes teatrales y dramaturgos que intentan transformar el teatro exigiendo un mayor rigor formal e introduciendo temas de actualidad tomados de las corrientes que, por esa época, se desarrollaban en Europa, la Unión Soviética y los Estados Unidos. Se trata de movimientos como el “Teatro de Ulises” (1928), el “Teatro de Ahora” y el “Teatro de Orientación” (1932). Por eso Rodolfo Usigli consideró la década de 1920 a 1930 como la primera del siglo en materia teatral.

¹⁵ “Nuestra clase media no va al teatro porque es culta, sensible al buen arte y no lo encuentra en él. Cuando vaya, porque los autores, las empresas y los actores integren un verdadero experimento nacional, las compañías dejarán de requerir, llegarán hasta temer las subvenciones y renunciarán a representar mamotretos extranjeros. Cuando a la buena producción dramática europea de todas las épocas, organizada en forma de repertorio, se sume un buen teatro realista mexicano, será posible ir hacia un teatro poético que será la más grande hazaña del espíritu nativo”. Véase Rodolfo Usigli, *Teatro Completo III* (Fondo de Cultura Económica, México, 1979), p. 446.

En la década siguiente este movimiento se enriqueció con la presencia en México de directores teatrales y artistas provenientes de otros países, así como por la estancia de creadores mexicanos en el extranjero, lo cual permitió el conocimiento de nuevas técnicas y tendencias. Además, la pérdida de locales que se destinaron a espectáculos cinematográficos obligó a ciertos grupos teatrales a buscar nuevas alternativas de espacios.

No obstante, a partir de 1950 el teatro mexicano busca romper con la estética conservadora, convencional y decimonónica que, según el director Ludwik Margules, reinaba en los escenarios de México. Él mismo agrega que la puesta en escena mexicana de 1950-1990 atravesó por tres etapas: la etapa del florecimiento y su *Sturm und Drang* (de los cincuenta-sesenta); la crisis de los ochenta, cuyo efecto devastador duró por lo menos diez años; y, finalmente, la irreversible agonía-impasse de los noventa.¹⁶

Es evidente que las afinidades de Max Aub fueron con el teatro dramático de herencia europea y con el de experimentación y renovación escénica.

RELACIÓN DE AUB CON EL TEATRO EN MÉXICO

Por su producción dramática puede afirmarse que Aub nunca abandonó su condición de exiliado: los asuntos, los personajes, las estructuras mismas de sus obras así lo revelan. *Tránsito* (1947) trata directamente del exilio español y de la guerra civil: el protagonista Emilio es un refugiado español que está *en tránsito* mientras llega el momento de regresar a España. *El último piso* (1944) es protagonizada por Tamara, una exiliada rusa que huye de la dictadura comunista. *A la deriva* (1947) tiene una estructura muy sencilla: dos personajes y un escenario único, el cuarto de un hotel pobre. Un hombre y una mujer “de la calle” descubren que son marido y mujer (se habían perdido de vista a los pocos meses de casados al verse obligados a dejar el país a causa de su militancia socialista); ella es ahora espía de la policía francesa. Para Aub la delación es el peor de los delitos, siendo consecuencia de la falta de libertad vivida bajo los regímenes policiales. Otras dos obras, *Los guerrilleros* y *La cárcel*, comparten un mismo resorte escénico: el miedo a que entre los componentes del grupo exista un delator. *No* (1952) es una crítica a la división del mundo en dos bloques: comunista y capitalista.

¹⁶ Ludwik Margules, “Algunas reflexiones en torno a la puesta en escena mexicana de los años cincuenta a los años noventa”, Daniel Meyran y Alejandro Ortiz (eds.) *El teatro mexicano visto desde Europa* (Presses Universitaires de Perpignan-CRILAUP, Perpignan, 1994), pp. 279-289.

No obstante la distancia temática que separa estas obras del contexto socio-cultural inmediato, Aub no se mantuvo ajeno al ámbito escénico local. Entre 1947 y 1949 ejerció la función de crítico escribiendo semanalmente sobre el teatro en México. También publicó “Las maneras de representar”, un conjunto de once artículos en los que expuso los principios que, a su juicio, conforman el arte teatral. Dio clases de “Historia del teatro” y “Composición dramática” en la UNAM y formó parte, por breve tiempo, de una “Comisión de repertorio” en el INBA.

Todas estas actividades confirman el interés de Aub por colaborar en la formación ética y estética de los artistas y de los públicos.

En cuanto a lo que el teatro o las teatralidades en México aportaron a Aub, el dato más preciso remite al interés que despertó en él la obra de Xavier Villaurrutia. A Aub le interesó tanto su lenguaje como su fascinación con la muerte, y tanto fue así que escribió *Nuevo tercer acto*, como otro posible desenlace de *Invitación a la muerte*, de Villaurrutia, que, de hecho, constituyó su único intento de escribir “teatro mexicano”. En algún momento Aub comentó:

He escrito cuentos mexicanos y seguiré escribiéndolos. Hasta tengo todavía sin hacer una gran novela mexicana. He hecho muchas películas mexicanas, malas, habladas en ese falso mexicano que hablan incluso los mexicanos más auténticos en el cine. Pero ¿teatro mexicano?¹⁷

El intento de Aub de escribir “teatro mexicano”, a juzgar por lo que se infiere de su *Nuevo tercer acto*, se reduce a la mención de lugares que forman parte de la geografía nacional y a la evocación de ciertos ambientes, como el mercado de San Cosme en el Distrito Federal, “todo residuos, basura, despojos, olor de podrido, y el suelo recubierto de lodo, cáscaras, y pellejos”.¹⁸ Esto demuestra lo limitado que era la noción que tenía Aub acerca del teatro mexicano. En contraparte, resulta difícil encontrar en algún texto de Aub el testimonio de que escribía “teatro español”, y sin embargo, lo era, en tanto que mostraba en él personas y situaciones ligadas profundamente a la sociedad y cultura españolas. Pero más allá de cuestiones de cultura nacional, lo que verdaderamente importa, como dice Silvia Monti, “es que los casos que se representan tienen validez universal y podrían ocurrir en cualquier parte del mundo”.¹⁹ Esto, desde luego, es una opinión formulada

¹⁷ Lois A. Kemp, “Diálogos con Max Aub”, art. cit., p. 17.

¹⁸ Max Aub, *Teatro breve. Obras Completas, VII-B*, p. 430.

¹⁹ Silvia Monti, art. cit. p. 11.

posteriormente al periodo de producción de la obra; lamentable —o afortunadamente— el teatro está anclado en el presente.

EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN

Entre 1940 y 1970 la producción teatral en México era predominantemente comercial, por un lado, e institucional, por otro, siendo esta última la encargada de otorgar subsidios a grupos experimentales. Las obras que se representaban comercialmente tenían que contar con el respaldo de la Unión de Autores Dramáticos, mientras que las que lo hacían con el apoyo de las instituciones gubernamentales debían tener el beneplácito de algún funcionario cultural. Con los grupos renovadores había mayores posibilidades de dar a conocer a los autores nuevos o marginados por los circuitos hegemónicos.

Max Aub tuvo contacto con el teatro comercial a raíz del estreno de *La vida conyugal*,²⁰ con el institucional, en su calidad de miembro de una comisión del INBA; con el universitario, como profesor de la UNAM; y con los grupos renovadores, con motivo del estreno que realizó el Teatro Estudiantil Autónomo de *Una proposición decente*. Es decir que sus relaciones con el medio teatral eran propicias para lograr la escenificación de sus obras. Sin embargo, éstas no se montaron.

Al intentar explicarse su ausencia de los escenarios, el propio dramaturgo alude a la carga política de sus temas, a su postura vanguardista, al gran número de actores que requerían sus obras mayores. Si sus obras no se escenificaban, también pensaba que era “porque no era ni nacional, ni extranjero”.²¹

La razón lo asiste sólo en parte, pues teatro con carga política, vanguardista y con gran número de actores había en México por lo menos desde fines de la década de los veinte. Sí era un obstáculo importante, en cambio, su condición de exiliado que, en un país como México que buscaba su identidad nacional, tendía a convertirlo en un extraño.

Esto redujo las posibilidades de Aub quien, en lugar de emprender una intensa lucha para conseguir el propósito de todo autor dramático —sor-

²⁰ *La vida conyugal* se estrenó profesionalmente el 4 de septiembre de 1944 en el Teatro Fábregas dentro de la temporada de la compañía Teatro de México. Tuvo como propósito contribuir a elevar la calidad del teatro en México. La dirección estuvo a cargo de Celestino Gorostiza quien, apoyado en su experiencia como director y en un elenco de actores provenientes (casi todos ellos) del Teatro de Orientación, realizó el montaje con rigor y creatividad.

²¹ Pilar Moraleda, *op. cit.*, p. 228.

prende que, habiendo participado en la formación de El Búho en Valencia, no haya intentado aquí algo semejante—, decidió continuar su camino escritural:

he llegado a la conclusión de que ya mis obras no se hacen... no me importa absolutamente nada la manera con que escribo el teatro con tal de que sea teatro, de que no me importa absolutamente nada la progresión del argumento, de que no me importa absolutamente nada lo que he enseñado durante tantos años en sindicatos y universidades acerca de la construcción dramática y la historia del teatro, sino, pura y sencillamente, que me importa hacer hablar a mis personajes, hacerlos plantear los problemas del día, para que los espectadores vean cuál es mi manera de enfocar los problemas y entablar así un auténtico diálogo entre la escena y el espectador a través de esta distancia que es el arte.²²

En el énfasis que Aub pone aquí en el diálogo de sus personajes reside, desde mi perspectiva, la mayor debilidad de su gran fortaleza creativa: su excesiva confianza en la palabra. El teatro no puede escribirse de cualquier manera: para ser teatro debe ser una escritura fijada en el cuerpo del actor.

Un hombre de la tenacidad de Aub podría haber logrado, como Usigli, Carballido o Argüelles, por citar sólo algunos de los dramaturgos mexicanos más representados, convencer a cuanto empresario o funcionario fuera necesario para alcanzar sus fines. Si no lo hizo, queremos suponer, fue por una decisión que —como todas en su vida— tomó libremente. Con toda seguridad prefirió exiliarse de los escenarios con tal de seguir expresando sus ideas y aspirando a un nivel poético que en dichos escenarios apenas se alcanzaba.

En este sentido Max Aub comparte un sitio con otros dramaturgos mexicanos —con el ya citado Xavier Villaurrutia, pero también con Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, entre otros—, quienes, a pesar de aportar una nueva concepción al teatro y pese a suministrarle una fuerte dosis de poesía, paradójicamente, no tuvieron fortuna escénica.

Xavier Villaurrutia (1903-1950), que practicó la actuación y la dirección, llegó al teatro por la vía de la poesía; por eso fue puesto en duda el valor teatral de sus obras.²³ Lo mismo que Aub, cultivó el acto único en sus "autos profanos": *Parece mentira* (1933), *¿En qué piensas?* (1934), *Ha llegado el momento* (1939), *Sea usted breve* (1938) y *El ausente* (1951), obras que tienen

²² Ricardo Domenech y José Monleón, "Entrevista con el exiliado Max Aub, en Madrid", *Primer Acto*, núm. 130, marzo de 1971, p. 50.

²³ John B. Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo 1900-1950* (INBA, México, 1967), p. 293.

como hilo conductor un cuestionamiento de la realidad o falsedad de la existencia.

Alfonso Reyes (1889-1959) ha sido con toda seguridad el menos representado. Incursionó en el teatro con *Ifigenia cruel*, estrenada en 1934 por el teatro Orientación, y con *Landrú*, opereta estrenada en 1953, con una reposición en 1966. Otras de sus obras son *Égloga de los ciegos* (1925) y *El pájaro colorado* (1928). Acerca de *Ifigenia cruel* hay opiniones encontradas: según Nomland, “apenas puede llamarse teatro ya que es por completo estática y más bien un recital dramático que una obra”.²⁴ Mientras que para Héctor Azar “el diseño estructural de *Ifigenia cruel* contiene los ingredientes modulares de la tragedia clásica griega, y don Alfonso lo hizo de igual manera que los trágicos helenos diseñaron el trazo de sus obras maestras”.²⁵

Octavio Paz (1914-1998) escribió una sola obra dramática, *La hija de Rappaccini*, la cual constituye un parámetro para distinguir entre literaturidad y teatralidad en el texto dramático. Paz sabía que la creación dramática era sólo una parte de la obra teatral en el camino a su concretización escénica, para lo cual era necesario contar con un equipo creativo que asumiera el texto y que compartiera el mismo compromiso y la misma exigencia creativa que éste contenía. Paz se dio cuenta de que él no podría hacerse cargo de esa tarea, la cual correspondía a quienes habían determinado consagrarse por entero al teatro, así como él había elegido la literatura.

La hija de Rappaccini se estrenó en 1956 en una interpretación debida a Poesía en Voz Alta; posteriormente ha tenido dos reposiciones, una de ellas en versión operística. Fue escrita partiendo de una visión del teatro que reivindicaba no sólo el lenguaje poético, sino también el sentido lúdico y ritual del teatro como elementos que permanecen anclados profundamente en la inefable naturaleza humana.

Juan José Arreola (1918-2001), actor en su juventud, estudió teatro en París con Jean Louis Barrault y Louis Jouvet. Sin embargo a su regreso a México se hizo escritor profesional. Precisamente su participación en “Poesía en Voz Alta” fue como director literario. Sus incursiones dramáticas consistieron en dos obras breves, *Tercera llamada, tercera, o comenzamos sin usted* y *La hora de todos* (1955), puestas en escena ocasionalmente por grupos universitarios.

Carlos Fuentes (1928-) es autor de tres obras de teatro: *El tuerto es rey* (1960), *Todos los gatos son pardos* (1969), que en su versión de 1990 cambió a *Ceremonias del alba, y Orquídeas a la luz de la luna*, estrenada por el Loeb

²⁴ *Ibid.*, p. 257.

²⁵ Héctor Azar, *Funciones teatrales* (SEP-CADAC, México, 1982), p. 172.

Drama Theatre de Cambridge en 1982. Consecuente con su vocación literaria, Fuentes piensa que, así como la poesía y luego la narrativa han logrado expresar el ser mexicano, el “gran teatro” surgirá cuando hayamos rescatado nuestra voz. En ese sentido, considera válida cualquier iniciativa: “las gentes que están organizando teatro en las calles, en las carpas, tratando de darnos expresión, están llenando el gran vacío de nuestras voces que data de hace muchísimos siglos”. Finalmente, se asume como un autor cuyas obras tienen que ser ejecutadas y lamenta la escasa representación de sus obras.²⁶

Por todo lo expuesto es evidente que la obra de Aub comparte la misma problemática que la de estos notables autores, cuya producción y recepción exigen una determinada competencia intelectual, como no ocurre con el teatro destinado a públicos masivos y hecho con fines didácticos o de entretenimiento.

Es entonces de lamentar el que en los ámbitos donde se fomenta el ejercicio sistemático del pensamiento —las universidades y los centros culturales— un teatro con estas características no haya sido ni sea una práctica constante.

Por fortuna, el hecho de que las obras de Aub se hayan publicado nos permite albergar la esperanza de que en el futuro, conforme las sociedades se vuelvan más humanas y más creativas, dichas obras encuentren no sólo interlocutores atentos, sino también los tan deseados escenificadores.

Xalapa, Veracruz, octubre de 2003

²⁶ De una entrevista de José Monleón con Carlos Fuentes publicada en *América Latina: teatro y revolución* (CELCIT, Caracas, 1978), p. 152.

MAX AUB Y EL DRAMA DE LOS CAMPOS DE CONCENTRACIÓN EN FRANCIA: *MORIR POR CERRAR LOS OJOS*

FRANCIE CATE-ARRIES
The College of William & Mary

Ya que se acerca la fecha del Día de los Muertos, no puedo menos que pensar en una hermosa exposición de cartonería que se montó en el Ateneo Español de México hace tres años. Titulada “Sueños de Argelés”, se trataba de una ofrenda de muertos hecha por el mexicano Jorge Siqueiros que evocaba el campo de concentración más grande creado para los españoles refugiados en Francia al finalizar la guerra civil española. En el centro de la ofrenda, rodeadas de botellas de excelente vino español y la mejor cerveza mexicana, una serie de graciosas calaveras se dedicaban a varias actividades artísticas dentro de las alambradas de cartón. Ésta tocaba la guitarra, aquella la viola; una cantaba y la otra pintaba. Al lado de dos figuras famélicas, esqueléticas por excelencia, yacía en la arena de papel picado un ejemplar de *Don Quijote*.¹ En esta exposición del Ateneo, que tuvo lugar en el año 2000, se homenajeaba el espíritu vital de los internos de los campos de concentración, del mismo modo que Aub lo hiciera, en 1944, en su obra *Morir por cerrar los ojos*, que vendría a ser una versión teatral de ese universo concentracionario. Igual que la ofrenda de Siqueiros servía para mantener viva la memoria de los muertos en el lugar donde se conserva una parte importante de la historia documental del exilio, el Ateneo Español, la pieza de Aub busca convertir la memoria personal de un episodio autobiográfico en un testimonio colectivo para los anales de la historia nacional de España. Ya lo había afirmado el autor en su prólogo: “No llega ahora frente al público el sufrimiento del hombre sino el de una nación, el de una clase”.² Redactado y publicado durante el periodo de la segunda guerra mundial, cuando todavía entre los exiliados latía la esperanza de un próximo retorno a la pa-

¹ Pude enterarme de esta exposición al consultar el archivo fotográfico del Ateneo Español de México. Le agradezco a Leonor Sarmiento, Presidenta del Ateneo Español, su generosa ayuda.

² Max Aub, *Morir por cerrar los ojos* (Aymá, Barcelona, 1967), p. 7. En adelante se hace referencia a esta obra colocando únicamente el número de página entre paréntesis.

tria, el drama teatraliza el espacio del campo de concentración con el fin de convertirlo en el terreno donde se ubica la legitimidad política y la autoridad moral del pueblo republicano que sigue luchando contra las fuerzas de la tiranía desde las orillas del exilio.

En 1943, un año antes de la publicación de la obra, Max Aub se había dirigido a un grupo de escritores en una reunión del P.E.N. Club en la ciudad de México. Subrayando cómo antes de emprender el viaje a América había vivido en “cárceles y campos que la ceguera francesa fabricó para nosotros, los españoles”,³ Aub se refiere públicamente por primera vez a la miopía del gobierno francés, tema éste que va a ser el leitmotiv de su *Morir por cerrar los ojos*. Este motivo de la ceguera política Aub lo desarrolla introduciendo una serie de espacios dramáticos, que se estructuran de acuerdo con su proximidad o su distancia con respecto a un escenario internacional más amplio. En la Primera Parte de la obra Aub evoca el mundo de París en mayo de 1940, presentándolo como un lugar caracterizado por el chovinismo y una atontada complacencia; la mayoría de estas escenas tiene lugar en el cómodo piso de un matrimonio burgués. Allí viven el comerciante español Julio Ferrándiz, quien lleva veinte años domiciliado en Francia, y su mujer francesa, María. Los estrechos interiores domésticos de su casa se ensanchan en la Segunda Parte, cuyos tres actos transcurren en amenazadores lugares públicos creados por el Estado. En estos espacios escénicos, que son la cárcel de Roland Garros y el campo de concentración de Vernet, los personajes se hallan expuestos a los vientos turbulentos de la crisis política que se acerca cada vez más a la capital francesa. A raíz de esta crisis los ciudadanos de la Tercera República se verán obligados a abrir los ojos y reconocer el papel que han desempeñado en facilitar el ascenso del fascismo, es decir, se verán obligados a darse cuenta de los efectos desastrosos de su propia miopía política y de su falta de visión moral.

Antes de analizar cómo Aub se sirve del espacio dramático para desarrollar su crítica de la política reaccionaria francesa y su defensa apasionada de la lucha de los republicanos, ofrezco un breve resumen de la trama. Julio Ferrándiz, inmigrante español, recibe cartas desde hace seis meses de su medio hermano Juan, internado en el campo de Vernet al finalizar la guerra civil. En un aparente caso de identidad equivocada, la policía francesa llega a la casa de Julio, lo detiene y lo encarcela en Roland Garros. Mientras tanto, el ex-combatiente Juan se escapa de Vernet y se presenta en casa de su hermano Julio, casado éste con su antigua novia francesa, María. En su análisis de la obra, Donald Shaw ha señalado que la “situación trian-

³ “El turbión metafísico”, en *Hablo como hombre* (Joaquín Mortiz, México, 1967), p. 17.

gular Julio-María-Juan” permite que Aub dramatice de forma más satisfactoria las tensiones de los acontecimientos históricos ocurridos en París en el verano de 1940.⁴ Efectivamente, Aub identifica a su personaje Julio con el sector de la sociedad francesa cuya preocupación mayor consiste en proteger la propiedad privada, el dinero y la vida acomodada. Dice Julio: “Yo me acomodo con lo que tengo y pretendo conservarlo” (p. 197). Por su parte, el veterano de la guerra civil española, Juan, asume el papel de denunciar, de advertir al mundo del peligro y la amenaza del fascismo. Como portavoz de la obra, Juan cumple la función testimonial de los mejores dramas históricos, según la definición que de ellos nos ofrece el propio Aub en el prólogo de la obra: “Gritan males y advierten; entienda y sálvese quien pueda: son desnuda prueba” (p. 67). María, esposa francesa de un inmigrante y ex-novia de otro, figura como mediadora entre los dos mundos ideológicos que los dos protagonistas representan. En el transcurso de la obra abandonará el estrecho mundo egoísta de su esposo Julio por la amplitud de miras y la comprometida perspectiva internacional que conlleva la posición de Juan. Así traza una trayectoria vital que proporciona la principal acción dramática de esta obra.

En esta ponencia, propongo centrarme en la segunda parte de la obra, en las escenas radicadas en los espacios públicos creados por la ceguera del estado francés: el Estadio-prisión Roland Garros de París y el campo de concentración de Vernet. Conforme la acción de la obra se traslada de los espacios privados de la Primera Parte a los espacios controlados por el Estado de la Segunda, la historia personal de la familia Ferrándiz deja paso al drama mayor de los hombres y las mujeres que son testigos de la caída de Francia en junio de 1940 y la lucha de la República española entablada unos años antes. La saga de los hermanos Ferrándiz sigue en marcha, por supuesto; son unos Caín y Abel que se encuentran juntos de nuevo como prisioneros. Pero los protagonistas verdaderos de la obra no son sólo los hermanos, sino el conjunto de los internos, hombres procedentes de todas partes del mundo que han emprendido la lucha en contra del fascismo y ahora languidecen en los campos infames de Francia. Aub presenta así a un grupo muy amplio de personajes internacionales, que se hallan encerrados en el estadio de Roland Garros antes de que se les traslade a Vernet. Lo que unifica a esta diversa población es su posición marginada en Francia: son los “otros”, los llamados subversivos e *indeseables*. Los personajes pasan por el es-

⁴ Cf. Donald Shaw, “La búsqueda de la autenticidad en *Morir por cerrar los ojos*”, en Cecilio Alonso (ed.) *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. I, p. 321.

cenario aubiano como los espectros de una Liga de Naciones condenada a los infiernos; ahí va el escritor alemán antifascista Gerhard von Ruhn, quien se degollará al ver a las tropas nazis acercarse a París; he aquí el soldado republicano, el español Villanueva, que reflexiona sardónicamente sobre sus circunstancias en Francia (“¡Y pensar que ha luchado uno para que no hubiera campos de concentración!”, p. 133); el yugoslavo que, tras vivir cuarenta años en París, se ve víctima de un frenesí xenofóbico colectivo (“pero como soy sefardita, y con una denuncia basta, aquí estoy...”, p. 132).⁵ Francia, la patria famosa por su lema de “libertad, igualdad, fraternidad,” ahora ciento cincuenta años después de la toma de la Bastilla, se lanza sobre el Otro con una furia salvaje. Son precisamente el miedo y el odio colectivos los que crean el espacio dramático principal de la obra de Aub, el campo de concentración.

Los efectos devastadores sobre la humanidad ocasionados por el racismo, el chovinismo y la insolidaridad llegarán a su apogeo en el último acto del drama, el más amplio y el más dinámico, que se desenvuelve tras las alambradas del campo de Vernet. Los improbables héroes de este acto son los más *indeseables* de todos: “Tras la alambrada, en hilera, los presos se pasan pedruscos; de mano en mano, en cadena, de derecha a izquierda. Van vestidos con harapos, medio descalzos...” (p. 157) Entre los internos, nos fijamos en caras conocidas de personajes que se han introducido anteriormente. Los primeros que hablan son el sueco, el *Pintor Stroholm*, y el *Profesor*, otro antifascista alemán a quien habíamos conocido en la cárcel de Roland Garros. Su comentario inicial, que sirve como marco temático para este acto final, apunta a la paradójica situación en la cual se encuentran miles de antifascistas acorralados en campos de concentración: “Nos han encerrado por defender lo que, oficialmente, defiende el Gobierno que nos aprehende. Se vengan en nosotros de su incertidumbre, de su falta de fe” (p. 157). Presagiando el desenlace, el comandante del campo se presenta para avisarles a los prisioneros que se fusilará al que intente escaparse (p. 158). Lo que sigue a esta advertencia, con la excepción de las escenas finales, no sirve en absoluto para desarrollar o hacer avanzar la trama misma del drama. Su objetivo es otro: Aub se enfoca en unos internos en particular y deja que el público se entere de las conversaciones que se suscitan entre ellos. Conversaciones que tienen varias funciones en la obra: iluminar las dimensiones

⁵ Arthur Koestler dedica su conocido libro sobre el campo de Vernet a la memoria de escritores alemanes antifascistas como el von Ruhn ficticio: “To the memory of my colleagues, the exiled writers of Germany who took their lives when France fell: Walter Benjamin, Carl Einstein, Walter Hasenclever, Irmgard Keun, Otto Pohl, Ernst Weiss”. Véase Koestler, *Scum of the Earth* (The Macmillan Company, Nueva York, 1941).

cotidianas de la vida concentracionaria; expresar los ideales que motivan a los hombres; y comunicar los recuerdos y los sueños que los alientan. El dramaturgo Aub, interno él mismo en Vernet hasta hacía poco, se dedica en este Acto Tercero a crear una serie de *tableaux*, cuadros vivos, que funcionan como dinámicos retratos móviles sacados de un álbum de memorias o un libro de dibujos.

Son particularmente llamativos, en este sentido, los paralelos temáticos entre este homenaje animado, teatral, que Aub les ofrece a los sufridos prisioneros, por una parte, y por otra, los dibujos de Josep Bartolí y los textos de Narcís Molins i Fàbrega que se incluyen en su libro *Campo de concentración, 1939-194...*, publicado en el mismo año de 1944.⁶ Al igual que Aub, Bartolí y Molins i Fàbrega llegaron a México después de pasar por los campos de Francia y África. Juntos, estos dos testimonios artísticos (las de Bartolí y de Molins i Fàbrega) ofrecen una visión detallada y directa de la primera etapa fundamental del exilio español, la que se hunde en los campos y la política de Francia. En los comentarios que siguen, me referiré a algunos dibujos del libro *Campos de concentración* con el fin de ilustrar las preocupaciones que artistas españoles como Aub, Bartolí y Molins i Fàbrega intentan documentar y difundir para un público más amplio durante los años de la segunda guerra mundial.

En el Acto Tercero, Aub dramatiza una fluida y enérgica secuencia de diálogos entre prisioneros que caminan continuamente de un lado del escenario al otro, tal como lo indican las acotaciones: "Otros, los más, empiezan a pasear en grupos de dos, tres o cuatro. Vamos a oír sus conversaciones sucesivamente desde que aparecen por la derecha; otros grupos intermedios no hablan" (p. 159). Esta técnica de grabar una continua corriente de voces, una confluencia de memorias, de fragmentos orales, se emplea también en numerosos cuentos que Aub escribió sobre los campos de concentración. Algunos se publicaron en el libro *No son cuentos (cuentos)*, que fue editado en el mismo año que el drama que nos ocupa. Nos referimos, especialmente, a "Manuel, el de la Font" y "Yo no invento nada". En *Morir por cerrar los ojos* Aub no deja que el espectador asuma un rol pasivo de *voyeur*, distanciado del espectáculo de los campos, sino que lo obliga a implicarse como testigo de una realidad histórica de urgencia. Así, a lo largo de la escena, Aub tiene colocado a un personaje, llamado simplemente *El internado*, de cara al público: "En la extrema derecha, un internado se agarra de la

⁶ Josep Bartolí y Narcís Molins i Fàbrega, *Campos de concentración, 1939-194...*, Iberia, México, 1944. En adelante se cita de este libro con el número de página precedido por la palabra "Campos".

alambrada y permanece de pie, la mirada perdida hacia el público” (p. 159). Este testigo mudo obliga al espectador a que le devuelva la mirada, que lo vea de verdad (ya que nunca se ausenta del escenario) y que se plante la pregunta: ¿Qué hace él allí? ¿Por qué están ellos? *El internado* mismo presencia cada escena, se entera de cada conversación, aunque los guardias no lo dejan de amenazar. Otro interno le avisa: “Quítate de ahí, que como te vea un guardia te va a cortar el pelo al rape” (p. 165); este testigo rebelde —según nos enteramos más adelante, cuando se quita el gorro— ya está “completamente calvo” (p.168). Aub, por su parte, documenta la historia y narra los acontecimientos que *El internado* silencioso no puede relatar. En el drama, fragmentos de escenas e historias sueltas de la experiencia concentracionaria de su autor se representan en las tablas como las imágenes del pasado que se repasan por el ojo de la memoria.

El dinámico *cuadro de costumbres* que se anima en la pieza teatral refleja una realidad muy parecida a la que se expresa en las pequeñas viñetas del libro *Campos de concentración*. Son muy similares, sobre todo, las duras condiciones de vida: el hambre (“Yo te digo que me tocaron exactamente tres rodajas de nabo y dos de zanahoria”, p. 165); las masivas infestaciones de piojos (“Hay que buscarlas científicamente: usted empieza por las mantas, sigue con el traje y acaba con la ropa interior. Primero las costuras; una vez realizado esto seis veces al día, se llena usted de polvo de naftalina”, p. 161); el peso humillante del excremento humano, propio y ajeno (“...*pasan unos internados cargados con tinajas enormes; no pueden con ellas. Los Guardias que los custodian los empujan*”, p. 162). Los dos textos también condenan la corrupción del gobierno francés que los encarcela. El robo, por parte de los guardias y los administradores de los campos, de los envíos humanitarios (la comida, la ropa, los medicamentos) entregados por diversas agencias internacionales de auxilio, es uno de los primeros temas comentados en el drama:

LOEFEL (*a su Acompañante*): De las cincuenta cajas de botes de leche que enviaron los cuáqueros, treinta y cinco han desaparecido.

ACOMPÑANTE: Me dijo Javier que se las llevaron los guardias móviles que salieron anoche.

LOEFEL: Y de los cien pares de alpargatas que envió el Comité Americano, van a repartir treinta, y a los que designen los jefes de barraca: adivina a dónde va a parar el resto (p. 159).

De modo similar, el narrador de Molins i Fábrega en *Campos de concentración* se pregunta sardónicamente qué habrá sido del envío prometido por

las damas de la Cruz Roja: “Las damas de cuarteles de nobleza, de desprecio y temor en los ojos y de promesas en los labios, mandaron quizá un día el medicamento que podía salvar vuestras vidas. En todo caso, éste no llegó hasta la cabecera de vuestra yacija maloliente. ¿Se perdió en las oficinas de vuestros guardianes, para acabar en manos de boticarios sin escrúpulos, a cambio de unas monedas destinadas a conquistar fáciles placeres? ¡Insondable misterio!” (*Campos*, p. 91).

La brutalidad y la violencia de los guardias constituyen, ni que decir tiene, una realidad constantemente comentada. En una escena en que hay un solo hablante, el republicano español Villanueva narra a un pequeño grupo de interlocutores la historia del interno que intentó escaparse: “Rodríguez ha muerto. Lo cogieron a tres kilómetros de aquí. Un tiro en el vientre” (p. 160). Por su parte, Bartolí retrata una idéntica escena; cuatro guardias corpulentos, con los fusiles aún humeantes, se acercan al cadáver de un fugado que se enreda en la alambrada (*Campos*, 117). El texto que acompaña la imagen reza así: “Soñaste con la libertad; pero olvidaste el ángel negro que vigila tu cementerio. Sus ojos de ave nocturna descubrieron tu intento. Su dardo emponzoñado segó tu vida, cuando casi habías logrado abrirte paso hasta la luz” (*Campos*, 115). Pero sin duda los responsables por los actos más atroces de brutalidad y corrupción no son los guardias individuales sino los programas oficiales sancionados por el mismo Estado francés. Tanto Aub como Molins i Fàbrega, veteranos los dos de los campos de trabajo forzado en el Sáhara francés, se refieren en sus obras de 1944 a su infernal estancia en dichas prisiones inhumanas.⁷ Uno de los personajes más ancianos de *Morir por cerrar los ojos* se acuerda de forma indirecta de su reciente internamiento en África: “Yo tuve que refugiarme en Gibraltar. Trabajaba en La Línea. Teníamos a los moros encima y no nos querían dejar pasar” (p. 164). Las referencias en *Campos de concentración* son mucho más detalladas. El motivo central de las ilustraciones de Bartolí son las vías del ferrocarril trasahariano que los refugiados-prisioneros construyen. El gobierno francés responsable por este trato brutal de los españoles, observa uno de los exiliados de la obra de Aub, es el mismo que abandona su propia capital ante la invasión de los Nazis, sin ofrecer resistencia alguna. Los franceses, comenta el internado español Luis, son ahora las víctimas más recientes de su propia política de no-intervención: “¿Cómo querías que ganaran la guerra si no la querían hacer? Lo que sucedió es que para ellos ha

⁷ Véase el testimonio poético que dejó Aub en su *Diario de Djelfa*, publicado en México en el mismo año que *Morir por cerrar los ojos*. Para una fuerte crítica de los campos en África, véase *Le martyre des antifascistes dans les camps de concentration de l'Afrique du Nord*, prefacio de Virgile Bard (Secours Populaire Algérien, Argel, 1945).

continuado la no-intervención. Así nos ahogaron y se han ahogado ellos. Si los oficiales eran fascistas y el pueblo veía encarcelar a los antifascistas, ¿qué podías esperar? Dicen que los alemanes tenían 140 divisiones, y 110 los franceses. ¿No te parece suficiente para resistir? Si nosotros..." (pp. 163-164).

La comparación implícita que hace Luis entre la capitulación francesa ante el fascismo y la lucha hasta la muerte llevada a cabo por los españoles (véase la referencia a "Si nosotros..."), es una de las pautas más reconocibles en la temprana literatura del exilio español. Al igual que en otros textos escritos durante los años de la segunda guerra mundial, en la obra de Aub se perciben ecos de la guerra civil española. Los recuerdos de momentos anteriores —actos de valentía, de fraternidad y de resistencia— llenan el espacio dramático y animan el espíritu de los refugiados internados. La primerísima conversación que introduce Aub en esta escena es un diálogo entre dos veteranos españoles de la guerra civil, Luis y Villanueva, quienes se acuerdan con perfecta nitidez de los acontecimientos de agosto de 1936. Villanueva se acuerda con particular satisfacción del temor que las tropas de su división le inspiraron al enemigo, aun cuando aquéllas carecían de armamento suficiente: "Dimos con los fachas. Íbamos más de mil, con cincuenta fusiles... Luego nos enteramos de que llegaron corriendo a Granada gritando: ¡Los rojos, los rojos!" (p. 159). Más adelante, un soldado belga de las Brigadas Internacionales recuerda la España de la guerra civil como un espacio idealizado de buena voluntad, de vitalidad y solidaridad. En el monólogo que constituye su única intervención, el Belga rememora aquellos días: "Mira, no discutas. Yo conozco la Indochina, la India, todo el mundo. Yo lo que quiero es volver a España. A Almansa; las callejas encaladas, la plaza. Íbamos de uniforme y les decíamos cosas a las chicas. Hasta que no fui a España no he sabido lo que era el amor. En todas partes lo hacen, allí lo sienten... (*Saca una foto; se para.*) ¿Ves?, éste soy yo. Allí tienen el respeto del hombre, aquello era vida..." (p. 163).⁸ Posteriormente, la esposa de Julio, María, es violada fuera del campo por el mismo sargento francés a quien ella había sobornado como parte del complot para que escaparan su marido y su cuñado Juan. Este acto de violencia, que ocurre fuera del escenario, se yuxtapone con ecos de una de las canciones más famosas de la guerra civil española, "La Carmela", cantada por otros internados que no se ven en el escenario. A pesar de las vicisitu-

⁸ Sobre la tendencia por parte de los soldados extranjeros de las Brigadas Internacionales a idealizar a la España republicana, véase el comentario de Noel Valis sobre *Homenaje a Cataluña* por George Orwell; según Valis, Orwell crea un "new-old myth," "the dream of universal man, founded on the ideals of fraternity, equality and liberty" Noel Valis, "Nostalgia y exilio", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1-2 (2000), p. 125.

des sufridas en los campos por los refugiados, la letra de este himno en contra de “moros, fascistas, legionarios” sugiere que el espíritu que ha guiado a los republicanos durante la guerra, no se quebrantará ahora que tienen que librar la batalla del exilio.

La escena final de *Morir por cerrar los ojos* se enfoca en la figura de la francesa María, violada tanto literal como simbólicamente por su propio gobierno. Ella ahora se mantiene firme frente a la muerte y a la devastación que le rodean en el campo de Vernet. Con el cuerpo de su esposo asesinado a sus pies, María deja en evidencia que ella ha aprendido bien las lecciones impartidas en escenas anteriores por el veterano de la guerra, su cuñado Juan, lo mismo que por el mismo militar francés desilusionado, el Teniente Bernard. Se le abren los ojos por fin: “¡Traidores! ¡Asesinos! ¡Y así defendéis a Francia! Yo también lo creí y me ha costado la vida. He vivido ciega, muerta, por cerrar los ojos!” (p. 177). La toma de conciencia de María, como la de todos los ciudadanos de Francia que llegan a oponerse a un gobierno cómplice de los fascistas, propiciará el renacimiento de la nación gala. Luego los guardias detienen a María con el fin de internarla, a pesar de la protesta de uno de los franceses (*Comandante*: “Pero mi coronel, es francesa..” *Coronel*: “¿Y eso qué importa?...”, p. 177). Por su parte, María levanta la voz en contra de sus carceleros, en nombre de los muertos valientes anteriormente sacrificados: “¡Vuestra podredumbre servirá de abono a una Francia nueva...!” (p. 178). La obra concluye en el momento en que María empieza a entonar la letra del himno nacional francés, “La Marsellesa”: de repente, el grupo heterogéneo de internados (“con la emoción de la muerte y los más diversos acentos”) une sus voces a la suya, cantando enérgicamente en contra de las fuerzas de la tiranía. Esta canción de marcha, una de las más populares cantadas por los soldados de las Brigadas Internacionales, brinca de las trincheras de la guerra civil española a las alambradas de un nuevo campo de batalla. Con los ojos abiertos y las voces en alto, la liga de naciones conformada por los internados proclama su compromiso con la lucha antifascista. Cae el telón.

En un artículo publicado en el año 2000 bajo el título de “Invención, memoria, lugar”, el recién fallecido crítico Edward Said hace hincapié en el papel primordial que desempeñan las historias que los miembros de una comunidad colectiva se narran y circulan sobre sus experiencias compartidas, un papel que según Said refleja “el poder que tiene la historia narrativa para movilizar al pueblo a base de objetivos comunes”.⁹ Para los exiliados políticos, nos recuerda el crítico Yossi Shain, una de las metas principales es

⁹ Edward Said, “Invention, Memory, Place”, *Critical Inquiry*, 26 (2000), p. 184.

la de establecer y mantener su autoridad legal y oficial.¹⁰ Por su parte, en su introducción a un libro de ensayos titulado *Frontera, exilio, diáspora*, los editores resumen los rasgos distintivos de la identidad exiliada, la cual incluye “la resistencia cultural de la comunidad exiliada, su fidelidad a la memoria histórica de una vida en común [...] y una lucha por la autenticidad y el sacrificio”.¹¹ En la más temprana fase del exilio, Max Aub y otros españoles refugiados en México aprovechan las emocionantes narraciones que surgen del penoso capítulo de los campos de concentración para edificar, para un público internacional, una persuasiva reivindicación de la legitimidad moral de la República, cuya causa se defiende, ya terminada la guerra, desde las trincheras del exilio. La esperanza de los republicanos españoles seguía todavía en pie cuando Aub publicó su drama *Morir por cerrar los ojos*, como nos señala su autor en el prólogo escrito en 1966 para la segunda edición de la obra: “Lo triste es que cuando escribí estas escenas —en condiciones peores que hoy— era mayor la esperanza” (p. 70). ¿Quimeras? Tal vez. Pero el sueño que muchos compartían entonces acerca de la futura liberación de España sigue reverberándose en las tablas de la memoria. Las voces de los personajes de Aub son las voces que desde el exilio siguen dando testimonio de un momento especialmente dramático de la historia española.

¹⁰ Yossi Shain, *The Frontier of Loyalty: Political Exiles in the Age of the Nation-State* (Wesleyan University Press, Middletown, 1989), p. 17.

¹¹ Elazar Barkan y Marie-Denise Shelton, “Introduction”, en su edición de *Borders, Exiles, Diasporas* (Stanford University Press, Stanford, 1998), p. 4.

MÁS ALLÁ DEL EXILIO. EL TEATRO ESCRITO EN EXILIO QUE NO TRATA DEL EXILIO

SILVIA MONTI
Universidad de Verona

La producción dramática aubiana del exilio abarca un lapso de tiempo de 26 años, esto es, desde diciembre de 1942, indicado por el propio Aub como fecha de redacción de *La vida conyugal*, hasta 1968, cuando publica los dos últimos textos, *El Cerco* y *Retrato de un general*. En estos 26 años escribe alrededor de 35 piezas entre obras largas y obras en un acto. El número se refiere a las obras publicadas en vida del autor porque, como saben muy bien los estudiosos que han consultado el archivo de la Fundación que lleva su nombre o los documentos personales que se conservan en la biblioteca de El Colegio de México, entre sus papeles quedan rastros de muchas otras obras (pensadas, escritas, inacabadas o perdidas).¹ En todo caso estamos hablando de un caudal muy rico, teniendo en cuenta que se trata de un autor que, a pesar de un prometedor inicio —me refiero al estreno en el teatro Fábregas de México D.F. de *La vida conyugal* en septiembre de 1944—, no pudo tener acceso a los escenarios salvo en casos muy contados y en funciones de aficionados y, por eso, como dice, tuvo que meterse a novelista, cuentista o guionista de cine.

De estas 35 obras, la mayor parte la escribió entre 1943 y 1947, es decir, en el primer lustro de su estancia en México, el periodo más duro psíquica y económicamente, cuando todavía no había podido reunirse con su familia. En los años siguientes empieza a espaciar su producción hasta volver al teatro sólo esporádicamente en las décadas posteriores. Esta irregular disposición temporal de su actividad dramática se refleja en parte en los argumentos y el aspecto formal de las obras: aunque sólo en términos muy generales y con las debidas excepciones, se puede hablar de cierta uniformidad de contenidos en los primeros años, dando paso a una mayor diversidad te-

¹ El caso más notorio es el de *El hombre del balcón* que figura ahora en Max Aub, *Teatro breve escrito en México*, edición crítica y estudio introductorio de Silvia Monti, notas y glosarios de Carmen Navarro, *Obras completas de Max Aub, VII-B* (Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2002), pp. 561-630, en adelante citado como *Teatro breve*.

mática en las obras posteriores. Todo esto teniendo en cuenta que la dramaturgia de Aub es, sin lugar a dudas, una de las más variadas de la posguerra española. Como ya he dicho, Aub es el único dramaturgo español de su tiempo que se enfrenta a argumentos de gran envergadura política como el conflicto europeo, el exterminio de los judíos, la no intervención de las democracias occidentales, la guerra fría, el poder de los estados policiales o de la burocracia sobre los individuos, la delación y la corrupción como consecuencias del miedo y del desposeimiento de la persona de sus derechos fundamentales, y, por último, acontecimientos como la guerra de Vietnam y la muerte del comandante Guevara.

A Aub lo que le interesa principalmente es dejar testimonio de los hechos trágicos de los que ha sido y sigue siendo testigo; como se sabe, se considera sin derecho a callar lo que vio para escribir lo que imagina.² (O, para poner otros ejemplos, escribe un cuento titulado “¡Yo no invento nada!” y reúne una colección de relatos bajo el título de *No son cuentos*). Pero esto no quiere decir que no se sienta atraído por los conflictos que surgen entre el individuo y su entorno familiar o social, si bien en este último caso lo que le importa no es tanto profundizar en la psicología de los personajes como resaltar las contradicciones y los sinsentidos del comportamiento humano.

Es evidente que en su producción dramática escrita en tierra mexicana el tema del exilio es uno de los más recurrentes, sobre todo en los primeros años. Es un tema que reúne los dos enfoques que acabo de indicar: tanto el político como el personal. Al primero se remontan los dramas mayores como *San Juan*, *El rapto de Europa*, *Morir por cerrar los ojos*, *No*, en los que el exilio, el desarraigo, la persecución política o racial están tratados como tragedias colectivas. Estas mismas, vistas desde la perspectiva del individuo, dan lugar a otros dramas, en general cortos, como los de la serie de *Los trasterrados*.

Sin embargo, como ya he afirmado en varias ocasiones, para Aub el exilio no se identifica con su propia experiencia de vida, sino que lo considera una condición humana dolorosa e injusta, presente desde siempre en la historia de la humanidad; algo que las guerras europeas del siglo pasado o los regímenes dictatoriales se habían limitado a incrementar. Por eso, en sus textos los protagonistas y las contextualizaciones varían mucho. Tanto es así que de los títulos citados hasta ahora solamente *Tránsito*, una de las cuatro piezas que forman *Los trasterrados*, se refiere directamente al exilio español de la guerra civil y tiene por protagonista a un exiliado que bien puede representar al mismo autor.

² En la solapa de la primera edición de *El rapto de Europa* (Tezontle, México, 1946), Aub escribe: “Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino”.

El exilio por otra parte vuelve a aparecer en las tres *Vueltas*, tres regresos imposibles a la España franquista, los dos primeros desde el exilio interior y el tercero una imaginaria visita a España del propio escritor, disfrazado de un supuesto hermano mayor, una estremecedora premonición de lo que será su verdadero primer viaje a España unos años más tarde.

Contigüidad temática con los textos citados presentan las tres piezas cortas reunidas bajo el epígrafe de *Teatro de la España de Franco* por ser una clara representación de la España franquista, vista con los ojos de un refugiado que todavía no había perdido la esperanza “que de mano de su victoria no iba la libertad a tardar en restaurarse en la Península”, como dice el autor en el prólogo a esta sección de su *Teatro completo*, calificando los tres textos de “teatro de circunstancias, malas; hecho para lo que menos se pensaba: entretener ilusiones”.³

A este primer bloque argumental, centrado en la tragedia de la guerra y del exilio, se opone sin embargo toda una serie de obras escritas por el exiliado Max Aub en tierras mexicanas que abordan otros temas o nacen de circunstancias contingentes. Son los textos que en general se conocen menos y que resultan menos estudiados y en los que quiero detenerme, tratando de indicar algunas de sus características o motivos de interés. Entre éstos, se encuentran piezas muy variadas acerca de asuntos que pueden ir desde los más circunscritos a casos personales hasta otros que vuelven a enfrentarse con los grandes dilemas políticos de su tiempo, que en definitiva son los problemas del hombre, los que “desde cuando se le abrieron los ojos nunca supo resolver”,⁴ pero tampoco soslayar. En cualquier caso, en este segundo grupo se percibe una actitud menos sombría; la tragedia, si la hay, se mezcla a menudo con la farsa; las paradojas y las incongruencias del comportamiento humano vuelven a estar en primer término; hasta se pone a prueba Aub con un melodrama de oscuros celos familiares al estilo de cierto Tennessee Williams, o, por qué no, de Benavente, como *Deseada* (1948); o llega a concederse el lujo en algunas ocasiones, pocas en realidad, de escribir sólo para divertir y divertirse.

Este último es el caso de los tres textos breves que forman el apartado denominado justamente *Diversiones* que cierra el volumen del *Teatro completo*. Son tres farsas que vuelven a utilizar con gracia y originalidad los recursos del teatro cómico popular que Aub ya había empleado en sus primeros

³ Este prólogo fue escrito para la edición de *Obras en un acto* (Imprenta Universitaria, México, 1960). Véase *Teatro breve*, p. 127.

⁴ Véase “Prólogo” a *Teatrillo*, *ibid.*, p. 323.

intentos dramáticos de corte vanguardista. Las divertidas situaciones que se plantean ponen en solfa tres mundos distintos. La primera satiriza el ambiente aldeano y su moral hipócrita; la segunda se desarrolla en la redacción de un periódico de provincia, donde se asiste a la precipitada rendición al *status quo* de los propósitos reformadores y de las ideas progresistas del recién nombrado nuevo director; y, finalmente, la tercera es una parodia divertida y llena de sorpresas del propio mundo del teatro empeñado en complacer los gustos del público menos exigente y reacio a cualquier novedad. En estos textos, que he comentado ampliamente en la introducción al volumen correspondiente de las *Obras completas*,⁵ asoma la otra faceta de la escritura aubiana, la lúdica y humorística, que contrasta más aparentemente que en realidad con el empeño testimonial de otras obras, en el sentido de que humorismo e ironía en Aub nunca son sinónimos de falta de seriedad, ni tienen por qué hacerse vehículo sólo de planteamientos intrascendentes o convencionales.

Aub, a pesar del carácter trágico de la mayoría de sus obras tanto narrativas como dramáticas, reivindica con fuerza la función lúdica de la literatura, sin ir más lejos en el mismo prólogo que antepone a estas tres obritas en la edición de Aguilar, con una de sus afirmaciones contundentes de estilo aforístico: “sólo los tontos no se divierten”.⁶ Y, por otra parte, no es difícil comprobar este convencimiento: basta mencionar *Juego de cartas*, los falsos literarios, las burlas del *Correo de Euclides* o el humor negro de los *Crímenes ejemplares*.

El humorismo, casi siempre involuntario, un tanto amargo y derivado de situaciones paradójicas asoma a menudo también en otras dos series de obras: la primera está constituida por la que, en palabras de Pilar Moraleda, podemos llamar la “trilogía de la vida inútil”,⁷ o sea, *Los muertos*, *Otros muertos*, *Uno de tantos*, que aparecen en la sección *Teatrillo*, curioso diminutivo con el que designa Aub “una mixtura de obras que poco tienen que ver las unas con las otras”,⁸ atribuyéndoles evidentemente una importancia menor respecto a su *Teatro mayor*; la segunda serie consiste en los tres textos del *Teatro policíaco*, así llamado por Aub porque trata “de policías más que de ladrones”.⁹ En realidad policías, guardias y gendarmes están presentes, aunque a

⁵ *Teatro breve*, pp. 52-56.

⁶ *Ibid.*, p. 511.

⁷ Véase Pilar Moraleda, *Temas y técnicas del teatro menor de Max Aub* (Universidad de Córdoba, Córdoba, 1989), p. 67.

⁸ “Prólogo” a *Teatrillo*, en *Teatro breve*, p. 323.

⁹ “Prólogo” a *Teatro policíaco*, *ibid.*, p. 263.

veces sin aparecer directamente en escena, en la mayoría de los textos aubianos —recuérdese también la dedicatoria amargamente irónica de *Hablo como hombre*: “a las policías, a las que debo tanto”— y lo mismo se puede decir de muertos y asesinatos, mientras que, en cambio, en ninguno de los tres dramas “policíacos” la intriga es la típica de una investigación policial.

Las tres piezas, entre las menos conocidas y estudiadas de Aub, fueron escritas en periodos diferentes: en 1946 las dos primeras, *Un anarquista* y *Los excelentes varones*, y en 1955 la tercera, *Así fue*. Aunque dos de ellas se desarrollan en España —en la España de las luchas anarquistas o sindicales de principios del siglo pasado— y la tercera en la Alemania nazi de 1939, comparten la ambientación en un pasado más o menos reciente para el autor, tanto que él mismo las define como “escenas de mi tiempo”.¹⁰ Si, en última instancia, el enredo en el teatro de Aub viene a ser un pretexto para enfrentar a personajes para que dialoguen y expresen los variados puntos de vista de que se compone la múltiple realidad humana, esto no quiere decir que al autor no le importe la originalidad del planteamiento escénico o descuide la funcionalidad y precisión de la acción. Un buen ejemplo de esta atención hacia lo atractivo del mecanismo dramático lo constituyen estos textos policíacos y especialmente los dos últimos: *Los excelentes varones*, con los repentinos cambios de situación que sorprenden al espectador y *Así fue*, con su inusual construcción textual.

En *Así fue* nos encontramos con una concatenación de las escenas en sentido inverso al cronológico, según la cual el primer cuadro representa el trágico episodio conclusivo y de allí, en una serie de proyecciones analépticas o de flash-back que surgen el uno del otro como en un sistema de cajas chinas, llegamos al cuadro octavo que representa el inicio absolutamente intrascendente de la acción. De esta forma el autor realiza una ingeniosa puesta en práctica de los deseos imposibles de cualquier detective de novela negra, esto es, le da al espectador, obligado a convertirse él mismo en detective, la oportunidad de asistir directamente a los momentos cruciales de la gestación del crimen y sus móviles y no solamente, como es usual, la posibilidad de reconstruirlos mentalmente a través de indicios y testimonios. Sin embargo, a pesar de lo que se pueda suponer, al espectador se le exige un nivel de cooperación muy alto, puesto que para nuestra forma mental no es nada fácil seguir la lógica de un acontecimiento relatado en sentido inverso, y el autor se ve obligado a diseminar en las escenas numerosos indicios significativos a este fin. En todo caso lo que le interesa a Aub no es la ingeniosidad de la puesta en escena, sino que esta forma insólita le sirve

¹⁰ *Loc. cit.*

para subrayar una vez más la falacia del lenguaje y cómo una afirmación sin importancia y mal interpretada, pasando de boca en boca, va adquiriendo cada vez una autoridad mayor hasta llegar a identificarse con la única verdad y convertirse, contra toda lógica, en condena para un inocente. Un caso que se nos antoja paradójico pero que, en la realidad, está relacionado con la propia experiencia vital del autor, cuyo tránsito durante tres años por varios campos de concentración se debió a una denuncia anónima y además falsa.

La dramaturgia de Aub es, como es sabido, muy difícil de clasificar por su variedad temática y por la originalidad de los planteamientos escénicos; además, casi ninguno de sus textos se atiene a los moldes de un género específico; al contrario la mayoría de ellos compagina características de géneros diversos, hasta se salta, en algunos casos, inesperadamente de uno a otro. El mismo autor tuvo no pocos problemas a la hora de agrupar las obras en las secciones que conocemos, hasta el punto de que algunas transitaron de un apartado a otro, en el paso de la edición de *Obras en un acto* a la de *Teatro completo*. A pesar de lo dicho, es evidente que hay una serie de piezas, entre las últimas escritas por Aub —aunque en un lapso de tiempo de casi veinte años— que se pueden etiquetar fácilmente como “teatro político de la actualidad”, en el sentido de que el dramaturgo vuelve a abordar temas políticos, pero dejando atrás la guerra de España y el conflicto mundial del 39 con sus estragos y exilios, para enfrentarse en cambio con la política del momento, cara al futuro. Me refiero a los dos monólogos titulados *Monólogo del papa* y *Discurso de la Plaza de la Concordia* y a los dos dramas de 1968, *El cerco* y *Retrato de un general*, textos —como los del *teatro policíaco*— entre los menos conocidos y estudiados de Aub, los dos últimos también por no figurar en *Teatro completo* y cuya edición mexicana resulta difícil de encontrar.¹¹

Las primeras son una vez más obras que conjugan planteamientos originales con la necesidad del autor de expresar su pensamiento, sus dudas, en definitiva, su inconformidad con el orden mundial y lo absurdo de un equilibrio político basado en el enfrentamiento maniqueo entre los dos bloques, el capitalista y el soviético. Escritos respectivamente en 1948 y 1950, se apartan evidentemente del otro monólogo al que van unidos en la sección de *Teatro completo*, el de Emma la vienesa, que se remonta a 1939 y que es mucho más conocido.

¹¹ *El cerco* está ahora disponible en una edición con introducción y notas que yo misma he preparado, editada en julio de este año en Segorbe por la Fundación Max Aub.

Ambos abordan los grandes temas políticos de los años en que fueron escritos. El primero, sin embargo, lo hace de forma indirecta y un tanto irónica, ya que todo el parlamento del papa, desesperado por las malas andanzas del mundo, se construye con un sagaz procedimiento antifrástico, bajo el cual se descubren fácilmente las verdaderas intenciones comunicativas del autor. En el segundo, en cambio, es el propio Aub el que se expone en primera persona en la arena de la política, si bien lo hace bajo la apariencia de un amigo suizo, Rodolfo Hass.¹²

El tal Rodolfo Hass, modesto viajante de comercio de una fábrica de bordados de Saint Gall, que se apoda a sí mismo “el Gran Mentecato” o “el Pequeño Idiota” indiferentemente, tiene el valor de dirigir su discurso, en la Plaza de la Concordia de París, a una gran muchedumbre encabezada por Stalin por un lado y Truman por el otro. Tratándose de un monólogo, los dos jefes de estado no hablan, hasta se pueden ahorrar los actores y pintarlos en el telón de fondo, el uno “con su severo uniforme” y el otro “con su camisa pintarrajeada”, e invirtiendo la derecha y la izquierda, como sugiere el autor con cierto sarcasmo. De todas formas las burlas terminan aquí a pesar de que también el comienzo del discurso parece apuntar a un tratamiento cómico, pues arranca de la reacción indignada a una frase de la película inglesa de 1949, *El tercer hombre*—con guión de Graham Green—, que achaca a los suizos el haber producido en quinientos años de paz sólo relojes “cucú”.

En realidad lo que dice el Gran Mentecato son los pensamientos del propio Aub, expresados aquí directamente, sin artificios, como anticipa el mismo autor en la nota prologal.¹³ Con una serie de ejemplos de las contradicciones de los dos sistemas en detrimento de la libertad individual, manifiesta Aub por boca del suizo su rechazo tanto a un sistema capitalista basado en el valor del dinero, como al totalitarismo comunista que aplasta al individuo, en nombre de unos preceptos de justicia e igualdad. También denuncia el miedo al otro como principio que rige los destinos de la humanidad, la obsesión por los espías, el afán de potencia y de dominio, la aspiración a llegar a un control total de los individuos. De este modo reivindica

¹² Un comentario acerca del contenido político de este monólogo puede verse en Manuel Aznar Soler, “El Gran Mentecato, o el Pequeño Idiota, a escoger”, *El Mono-Gráfico*, 5, octubre de 1993, pp. 38-46, que el mismo autor reproduce en su libro *Los laberintos del exilio: diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub* (Renacimiento, Sevilla, 2003), pp. 296-305.

¹³ “Difícilmente se encontrará una teoría de lugares comunes más vulgares, dichos con menos artificio, con menos afeites, que son, a lo que todos dicen, y por algo será, la esencia del arte. Si algo vale lo que sigue, no es por el engaste”. Nota introductoria de *Discurso de la Plaza de la Concordia* en Max Aub, *Teatro completo* (Aguilar, México, 1968), p. 790.

para sí mismo el derecho a rehusar por inhumanos y liberticidas los dos sistemas, a no alinearse ni con uno ni con el otro, aunque el comunismo asegure inspirarse en conceptos que evidentemente el autor considera más justos. Son los mismos conceptos que aparecen expresados (a veces con ejemplos y hasta palabras semejantes) en otros dos textos de aquellos años, la “Carta a Roy Temple House” y “El falso dilema”, publicados respectivamente en *Cuadernos Americanos* y *El Socialista* en 1949 y reunidos luego en *Hablo como hombre*.¹⁴

El *Discurso de la Plaza de la Concordia* es un impresionante acto de acusación directo y sin filtros, pues a medida que avanza la arenga, el personaje del suizo parece borrarse, dejando en su lugar al autor hablando por su propia boca, casi desnudo y sin defensa delante del público, pero decidido a cumplir con su obligación de no callar, aunque plenamente consciente de que la suya es una posición minoritaria y débil. Dice hacia el final:

Porque no tengo fuerza, y por eso soy el Gran Mentecato. Si no lo fuese, lo que debería hacer es sumarme a cualquiera de vuestros bandos. Por lo menos, sólo tendría medio mundo en contra. Pero no puedo [...] Debería, por lo menos, callarme; pero tampoco puedo, porque me gusta la vida. La que vais a hundir en la oscuridad, gloria que os está reservada.¹⁵

Las del Gran Mentecato son unas opiniones políticas comprometidas e inequívocas —entre otras cosas porque nadie se las discute— y por lo tanto pueden resultar chocantes en un escenario. Aub no lo ignora, y por eso, en la nota introductoria, se distancia ficticiamente de este “monólogo, mejor discurso o artículo de fondo”, que publica, dice, a instancias del amigo, citando a Stendhal, y poniendo como epígrafes al texto dos frases del mismo autor, una de las cuales no deja lugar a dudas: “Toute idée politique dans un ouvrage de littérature est un coup de pistolet au milieu d’un concert”.¹⁶ No obstante, Aub escribe este monólogo y lo publica por lo menos tres veces, primero en *Cuadernos Americanos*,¹⁷ luego en una edición conjunta con los otros dos monólogos¹⁸ y, finalmente, en su *Teatro completo*; y creo que hizo bien, ya que, a pesar de lo que acabo de decir o quizá justamente por ello, considero este texto una verdadera obra de teatro y entre las más logradas de su autor.

¹⁴ Véase Max Aub, *Hablo como hombre*, ed. de Gonzalo Sobejano (Fundación Max Aub, Segorbe, 2002), pp. 73-87 y 89-102.

¹⁵ Max Aub, *Teatro completo*, p. 811.

¹⁶ La cita procede de la primera novela de Stendhal, *Armance*, publicada en 1827.

¹⁷ *Cuadernos Americanos*, IX, 1, enero-febrero de 1950, pp. 49-69.

¹⁸ Max Aub, *Tres monólogos y uno solo verdadero* (Tezontle, México, 1956).

Por otra parte, Aub siempre fue consciente de lo heterodoxo de su teatro: basta leer el prólogo a *Morir por cerrar los ojos* donde se encuentran frases como: “llevo al teatro lo que, generalmente, ha sido de la novela” o “no oculto otro mal: lo desmesurado del tema”;¹⁹ sin embargo sigue sin vacilar a la hora de llevar a las tablas los grandes problemas de la convivencia humana, que son los únicos que en definitiva mueven su afán de escritor. En otro prólogo, el de la edición de *Retrato de un general*, de 1968, vuelve a plantearse el mismo problema, de si las muchas escenas de debate político que se encuentran en sus obras son o no son teatro y trata de justificarse recordando su predisposición natural para la escritura dramática:

En vez de escribir artículos o ensayos, engarzo escenas [...] Todo ello, naturalmente, no resuelve si lo que sigue es o no teatro, aun dejando aparte que, para mí, no hay dramas o comedias comparables con las columnas de los periódicos si se sienta uno a leerlas como si estuviese frente a un escenario [...] Parodiando una frase célebre podría decir que estos diálogos no son teatro; pero sí, verdad. Lo que explica que no sepa qué hacer con ella.²⁰

Cuando, después de un largo intervalo, escribe *El cerco*, a finales de 1967, y *Retrato de un general*, unos meses más tarde, parece que las cosas no han cambiado mucho desde 1950, a lo sumo la situación ha empeorado: ahora los dos bloques políticos no se enfrentan en una “guerra fría”, sino en un conflicto real, el de Vietnam, que aunque circunscrito a un país lejano y poco importante, adquiere una enorme resonancia mundial a nivel simbólico e ideológico. En efecto, la acción de *Retrato de un general* tiene lugar en un campamento militar americano en Vietnam. La situación planteada por el autor es ingeniosa pero de las más improbables: un debate entre el general americano y su prisionero vietnamita acerca de sus respectivas visiones del mundo; los dos fueron amigos y ambos combatieron en la Brigada Lincoln durante la guerra civil española. De nuevo Aub se sirve de una armazón teatral para volcar su pensamiento, esta vez repartido entre varias voces. Pero respecto al *Discurso*, este texto resulta menos cautivador, no se establece una verdadera tensión dramática entre los dos interlocutores, a pesar de su situación; la disputa se hace demasiado larga, resultando en parte abstracta y estéril, aunque en ella también interviene de vez en cuando la joven esposa del general con una actitud entre cínica y sarcástica y, hacia el final,

¹⁹ Max Aub, *Teatro completo*, p. 469.

²⁰ Max Aub, *Retrato de un general visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda (fechado en 1968)*, (Joaquín Mortiz, México, 1968), pp. 10-11.

también el hijo de él, portavoz de los incipientes brotes de la rebelión juvenil de aquellos años. Tampoco la trágica conclusión, con la muerte del prisionero vietnamita, o el final, en el que la acción parece volver a empezar desde el principio, le dan suficiente fuerza dramática a este texto que resulta, en mi opinión, demasiado cerebral y frío.

Seguramente más logrado, debido principalmente a la participación emotiva tanto del autor como de la que consigue suscitar en el lector/espectador, es el otro drama de estos años, *El cerco*, que pone en escena los últimos momentos de la vida del Che Guevara, antes de su captura y muerte. Escrito inmediatamente después de la difusión de la noticia,²¹ en general ha sido desatendido por los críticos del teatro aubiano.²² El drama, si bien adolece de algún defecto —el didacticismo demasiado ingenuo y paternalista de la escena entre el Che y el Campesino, el largo debate político de la segunda parte—, consigue alcanzar el justo dramatismo en la representación de la soledad del comandante guerrillero, decidido a no abandonar la lucha, aunque consciente desde el principio de lo ineluctable de su destino.

La construcción de la obra alterna dos planos dramaturgicos, el de una pareja de actores que desempeñan una función narrativa y el de la propia acción en la selva boliviana. La presencia de los dos actores le permite al autor enriquecer el texto en primer lugar haciendo oír su propia voz y luego con la lectura de largos trozos del discurso de Fidel Castro confirmando desde La Habana la muerte del Che. El discurso de Fidel trata de reconstruir los acontecimientos que llevaron a la captura de Guevara por medio de noticias de prensa y pasos del mismo *Diario* boliviano del Comandante, misteriosamente llegado a La Habana pocos días después de su muerte.

Si bien *El cerco* fue un homenaje al Che y al mismo tiempo un crudo análisis de las razones políticas de su derrota, es sobre todo un drama de la

²¹ El día 16 de octubre de 1967 escribe a Ricardo Doménech: “Si no tuviera tanto que hacer, tu prólogo me bastaría para volver al teatro; acabar dos o tres cosas que tengo a medio hacer y algo que no me deja dormir estas noches: un acto sobre la muerte del Che Guevara”. Ricardo Doménech, *Semblanza del último Max Aub*, en uno de los folletos del *Homenaje a Max Aub* que tuvo lugar en Valencia en 1980.

²² Estos se han limitado a repetir los juicios de Monleón o de Ruiz Ramón que lo consideraban respectivamente “un monólogo” y “una elegía” (José Monleón, *El teatro de Max Aub*, Taurus, Madrid, 1971, p. 130; Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo xx*, Cátedra, Madrid, 1970, p. 268). La única excepción es la de Ignacio Soldevila, que le dedicó unas interesantes páginas en su pionero ensayo de 1974 (Ignacio Soldevila, “Max Aub, dramaturgo”, *Segismundo*, 19-20, 1974, pp. 139-193). Muchas de las ideas expresadas allí vuelven a aparecer en el estudio de conjunto del mismo autor sobre la vida y la obra de Aub, titulado *El compromiso de la imaginación* (Fundación Max Aub, Segorbe, 1999; 2a. ed., Biblioteca Valenciana, Valencia, 2003): a *El cerco* están dedicadas las pp. 195-200 en la primera edición y las pp. 151-154 en la segunda.

incomunicación, de aquellos problemas de la comunicación que habían empujado al joven Aub a escribir sus primeras farsas o a medirse con un tema como el de Narciso. En este caso la incomunicación no concierne a los individuos sino a la distancia cultural insalvable entre las ideas revolucionarias de Guevara y las aspiraciones inmutables de los campesinos indios, su concepto de la vida y de la muerte, su completa dependencia de los fenómenos naturales. Sólo después de muerto el Che puede ser acogido por ellos que lo transformarán en una divinidad más de su panteón. De hecho la obra termina con una larga elegía fúnebre inspirada en la poesía indígena, en la que los asesinos de Guevara son identificados con los agresores, los que intentaron destruir la antigua civilización americana.

El cerco pertenece pues a este “teatro político de la actualidad” de que hablaba, pero se aparta de los otros textos más abstractos por su carácter complejo, en el que el componente humano vuelve a estar en primer término, tanto en la figura de su protagonista, que no por casualidad se ha convertido en un verdadero mito para generaciones de jóvenes, como en la de sus compañeros, en primer lugar Rizo, personaje ficcional, detrás del cual no es difícil vislumbrar en algún momento al propio autor. Una vez más las voces que intervienen en esta tragedia son al mismo tiempo la de Aub y la de sus personajes.

Si tenemos en cuenta que todo el teatro de Aub representa un esfuerzo de salirse de sí mismo para crear figuras autónomas, siguiendo en esto la praxis del arte mimético que excluye al dramaturgo del acto de la enunciación, vemos cómo en estas últimas piezas, como en todo teatro político por otra parte, su ocultación le resulta más difícil, pero tampoco parece que al autor le importe mucho a estas alturas atenerse a los preceptos del género.²³ Todo esto no implica en absoluto que el Che y sus compañeros, el general americano o el Gran Mentecato no tengan su propia autonomía dramática: al contrario, estas últimas creaciones se suman con pleno derecho a los centenares de mujeres y hombres que forman el laberíntico y caleidoscópico mundo ficcional, aunque tan cercano a la realidad, del dramaturgo Max Aub.

²³ Puede verse otra vez el prólogo a *Retrato de un general*, p. 10: “Y volviendo al teatro, ¿qué no hice por él? Le serví de mil maneras. Hora es que se truequen los papeles y me sirva: no estar a sus órdenes sino que le imponga las mías: que me preste sus medios que, al fin y al cabo, son los que —desde niño— maneja más fácilmente.”

EL ARTE LITERARIO DE MAX AUB

RASGOS FORMALES EN LA POESÍA DE MAX AUB

ANTONIO CARREIRA

*Profesor invitado,
El Colegio de México*

En nota preliminar a la *Antología traducida*, Max Aub se pregunta, con aparente ingenuidad, “por qué hay más poetas malos que buenos”. Poco después reconoce carecer de sentido musical y concluye con esta desalentadora confesión: “escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos” (*Obra poética completa*, en adelante *OP*, p. 167), algo que también subraya en 1933 (“encallo en los versos”) y en otras declaraciones. Críticos bienintencionados han procurado llevarle la contraria, destacando el valor testimonial que encierra, por ejemplo, el *Diario de Djelfa*, o el que podría encerrar *Imposible Sinaí*, si no fuese enteramente apócrifo. Otros han preferido disimular la escasa entidad de su obra lírica bajo espesas capas de teoría literaria. Por nuestra parte, solo pretendemos analizar la problemática relación de Aub con los esquemas tradicionales que tendió a adoptar en métrica y retórica. Esperamos así contribuir a disipar la niebla que envuelve su lírica, a fin de situarla, sin florilegios, frente a la de sus contemporáneos.

Dejando a un lado la segunda parte de *Versiones y subversiones* (1971), que traduce textos de libros bien conocidos, Max Aub compuso cuatro poemarios originales: dos de apócrifos o heterónimos, según se prefiera, y otros dos, más tres plaquettes, firmados por el ortónimo. Unos y otras se distribuyen así: *Los poemas cotidianos*, de 1925, y la plaquette titulada *A*, de 1933, son obra del ortónimo. Este también, tras la guerra, compone el *Diario de Djelfa*, publicado en 1944 (ed. ampliada en 1970), más las dos plaquettes *Canciones de la esposa ausente*, de 1953, y *Lira perpetua*, de 1959, para dejar paso a los apócrifos en *Antología traducida* (1963, ampliada en 1972 con la primera parte de *Versiones y subversiones*), e *Imposible Sinaí*, ya póstumo (1982).¹

¹ Todos ellos, junto con los poemas sueltos, las variantes y buena porción de inéditos, han sido reunidos por Arcadio López-Casanova en la *Obra poética completa. Obras completas. I* (Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001). Por desgracia, a este libro puede aplicársele el afo-

Las entregas se suceden, pues, cada diez años más o menos, entre 1925 y 1972. Aub, enfrascado en una producción enorme y genéricamente variada, no desiste de la lírica, aunque, a medida que adquiere maestría en el oficio, cambia un tanto de perspectiva, lo cual conllevará cambios formales que luego veremos. *Los poemas cotidianos*, según las fechas que ostentan al final, fueron compuestos cuando el autor tenía 18 y 19 años. Prescindamos ahora de la dedicatoria “a mi esposa”, que no lo será legalmente hasta mucho más tarde. Aub en 1925 ya había escrito varios relatos y pequeñas piezas dramáticas. No se entienden bien las razones por las que dio a conocer una obra tan inmadura, que por ningún lado que se la mire podía encajar en las corrientes en boga. Que se tomaba en serio como poeta lo acredita el haber solicitado el padrinazgo de Enrique Díez-Canedo, hombre sensible y benévolo que, además de revelarnos que por esas fechas Aub soñaba con la quietud del hogar a causa de sus frecuentes viajes, no dejó de notar el carácter balbuciente, inseguro de aquellos versos. “Parece que la musa los ha pensado en un idioma y ella misma los ha traducido a otro”, dice Canedo, y añade esta cautela: “No os arredre un consonante inoportuno ni una cadencia quebrada”. Si, en efecto, no nos arredran, porque la poesía española hacia 1925 ya estaba curada de espantos, bien puede ser que nos sorprendan. Y no solo por esas huellas visibles del forcejeo que Aub sostiene con el verso, la rima o la estrofa, sino con la misma lengua castellana. He aquí unas cuantas muestras: *era* como interjección (33, cuatro veces); preposición omitida: “No te enseñaré amar” (5), “me torno embarrancar” (17), “vas... anegarte” (34); frases extrañas: “aun no esto nada” (33); términos rebuscados o inusitados: *redor* (1, 12, 14); *tibiez* (34), *regalamientos* (15); régimen falso: “rememoraba de” (14), todo ello unido a violencias métricas, sintácticas y semánticas: en el primer poema, que pretende ser un soneto, los cuartetos repiten las palabras rima *paisaje* y *ventana* en idéntica acepción. El poema 14 contiene estos versos que culminan en una frase embolismática: “El cielo... / forma miles y miles de charcos / que luego serviránle de marcos / para sus miles, miles de espejos, / en ellos se rompen los reflejos / de árboles los desnudos ramajes”, y no parece haber errata ni remedio, ya que son versos decasílabos, esta vez bien medidos. “El agua atropella y profana / los cristales de la ventana”, dice el poema 9, sin que la razón por qué los profana sea muy distinta de por qué a un *ósculo* de la amada se lo califica de *póstumo* (5), o por qué otro beso, dado antes de un *fruto*, resulta ser *absoluto* (7). Es inevitable recordar aquellos versos que puso Quevedo en boca de un

rismo de Max Aub: “nació con erratas” (*OP*, p. 356). Salvo contadas excepciones, limitaremos nuestro estudio a lo publicado o preparado para publicación por el autor.

poetastro: “Dije de una mujer que era absoluta, / y siendo más honesta que Lucrecia, / por dar fin al terceto la hice puta”. Tampoco es fácil saber por qué, en pleno invierno (si es cierto que el libro presenta al invierno rehabilitado, como quiere Canedo), un tronco *veranea* (3) en la chimenea, sino por *les torts de la rime*.

Si todo esto se hubiera escrito con intención de ironizar un cierto tipo de poesía hogareña, a lo Francis Jammes, deberían quedar las marcas textuales. Las hay, en cambio, de todo lo contrario: a Jammes se le invoca en el poema 16 no menos de cuatro veces, y en tono bien elogioso; una de ellas, tras demorarse en los temas característicos del poeta francés, el sujeto lírico, atribulado, se pregunta si le es lícito pasar por la vida sin hacer nada por salvar el cuerpo y el alma de tantos miles de hombres, y hace esta reflexión algo primaria, que solo cabe en un adolescente:

¿Tenemos derecho, poeta?
 ¿no nos valdría más hablar,
 hacer política
 en la acepción más pura de la palabra...?

La cosa no puede ser más prosaica, pero lo peor aún está por llegar: más abajo dice de esos mismos hombres que le preocupan: “quisiera inducirles a vivir / e intentar sus almas redimir”. Aquí el ripio y la simpleza se dan la mano. Los restantes poemas del libro no muestran tan al desnudo estos dilemas juveniles ni tienen tropiezos tan llamativos: son pueriles e inhábiles, sin más. Si Díez-Canedo, en lugar de prologar el libro, hubiera disuadido a su autor de publicarlo, quizás Aub, que no era ningún genio precoz como Rimbaud, tendría hacia él más motivos de agradecimiento. No se crea que estamos buscando los defectos, por otra parte nada recónditos, de un libro primerizo; lo que hemos intentado es ponerlos de manifiesto para expresar nuestra perplejidad. Aub es un escritor muy consciente desde sus primeros pasos, y por alguna razón que se nos escapa no ejerció la autocritica ante su primer libro de poemas, aunque, eso sí, tuvo el buen acuerdo de no reeditarlos; no podía cegarse hasta ese punto quien en su madurez escribió varios trabajos de crítica sobre poesía contemporánea.

La plaquette *A*, de 1933, reúne solo siete poemas: cuatro sonetos y tres romances. Aub se muestra aquí más dueño de la forma, si bien subsiste algún punto dudoso, no sabemos si de la edición original o de la *Obra poética completa*. Así, el v. 11 del primer soneto (n° 194) tiene solo nueve sílabas: “rosa, jazmín, estrella, espuma”. Y la frase de vv. 9-10 en el siguiente (n° 195) no se entiende bien, al menos tal como está puntuada: “Por qué huían de mí

tus graves labios, / de oscura cueva guardia ya tan mía". Aunque la medida consta, uno sospecha si no habrá querido decir, de nuevo, *guardida*, en lugar de *guardia*, como en v. 7 del mismo poema, o en el 26 del 200, lo que haría mejor sentido aunque arruinaría la prosodia del verso: "de oscura cueva guardida ya tan mía". Más raro es lo que sucede con el soneto "Tus labios ardentísimos de frío" (n° 198), que la *Obra poética* reproduce con dos lecturas discrepantes, o más bien erróneas, en el n° 213. El poema canta los labios de la amada, y concluye con un retruécano que, debido a la cláusula absoluta, no acaba de ser convincente: "Que no importa el calor, por ti morados, / ni me importa el color de mis moradas". En cualquier caso ya nos indica a las claras que Aub, en su primera época, es casi en exclusiva un poeta amoroso y, a lo largo de su vida, un autor muy proclive al conceptismo, cosa aún más notoria en su lírica que en los demás géneros. La forma soneto se le resiste un poco: a veces uno comienza bien, sigue así hasta la mitad del segundo cuarteto, y de pronto se atasca: "a fuerza de deseáros exactos los retuerzo y enredo más de la cuenta", reconoce Aub en la carta inicial a José María de Cossío. Eso salta a la vista en el soneto "Nada tengo de ti que llevar pueda" (n° 197), de elegante comienzo, cuyos versos 8 y 9 forman una frase dificultosa: "que ya de aires el viento carro y rueda / corre loco por nubes sus espejos". Tampoco es que domine la forma romance, pero sí le resulta más hacedera. Prueba de ello es el discreto poema "¿Qué apuntala mi tristeza, / ciudad mía abandonada...?" (n° 199), algo en la línea del primer Salinas. Max Aub, tan bien informado de las vanguardias europeas en narrativa y teatro, a pesar de ser amigo de muchos poetas del 27, si no de todos, en su obra lírica apenas acusa la influencia de ninguno. El fenómeno es chocante y podría deberse a que el Max Aub lírico se inserta con dificultad en la tradición castellana: de ahí también su extraña afición a versos inusitados en ella como el eneasílabo y el decasílabo.

El *Diario de Djelfa* (DD en lo sucesivo) es la mayor obra lírica del Aub orónimo, quien declara deberles tal vez la vida a esos poemas, escritos en la situación más triste en que puede verse el ser humano y no muy diferentes de otros poemas o dibujos creados por los prisioneros del terror nazi. Algunos aforismos de la "Paremiología particular" aubiana, aunque publicados mucho más tarde, parecen extraídos de esa experiencia:

Callar nunca fue bueno.

Donde hay mugre, hay fe.

El que espera no desespera.

Grandeza del hombre: su impotencia.

Siempre queda el remedio de hablar mal de la gente (*OP*, pp. 351-353),

este último el más curioso, pues, en efecto, buena parte de los poemas del *DD* se dedican a increpar y a maldecir. A dichos aforismos puede agregarse aún otro, salido del prefacio inédito de *Imposible Sinaí*: “¡Yo que creí nacer para cantar la hermosura de lo vivo!” (*OP*, p. 417).

Bernard Sicot, en un reciente estudio sobre el *DD*,² destaca los siguientes puntos dignos de consideración:

1) *DD* es el único testimonio poético español de los campos de concentración del siglo xx.

2) *DD* proporciona documentos fotográficos que complementan y corroboran su contenido (y por tanto no deberían haberse omitido en la *Obra poética completa*).

3) En alguno aparece la imagen del autor, cuya es la voz que se escucha. Huelgan, por tanto, las precauciones teóricas en torno a la voz poética, el yo lírico o el sujeto de la enunciación.³

4) *DD* revela claras dotes poéticas en su autor.

5) Aub, en otro lugar, distingue entre los grandes poetas que no siempre son buenos (v. gr., Unamuno) y los buenos poetas que no siempre son grandes (v. gr., Juan Ramón Jiménez). Él mismo, poco dotado para apreciar o cuidar la forma, prefiere los primeros.

y 6) No obstante, abundan en el *DD* los elementos retóricos, usados con varia fortuna, que dan a esta poesía una “base musical”.

Mientras que los tres primeros puntos nos parecen indudables, los tres últimos, más cercanos a nuestro actual interés, se prestan a alguna matización o discrepancia.

Para empezar, recordemos unos versos pertenecientes al segundo poema:

Nada tiene que ver
lo hermoso con lo bueno.
Mas si lo hermoso es bueno
dos veces bello;
si lo bueno es hermoso,
dos veces bueno (n° 97).

² “Max Aub, poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”. En Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements* (Université de Paris X-Nanterre, CRIIA/Publidix, París, 2003), pp. 239-285. Agradecemos a su autor habernos proporcionado copia de su trabajo antes de la aparición del libro.

³ Cuestiones de las que se ocupa Xelo Candel Vila en “Max Aub y la encrucijada poética. La ficción realista en el *Diario de Djelfa*”, *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (ed. de Cecilio Alonso, Ayuntamiento de Valencia, 1996), pp. 643-652.

En ellos el adjetivo *bueno* cede el sentido estético a *hermoso*, y mantiene el ético de “verdadero” que Aub atribuye a la gran poesía. Este fragmento forma como un paréntesis dentro de un poema que reflexiona sobre la naturaleza humana, a la que compara primero con la tierra de labor, luego con los cuatro elementos de los presocráticos. Se trata de una gradación bien trazada, dividida en 17 fragmentos numerados, de los que 1, 4, 6 y 17 son este misterioso estribillo: “Pero ¿cómo comparar / lo cierto con el azar?” Recuérdese que el poema, según anotan sus editores, toma su título de una comedia de Lope: *Lo cierto por lo dudoso*. Cuál sea aquí lo cierto y cuál lo dudoso o aleatorio mencionado por el estribillo no resulta fácil de precisar. Tampoco en qué piensa exactamente Aub cuando transforma la sentencia gracianesca: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”. Los blancos dejados entre fragmentos es como si reprodujesen los saltos entre intuiciones. La palabra más repetida, después de *hombre*, es *tierra*. Su fonética atrae fatalmente otra: “Sola viene la guerra” (XV), y esta asociación conduce al clímax del poema (XVI), que contiene el juego formal inesperado, la paronomasia:

El hombre es como la tierra:
 sementera,
 cementerio,
 sin frontera.

Max Aub, el poeta, alcanza así, en vena simbolista, uno de sus momentos más felices, donde lo bello y lo verdadero se fusionan.

El siguiente poema, “Cuestión bizantina”, es una meditación acerca de los límites: “La playa ¿es orilla / de la mar o de la tierra?... / ¿Qué frontera separa / lo tuyo de lo mío?” La hilera de cuestiones o consejos bizantinas lo lleva, de nuevo, al retruécano, ya señalado por Sicot, esta vez por disociación: “Nada separa. / Nada se para”. La verdad de la primera frase hace sitio al ingenio de la segunda, en contraste con ella. Si entre “pararse” y “separar” no hay relación semántica, el juego retórico la crea, y el poema tiene como fin ponerla de manifiesto.

Los poemas mencionados hasta ahora fueron escritos en la cárcel de Marsella.⁴ El campo de Djelfa le inspirará otros más sombríos, pero en ellos el elemento lúdico no está del todo ausente: “Dice el moro en cucullas / ¡Ay, de mi Alhambra! / y el cristiano rendido / ¡Mi alambrada!” (n° 10 /

⁴ La numeración a que remite Aub en la “Nota para la segunda edición” no ha sido conservada en la *Poesía completa*. Por ello daremos ambas en nuestras referencias.

44).⁵ El floreo verbal se vuelve paronomasia en el n° 12 (46): “Contra el hambre, alambrada, / noche y día”, refrán inventado *ad hoc*. Y se combina con el neologismo: “Tres años que vivimos más abajo del mundo, / erramundos” (n° 13 / 47). Y también con el políptoton, en la “Elegía a un jugador de dominó” (n° 17 / 51): “As, dos; seis cuatro. / Me doblo. / (Te doblaron. / Y doblan, por ti, a muerto.)”, aunque esto último sea dudoso en tales circunstancias, pues, como diría don Quijote, “entre moros no se usan campanas”. “Duna, duda, arena. / Lo único cierto: el hombre”, dice el n° 18 (52), que parece simple variante del n° 23 (57), y conserva su inicial ruptura de sistema: “Allá donde llega el ojo / llega la nada”, y aún más claramente: “Donde pones el ojo, / pones la nada”, escalofriante definición del desierto. Un poema de los más rastrosos es una vuelta de tuerca a la frase hecha que le da título: “¡Que se pudra!” (n° 22 / 56): “Tras lo que se dura / podredura, / tras lo que se alumbre, / podredumbre. / Tras danza y jolgorios / podrigorios”, palabra esta última que, según el glosario, es término familiar. La constante querencia de la rima a veces fuerza las cosas, como también la búsqueda del floreo verbal: “España desangrada / Tajo a tajo”, dice, al enumerar los ríos peninsulares, en el n° 39 (73), que compara a España con Prometeo encadenado.

DD contiene varios poemas narrativos emparentados con las coplas de ciego por su lenguaje y su tremendismo: “In memoriam” (n° 8 / 42), que cambia tres veces de asonancia, parece una escena sacada de las *Memorias de la casa de los muertos*, de Dostoyevski. El vaivén estilístico es muy violento: tras describir al desierto como “lomos de un mundo perdido / para quien no cuenta el tiempo”, se pinta la miseria de los exhombres —como Aub denomina a los prisioneros ateridos, tomando la expresión del título de Gorki—. Al amanecer, la muerte llega y elige a uno de ellos, tan yerto que ni siquiera puede enfriarlo. Uno comenta: “Este tío la ha espichado”, y el poema termina cuando “otro moribundo” propone quemar el cadáver para calentarse.

El titulado “Toda una historia”, que en algún momento evoca *La tierra de Alvargonzález*, de Machado, mezcla la forma romance (fragm. *a-e*) con otras de asonancia errática (*f-k*) para narrar la triste peripecia de un gallego, Manuel Vázquez González, compañero de desventura en Djelfa, prime-

⁵ Como es sabido, el moro no decía “¡Ay de mi Alhambra!”, sino “¡Ay de mi Alhama!”. Aub recuerda el romance “Passeábase el Rey Moro”, pero no la versión antigua incluida en el *Cancionero de Romances* sin año (Amberes: Martín Nucio), sino otra reelaborada por Pérez de Hita en su *Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrages*, Zaragoza: Miguel Ximeno Sánchez, 1595, cap. XVI (*Guerras civiles de Granada*, ed. de P. Blanchard-Demouge, Madrid, 1913, pp. 252-253. La editora interpreta el estribillo como “Ay de mí, Alhama”).

ro cruelmente castigado, luego muerto al intentar fugarse. Lo narrado es tan terrible que casi resulta frívolo atender a la forma, ciertamente endeble, algo soliviada en el fragmento final, “Cabo”, que evoca el delirio de la víctima con ecos lorquianos. Entre los poemas inéditos del ciclo de Djelfa que ha publicado López-Casanova hay uno, “Poética para lo anterior” (n° 231), que, según se anota, se refiere a “Toda una historia”. En él Aub da a entender que cuando los hechos son de cierta naturaleza están de más las imágenes, la belleza y el yo del poeta; las palabras deben identificarse con su referente:

Quisiera decir las cosas
tal como son.
Dar con las palabras justas
como el filo de una hoz...
Escribir sin imágenes
como el sol.
Contar, sin más,
lo que sucedió.
Por falta de exactitud
la belleza se inventó:
lo que va de lo visto
a lo que se pintó.
En el cantar que quisiera
sobra todo cuanto soy.

No sabemos por qué esta poética fue excluida del libro, acaso por eso mismo: por ser una poética, que no habla de las cosas sino de la manera de expresarlas. La antigua queja respecto a lo inadecuado o lo insuficiente de las palabras para transmitir una realidad que las sobrepasa se funde aquí con el apóstrofe juanramoniano (“Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas”) y la aspiración a la objetividad narrativa, tan difícil de alcanzar cuando se es, como lo fue Aub, víctima, testigo y cronista de los hechos.

Mucho más se mantiene el tono en “Paisaje” (n° 20 / 54), romance que compara la tierra y las gentes de Djelfa con las de Castilla y Aragón: “En idéntica pobreza, / idéntica desnudez, / desolación africana / igual a la de Teruel, / despellejadas mesetas / a lo Campos de Daimiel, / españoles en Castilla / y moros en el Magreb”. También el *Cancionerillo africano* ofrece notas amables: “En la pradera moza / la primera amapola, / colorada y sola” (n° 38 / 72); “Borreguitos por los cielos, / verde primavera nueva: / ¡Borregos por los oteros!” (n° 29 / 63); ambas pinceladas se encuentran en

poemas dedicados por Aub a sus hijas. Otros textos apelan con frecuencia a la anáfora, recurso asimismo socorrido en los más jeremíacos: “Recuerdo de Barcelona...” (n° 11 / 45), “Tres años” (n° 13 / 47), “¿Dónde estás España?” (n° 24 / 58), “Salmo CXXXVII” (n° 34 / 68), “Plegaria a España” (n° 36 / 70). Ya hacia el final del *DD* la inspiración decae, o deriva en otra cosa. Todavía “Domingo de pascua” (n° 42 / 76) mantiene cierto humor en la escena de los moros que celebran la pascua. La forma es muy desgarbada: “montados en los cuartos traseros de”, así, con la preposición *de* colgada al final, intenta pasar por verso un par de veces;⁶ los restantes, más breves, entrecruzan asonancias y onomatopeyas. En cambio, “El palo entre las manos” (n° 43 / 77), romancillo heptasílabo, es un esperpento que apela al estilo directo para reflejar la crueldad estúpida de unos mandamases. El siguiente, “No tienes tú la culpa” (n° 44 / 78), es una pura invectiva o serie de insultos donde la indignación impide al lenguaje adquirir un mínimo de decoro. El “Romance de Gravela” (n° 45 / 79), que también reproduce frases del personaje, contiene un paso donde falla la morfología: “¡Cómo quieres que te olvide, / tú, Gravela, hijo de puta! / No habrá cuerda ni cadena / que una vez muerto te exhuma”, verbo este que debería ir en subjuntivo como los que siguen. Aub no se percató de ello al revisar el libro en México, o no le dio importancia al detalle dentro de un texto que vierte espumarajos de odio.⁷

Quedan sin comentar algunos sonetos trabajosos y otros poemillas no muy significativos como “Impromptu” (n° 15 / 49), “Otro eco” (n° 16 / 50), “Epitafio” (n° 21 / 55), “Verano” (n° 27 / 61), “Grita” (n° 40 / 74) y el único en prosa, titulado “Djelfa” (n° 14 / 48). Por muchas vueltas que le demos, *DD* es un libro muy desigual, con breves aciertos y graves caídas, donde brillan por su ausencia tanto la “base musical” como los poemas que Aub dice haber compuesto entonces “buscando olvido en ejercicios retóricos”

⁶ La anomalía tiene muchos precedentes, ya en las vanguardias. Por ejemplo, el poeta Carlos Pellicer escribe: “Los nombres se olvidan poco a poco / bajo la estrella reinante del / collar de tu recuerdo”, “Nocturno de Constantinopla”, *Hora y 20* (París, 1927), p. 69. “Y se echan a volar los cometas con el mensaje de / las portentosas palabras” (“Estudio y poema”, *ibid.*, p. 119).

⁷ Transgresión parecida se da en “Tres años” (n° 13 / 47): “Por mucho desierto / no hay quien se nos ponga sobre”. Esta última palabra debía rimar con *borre...* Del personaje fustigado en este romance se acuerda en “El cementerio de Djelfa”, de 1961: “¿Te acuerdas de Gravela? Cabezota de cono, boina calada, el pelo ralo, desdentado, la chaqueta remendada, botas de montar, la fusta siempre en la mano, la capa parda a los aires en señal de autoridad y dos cuernos como dos torres en lugar de ‘lo que hay que tener’. Le condenaron a veinte años. A los cuatro ya andaba por aquí, ahora está en Orán, puntal de la O.A.S. No me extrañaría volverle a ver aparecer cualquier día por aquí, aunque fuese cadáver, cómitre de otro campo de concentración” (*Historias de mala muerte*, Joaquín Mortiz, México, 1965, pp. 80-81).

(*OP*, p. 93). Es admirable que su autor haya podido sacar fuerzas de flaqueza para escribirlo, y se justifica de sobra su debilidad por aquel testimonio rescatado del infierno. Por ello sería injusto pedirles a estas poesías lo que no pueden dar: basta el aserto de que “todo cuanto en ellas se narra es real sucedido” (*ibid.*) para que despierten nuestra simpatía y nos hagan perdonarles sus muchas faltas, no para que dejemos de advertirlas. Si de la conjunción de musa aubiana con el desierto sahariano era poco esperable que saliese nada como *Cántico* o *La voz a ti debida*, también es verdad que el resultado se parece más a las coplas de Luis de Tapia que a la *Balada de la cárcel de Reading*.⁸

El Max Aub ortónimo dedicó también a su esposa y amigos poemas de circunstancias que muy poca gloria le aportan.⁹ En la *Obra poética* figura otro, extraído del *Luis Álvarez Petreña* y primero que se debe a un heterónimo. Este se confiesa admirador de Garcilaso, para asombro nuestro, ya que el poema contiene los versos más chabacanos que cabe imaginar, en especial el que glosa el slogan de Stuart Mill: “Cada hombre un voto, / cada mujer un coño; / si esto no es democracia, / que venga Dios y lo diga”. Y algo más abajo: “El viento corre que te corre / cayendo aquí y allá. / Lo mismo hincha una vela / que yo me hincho la barriga, / yo por dentro, él por fuera. / Si me dices el porqué / te romperé la cara...” (n° 207). Es penoso encontrar descontextualizadas tales exhibiciones de mal gusto, que casi parecen voluntaria búsqueda de lo antipoético, y comparadas con las cuales las *Canciones del suburbio* de Baroja resultan exquisitas. Y ya que mencionamos este libro, conviene recordar que Aub hizo de él una curiosa reseña que nos ilustra sobre sus vaivenes estéticos. He aquí unos extractos:

Este triste de don Pío acaba de publicar un libro de versos... Versos de sordo. Porque como hay cantares de ciego, también los hay de sordo. Don Pío, medio desterrado —mitad porque quería, mitad porque no quería—, sentía regurgitar a España en su amargo gáznate y le salieron sus estampas de siempre, pero esta vez, para desgracia de sus lectores, en romance... Cuantos tienen la poe-

⁸ Un reciente libro que reúne textos de escritores encarcelados, traducidos de numerosas lenguas, no incluye a Max Aub. Cf. *La prisión donde vivo*, ed. de S. Dowd (trad. de A. Major y A. Levy, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998).

⁹ Alguno más revelan sus diarios, inéditos hasta hace poco, por lo que no los tenemos en cuenta: el dedicado a Alfonso Reyes (*Diarios, 1939-1952*, ed. de M. Aznar Soler, Conaculta, México, 2000, pp. 198-199), que se autodenomina “renglones rotos / que no siendo versos, tampoco son prosa”, y el más inspirado, del 7 de noviembre de 1951, “Tampico, despedida de Mímín” (p. 202). Otros en pp. 70-73 y 148, de los cuales el segundo se titula “Entierro en Vernet”, romance en la línea de otros del *DD*. También en los *Diarios, 1953-1966*, ed. de M. Aznar Soler, Conaculta, México, 2002, pp. 49, 51-52 y 166.

sía por música y encanto milagroso, dejarán aparte este libro cualapestado... Versos sin salida, descriptivos, tristes, sucios, de albañal, de charco y charca, últimos resplandores de la España del 98... Más que nunca sale a relucir esa desgana triste, ese renunciar sin haber hecho nada por conseguir, esa falaz humildad (“si tenía algún talento, se lo ha llevado la trampa”), esa creencia en el azar y la casualidad que le empujó a escribir sus libros sin concierto; ese romanticismo que le da pie para contentarse con el apunte, e ir, sin preocuparse, a un tema dispar, que también abandona, vagabundo, para distraerse en otro paisaje.¹⁰

Al leer esas palabras uno se pregunta si Aub está realmente hablando de Baroja o de sí mismo. Porque si hay alguien que no tenga a la poesía “por música y encanto milagroso” es él, devoto de Unamuno y León Felipe precisamente por el poco caso que hacen de tales músicas y encantos. “En las *Canciones del Suburbio* Baroja intenta la música, una música si se quiere zarrapastrosa... un poco destemplada..., un ritmo arcaico, bonito, plebeyo”, reconoce su sobrino Pío Caro Baroja en el libro que sobre su tío publicó en México.¹¹ No es otra la impresión que uno saca tras la lectura del *Diario de Djelfa*, o incluso de todo el Max Aub lírico, del cual se podría decir lo que Octavio Paz dijo del Villaurrutia dramaturgo: “admiro su constancia y me sorprende su obstinación”.

Los *Cuentos mexicanos con pilón* (1959) nos dan, en cambio, varios poemas valiosos dedicados a México, entre ellos el excelente soneto “Mediodía” (n° 214), que remata con estos versos memorables: “Cae una hojilla a plomo, siendo pluma. / Sueño. Quietud, calor. Azul en suma, / rojo morado en las lejanas sierras. / Las chicharras chirrían, rasgan tierras. / Una culebra curva asida en ese, / si viva del calor, muerta parece”. Curiosamente, aquí no falta ni siquiera la rima propiciada por el seseo —que Aub no practicaba. Entre los experimentos aubianos hay que recordar, por último, una mezcla de poema ultraísta y caligrama titulado “El converso” (n° 224), y dedicado a Francisco Ayala en 1965.

En un trabajo acerca de los rasgos formales en la poesía de Aub apenas tiene sentido ocuparse de sus poemas apócrifos reunidos en la *Antología traducida*, broma carnavalesca que, como señala Soldevila, algunos han tomado demasiado en serio, ni tampoco de los que constituyen *Imposible Sinaí*, libro que Aub pudo componer inspirado en otro que aún hoy se encuentra por librerías de lance mexicanas: la *Antología de poetas muertos en la guerra*

¹⁰ *El Hijo Pródigo*, VII (México, 24-III-1945), p. 187.

¹¹ *La soledad de Pío Baroja* (Pío Caro Baroja, editor, México, 1953), pp. 116 y 131.

(1914-1918), y que nada tienen de ficticios.¹² En primer lugar, es perfectamente posible apreciar en ambos libros más su montaje novelesco que su contenido poético, aun haciendo abstracción de descuidos y anacronismos detectables en los textos o en las semblanzas de sus autores, que ponen aún más de manifiesto la superchería. Pero, en segundo lugar, y ciñéndonos a los textos mismos, a Max Aub, como declaró repetidamente, no solo le era más natural expresarse a través de múltiples personajes —el *drama em gente* de Pessoa—, sino que el expediente de la traducción le permitía liberarse de una vez por todas de las constricciones formales atendiendo casi en exclusiva al sentido, como hace, agresivamente, al verter “La cara humana” de Artaud (n° 164). Así lo declara con nitidez en el prólogo a *Imposible Sinái* recuperado por López-Casanova:

Ser traductor tiene sus ventajas. Basta con lo que dicen los demás, acomodando un poco para su propia sazón y gusto. La mayoría de las veces, ayuno como lo soy en artificio, por la prisa y la ignorancia —tan buena compañera— he recurrido a la prosa, si no es que, a mi pesar, todo no vino a serlo. Al fin y al cabo me¹³ interesó más el empuje que la forma: pecado mortal para la poesía, de él me acuso y no pido perdón, que no se me puede otorgar, sino benevolencia” (*OP*, pp. 414-415).

No es otra, en definitiva, la postura de muchos poetas jóvenes que, desorientados por tantas traducciones pedestres, han decidido que en poesía moderna todo vale, y que es verso cualquier renglón que no llegue al margen de la página. No vamos a discutirles su derecho de pensar así, y menos a Max Aub el de presentar desprovistas de toda gala formal sus supuestas versiones de otras lenguas, galas que esporádicamente reaparecen al transcribir unos textos de su homónimo Max Aub (n° 144); otro de Jean Louis Camard, apócrifo compañero de infortunio en el campo de concentración (n° 145), y, por supuesto, en el de Salomon Succa, sefardí “y con recuerdos vivos del romancero judío español” (n° 185).¹⁴ En el caso de Justo Giménez

¹² Versiones de Pedro Requena Lecarreta, prólogo y notas de Antonio Castro Leal (Cultura, México, 1919), 142 pp. Contiene poemas, magníficamente traducidos y precedidos de una nota biobibliográfica, de Jean Allard, Maurice Bouignol, Rupert Brooke, Louis Gendreau, Charles Péguy, Edmont Rostand y Alan Seeger, entre otros.

¹³ Corregimos la lectura *no*, que no hace sentido.

¹⁴ Si tuviésemos en cuenta los inéditos, habría que añadir el poema del mexicano Alberto Guzmán Magdaleno (“Jacobo Joim”, n° 249), presumiblemente compuesto en castellano, como también el de Miguel Covarrubias Nerja (n° 291). En cambio, el texto de Guadalupe Ceballos y Jorge Monterroso, mexicano y español, parece traducido (n° 302), así como el de Manóe Mohrenwitz (n° 179), trasunto del propio Aub.

Martínez de Ostos (n° 138), brasileño, el peinado hecho a un texto de humor algo estrambótico le parece satisfactorio, pues aclara: “adapto más que traduzco”. Sorprendente resulta su prefacio al poema de Li Ping-Hang (n° 130), en el que asegura que el original no pierde en ningún momento “la compostura que no he acertado a dar”, como si el captar la eufonía del verso coreano estuviera al alcance de cualquiera. Esto, si se excluyen algunas asonancias o isometrías desperdigadas, ocurre en la mayoría de los demás textos de la *Antología traducida*, y en la práctica totalidad de *Imposible Sinaí*: falta la “compostura”, lo cual no significa restarles cualquier otro mérito que posean, sino que ahora no nos corresponde estudiarlo.¹⁵

¹⁵ La irresistible tendencia de Aub a jugar con las palabras lo traiciona alguna vez. En el poema atribuido a Salomon Chavsky (n° 178) hay estos versos: “Pobres árabes, / árabes pobres. / ¿Cuál es el adjetivo, / cuál es el sustantivo?”, lo cual supone que en el hebreo ambos términos tienen el mismo doble valor gramatical que en español. En el de David Zvi Alterman (n° 279), en cuya libreta “manchada de sangre” incluso aparece un cantarillo tradicional, viene luego este floreo verbal, solo posible en castellano: “El Mediterráneo / al costado, / buen sarcófago, / según Nasser / (Nacer otra vez / tal vez...)”. Y en el de Moshe Israel (n° 286), este chiste sobre una frase hecha bien idiomática: “Nasser. / Te abriremos en canal / de Suez”. Estos dos últimos quedaron inéditos hasta la *Obra poética*. Pilar Moraleda García pone bien de relieve las diferencias que separan a *Imposible Sinaí* del ejercicio lúdico que es la *Antología traducida*. Cf. “Un Sinaí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo”, en AA. VV., *La poética del falso: Max Aub tra gioco ed impegno* (ed. de Rosa Maria Grillo, Università, Salerno, 1995), pp. 161-174.

MAX AUB Y EL FRAGMENTO

JOSÉ MARÍA ESPINASA
El Colegio de México

Cuando un escritor lleva un diario, el crítico se puede asegurar sin temor a equivocarse que dicho escritor entra en contacto con un sentido discontinuo de la escritura que llamamos fragmentario. El diario es, en muchos sentidos, el género opuesto a la novela, porque nunca establece el sistema de flujo dramático continuo que hay en la narración, incluso si, como en el de Kafka o en el de Max Aub, incluye narraciones en su seno, ya que las contamina de esa inevitable discontinuidad. A la vez, el diario es hipotéticamente el género en donde el transcurso del tiempo —el día a día del cual toma nombre— está más esencialmente presente.

Y es que el diario —mucho más que las memorias, que suelen estar escritas de un tirón y al final de una vida— es el género más personal posible (acaso sólo las cartas puedan comparársele). Ese contenido personal es lo que hace que los escritores lo suelen tomar como un trabajo —más que una obra— paralelo a sus novelas, poemas y ensayos. Hay quien lo toma como un ejercicio de nemotecnia propio y hay quien lo toma como uno testimonial (es decir, una nemotecnia para los otros). Y difícilmente se puede decidir cuál de estas intenciones pesa más, ya que nunca se presentan en estado puro, salvo si el texto adquiere la apariencia de un diario, cuando —por ejemplo— se le utiliza como recurso al interior de una novela. O bien, cuando se hace un diario fraudulento.

El puro hecho de escribir (lo), nos dicen los sicólogos, admite y provoca la posibilidad de su lectura. Pero esta hipótesis presupone, claro, niveles más profundos de la conciencia, en los que no se *borra* nada de lo que nos ocurre, en donde todo permanece, aunque sea en estado larvario. Sin embargo, la conciencia, tal como la conocemos, *borra* más de lo que conserva, y todos hemos tenido la experiencia de pensar un hecho, una idea, algo, que hay que apuntar “para que no se nos olvide”, y a veces, del plato a la boca se cae la sopa: cuando se tiene la pluma en la mano y el cuaderno listo, ya no se recuerda lo que se quería apuntar. Aquí brinca una particular con-

tradicción en el género como tal: su condición discontinua implica una gran disciplina. Llevar un diario es mucho trabajo, porque no basta el apunte al socaire o el aforismo de ocasión; es una discontinuidad que se apoya en el quehacer diario.

Es precisamente esa discontinuidad ejercida sobre lo continuo lo que permite al diario ser tan libre, ya que a su condición fragmentaria suma otra que, si bien parece inherente a la primera, ya se verá que no lo es tanto: lo inacabado. El final de un diario sólo lo pone la muerte (recuerden el “basta, no escribiré más” de Pavese) y en ese sentido la muerte es exterior o ajena a la escritura, es una circunstancia. Pone un punto final de una manera absoluta (ni a Borges se le ocurrió un escritor que siguiera llevando su diario después de muerto, aunque sí que siguiera escribiendo otras cosas) y eso nos permite pensar que se lleva un diario para conjurar a la muerte, para citarla siempre un poco más allá. Así, diarios tan distintos como los de Kafka, Pavese y Max Aub confluyen en ese tiempo vivido.

Si bien la mayoría de los diarios no son exhaustivos, sí presuponen el serlo, y uno de los que más confirman esta verdad es el de Aub. Es cierto que no llega al exceso de Anais Nin (¿alguien sabe cuántos volúmenes tiene?), pero por el trabajo que ha realizado Manuel Aznar Soler en los dos tomos que hasta ahora se han editado (y en los que ha mediado una selección de la que no tengo del todo claro el porcentaje de lo no publicado), lo suponemos no sólo exhaustivo sino casi entomológico, en sentido borgeano; es decir, un diario que, como los mapas de sus cartógrafos, se podría superponer a la realidad y suplantarla. Esto se debe a que Aub no quiere olvidar nada y no quiere que se olvide nada. Para él estaba muy clara la distinción entre su obra de creación o ficción y su diario: éste le daba soporte a aquélla, fue su magma (salvo en el caso de *La gallina ciega*). Pero para nosotros la distinción ya no está tan clara.

El valor testimonial de los Diarios de Aub es mucho, y será una fuente de información imprescindible para los investigadores del periodo histórico que cubren, al permitirles seguir y clarificar muchas de las reyertas ideológicas y personales. Será también imprescindible para los estudiosos que busquen establecer la génesis y sentido de sus otras obras. Pero el valor de su diario como obra en sí es lo que me preocupa aquí, ya que si bien fue un diario voluminoso, sostenido a lo largo de muchos años, eso mismo implica cierto desmadejamiento y la mezcla de distintos niveles (Aznar señala en su selección dos: el testimonial y el literario). Con el tiempo podrán irse estableciendo otros cortes, ya sean temáticos, estilísticos o de otra índole, algunos de los cuales los estableció ya el propio Aub en los libros que publicó en vida; por ejemplo, en el justamente revalorado *Crímenes ejemplares*.

Es la práctica del diario la que muchas veces lleva a algunos escritores a descubrir el tono que les es propio. Pienso, por ejemplo, en cómo Gómez de la Serna llega a sus greguerías. Ramón fue, desde luego, un artífice hiperconsciente de la forma, y su prosa (incluso la más periodística) mantenía una calidad asombrosa. No podía en cambio realizar esfuerzos sostenidos y le habría quedado muy lejos un proyecto como *El laberinto mágico* o el del diario. La prosa misma es muy diferente: a la gracia pirotécnica de Ramón corresponde una sequedad muy propia del francés-valenciano-mexicano. Pero hay lugares de reencuentro y uno evidente son los *Crímenes* mencionados. Ellos nos permiten describir el funcionamiento de la escritura de Aub.

Lo fragmentario es condición (lo propongo como hipótesis) de una visión moderna, es decir romántica. Antes, en efecto, el fragmento ya existía, pero no como conciencia, como representación del sentido de un todo que sobrevive en un fragmento de ese todo, y en donde el fragmento es más que la suma de las partes. Esa conciencia se adquiere cuando se pierde la idea de totalidad que pensadores como Kant, Hegel o el propio Marx vuelven una entidad discursiva fascinante pero vacía. Uno de los últimos bastiones de ese sentido como totalidad fue (es) la novela; a pesar de Joyce, Beckett y Manganelli, en ella sigue existiendo una condición de transcurso que no se fragmenta ni se agrieta. El novelista decimonónico que fue Aub se transformó en un escritor del siglo xx precisamente en sus Diarios y —esa es la hipótesis de este trabajo— en un escritor del siglo xxi en sus particulares antigreguerías desperdigadas a lo largo de esas páginas, o armadas en forma de libros extraños y heterodoxos, como las biografías de Torres Campalans y Álvarez Petreña, en los *Crímenes* mencionados, o bien en los fragmentos incluidos en su Antología griega.

El fragmento es el arma preferida de la parodia, ya que esta práctica evidentemente la guerra de guerrillas. Y es donde el humor de Aub, no siempre a flor de piel, se muestra más desenvuelto, libre, hiriente. Lo que ocurre es que el absurdo aflora en el estallido del sentido. Sin embargo, como en el caso de Gómez de la Serna, el fragmento desarrolla su propio acabado. Como el refrán y el aforismo, el cuento brevísimo busca producir un relámpago, y como ocurre con estos, el trueno puede tardar en llegar al oído del lector, mientras que la iluminación es inmediata. Los que saben dicen que la diferencia en el tiempo transcurrido entre uno y otro se puede traducir en distancia, en espacio físico. Así un escritor es siempre un escritor de cara a los otros, y en el diario el otro es él mismo, pero —cuando el dispositivo de escritura tiene éxito— se lee de verdad como si se fuera otro; es decir, con la extrañeza de quien no ha vivido eso que se refiere en la grafía. Por eso los diarios suelen estar escritos a mano (incluso en estos días de compu-

tadoras e internet), como una manera de conservar algo de lo personal. El estereotipo del cuaderno con tapas en piel, rosas repujadas y cerradura sigue siendo válido incluso en las obras maestras del género. Así los Diarios de Aub, con su exhaustividad y su mantenida escritura contrastan con la *Alcancía* de Rosa Chacel, cuadernos de notas tan entrecortadas y discontinuas como era de esperar en una autora mucho menos propensa a la totalidad.

La disciplina de Aub como escritor y su capacidad productiva son asombrosas (los chistes son de todos conocidos) y también sus desplantes proteicos de ser en sí mismo una literatura. No sería extraño que ese tipo de obras que él considera morralla, como los *Crímenes ejemplares*, acabe por ocupar un lugar más importante que *El laberinto mágico*. Al fin y al cabo es a través de esa minucia como se expresa el sentido de la totalidad que preexiste a la obra, y que en la obra desaparece. El aspecto de nota al pasar, de instantánea fotográfica, es evidentemente ficticio. Los *Crímenes* proponen un método para su ejemplaridad. Lo primero que destaca es la distancia entre causa (intrascendente) y resultado (el asesinato): “Lo maté porque era de Vina-roz”. Y el efecto se multiplica porque la lógica es inapelable; la vuelve inapelable precisamente la distancia. Incluso aquellos *Crímenes* en donde la variante es sólo el sentido de la causa nos revelan que es la intrascendencia lo que provoca el asesinato, o —mejor— el horror del asesinato. En esa dirección los *Crímenes* comparten el tono de novelas como *A sangre fría* o *El extranjero*, como meditación sobre la muerte como destino. La naturalidad de esas instantáneas es una manera de subrayar el escándalo de la muerte, algo así como decir, “Lo maté porque se iba a morir”. Y el resentimiento que Truman Capote despliega a lo largo de quinientas páginas Aub lo concentra en unas cuantas líneas (en efecto, tomando la expresión de Manganelli, son novelas-río). Frente al crimen sin razón, el crimen que resulta lógico (aunque no sea razonable). El humor consiste en conseguir que la culpa abandone al texto, que el crimen se quede desnudo de otra connotación que no sea su intrascendente risibilidad.

Esa condición de instantánea, es decir de hecho que no tiene historia, permite que lo relatado no cuente como narración sino como instante, pero al que el tiempo de la narración se le sobrepone, otorgándole su condición de acontecimiento. Hay un momento de sus *Diarios* en que Aub confiesa que cada vez se acerca más a la ficción y se aleja del testimonio (tomo II, p. 159), pero —habría que agregar— al hacerlo reviste la ficción de una apariencia realista. Los *Crímenes ejemplares*, que son un buen ejemplo del funcionamiento de su imaginación, se presentan casi siempre con la sintaxis escueta de una noticia en la página de nota roja. Otra anotación del diario: “Y una mañana se despierta uno muerto” (28/diciembre/1959).

El fragmento le permite conciliar la contradicción: si él señala en otro pasaje (20/enero/1960) que es “mejor dejar constancia de otro que de uno mismo”, lo hace porque esa es la manera de dejar constancia de ese yo posterior a Rimbaud. El diario como depositario de una memoria que es mía pero que ya no me pertenece, expresa una ambición de colectividad muy propia del periodo histórico —y de los debates ideológicos— que le toco vivir. Mientras que la anotación abierta se pone en juego dentro del tiempo, la anotación cerrada, a la que pertenecerían los *Crímenes ejemplares* (o las *Greguerías* de Gómez de la Serna), suspende el transcurso, impide el devenir. Los moralistas franceses llevaron esto a sus últimas consecuencias, y el propio Aub se reviste con toga moralista cuando lo pone en práctica como recurso del texto.

El yo de los *Crímenes* es un yo genérico, distinto de ese yo heterónimo de las “autobiografías” o de ese yo absoluto de los *Diarios*. Para Max Aub era muy importante la capacidad del texto (capacidad esquizofrénica en más de un sentido) para compartir la experiencia. Se ha dicho mucho (con bastante razón) que él se fue desencantando del teatro por la poca respuesta del público, de los grupos y los directores; pero también es probable que el teatro le decepcionara como género precisamente porque allí —en la puesta en escena pero también en la escritura— existía una verdadera alternancia del yo con las otras personas de la voz, un abandono de la unicidad del escritor. ¿Cómo poner en escena un diario? Se puede, claro, pero cualquier elección escénica pasa por la pérdida del gesto genérico. A Aub no le gusta *El testamento español*, pero la *Autobiografía* de Koestler ha crecido enormidades con el tiempo, y siendo un novelista un poco olvidado, sigue siendo extraordinario. Es la autobiografía de un hombre de acción (que, por cierto, acabó ocupado de problemas paramentales y propugnando el suicidio asistido), mientras que Aub es un hombre de pluma (más que un hombre de letras; la diferencia puede parecer apenas un matiz, pero es importante).

Aub consideraba el apunte una forma larvaria, que él luego desarrollaba en sus libros, dándoles forma y densidad. Por ejemplo: toda novela tiene algo de biografía, pero elegir el sentido de realidad que da lo autobiográfico, en el caso de *Luis Álvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*, implica un subrayado en sentidos divergentes: por un lado la apariencia de realidad, por otro la distancia que toda apariencia implica con respecto a aquello sobre el cual se sobrepone. Una máscara devela tanto como oculta. Los *Crímenes*, por su condición anómala dentro de lo humano, son concentraciones psicológicas, precipitados químicos de una condición narrativa. El curioso hecho de que sean a la vez cerrados —porque concluyen en sí mismos con una precisión inquietante— y abiertos —tienen ese sentido chejoviano del

fragmento de vida— los presenta como una verdadera insignia de la obra de este escritor.

Resulta casi obvio entonces que esa voluntad fragmentaria desembocara en la libertad y el desenfado de su falsa antología griega (me refiero a la *Antología traducida*, en donde todo pertenece a un tiempo arcádico que llamamos griego). El pasado helénico le permitía lo que el presente le dificultaba: la libertad psicológica más allá de las obligaciones morales (históricas, ideológicas). Ya no importaba la palabra fuera de lugar, en todo caso la culpa sería de los griegos. Lo que nos separa históricamente de aquella época es lo mismo que secretamente nos comunica con ellos: su condición fragmentaria. El tiempo ha desgastado por igual las piedras y la escritura. Hay en todo fragmento algo de ruina, así se lo haya escrito hace unos minutos. El fragmento está escrito desde la idea misma de ruina; pero la ruina no es la mujer del ruin, sino aquella que no lo acepta. Y volvemos a los diarios: estos se suelen escribir casi siempre en retirada, con la derrota auestas, y ese desgaste es la derrota que nos inflinge el tiempo. Aub habría estado encantado con la escena de *Fellini Roma* en que los murales recién descubiertos se “evaporan” ante la mirada al sufrir el contacto del aire, que toma allí el lugar físico e instantáneo del tiempo.

El fragmento es a la vez una estrategia para sobrevivir al desgaste del tiempo y una manera de ignorarlo, de ser permanentemente nuevo. Por eso frente a la epopeya —*La Iliada*— el poder hiriente del guijarro —el epigrama—: frente a la continuidad de la novela, el poder de lo reencontrado. El proceso se invierte: primero aparece el eco y después lo que lo produce. Es cierto que al humor de Aub a veces le hace falta mala leche para ser perfecto, pero es evidente que su costado decimonónico no podía permitirle ser del todo escéptico; lo es sólo en arrebatos transferidos a los griegos, a sus falsos biografiados, a sus perfectos criminales, y lo es tanto que resultan ejemplares.

Así el aforismo pasa por distintas etapas. El de Aub tiene poco que ver con el de los moralistas franceses del XVIII, tiene más que ver con el ejercicio de la vanguardia, pero con tonalidades grises. Nuestro autor coqueteó al principio con ese vanguardismo, supuestamente deshumanizado, pero después de la guerra se alejó de él y se dedicó a sus frescos narrativos, conservando el carisma lúdico en algunas piezas de teatro y —sobre todo— en los libros mencionados aquí: vida y obra de *Luis Álvarez Petreña*, biografía de *Jusep Torres Campalans*, *Antología traducida* y *Crímenes ejemplares*. El tiempo sin tiempo de la literatura se adueña de esos libros y permite que la historia misma sea un género de ficción. En la *Antología* Aub habla con voz muy suya a través de esos poetas que se transforman, por su capacidad de elección

(como sinónimo de escritura) en heterónimos. En los *Diarios* el ventrílocuo cambia de lugar, es a través de su voz que hablan muchas cosas —algunas no tan suyas— con un afán casi notarial de dejar (a)sentado (y la expresión es clara) lo que ocurrió. En cierta forma Aub habría querido ser Ossian. O Pessoa. O el Machado de *Los complementarios*. Su manera de convocar la otredad en el fragmento tiene que ver con la eterna lucha de la heteronimia y de la heterogeneidad, presente desde el romanticismo.

De pronto la anotación en el diario es sólo un nombre —una ciudad, por ejemplo— o una palabra. En ella, como en todo fragmento, está contendida toda la historia que nos lleva a escribirla; pero que la contenga no quiere decir que esa historia esté ya escrita. Ése es un segundo paso, distinto, complicado, que llamamos a veces inspiración, a veces oficio, a veces trabajo, y a veces no se sabe qué nombre ponerle. Es, desde luego, una manera —ese nombre escueto que es un nombre ausente— de nombrar lo innombrable, el tiempo que se escurre entre las manos. La imagen, lugar común del cine, de las hojas que vuelan del calendario, puede ser vista como una elipsis del diario, pero justamente el diarismo lo que quiere es que el tiempo —las hojas del calendario— vaya más lento —no se marchiten—, que haga del pasar un acontecer que permanece. La angustia ante la escritura hay quien la suple con silencio, hay quien con parloteo. En Aub el diario es un antídoto contra la página en blanco, contra el día en blanco, la vida en blanco. Que esa angustia la sienta él, un escritor que nunca pareció pecar de impotencia creadora, se debe en parte a que sólo el hoy impide la futilidad del pasado.

En uno de esos momentos de inspiración, Aub nos cuenta en un trazo breve, de la criada que va al teatro por vez primera a los sesenta años, y regresa muy pronto a la casa: la señora, que le ha pagado la entrada, le pregunta qué ha pasado y ella contesta “no me pareció bien enterarme de lo que no me importaba”. Toda una estética, desde luego una estética interesada. ¿La respuesta sería la misma si la criada leyera una novela? Probablemente no. Es curioso que en los *Diarios* se ponga en juego algo que en su narrativa y teatro no ocurre: la falibilidad humana. En otro lugar dije que al leer a Aub uno tenía la sensación de un escritor que no podía equivocarse, que sus juicios sumaban a lo categórico de su expresión formal lo razonable de su hipótesis, es decir multiplicaba el efecto contundente de sus juicios y condenas, tanto como de sus elogios. Pero precisamente eso es lo que provocaba cierta desconfianza.

En esta escritura netamente autobiográfica el autor no abandona su contundencia en los dicterios, sólo que se equivoca con mucho más frecuencia, y el tiempo histórico nos lo muestra tal cual es (tal cual somos, di-

ría él), con prejuicios inexplicables, con otros más entendibles, y con verdaderas obcecaciones propias de su elegida nacionalidad ibérica. Al no tener todo el tiempo razón, él mismo se abandona a cierto aire dubitativo, se interroga a sí mismo y considera las interrogaciones de otros. Ciertos pasajes típicamente de diario biográfico, no intelectual, llegan a ser emocionantes, como cuando se encuentra con amigos, viejos colegas o familiares, también cuando entre los pliegues de la página asoma el humor, tan manifiesto en otros libros.

Cuando el escritor consigue trasladar su ambición de lo mayúsculo a lo minúsculo e invierte el sentido del término de la obra, ésta, en lugar de estallar, implota y se vuelve realmente fascinante. En sus *Crímenes ejemplares* Aub consiguió algo muy difícil para un escritor como él: trasladó —parodiándola, desde luego— la razón de sí mismo a los otros. Sus *Crímenes* son como epigramas en prosa, con la misma contundencia y la misma felicidad literaria. Decir que la posteridad literaria de Max Aub se deberá más que nada a sus *Diarios* no significa ni menospreciar su narrativa y teatro ni olvidarse de esos libros excepcionales como el mencionado *Crímenes ejemplares*, pero la hipótesis nos permite recuperar su obra en conjunto desde una nueva perspectiva que —creo— le hará más justicia. Es una buena manera de terminar traer a la página sus palabras: “Esa hormiga odiaba aquél león. Tardó diez mil años pero se lo comió todo, poco a poco, sin que él se diera cuenta”.

Octubre de 2003

MAX AUB Y SUS CUERPOS PRESENTES

GABRIEL ROJO
El Colegio de México

—I—

En 1944, dos años después de iniciar su exilio mexicano, muere uno de los grandes amigos de Max Aub: Enrique Díez-Canedo. Además de amigo entrañable, fue su mentor. Aub diría, años después de su muerte, que seguía mostrándole todo lo que escribía, en espera de su aprobación. Díez-Canedo fue quien lo introdujo en el mundillo literario madrileño de los veinte, cuando lo llevó al Café Regina a entrar en contacto con la intensa vida cultural de Madrid. Según cuenta, lo conoció una tarde de diciembre de 1923 cuando se presentó ante él con una carta de Jules Romains, que lo recomendaba. Desde ese día, hasta la muerte del crítico de la revista *España* y personaje insigne de la crítica teatral española, continuarían esa amistad que, en el caso de Aub, estaba aderezada con una admiración desmedida. Con la nota que escribió sobre la muerte de Díez-Canedo, y que se publicó en el número del *Litoral* mexicano que conmemoraría tal fallecimiento, Max Aub iniciaría la escritura de una serie de notas necrológicas de amigos y conocidos de cuya muerte fue testigo en sus años de exilio. Pero no se trató sólo de la muerte de sus amigos más cercanos, como sería el caso de Díez-Canedo y de Gaos, por mencionar sólo a los personajes con quienes las ligas amistosas eran más fuertes; también escribió acerca de la muerte de personajes no tan cercanos a él, a quienes había conocido antes de su llegada o durante su prolongada permanencia en México.

En 2001, José Carlos Mainer publicó un libro que reunió estas notas necrológicas, más otros retratos y semblanzas, basándose en un manuscrito que se conserva en la Fundación Max Aub y que, según nos dice, estaba listo para la edición. Mainer cree que puede existir la posibilidad de que Aub haya enviado este cuadernillo a alguna de las editoriales con las que trabajaba en los últimos años de su vida. Nosotros creemos que también existe la posibilidad de que haya sido un proyecto aún en marcha, debido a ciertas

características del mismo texto y también por algunos datos que pueden consultarse en el Archivo que se conserva en el Colegio de México. Acerca del original Mainer nos dice lo siguiente:

Con el título de *Cuerpos presentes* [Aub] reúne textos escritos entre 1944 y 1970 que forman un *corpus* compuesto de copias mecanográficas [...] y protegido por unas tapas amarillas de cartón blando que se sujetan con grapas. Tiene un total de 171 holandesas aunque la numeración de las mismas no es correlativa sino parcial de cada texto. Como queda dicho, los más antiguos son de 1944 y el más reciente de 1970. Consultado su diario inédito de los años finales de su vida, no hay constancia alguna de la composición y existencia de este libro.¹

En la información que nos proporciona Mainer hay un dato que nos interesa destacar porque apunta hacia la provisionalidad del proyecto de *Cuerpos presentes* en el momento en que Aub muere. El hecho de que los textos no tengan aún una numeración corrida nos habla de que, si bien existía la intención de reunir los textos, quizá no había la certeza ni del orden ni tampoco de la inclusión o no de los textos presentes en el cuadernillo. Nos habla, pues, de un proyecto aún incompleto. De una simple reunión de artículos que había escrito a lo largo de su vida y que pensaba, en algún momento, compilar; a la manera en que lo había hecho con sus *Ensayos mexicanos*, o bien con libros como *Pruebas* o *Hablo como hombre*. Al hacer estos comentarios a la edición de Mainer no queremos, desde luego, poner en discusión el que, en efecto, existiera la intención, por parte de Aub, de publicar un libro que recogiera algunos de estos textos o incluso todos.² Hacia donde se dirige nuestra argumentación es a discutir lo acabado o no del proyecto. Esto, aunado al hecho de que en los archivos conservados en El Colegio de México hay también materiales, no consultados por Mainer, que corresponden a este mismo proyecto y que nos permiten entrever unas intenciones diferentes por parte de Aub.

Los papeles conservados en los archivos de El Colegio de México que se relacionan con este proyecto también se recogen en una carpeta titulada

¹ José Carlos Mainer, "Estudio introductorio" a Max Aub, *Cuerpos presentes* (Fundación Max Aub, Segorbe, 2001), p. 22.

² Tampoco queremos demeritar, ni mucho menos, el excelente estudio introductorio con que Mainer encabeza el libro. Por el contrario, ese estudio nos sirve como punto de partida para este trabajo. Lamentamos, eso sí, el poco cuidado que existe en la transcripción de los textos recopilados. Sin detenernos en el sinfín de erratas de que está plagado, nos limitamos a señalar que hay fragmentos que resultan casi incomprensibles por haberse omitido líneas completas.

Cuerpos presentes. Dicho documento contiene todos los materiales que publica Mainer, pero hay además, entre otras cosas, una copia en limpio de los artículos que contiene el cuadernillo, pero colocados en otro orden. No nos interesa aquí argumentar la validez o no de uno u otro orden. Más interesante nos parece el estado de provisionalidad en que se encuentra esta carpeta. Ésta, a todas luces, apenas constituye la puesta en marcha de una idea, en la que se recopilan recortes de artículos publicados en diferentes diarios o revistas de México o de España y cuyo texto se transcribe, corrige y depura, en ocasiones considerándolos por completo y en otras eligiendo sólo partes de ellos. Puesto que Aub seguía escribiendo sus notas necrológicas cada vez más frecuentemente ante la, también, más frecuente muerte de sus amigos y conocidos, este proyecto seguramente se fue modificando con el tiempo. Así, la carpeta de “Cuerpos presentes”, sin variar su nombre, se convirtió en aquel lugar en donde se almacenaban los retratos de diferentes personas que Aub había hecho y seguía haciendo para la prensa.

Esto es importante para entender lo tentativo del orden de los artículos. Pero queda por comprender por qué se incluye en esta colección de notas —la mayoría con reverberaciones claramente necrológicas— otras sobre personajes que aún no habían muerto cuando Aub murió.

Sabemos que, en efecto, Aub tenía el proyecto de dejar constancia de los españoles muertos en el exilio. En una carta que Camilo José Cela envía a Max Aub el 5 de junio de 1970, se congratulaba por esta idea de Aub. Cela decía: “Querido Max, sobre la marcha: excelente tu idea de dejar constancia de los españoles enterrados en Méjico. Adelante”.³ Si nos atenemos a que en 1970, dos años antes de la muerte de Aub, el proyecto seguía estando circunscrito a los españoles muertos en el exilio o, como dice Cela, enterrados en México, tendríamos que excluir de la nómina de los *Cuerpos presentes* a la mayoría de los que Mainer incluyó en el libro. Por principio de cuentas quedarían fuera los que permanecían vivos, que en esas fechas eran varios. Además, los no españoles. En fin, el libro quedaría reducido a proporciones notablemente menores en cuanto al número de retratos contenidos. Por otro lado, el interés también habría sido mucho menor, dado que algunas notas necrológicas ya publicadas no hubiesen podido aprovecharse en esta compilación. De este modo, si Aub pensó acompañar sus notas necrológicas con otras sobre personas aún vivas, habrá sido con el fin de dar más interés y más solidez a su proyecto. Por otra parte, al ampliar la idea inicial, habrá querido acudir a una de las formas de edición suyas más predilectas en los últimos años de su vida. Me refiero a la publicación de antologías.

³ Carta inédita. Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe (AFMAS), 4-13-75.

—II—

Corpus Barga, en la nota que publicó en *Cuadernos Americanos* en el número de homenaje organizado tras la muerte de Max Aub, decía que la literatura de este escritor era antológica.⁴ Esta afirmación no parece extraña si se refiere a alguien que acostumbraba reciclar escritos insertándolos en otros contextos. Así, por poner sólo un caso de los numerosísimos que pueden encontrarse en su obra, un retrato que hizo de Antonio Machado y que había publicado en el número 18 de su revista unipersonal *Sala de Espera* aparece de nuevo, casi letra por letra, en boca de uno de sus personajes de *Campo de los almendros* cuando éste evoca —en la lógica de la ficción— un encuentro que tuvo con el poeta del 98. Este mismo fragmento es recopilado, una vez más, en *Cuerpos presentes*. La afirmación concerniente a lo antológico de su obra se explica aún mejor si consideramos que, en la última década de su vida, Aub preparó, al menos, tres volúmenes en los que recopilaba ensayos y artículos anteriormente publicados. Me refiero a *Hablo como hombre* (1967), *Pruebas* (1967) y al libro póstumo titulado *Ensayos mexicanos* (1974). A estos esfuerzos antológicos habría que agregar el segundo volumen de *Pruebas* que, según noticia de José Batlló, pensaba publicar en la editorial Ciencia Nueva, como lo había hecho con el primer volumen.⁵ Este afán recopilatorio, explicable en sí en alguien como Aub, que había publicado fragmentariamente gran parte de su producción en la prensa de España y, sobre todo, en la de México, se entiende aún más si consideramos que, al ser de edad avanzada y sabiéndose enfermo, quizá haya aprovechado la oportunidad de hacer un recuento de su vida y quehacer literario a través de su obra recopilada. Es éste, sin duda, uno de los sentidos tácitos de los tres libros mencionados, además del de *Cuerpos presentes*.

⁴ “Se concibe su entusiasmo por las antologías, él mismo había hecho de su personalidad una antología y la escribió. Max Aub es un caso fenomenal de vocación”. Corpus Barga, “La vocación y la fidelidad de Max Aub” en *Cuadernos Americanos*, vol. CLXXXVIII, núm. 3, mayo-junio 1973, p. 63.

⁵ En carta inédita del 13 de abril de 1968, José Batlló le dice a Max Aub: “Sé que los amigos de Ciencia Nueva, después del *Pruebas*, van a sacar el *Pruebas II*. Sería estupendo”. Y agrega, como editor que era de la revista y editorial *El Bordo*: “Ojalá El Bordo saque también pronto otro título suyo, aunque insista en no ser poeta” (AFMAS, 2-14-27). La referencia a que no es poeta, repetida por Aub en diferentes épocas y diferentes contextos, se da en éste porque Batlló le había solicitado días antes un poema para su revista con motivo del aniversario de la Muerte del Che Guevara. La respuesta negativa a esta petición también se encuentra en la carpeta de *Cuerpos presentes* del archivo de Aub conservado en El Colegio de México, y puede sospecharse que, por contener una especie de retrato del guerrillero latinoamericano, en algún momento pudo pensar Aub incluirla en el volumen, aunque con el título de “Carta a José Batlló y, por el mismo precio, a Pablo Picasso”.

En *Hablo como hombre* una de las intenciones evidentes es la de no dejar dudas acerca de las posturas políticas, humanistas y literarias que Aub había defendido a lo largo de su vida. *Hablo como hombre* vendría a ser una especie de puesta en claro y de legado del ideario de Aub. En la “explicación” que encabeza el libro afirmaba, con su peculiar estilo:

Reúno, haciendo mochila de buenas intenciones, un revoltijo de cartas, artículos y textos inconexos sin más liga que mí mismo. Ante todo porque ya me cansé de que me definan a su contento unos y otros sin más base que mi nombre y apellidos y equívocos renombres.

Y, al parecer, fastidiado ya de que le imputaran posiciones políticas e ideológicas que nunca había sostenido, o de que quisieran hacerlo aparecer como propulsor de tal o cual grupo, continuaría esa afirmación, párrafos más tarde, con la siguiente:

No me hago ilusiones de que acaben murmuraciones y maledicencias con lo que aquí doy. Pero habré hecho, por lo menos, cuanto me cabía para dar paso del bueno a tanto ladrido, idiotez, falsedad y malsinería.

De ese libro provienen, por ejemplo, las famosas palabras en las que, para definir el oficio de escritor, decía: “Posiblemente nuestra misión no vaya más allá que (*sic*) la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos y recoger cantares de gesta. Labor oscura de periodistas alumbradores”; o bien aquellas otras que dijo en el PEN Club, apenas llegado a México, en las que consideraba el pacifismo como “el más cruel de los engaños”; o la carta a Roy Temple House, en la que se definía a sí mismo como un “hombre para quien los problemas políticos son ante todo problemas morales”, etc.⁶

En el libro *Pruebas* puede encontrarse un sentido tácito análogo. Se trataría, en este caso, de una recopilación de ensayos literarios con el fin de clarificar su postura con respecto a importantes obras y figuras literarias. En sus páginas podemos leer ensayos acerca de la relación entre dos personajes míticos: Hércules y Don Juan; su prólogo a *El Quijote*; un ensayo sobre el teatro clásico español; otro sobre Unamuno; aquel importantísimo sobre “La ‘Numancia’”, en donde esta obra cervantina se valora no sólo por su enseñanza moral, sino también por sus cualidades dramáticas, etc.

⁶ Max Aub, *Hablo como hombre* (Joaquín Mortiz, México, 1967), pp. 19, 41 y 49 respectivamente.

Pero el destino exiliado de Aub lo llevó a ponerse en estrecho contacto con la literatura mexicana. La recopilación de *Ensayos mexicanos*, publicada póstumamente pero preparada en su integridad por él, transcurre por la literatura y la historia mexicanas, con las que se topó desde su llegada a México. Encabeza el volumen un ensayo histórico en donde defiende la herencia liberal: “Prim y México”. Tras él, vienen ensayos en los que se combina historia, literatura, toros, teatro, espectáculos, escritos conmemorativos, etc. Entre todos estos destaca, en primer lugar, el de Alfonso Reyes, personaje admiradísimo por Aub, de quien escribió en varias ocasiones y siempre —o casi siempre— sin escatimar elogios. Otros ensayos importantes de este volumen son los dedicados al teatro mexicano, en especial los de Villaurrutia, y Usigli. En este volumen se ve la intención, como en los anteriores, de cerrar un ciclo de vida a través de la reunión de una especie de rompecabezas cuyas partes habían sido dejadas en las publicaciones periódicas de México. Un indicio de que Aub tomaba esta recopilación como una especie de reunión de cabos sueltos es lo que dice en la nota con que presenta el volumen:

Escojo ensayos y artículos publicados en revistas y periódicos desde mi llegada a México, en octubre de 1942. [...] Es una gavilla de “ensayos de ocasión”, escritos a requerimientos naturalmente ajenos. No por ello los tengo en menos. ¿O no somos “objetos de ocasión”?

Falta, principalmente, un ensayo acerca de Octavio Paz, pero sería tanto lo que tengo que decir acerca de su obra que me faltó, siempre, tiempo; sobrándome ganas.

Si tomamos en cuenta que Aub escribe esta nota introductoria de un libro que se publicaría póstumamente, puede observarse que en el uso del pasado y, sobre todo, en el tono, está connotado lo irremediable. Pero al interior del mismo libro, en la forma en que está estructurado, se ve la intención de cerrar de una vez por todas asuntos pendientes: ejemplo de esto es la forma en que Aub construye el artículo dedicado a Villaurrutia: no es otra cosa que la recopilación, con mínimas correcciones, de artículos que había ido publicando en *Letras de México*, *El Nacional* y la *Revista de la Universidad de México* y que conformaban, en este caso, la visión que tenía Aub del poeta y dramaturgo mexicano.⁷

⁷ Para completar esta visión habría faltado incluir, desde luego, el retrato que se incluye en *Cuerpos presentes*, además del interesantísimo homenaje que Aub había hecho a Villaurrutia, al elaborar una nueva versión del tercer acto de *Invitación a la muerte* que tituló, precisamente, “Tercer acto” (*Sala de Espera*, 16, pp. 1-8).

Si situamos, pues, *Cuerpos presentes* en este contexto antológico, que se convirtió en uno de los patrones de publicación que adoptó Aub en los últimos años de su vida, este libro sería una especie de reconocimiento de los diferentes ámbitos vitales y literarios por donde pasó Aub. Pero se trataría también de algo mucho más entrañable: de la relación que tuvo con los personajes con los que entró en contacto antes y durante la guerra, y después, en su exilio mexicano. Porque *Cuerpos presentes* tiene la peculiaridad de que no entabla la relación desde un punto de vista literario o político. O al menos no es su objetivo más importante. Por el contrario, en estos retratos Aub intenta acercarse a sus conocidos desde el punto de vista personal y afectivo: lo que encontramos en ellos —con algunas excepciones, en especial los escritos dedicados a Remedios Varo y a Bonnard— son pasiones, testimonios de amistad, de admiración, o bien repudios, odios. Es pues, un recuento que adquiere dimensiones importantes, circunscrito no sólo a su quehacer literario o político, sino también a circunstancias vitales que, desde cualquier punto de vista, eran fundamentales para Aub. Y esto se agudiza si consideramos que la mayor parte de los retratos recopilados son notas necrológicas, de las que destacaremos a continuación algunas características.

—III—

Una de las características fundamentales de esta recopilación de retratos es, como ya se ha insinuado, que recoge momentos importantes de la vida de Aub a través de la vida de otros. Así, la España republicana, la guerra civil, la guerra europea y su exilio mexicano aparecen a través de los personajes que retrata. Y, desde luego, también puede descubrirse, al hacer el recuento de sus preferencias y diferencias, la tradición artística contemporánea en la que él quiere verse inserto: Machado, Juan Ramón Jiménez, Díez-Cane-do, la llamada generación del 27, el exilio literario español, el cubismo, etc. si nos referimos exclusivamente a la tradición española. Pero también Mal-raux, Ehrenburg, Piscator, Vittorini, entre los escritores europeos; y, desde luego, no podemos dejar de mencionar las afinidades, la amistad y la deuda artística que tuvo con algunos de los escritores mexicanos que retrata: Reyes, Paz, Villaurrutia, etc. Mainer, en su estudio introductorio, nos llama la atención sobre esta intencionalidad cuando hace referencia al “designio generacional que se halla presente en su obra”. Mainer utiliza, con razón, aquellas famosas palabras de *Hablo como hombre*, que son las que se utilizan casi siempre para hablar de sus preferencias generacionales, y que nos permitimos repetir aquí:

Me siento mucho más ligado a otro movimiento de las letras contemporáneas, más claro y normal [...] en el que no hay diferencias geográficas ni políticas, donde se encuentran gentes sólo dispares en apariencia, como lo son, por ejemplo: Hemingway, Malraux, Ehrenburg, Koestler, Faulkner, O'Neill. Gentes que, desde luego, a pesar de sus esfuerzos no pueden pasar de reflejar la época. Con fe distinta, pero con fe. Un poco al modo de los cronistas de la Alta Edad Media, que tampoco debían ver muy claro el futuro.⁸

Desde este punto de vista *Cuerpos presentes* significaría el intento de incluirse en esa tradición artística que él valoraba como suya y dentro de la cual quería verse. Es este uno de los sentidos de incluir un retrato de sí mismo en el conjunto de los *Cuerpos presentes*.⁹

Hay otra cuestión importante a destacar en los *Cuerpos presentes*. En la obra publicada en sus últimos años, se descubre la importancia que fue cobrando para Aub el hecho de la muerte. En repetidas ocasiones hace comentarios de su peculiar visión acerca de ella y de la especial dialéctica que se establece entre ésta y la vejez: en el libro *Hablo como hombre*, en el ensayo que encabeza al libro y que, por tanto, fija su posición en el momento de recopilarlo, Aub dice que “al paso de los años se va uno quedando solo —no como decía aquel bobo, tan buen poeta, que se quedan los muertos—. Los que se van quedando solos son los viejos, por culpa —¿qué culpa tienen ellos?— de los muertos”. Estas palabras, escritas, como decíamos, en 1967, nos muestran que el peso de los años y las enfermedades iban introduciendo en Aub una especial condición afectiva que influía, sin duda, en su postura ante la muerte. Hay, en *Cuerpos presentes*, varias consideraciones de este tipo; como aquella que hace referencia a lo diferente que es la muerte de los padres y de los amigos, en la nota que elabora por su amigo Gaos: “Cuando mueren los padres se va uno quedando solo: cuando se mueren los ami-

⁸ Max Aub, *Hablo como hombre*, p. 35. En la agenda que utilizó Max Aub los años de 1966 a 1968, en la entrada correspondiente al 26 de julio de 1967, se dice lo siguiente: “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. ¿Quiénes? ¿Sender (1902)? ¿Ayala (1906)? ¡Vamos!”.

⁹ Otro sentido sería, desde luego, el que apunta Mainer: “la broma [de incluirse] recuerda una práctica bajomedieval que resultará muy familiar al conocedor de la pintura religiosa de los llamados ‘primitivos flamencos’: el pintor retrata minuciosamente al oferente (y pagador) del retablo entre los personajes sagrados de la historia que han evocado sus pinceles. Max Aub, testigo, contribuyente y autor, ha buscado también un modesto lugar al final del volumen para incorporarse a esta *sacra conversazione* de escritores universales, de escritores de alcance más local y de intelectuales cercanos a su vida que han venido a conformar esta nómina de *Cuerpos presentes*”. José Carlos Mainer, “Estudio introductorio” a Max Aub, *Cuerpos presentes*, p. 11.

gos se derrumba una pared medianera. Queda el campo solo, oscuro”; o el inicio de aquella nota dedicada a la muerte de Elio Vittorini en la que dice: “A mis años la actualidad se llama muerte”, en que el peso de la edad es el tópico con que inicia esta nota acerca del novelista italiano.

Dentro de este mismo tema, hay otra idea que recorre prácticamente el conjunto de las notas necrológicas que aparecen en *Cuerpos presentes*: el de considerar que la visión de un personaje fallecido cambia con el solo hecho de su muerte. Con motivo de la muerte del escultor valenciano Alfredo Just, Aub elaboró una larga nota de la cual extrajo el retrato que se publica en *Cuerpos presentes*. En esta interesantísima nota (inédita, al parecer, en cuanto tal) Aub dice que

no se sabe, no se puede saber lo que es un artista sino después de su muerte cuando el hecho de no existir da instantáneamente una distancia que destruye el hecho mismo de su presencia —esté donde esté—. Esto explica el silencio —a veces corto, generalmente largo— que sucede a la desaparición del escritor, del pintor, del escultor. No es revisión de su obra, sino nuevo enfoque, nueva valoración que, queramos o no, tiene que hacerse. Nada de lo que se diga de un artista vivo es valedero, como no sea para la curiosidad venidera de eruditos. Nunca se sabe para quién se trabaja, por aquello que Malraux llama “la resonancia que la metamorfosis saca de la muerte”.¹⁰

Aub considera, pues, que la muerte del personaje le otorga la posibilidad de que pueda verse en su totalidad; posibilidad que no puede tenerse en vida. Si bien esto pareciera una verdad de Perogrullo, para el escritor que se dispone a escribir sobre la muerte de alguien, es algo que resulta fundamental. Si bien no es posible borrar ni las afinidades ni las diferencias que se tienen con el muerto de un momento a otro, al convertirse de manera intempestiva en alguien indefenso e inerte la perspectiva tiene que cambiar. En una de las notas que escribió con motivo de la muerte de Alfonso Reyes, decía: “cuando muere un ilustre hombre de letras, se alza un coro general de alabanzas, generalmente desproporcionadas. La necrología es género periodístico sin mayor responsabilidad: ante la muerte todo se desborda” (CP, 291). Las notas necrológicas son escritos de circunstancias y deben escribirse en caliente, sin poder esperar a que la mente se enfríe y que la valoración racional y mesurada venga con el tiempo. Aub es totalmente consciente de esto en los retratos de *Cuerpos presentes* e intenta evitar la apología fácil, el panegírico en que se puede caer al hacer una evaluación apre-

¹⁰ Archivo Max Aub de El Colegio de México, carpeta 4, pp. 261-269.

surada de los hechos de la persona fallecida. Prefiere, y esto lo vemos en casi todos los retratos que nos muestra, eludirla para presentarnos sólo una pincelada en la que lo importante, mucho más que el dato biográfico o la valoración artística, es un rasgo personal que el escritor focaliza como lo fundamental de la persona de quien escribe el retrato. Este rasgo se refiere, a veces, a la apariencia física, pero casi siempre a alguna característica de la personalidad del retratado. Aub intenta situar este rasgo en la necesaria tensión que existe entre la vida y la obra del personaje comentado. Intenta que la persona, su vida, su personalidad, etc. sean un contrapunto para la obra y viceversa. Este contrapunto —que le proporciona cierta distancia— se nos presenta, la mayoría de las veces, en forma de paradoja. En el retrato de Tristan Tzara, por citar sólo un ejemplo, se contraponen los inicios dadaístas del poeta con el aspecto muy distinto que le ofrece a Aub cuando éste lo conoce:

El Tzara que yo conocí ya no tenía nada que ver con el que fue, exhibicionista, loco por presumir aparentemente lo que no era, de 1915 a 1925. Ya no pensaba en escupir sobre la humanidad, sino en hacer lo que pudiera por adecentarla. Le dolía que lo que iba a quedar de él fuera precisamente lo que ya no era. (*Cuerpos presentes*, 45)

Esta práctica se puede considerar casi una estrategia de escritura de los *Cuerpos presentes*. Casi siempre hay alguna contradicción, casi siempre se busca la tensión existente entre la vida y la obra, o entre el pasado y el presente para presentarlo como una paradoja. Dentro de esta tensión, Aub prefiere realzar, más que alguna cuestión estética, los aspectos que definen la personalidad del retratado. Por ejemplo, en el retrato de Altolaguirre se habla de su generosidad, hasta llegar a la hipérbole. Su generosidad fue tanta que “nadie dio más que él: hasta la vida (se atravesaron unos peatones; por no herir, torció la dirección)”, mientras que el único comentario que pudiera aludir a la estética del poeta queda muy difuminado: “Cuando para tantos españoles escribir fue, es, llorar, o morir, para Manolo era nacer” (*Cuerpos presentes*, 85-86). A Prados, de igual modo: “nadie le despertará, todos le recordaremos, no como el poeta que fue —hay muchos— sino como el hombre más bueno que pisó jamás la tierra” (*Cuerpos presentes*, 77).

En términos generales, *Cuerpos presentes* es también un esfuerzo de la memoria. Hemos visto cómo el proyecto original consistía en “dejar constancia” de los españoles muertos en el exilio. Tal como se desarrolló el proyecto, Aub deja constancia no sólo de los españoles exiliados sino de toda la época que le tocó vivir. Lo mismo que en el *Laberinto mágico*, en *Cuerpos pre-*

sentés vuelve a fundir la literatura con la historia a través de sus retratos literarios.

Para concluir, *Cuerpos presentes* es, dentro de la obra de Max Aub, una especie de recuento personal y literario en donde el autor se ve involucrado en sucesos culturales, artísticos y vitales. Así, el autor aparece como un testigo privilegiado de la vida y de la muerte de muchos de los protagonistas del siglo xx. A través de este libro podemos conocer rasgos determinantes de los personajes retratados; pero, al mismo tiempo, gracias a que lo predominante de estas semblanzas es la perspectiva del autor, también conocemos a Max Aub. Vemos, así, una imagen de Max Aub fragmentada en los personajes que retrata. En estos retratos descubrimos sus intereses, sus fobias, sus posiciones ante el arte del siglo xx, etc. Pero sobre todo encontramos a un autor pleno de vitalidad y esforzado por comprender la complejísima —o como dice en *Hablo como hombre*, “fea y desequilibrada”— época que le tocó vivir. No por nada dice en su autorretrato: “lo único que me importa es comprender” (*Cuerpos presentes*, 278)

MAX AUB, LECTOR

MAX AUB Y MÉXICO

FRANCISCO CAUDET
Universidad Autónoma de Madrid

Cuando en la primavera de 1939 estaba el SERE organizando en Francia las primeras grandes expediciones de refugiados a México,¹ Max Aub mostró reticencias a abandonar Europa. En sus *Diarios* dejó escrito: “¿Irse a América? ¿Para qué? Uno es de Europa, ¿qué se nos ha perdido allí?”² Como pago por haberse quedado entonces en aquella Europa,³ sufrió durante más de dos años un calvario de detenciones, cárceles y campos de concentración que no terminaron hasta que, en octubre de 1942, y gracias a los buenos oficios del diplomático mexicano Gilberto Bosques (a quien años más tarde le dedicaría el libro *Ensayos mexicanos*), consiguió abandonar el infierno de Djelfa y fijar su residencia en México, donde murió, tras una breve estancia en Europa, en 1972. Tuñón de Lara, en el prólogo que el propio Aub le encargó para sus *Novelas escogidas*,⁴ hace el siguiente comentario acerca de su

¹ Cfr. Francisco Caudet, “Diarios del Sinaia, Ipanema y Mexique”, *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)* (Fundación Banco Exterior, Madrid, 1992), pp. 35-114.

² Max Aub, *Diarios (1939-1972)* (ed. de Manuel Aznar Soler, Editorial Alba, Barcelona, 1998), p. 186. Y luego, pp. 186-187, añadía este comentario: “Nadie me ofrece irme, dicho sea de paso. Se van Bergamín, Masip, Ímaz, muchos más: no me dicen esta boca es mía. Además, no me interesa. Tampoco creo que P[eua] se quiera marchar. Esperaremos. A ver. Un día tras otro”. En adelante citamos sus *Diarios* de esta misma edición.

³ La distancia temporal hace aún más espeluznante, si cabe, el contenido de la nota verbal del 8 de marzo de 1940 —cfr. Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, p. 43— que dirigió la Embajada franquista en París al Ministerio de Asuntos Exteriores francés. En esa —una sarta de mentiras que reflejan una mentalidad fascista— se encuentra el origen de la persecución de que fue objeto Aub en Francia: “L’Ambassade d’Espagne présente ses compliments empressés au Ministère des Affaires Etrangères, et a l’honneur de lui signaler, afin que les mesures nécessaires puissent être prises, que le ressortissant allemand MAX AUB (Israélite), qui fut naturalisé espagnol par le Gouvernement rouge, lors de la guerre civile, et qui se trouve actuellement en France, selon des informations fournies à cette Ambassade, est un communiste notoire d’activités dangereuses”.

⁴ Cfr. la carta de Aub a Tuñón del 25 de junio de 1968 en Francisco Caudet (ed.), *Epistolario Max Aub/Manuel Tuñón de Lara (1959-1972)* (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2004).

incesante labor como escritor, una labor que sostuvo aun en condiciones tan adversas como las que enfrentó en los campos de concentración argelinos:

En su parvo equipaje de fugitivo, escritos en amarillentos cuadernillos, en dispares hojas de papel, van sus escritos, unos terminados, otros en esbozo, notas, apuntes... *Campo cerrado*, la primera novela del *Laberinto Mágico*, está terminada de escribir en París, en agosto de 1939 (verá la luz en México en 1943); allí va casi completo *Campo de sangre* (publicado sucesivamente y que consagrará a Aub como novelista de primer orden en aquel continente, el único en que entonces se le puede leer). Van tantos relatos y cuentos como le debemos, la quevedesca "Historia de Jacobo", el "Vernet, 1940" y *Campo francés*...⁵

México fue, pues, una tabla de salvación para él y para su escritura. Pero, llegado a ese destino, emprendió un largo viaje iniciático en el que descubrió un nuevo país y una nueva cultura; allí también aprendió lo que suponía ser exiliado. Ese viaje iniciático acabó constituyendo, de forma progresiva y acumulativa, una parte esencial de su vida y de su quehacer artístico-intelectual.

Aub, que llegó a México con el firme propósito de dedicarse a dar testimonio de la tragedia que de 1936 a 1939 había vivido España,⁶ iba a familiarizarse con un mundo del que, a su modo y manera, también dio testimonio. Digo a su modo y manera porque las relaciones de un emigrado con el suelo que le da cobijo nunca son las de quienes pertenecen a ese suelo. María Luisa Capella, que se ha ocupado de este asunto, cita las siguientes palabras de Noe Jitrik escritas en relación con la literatura del exilio argentino:

La pertenencia es la garantía de la legitimidad, lo que permite sentir que se tiene derecho a ser, a estar y a vivir en un lugar, a manipular y a distribuir los códigos... Esa articulación entre pertenencia y modificación es lo que hace no sólo que uno quiera estar en un sitio, sino que pueda sentir como natural y obligatorio hacer algo para cambiarlo sin perderlo...⁷

⁵ Manuel Tuñón de Lara, prólogo a Max Aub, *Novelas escogidas* (Aguilar, México, 1970), p. 18.

⁶ El 22 de enero de 1945 hacía esta anotación en *Diarios (1939-1972)*, p. 123: "Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino".

⁷ *Apud* María Luisa Capella, "Identidad y arraigo de los exiliados españoles. (Un ejemplo: Mujeres valencianas exiliadas)", en A. Girona y Ma. F. Mancebo (eds.), *El exilio valenciano en América. Obra y memoria* (Instituto de Cultura Juan Gil-Albert-Universitat de València, Valencia, 1995), p. 61.

María Luisa Capella comenta que esa “articulación”,

no pudo darse en México ya que al llegar, todos ellos [los exiliados republicanos] tuvieron que firmar la condición expresa de no intervenir en política según el acuerdo del 21 de enero de 1941, en el que se dice que los admitidos en México “serán notificados y advertidos de que en el puerto de entrada deberán dejar constancia escrita del compromiso que contraen, de que no podrán dedicarse a actividades de orden político relacionadas con nuestro país ni el de ellos, so pena de que se les cancele el permiso de residencia”.⁸

Al igual que México, otros países impusieron a los exiliados el compromiso, hubiera o no una reglamentación escrita, de no intervenir en ninguna actividad política. Pero, no es menos cierto que, dependiendo del país y de las circunstancias —no fue lo mismo el México de Cárdenas que la República Dominicana de Trujillo, o la Argentina de antes de Perón y la de su primer mandato...—,⁹ los gobiernos fueron bastante permisivos con los exilados y se les dejaron desarrollar actividades políticas relacionadas con España.¹⁰

En el caso de Max, la “articulación entre pertenencia y modificación” a la que hace referencia Noe Jitrik, fue posible en lo tocante a su profesión de escritor. O si se quiere, se pudo dedicar a su profesión de escritor, actividad con la que ganarse la vida no es fácil ni en país propio ni en país ajeno.¹¹ Al poco de trasladarse a México, empezó a colaborar en la prensa como crítico de teatro, a trabajar como guionista de cine, a dar clases de teoría y técnica en el Instituto Cinematográfico de la Ciudad de México y, durante unos años —de 1961 a 1966—, llegó a ser director del Servicio Coordinado de Radio Televisión y Grabación de la UNAM.¹² A modo de balance de esos años, recordaba en 1970:

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Cfr. Francisco Caudet, “La condición de exiliado republicano”, en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939* (Fundación Universitaria Española, Madrid, 1997), pp. 329-369.

¹⁰ Cfr. Francisco Caudet, “México, tierra de asilo”, en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, pp. 155-206.

¹¹ Con el agravante, en su caso, de que hacía una obra paralela de novelista español escrita sobre y para España. Esta anotación de sus *Diarios*, fechada el 19 de noviembre de 1943 —cfr. *Diarios (1939-1972)*, p. 109—, donde alude a un director que le había pedido una versión de *La Verberna de la Paloma*, es muy ilustrativa de su doble condición de escritor: “Me echa abajo mi adaptación de la *V[erberna] de la P[aloma]* con las frases más acibaradas, para luego —hoy— venir a cuentas de que lo que no le gusta son dos o tres cosas sin mayor importancia. Veneno que ha debido tragar a lo largo de su existencia por mil razones. Por otra parte mi trabajo era malísimo, hecho para poder pagar la edición de *C[ampo] c[errado]*”.

¹² El 30 de junio de 1961 le escribía a Tuñón de Lara —cfr. *Epistolario Max Aub/Manual*

La literatura nunca —y en ningún sitio como no sea a algunos privilegiados— da de comer a sus autores. Dicen —digo— que viven de su pluma. Pero sin aclarar al servicio de qué. Sí, en México, he vivido de mi pluma, mas ¿qué no hice? Cine (todavía la TV no era nada), periodismo, traducciones, folletos y publicidad. Menos mal que nunca costó endilgar frases y más si es por encargo: allá voy y no paro hasta el punto final. Lo mismo me da discurso o *script*.¹³

Los años en que trabajó para la Radio Televisión de la UNAM —a petición de su médico y amigo el Dr. Ignacio Chávez, que había sido nombrado en enero de 1961 Rector de la UNAM—, fueron de los pocos en que tuvo unos ingresos fijos, pero ese trabajo era muy absorbente y le obligaba a arañar tiempo de donde y como fuera para escribir lo que verdaderamente le importaba: novelas, cuentos, dramas, poesía...¹⁴ En carta del 15 de octubre de 1965 le comentaba a Tuñón, quien, desde su exilio en París, se había estado quejando con él de sus continuas estrecheces económicas que le obligaban a asumir encargos que le apartaban de sus trabajos de investigación historiográfica:

¿A poco crees que tampoco tengo que pagar “la mansión que habito y el lecho donde yago?” ¿O crees que la Radio y la Televisión son los ideales de mi vida?¹⁵

La situación de Aub, en este sentido, fue menos complicada que la de Tuñón, porque los escritores exiliados en México no tenían los problemas que sufrían los escritores españoles que se habían exiliado en países de lengua no española. Pero nunca lo tuvo fácil.¹⁶

Dejando a un lado esas y otras dificultades y penalidades, es de destacar que Aub tardó poco en introducirse en los medios culturales de México. Re-

Tuñón de Lara (1959-1972): “Por de pronto estoy en eso de la Radio y la Televisión de la Universidad...”; y el 1 junio de 1966: “Se cumplió lo supuesto y precisamente hoy, a los cinco años justos de haber tomado posesión de Radio Universidad, entregué el puesto. Sin embargo, mi sucesor Joaquín Gutiérrez Heras es persona excelente...”.

¹³ Max Aub, “Prólogo inédito”, Archivo de la Fundación Max Aub de Segorbe (AFMAS), Caja 4/8.

¹⁴ El 21 de junio de 1955, hacía esta anotación en *Diarios (1939-1972)*, pp. 265-266: “¡Tanto tiempo sin escribir, dominado por mi trabajo imbécil, que me proporciona J[osé] L[uis] M[artínez]! ¿Para qué? Para nada, absolutamente para nada: ganar unos centavos (ya digo centavos, no céntimos)”.

¹⁵ Cfr. *Epistolario Max Aub/Manuel Tuñón de Lara (1959-1972)*.

¹⁶ El 29 de julio de 1948, *Diarios (1939-1972)*, p. 149, escribía dirigiéndose a una de sus hijas: “Carmen: mañana cumples doce años. No puedo hacerte ningún regalo porque no tengo dinero. Te lo digo por escrito para que te sea menos pesado. Lo único que te deseo es que vivas en un mundo en el cual, cuando tu hijo cumpla doce años, no sea un problema no tener dinero para hacerle un regalo”.

sulta sorprendente que recibiera el encargo, casi recién instalado en México, de hacer documentales como *México es así*, *La tierra es la patria* y *México hacia el futuro*, o que Daniel Cosío Villegas, también por esos años, le pidiera, en nombre del Fondo de Cultura Económica, que asesorara a Giselle Freund en un reportaje que estaba preparando sobre el México moderno.¹⁷

En esos primeros años de su exilio, trabajó, con más bien regular fortuna, en la industria cinematográfica mexicana;¹⁸ y probó suerte —sin que la tuviera— como autor teatral. En 1944 estrenó *La vida conyugal* en el Teatro Fábregas; en 1947, *A la deriva*, en la colonia penitenciaria de las Islas Marías; en 1948, *Los guerrilleros*, en el Teatro de los Electricistas; y en ese mismo año, *La vuelta: 1947*, en el Teatro del Sindicato de Telefonistas... Su teatro encuentra entonces dificultades en México y Aub hace esfuerzos —nuevamente con poca fortuna— para, en la medida de lo posible, mexicanizarlo. Así, en la adaptación teatral de *La Madre*, de Gorki, que había realizado en Barcelona en 1938, introduce mexicanismos;¹⁹ y en su obra teatral *Cara y cruz* —obra sobre la guerra civil española escrita en 1944 y dedicada a la memoria de Manuel Azaña— añade las siguientes palabras, que son otro intento de mexicanizar su teatro:

El traspunte, que es amigo mío, asegura que el propósito del autor fue reproducir escenas acaecidas el 18 de julio de 1936. ¡Tampoco es cierto! ¡Aquí se miente en la cara de todos! De parecerse a algo, yo me inclinaría a creer que el autor buscó sus antecedentes en los sucesos que motivaron la muerte del presidente Madero. Al fin y al cabo, inventa hazañerías.

¹⁷ Carta del 10 de enero de 1948 de Daniel Cosío Villegas. Cfr. AFMAS.

¹⁸ Debo a Álvaro Romero, de la Universidad de California, Santa Cruz, los datos siguientes que provienen de un trabajo de investigación suyo que permanece inédito, titulado “Max Aub en el cine mexicano (1943-1956)”: Hizo la adaptación de su propia obra *La vida conyugal* (1943) para la película del mismo título dirigida por Julio Bracho. Trabajó como dialoguista en *Amok* (1944) y *Los olvidados* (1950). Adaptó el guión cinematográfico de *El globo de Cantolla* (1943), *Sinfonía de una vida* (1945), e *Hijos de mala vida* (1946). Colaboró en la adaptación del argumento cinematográfico de *La monja alférez* (1944), *El sexo fuerte* (1945), *La rebelión de los fantasmas* (1946), *Contra la ley de Dios* (1946), *Otoño y primavera* (1947), *El hombrecito* (1950), *Al caer la tarde* (1948), *Historia de un corazón* (1950), *Cárcel de mujeres* (1951), *Camino del infierno* (o *Nos veremos en el cielo*) (1949), *Ave de paso* (1945), *Soltera con gemelos* (1944), *Cinco rostros de mujer* (1946), *Cuide a su marido* (o *La doncella de mi mujer*) (1949) y *Lluvia de abuelos* (1949). Adaptó el guión cinematográfico de *La viuda celosa* (1945) y *El charro y la dama* (1949). Colaboró también en las adaptaciones de *Marina* (1944), *Entre tu amor y el cielo* (1946), *Para que la cuña apriete* (1950), *Barrio de pasiones* (1947) y *María la O* (1947). Participó en la redacción de los guiones cinematográficos de *Mariachis* (1949), *Pata de palo* (1950), *La segunda mujer* (1952), *Ley fuga* (1952) y *La desconocida* (1954).

¹⁹ Cfr. las notas de Josep Lluís Sirera a *La madre*, en Max Aub, *Teatro. Obras completas*. Vol. VII-A (Biblioteca Valenciana, Valencia, 2002), p. 317.

Aub, que a su llegada a México se reencontró con viejos amigos españoles, entre ellos el sociólogo José Medina Echavarría,²⁰ empezó a tener muy pronto buenas relaciones de amistad con personalidades influyentes en los medios culturales mexicanos, como Alfonso Reyes, Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas, y también con otros insignes intelectuales y escritores mexicanos, como, por citar unos pocos ejemplos, Mariano Azuela, Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet, José Mancisidor, José Luis Martínez, Octavio G. Barreda, Mauricio Magdaleno, Carlos Fuentes, Elena Garro y Octavio Paz. El contenido de *Ensayos mexicanos*, libro póstumo que recogía una selección de artículos y ensayos entre los que había algunos que se remontaban a 1942, pone de manifiesto las buenas relaciones que mantuvo con destacados representantes de las letras mexicanas y lo bien que alcanzó a conocer la historia y la cultura mexicanas...²¹ Aunque para un exiliado el diálogo nunca es fácil.²² Para Aub, aun con las particularidades que presenta su caso, tampoco lo fue.

Eurocentrista por educación y sensibilidad —y porque sus raíces se hallaban repartidas entre Alemania, Francia y España—, antes de emigrar, Aub estaba poco familiarizado con cuanto acontecía en Latinoamérica. Pero sus orígenes, y la educación cosmopolita que recibió desde niño, le facilitaron, como ocurriera cuando a los once años se vio forzado a buscar refugio con sus padres en España, la adaptación a México, país que se convirtió, según dijo en una ocasión, en su “amor de madurez”.²³ Un amor que tuvo, por las razones que él mismo comentó en un estremecedor pasaje de sus *Diarios*, una especificidad cuyos fondos y trasfondos no son siempre fáciles de calibrar y entender en todas sus dimensiones y matices:

¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, el no ser de ninguna parte! El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, ma-

²⁰ José Medina Echavarría, cuya relación con Aub se remontaba a los años juveniles —los dos estudiaron en Valencia en el mismo Instituto—, era el director del Centro de Estudios Sociales y de *Jornadas*, colección que editaba ese Centro. Medina publicó en el primer número de *Jornadas* la monografía *Prólogo al estudio de la guerra*.

²¹ Cfr. en *Cuerpos presentes* (Biblioteca Max Aub, Segorbe, 2001), libro también póstumo, los retratos de Octavio G. Barreda, Julio Torri, Siqueiros, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y Alfonso Reyes.

²² Cfr. Francisco Caudet, “La condición de exiliado republicano”, en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, pp. 329-369.

²³ Max Aub, “Notas mexicanas”, manuscrito depositado en AFMAS, Caja 35/9.

dre parisina, pero de origen también alemán, pero de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarró mi castellano, ¡qué daño no me ha hecho! El agnosticismo de mis padres —librepensadores— en un país católico como España, o su prosapia judía, en un país antisemita como Francia, ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado! ¡Qué vergüenzas! Algo de mi fuerza —de mis fuerzas— he sacado para luchar contra tanta ignominia.²⁴

Todos esos factores²⁵ se sumaban al hecho de que la integración de un exiliado al país de acogida no suele producirse de manera absoluta, y menos aún cuando esa situación se da, como en el caso de Aub, en la edad adulta. Lo cual, bien mirado, es una suerte. Porque la no plena integración permite observar la realidad desde una distancia necesaria para el siempre saludable ejercicio de la mirada crítica. A ello hay que añadir esta singularidad: los españoles eran exiliados políticos en un país, México, que les recibió —aunque hubo resistencias y ataques en algunos medios— con los brazos abiertos.²⁶ En enero de 1962, la *Gaceta* del Fondo de Cultura Económica recogía una nota de Aub, titulada “A los veinte años de *Cuadernos Americanos*”, en la que declaraba su agradecimiento a México, al estadista Cárdenas y al mentor cultural Jesús Silva Herzog:

Las patrias las hacen los individuos y la lengua que hablan. España le debe a México más de lo que México le debió a España. Si mañana la justicia se restablece allí, se deberá en gran parte a que México alentó a los que la injusticia arrojó aquí para dejar constancia de la verdad.

¿Cuántos de nosotros no hubiesen muerto en países de lengua extranjera si el gobierno del general Cárdenas no nos hubiera concedido más que asilo, un aliento nuevo? ¿Cuántos de nosotros no hubieran callado lo más que en veinte años han dicho si don Jesús Silva Herzog no hubiera hallado la manera de publicar *Cuadernos Americanos*?

Si el día de mañana la historia se restablece en lo que fue —y no creo que el hombre tenga misión de mayor alcance para con las generaciones futuras—, será gracias a hombres como el que hoy festejamos: por su integridad, sentido de la justicia, amor a lo cierto, dedicación al prójimo.²⁷

²⁴ Anotación del 2 de agosto de 1945, *Diarios (1939-1972)*, p. 126.

²⁵ Cfr. la nota 23.

²⁶ Cfr. Francisco Caudet, “México, tierra de asilo”, en *Hipótesis sobre el exilio republicano de 1939*, pp. 155-206.

²⁷ Max Aub, “A los veinte años de *Cuadernos Americanos*”, en *Ensayos mexicanos* (UNAM, México, 1974), p. 297.

En “José Mancisidor y España” volvía a recordar a Cárdenas con el inmenso agradecimiento que siempre manifestaron por él los exiliados republicanos, y decía de México y de José Mancisidor:

Ningún país americano está hoy ni estará mañana tan cerca de España como México. Y lo debe a hombres del temple de José Mancisidor.

El novelista veracruzano presidió durante los años de su existencia la FOARE. Ningún organismo, de las docenas que hubieron, cumplió tan a la perfección su misión de defender a los republicanos españoles, ninguno estuvo tan cerca de su justa causa, injustamente derrotada; por ello la deuda de España con José Mancisidor es imborrable y cuando, el día de mañana, se pueda rendir tributo, en España misma, a la pléyade de hombres que dieron lo mejor suyo en pro de la justicia, se le recordará, como le recordamos hoy, como la generosidad misma, gran desterrador de tinieblas.²⁸

Pero el reconocimiento de estas deudas de gratitud, que compartía con Aub la inmensa mayoría de exiliados, no impidió que dejaran de existir entre México y el colectivo de exiliados republicanos unos desencuentros que, a veces, eran simples problemas de convivencia que se remontaban al pasado colonial y a diferencias culturales que, por mucho que haya quienes aseguren lo contrario, existían entre México y España. Poco ayudó a remediar ese estado de cosas el que un buen número de exiliados republicanos, a pesar de hallarse en las antípodas del ideario imperialista del primer franquismo, hicieran alarde de una supuesta superioridad moral, que se atribuían por haber luchado contra el fascismo y/o por pura ignorancia, que en absoluto les eximía de culpa, una prepotencia nacional en la que había resabios de una vieja mentalidad colonial.²⁹

Aub denunció la pervivencia de esas actitudes y mentalidades porque, de un lado, eran incongruentes con el marchamo ideológico del republicanismo y porque, de otro, enturbiaban las relaciones de los refugiados con los mexicanos. En clave entre irónica y humorística se ocupó de estos extremos en el cuento “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, que trataba, contra lo que a menudo se piensa, más de los refugiados que de Franco. Como muestra de que así era, reproduzco el siguiente pasaje del cuento:

²⁸ Max Aub, “José Mancisidor y España”, en *Ensayos mexicanos*, pp. 259-260.

²⁹ Cfr. las advertencias y recomendaciones que Paulino Masip hizo a sus compatriotas exiliados en *Cartas a un español emigrado* (Junta de Cultura Española, México, 1939).

Los recién llegados no podían suponer —en su absoluta ignorancia americana— el caudal de odio hacia los españoles que surgió de la tierra durante las guerras de Independencia, la Reforma y la Revolución, amasado lo mismo con los beneficios que con las depredaciones. Ni alcanzarían a comprenderlo, en su cerrazón nacionalista, con el orgullo que les produjo la obra hispana que descubrieron como beneficio de inventario ajeno, de pronto propio. Jamás las iglesias produjeron tanta jactancia, y más en cabezas, en su mayor número, anticlericales.³⁰

Estas palabras, dejando a un lado la terriblemente patética situación que denuncian, son una muestra de la distancia que existía entre Aub y muchos de sus castizos compatriotas. Se debe asimismo señalar que esa distancia iba acompañada de la ironía y el humor, porque Aub también amaba, a pesar de todo, a esos españoles y porque no era partidario de que nadie —ni él mismo, claro está— diera ejemplos del menor adarme de superioridad, bien fuera nacional, moral o de cualquier tipo. No le importaba tanto dar lecciones de civismo, que las da en este cuento, como reflexionar sobre el hecho de que uno es, como había escrito en “El remate”, “de donde crece”, pero no por ello hay solamente una única manera de crecer, ni se para nunca de crecer, ni se crece mejor o únicamente cuando no se cambia de suelo. Es lo que acaba comprendiendo Lázaro Valdés, según dice en el *Ejercicio retórico contra la juventud*, que aparece incluido en el cuento “Homenaje a Lázaro Valdés”:

Para medir y pesar, gozo muy humano, se necesitan medidas con las que tal vez se nace, pero se desarrollan con nuestra órbita. Sólo con el tiempo se aprende a amar.³¹

De México, donde también creció de maneras muy diversas, Aub amó muchas cosas —algo queda dicho ya—, pero tengo para mí que fue el paisaje mexicano lo que amó en primer lugar. De ello hay numerosas muestras,

³⁰ Max Aub, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, en *Enero sin nombre* (ed. de Javier Quiñones, Editorial Alba, Barcelona, 1995), pp. 413-414. En la anotación del 22 de marzo de 1965, *Diarios (1939-1972)*, p. 360, Aub decía: “Recibo hoy carta de Cesáreo Rodríguez Aguilera, ¡del 7 de octubre de 1964!, en la que me dice que ‘el secretario del Patronato de Presos y Penados’ —su amigo— le escribe, refiriéndose a las gestiones hechas para conseguir mi visado, que ‘temo que no van a tener éxito porque parece ser que escribió un libro titulado *La muerte de Franco* y otras cosas más, en que indica la forma de cómo terminar con nuestro jefe del Estado’. De cómo se transforman las cosas: un sencillo relato en el que no me propuse más que reflejar las reacciones de los mexicanos ante los españoles de café...”.

³¹ Max Aub, “Homenaje a Lázaro Valdés”, en *Enero sin nombre*, p. 448.

que a veces aparecen en sus escritos como destellos. Así, en el cuento “Teresita”, que dedicó a su gran amigo Alfonso Reyes, irrumpe esta entusiasta certeza: “No hay nubes como las de México”.³² Y continúa diciendo el narrador, que parece haberse ido familiarizando tanto con el exultante paisaje que hasta lo describe en sus más recónditos matices:

Allá enfrente asoma el Popo, otras nieves en nubes esconden el Iztaccíhuatl; más abajo las prodigiosas construcciones indostánicas de Tepetzotlán entre hábitos 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.³³

En el cuento “Homenaje a Próspero Merimée” vuelve a tener destacado protagonismo el paisaje mexicano:

De día, el valle era pardo, claro y oscuro, atravesado, picado, de bardas y árboles secos, otros perennes, casi del mismo color; por la distancia: verdes oscuros oliváceos; los troncos, negros. La tierra caía suavemente hasta lo que parecía llano, que él sabía cruzado de súbitas barrancas. Un ancho espacio amarillento cruzaba, a la derecha, muy lejos; extensión en barbecho donde cazó, hacía meses, un coyote. Monotonía inculta, lo mismo daba un valle que otro.³⁴

Poco más adelante, en este mismo cuento, añade estas pinceladas:

El verde negro del laurel se recorta brillante en el azul pavo del cielo. Los zopilotes coronan la tarde, interminablemente.

La tierra seca, el polvo mucho, las calles empedradas con algunos cantos indiferentes. Sombreros de palma, huipiles blancos.

El zócalo abandonado, seco. Los macizos marcados con tiras de azulejos. Pero no hay macizos ni arbustos. Sólo, en una esquina, una mata de adelfos rosas. En el centro, una fuente, sin gota de agua [...].

En el enorme laurel real pían los pájaros, a cientos; entran, salen, se clavan en sus ramas como agujas en un alfiletero vivo.³⁵

³² Max Aub, “Teresita”, en *Enero sin nombre*, p. 351.

³³ *Loc. cit.*

³⁴ Max Aub, “Homenaje a Próspero Merimée”, en *Cuentos mexicanos (con pilón)* (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990), p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

La expresión escrita de la intensidad con que Aub llegó a sentir el paisaje mexicano alcanza posiblemente su punto culminante en “Amanecer en Cuernavaca”:

En la huerta ni las adelfas ni las buganvillas dan aún la medida de su color. Todo el sol está prendido en redes de musaraña. Todo duerme, todavía, un poco. Los colores sobrellevan la pátina del amanecer. Verdes ligan con plata, el aire es fino, los ruidos mansos. La soledad y el silencio a punto de perderse. Los enjalbegados se tiñen de amarillo en espera del blanco restallante que el sol en añil les deparará sin remedio. El cielo es azulenco, celeste claro. Todo despierta, hasta los colores. Nadie es todavía exactamente el que ha de ser. El despertar tiene algo de nacer, todo es tierno, más lento, más débil, más puro, mejor. Es la hora de los buenos propósitos: hoy haré esto y lo otro. Luego picará el sol y los hombres se dejarán ir por la corriente, los rojos serán más violentos, los blancos inmirables, el polvo coruscante; sahornado el día de gritos, hormigas, pulgas, mosquitos, niños, gasolina, ganas de no hacer nada. Pero ahora, al amanecer, todo es esperanza, fuerza y milagro.

Los montes parecen más lejanos, espolvoreados de plata, los grises todavía empañados de malva, los verdines de azul. La tierra seca no muestra aún sus cicatrices ni sus arrugas de vieja pedigüeña. La sed se remedia con el airecillo corredor. Los surcos y las acequias prometen agua con la neblina y el corazón da gracias de ser.

Las manos alisan el pelo todavía revuelto del contacto con la noche o bajan a recargarse sobre los riñones encajándose en el nacimiento de las caderas. El hombre se planta, perniabierto, —ante el día, lleno, fuerte, contento, sin saber por qué. Mundo abierto, mañanilla.

Todavía no zumban las moscas, todavía no salen las lagartijas, todavía no picotean las gallinas ni alza sus crines el caballo. Sólo un perro sin nombre corretea flaco, la cola a lo que sea, husmeando sin parar hasta perderse tras el recodo.³⁶

Y al final aparece, de manera sorpresiva y brusca, y a la vez inevitable, porque dice mucho del estado de ánimo de quien mira las maravillas de esa desbordante naturaleza, la interferencia de otro paisaje: “Como si fuese en Aragón o en Cataluña”.³⁷

Entre esos paisajes no se establece, o a mí no me lo parece, ninguna competencia ni ninguna jerarquía. En la descripción de Cuernavaca se había simplemente filtrado la memoria del paisaje familiar, sucintamente

³⁶ Max Aub, “Amanecer en Cuernavaca”, en *Enero sin nombre*, pp. 449-450.

³⁷ *Ibid.*, p. 450.

mencionado en el símil, que en otro tiempo había sido centro y razón única del mundo y que ahora, en el exilio, era una ausencia que ese recién descubierto paisaje de Cuernavaca hacía presente. Pero el paisaje de Aragón o Cataluña, anclado en la memoria es, por ausente, más imaginario que real; o, al menos, necesita de esa realidad que es el paisaje de Cuernavaca para que tenga una realidad que retoma a través del símil. En buena lógica, pues, Cuernavaca, no es como si fuera Aragón o Cataluña; sino al revés.

La interferencia de visiones de paisajes familiares en las descripciones hechas por algunos exiliados del paisaje mexicano era tan corriente como inevitable. Pero en algunos casos —tal ocurrió con Aub—, a medida que los exiliados se fueron adaptando e integrando en los países que les acogieron, lo real-presente fue progresivamente adquiriendo una realidad propia, autónoma de lo real-ausente. El 1 de octubre de 1943, dejaba Aub en sus *Diarios* constancia de ese proceso:

Hoy hace un año que desembarqué aquí. A las seis de la mañana, sobre una bruma gris y un mar de plomo, descubrí el enorme cono rosado —color flamenco— del pico de Orizaba. El barco avanzaba sin fatiga ni ruido, como si el mar fuese azogue y las máquinas viento. Una isllita con una palmera. Y luego gris en pisar el muelle, el puerto y el edificio muerto de la aduana: gris sucio, rosado sucio y la cadena horrible de los zopilotes parados en su galería.

Luego la alegría de Veracruz, que entonces, quizá por el deseo de España, me pareció tan española.

Tan Murcia pequeña, o Lorca. Era el aire del idioma. Hoy abiertos los ojos a algo más que la emoción y el deseo: Veracruz, tan tropical y mexicana.³⁸

En Aub el sentimiento del paisaje mexicano compite a menudo con la fascinación por los nombres autóctonos. Así, en “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro” no resulta fácil determinar si, en este largo título, el énfasis está puesto en la *verdadera historia*, en los misteriosos *peces blancos* o en el nombre *Pátzcuaro*. No, no resulta fácil saber dónde puso Aub el énfasis, pero no cabe la menor duda de que el esdrújulo Pátzcuaro desencadena, en este magnífico cuento, la aparición de una serie de topónimos asimismo esdrújulos:³⁹ Tacámbaro, Camécuarro, Cupítero, Puruándiro, Yurécuarro, Zitácuarro, Queréndaro, Acámbaro... A esos nombres, que llama “refulgentes”, hay que

³⁸ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, p. 105.

³⁹ De los peces de Michocán se dice en “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro”, *Cuentos mexicanos (con pilón)*, p. 91, que “se habían vuelto nacionalistas. Empezaron por inventar el esdrújulo para marcar su independencia sobre las lenguas antiguas”.

añadir los de otros topónimos que el narrador recoge en ese cuento también con particular regusto: Tenochtitlán, Tzinzuntzán, Parangaricútiro...

En el cuento "El caballito", aparece documentada la preferencia de México por el apóstol Santiago, patrón de España, con una orgía —¡dos páginas y media!— de Santiagos mexicanizados: Santiago Amoltepec, Santiago Apoala, Santiago Coicayán, Santiago Astata, Santiago Atzitzihuacán, Santiago Cacaloxtepec, Santiago Camotlán, Santiago Comaltepec, Santiago Chazumba, Santiago Choapan, Santiago Ixcuitepex, Santiago Ixuintla, Santiago Ixtayutla, Santiago Jamiltepec, Santiago Jocotepec, Santiago Juxtlahuaca, y un largo etcétera que, como digo, ocupa dos páginas y media.

El fragmento citado más arriba del *Ejercicio retórico contra la juventud*, publicado en 1954, una especie de testamento que, según el relato, Lázaro Valdés había dedicado a Alfonso Reyes, tiene como contrapunto un texto dedicado al apócrifo Marcos,⁴⁰ donde se hacía una apología de los espacios nativos:

"¿Crees que el hombre es sólo el hombre? ¿Crees que sólo se trata de reconquistar al hombre? No, Marcos, no: se trata también de volver a tener lo que el hombre hizo y, además, lo que lo hace: el Arlanzón y el Tajo, los picos de Europa, Urbión y el Guadarrama. Cuando luchas por España, no es sólo para volver por el derecho de los hombres españoles: es para que las piedras de Valladolid, las de Burgos, las de Alcoy, las de Granada, vuelvan a ser tuyas, claras y libres, para que San Marcos y San Isidro de León, San Juan de los Reyes, el puente romano de Córdoba, el castillo de Medina y toda Salamanca vuelvan a ser tuyas, de todos los españoles. [...] Me dirás: —¡Cuánta literatura! Tan pronto como caigan los hombres... Pero es que sin las piedras los hombres no tienen patria. Son las piedras y los ríos los auténticos padres de los hombres, sus progenitores".⁴¹

Pues bien, en el *Ejercicio retórico* publicado en 1954, tiempo y espacio no constituyen una unidad sino una divergencia, a diferencia de lo que sucede en el texto publicado en 1947. O, si se prefiere, el texto que Aub publica en 1947 contradice el de 1954 en la medida en que en el *Ejercicio retórico* el tiempo se aleja de esa concepción patrimonial y mítica del espacio, y se torna una atalaya desde la cual el exiliado puede abrirse a otras realidades y, desde ellas, pensar el mundo.

Los exiliados republicanos descubrieron en México, entre otras muchas realidades que les eran del todo o en parte desconocidas, el indigenismo, cues-

⁴⁰ Cfr. Max Aub, "No basta la nostalgia", *Ultramar*, junio de 1947, ed. facsimilar de James Valender (El Colegio de México, México, 1993), pp. 16-17 y 29.

⁴¹ Max Aub, "Homenaje a Lázaro Valdés", en *Enero sin nombre*, pp. 442-443.

tión a la que se prestó descollante atención en la revista *Romance*, cuyos redactores eran refugiados españoles.⁴² Otro asunto que no les era muy familiar era el problema del mestizaje, que se convirtió en piedra de toque de la perspectiva que adoptó Aub para entender la realidad mexicana.⁴³ Un asunto más, que se había ido abriendo paso en algunos países latinoamericanos, era la necesidad de tomar, sumida Europa en los estertores de una nueva guerra mundial, una vía propia. En la colección *Jornadas*, editada por el Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México, en la que tuvo destacado protagonismo José Medina Echavarría —íntimo amigo de Aub—, se alentaba a Latinoamérica

a ponerse enérgicamente a pensar en sí misma en su propio destino y a aprovechar lo que es un triste momento para conquistar definitivamente, sin renunciar a ninguna herencia valiosa, su autonomía cultural. [...] Y desde el punto de vista político, en su mejor sentido, conseguir el conocimiento recíproco de los pueblos de nuestra América, manteniendo así viva y real la conciencia de su común destino.⁴⁴

México llegó a ser considerado, sobre todo durante los primeros años del exilio, una suerte de sala de espera situada en una lejana estación de tránsito —*Sala de espera* tituló Aub a una revista suya y *Tránsito* se llama una de sus obras de teatro en un acto, escrita en los primeros años de exiliado y publicada en esa revista—, de donde se habría de emprender un viaje de regreso a España; un viaje que, contra tales ilusorias expectativas, se fue retrasando de manera indefinida. Irremisiblemente, pues, la sala de espera —es decir, México— se convirtió, para Aub y los varios miles de republicanos que estaban allí exiliados, en lugar permanente de residencia y de trabajo. Pero no es menos cierto que esa sala de espera fue también para muchos —desde luego lo fue para Aub, que enriqueció su eurocentrismo de juventud con

⁴² Cfr. Francisco Caudet, "Romance (1940-1941)", en *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, pp. 115-169.

⁴³ En sus *Diarios* hay salidas de tono, acaso porque se reprimía en público y se desfogaba en privado. Una de esas salidas de tono aparece el 13 de noviembre de 1949, *Diarios (1939-1972)*, p. 156: "La duplicidad de sangre en el mestizo engendra su dúplica manera de ser. Cuando hablo de sangre no me refiero a la sangre, sino a lo que ha venido a ser el país en manos de los mestizos. De esa duplicidad, en ella, viven todos: criollos, mestizos y aborígenes. Mienten por no mentirse, ya que difícilmente están de acuerdo consigo mismos. No quisiera dar a esto un sentido peyorativo. Ejemplo: M[auricio] Magdaleno me asegura, a las once, que de un cuento no se puede sacar una buena película. A las doce, frente a un productor al que no tenía necesidad de asegurar nada, le dice que de un cuento se puede sacar una excelente película. No es nada, pero así con todo —y en todo—. Mundo vacilante y con fondo pantanoso".

⁴⁴ Cfr. *Discurso de la novela española contemporánea* (Jornadas 50, México, 1945), p. 6.

la nueva dimensión americana—, un lugar desde el cual empezar a interpretar la realidad con otra mirada. Esa mirada, que era más plural y más diversa porque se hallaba situada en el espacio del “otro”, ya no giraba, pues, en función de una sola perspectiva, sino a partir de varias. De ello da cuenta, en clave humorística, este pasaje de “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, donde el mesero del cuento dice que le había costado mucho darse cuenta “de que el mundo no está bien hecho” y de que “los hombres, a lo más, se dividen en melolengos, nangos, guarines, guatos, guales, guajolotes, mensos y babosos. Cuestión de matices, como el café con leche”.⁴⁵ Esta misma amplitud de perspectivas la expresaría Aub en clave seria, en la “Explicación” a *Hablo como hombre*, donde formula unos principios que se fundamentan asimismo en la benéfica experiencia del exilio mexicano:

Enemigo personal de la ignorancia, no puedo estar de acuerdo con una época cuya expresión más clara es buscar que medio mundo ignore al otro; que no se sepa, en Occidente, lo que sucede de bueno en Oriente; que no se olfatee, en Oriente, más que lo malo de Occidente. Nunca ha reinado tanto el oscurantismo como en estas décadas que han visto desarrollarse explosivamente los medios de información; jamás, sabiendo tanto, se ha procurado que se sepa menos.

Yya 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. Poco le debo a los demás, mucho a mí mismo o lo que es casi igual: todo a los demás.⁴⁶

La prolífica obra escrita por Aub en el exilio estaba, en su mayor parte, “hincada —como dijo él mismo— en España”,⁴⁷ pero de todos modos, fue redactada, en su mayor parte, en México, país con el que había contraído, por ello, una impagable deuda de gratitud.⁴⁸ Aub así lo reconoció en numerosas ocasiones. En el prólogo a su *Teatro mayor*, decía: “Las cárceles y los campos, contra lo que se puede suponer, me dieron espacio, si no para es-

⁴⁵ Max Aub, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, en *Enero sin nombre*, p. 428.

⁴⁶ Max Aub, “Explicación”, en *Hablo como hombre*, ed. Gonzalo Sobejano (Biblioteca Max Aub, Segorbe, 2002), pp. 36-38 *passim*.

⁴⁷ Cfr. Manuel Tuñón de Lara, prólogo a Max Aub, *Novelas escogidas*, p. 9.

⁴⁸ No creo sea descabellado concluir que Aub se sirvió del protagonista de “El remate”, narración que cierra *El Laberinto Mágico*, para describir, con la perspectiva de haber vivido cuando escribió esa narración más de veinte años en México, su situación y la de otros de muchos exiliados: “Nos han desahuciado. ¿Volverme a Méjico [con jota en el original]? Pues sí. A empezar de nuevo, a darme cuenta de que aquello es mi tierra. Y no lo es. Uno es de donde crece”. Cfr. Max Aub, “El remate”, *Enero sin nombre*, p. 466.

cribir, para pensar. Todo lo que sigue es obra de México”.⁴⁹ A este respecto, es igualmente significativa la dedicatoria que lleva *San Juan*:

A Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia.⁵⁰ Si México, para mal de la dignidad humana, hubiese sido cualquier otro país, nunca hubiese podido escribir esta obra que vi, clara, maniatado en la bodega de un barco francés peor que este *San Juan* de mi tragedia...⁵¹

En octubre de 1943, en un artículo publicado en *El Socialista* de México, Aub expresaba su deseo de “saludar, una vez más, con humildad agradecida, a los escritores mexicanos que hicieron posible mi vuelta al mundo”.⁵² Y en la contraportada de *Ensayos mexicanos* se incluía este texto, que es un homenaje póstumo de México a Aub:⁵³

Aub demostró durante toda su vida un profundo amor a México y a lo mexicano. Profesional de las letras, encontró en el país que le brindó asilo un rico veneno para algunas creaciones propias y una literatura que le impresionó y le gustó siempre. Sus *Ensayos mexicanos* le permitieron mostrar, como el resto de su obra, una visión del mundo que se resume en pocas palabras pero que da idea de la magnitud de su tarea: los anhelos de libertad y justicia social.

Ya he recordado más atrás lo que sobre México escribió en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* y en el artículo “José Mancisidor y España”.⁵⁴

⁴⁹ Max Aub, “Prólogo” a *Teatro mayor*, en *Teatro completo* (Aguilar, México, 1968), p. 300.

⁵⁰ La edición de *Tercer acto* (1947) iba precedida de la siguiente nota dirigida a Villaurrutia: “Querido Javier [con jota en el original]: Este es un boceto que se me vino a la pluma empujado por los personajes principales de *Invitación a la muerte*, al día siguiente del estreno de tu obra. No trata de llevar tu comedia por otro lado. El mundo tiene tantas hojas como los árboles. Con la savia del tuyo nútrese este ensayo. Tuyo es. M.A.”. Cfr. Max Aub, *Tercer acto*, en *Sala de Espera*, XVI, p. 1.

⁵¹ Max Aub, *San Juan* (Tezontle, México, 1943), p. 11. El 14 de junio de 1961 —*Diarios (1939-1972)*, p. 328—, lamentaba no poder dedicar una obra de teatro suya “ni a Rodolfo Usigli, ni a Xavier Villaurrutia, ni a Salvador Novo, ni a Benito Coquet, ni a José Luis Martínez, ni a Jorge González Durán, ni a Héctor Azar que, habiendo tenido en sus manos tantos teatros oficiales, jamás se les ocurrió estrenar una obra mía (lo que nada les hubiera costado)”. ¿Se debía a ellos su fracaso en México como autor teatral? Me temo que no. Pero, como sea, Aub añadía, tras lo anterior, esta significativa apostilla: “No me puedo enojar con ellos porque son mis amigos y menos todavía porque son mexicanos y si he podido escribir tanto en México, a ellos (al general Cárdenas sobre todo) se lo debo”.

⁵² Max Aub, “El turbión metafísico”, en *Hablo como hombre*, p. 50.

⁵³ Y de Aub a México, porque éste dejó el libro preparado para su publicación.

⁵⁴ Cfr. las notas 28 y 29.

Discurso de la novela española contemporánea fue escrito y publicado, según confiesa Aub en “Apostilla al título”, a instancias de Medina Echavarría. Que fuera así, no debería distraer del hecho de que, más allá de la amistad con Medina, Aub compartía con el Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México tanto los anteriores postulados como este otro, también incluido en la declaración programática de *Jornadas*, donde se dejaba sentado que

no son las teorías las que determinan los problemas, sino éstos los que deben dar lugar al pensamiento teórico y, además, que no puede entenderse ni solucionarse ningún problema de la vida humana si lo desprendemos de su contexto o circunstancialidad.⁵⁵

Esos principios los aplicó Aub, desde su llegada a México, a sus ensayos de crítica. Y lo hizo con los pocos materiales bibliográficos que, sobre todo durante los primeros años de exilio, los más difíciles, tenía a su alcance. A pesar de esa circunstancia, y de no haber recibido una formación universitaria, demostró que era un intelectual de fuste. Un producto más de un tiempo español excepcional.

Pero ahora no me interesa tanto destacar estos aspectos como el que hacia el final de *Discurso de la novela española contemporánea*, al tiempo que relacionaba el término de la segunda guerra mundial con el ocaso de las escuelas vanguardistas parisinas y con la eclosión de una nueva manera de escribir, augurase que en adelante París iba a dejar de ser la metrópoli literario-artística del mundo:

Las escuelas parisinas necesitaron del derrumbamiento de Francia para darse cuenta de su propia muerte. Los escritores franceses que, en medio de tanto androginismo, traían un nuevo modo de enfrentarse con la vida, Malraux y Aragon, unidos a algunos novelistas norteamericanos, cuya barbarie técnica traía hábito directo de la calle y el campo, los novelistas soviéticos, de valer muy desigual, pero todos al servicio de la colectividad, y los novelistas iberoamericanos iban a consolidar los cauces de un nuevo realismo.⁵⁶

En una extensa nota a pie de página, sustentaba Aub su augurio en unos autores latinoamericanos que habían ido publicando novelas “no influenciados por las escuelas europeas del tiempo. V. gr., y por lo que a Mé-

⁵⁵ Cfr. *Discurso de la novela española contemporánea*, p. 2.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 102.

xico respecta: Rafael Muñoz, Gregorio López y Fuentes, José Revueltas...”.⁵⁷ En esa nota anunciaba, pues, el ocaso del eurocentrismo literario-artístico y lo hacía sirviéndose de una teoría y una praxis estéticas latinoamericanas. La perspectiva crítica de Aub había incorporado esa otra dimensión, y su perspectiva ya no era, como antes de trasladarse a México, exclusivamente europea. Ahora, partiendo del discurso que dictara Jaime Torres Bodet en el acto de ingreso a la Academia Mexicana, Aub corroboraba su tesis de que Latinoamérica se había convertido en una alternativa literario-artística a Europa. Tras comentar que Torres Bodet había reconocido “con entereza su parte de culpa —expresada bajo palio parisiense y en olor deshumanizante a través de historias leves, graciosas y puras—”,⁵⁸ Aub reproducía las siguientes palabras del discurso del escritor mexicano:

Si los artistas de antaño se complacieron viendo cómo se convertía Dafne en laurel y en estatua de sal la mujer de Lot, el deber exige que nuestra hora se singularice precisamente por lo contrario y que, al roce de nuestra vara poética o filosófica, vuelva a vivir la mujer de Lot, escapando a su cárcel salobre y rígida, vuelva el laurel a ser Dafne viva y hallemos, bajo los símbolos opresores, la carne trémula y vulnerable por cuyas arterias corra una sangre ya no ficticia, sino roja y ardiente como la nuestra, entre nervios y músculos de verdad.⁵⁹

Por ello, concluía Torres Bodet en su discurso que, entre otras cosas, se imponía

a las nuevas generaciones una tarea, cuyos timbres más puros de gloria radicarán en vivificar la cultura, en humanizarla y en combatir contra las áridas abstracciones que estaban amenazando ahogar el arte, la ciencia y el pensamiento...⁶⁰

Con el anuncio, avanzado por Torres Bodet, de que estaba en marcha un necesario cambio cultural y estético, cambio que pasaba por la emancipación del barroquismo español y del purismo francés, coincidía Juan Ramón, de quien Aub reproduce, también en *Discurso de la novela española contemporánea*, este fragmento de una carta que le había escrito a Enrique Díez-Canedo el 6 de agosto de 1943:

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁹ *Loc. cit.*

⁶⁰ *Loc. cit.*

Desde estas Américas empecé a verme, y a ver a los demás, en los días de España; desde fuera y lejos en el mismo tiempo y el mismo espacio. Se produjo en mí un cambio profundo, algo parecido al que tuve cuando vine en 1916. Más que nunca necesitaba la expresión sencilla, en la que creo haber escrito lo menos deleznable de mi obra, que tantas veces se me ha complicado con ese vicio barroco que es la locura última de toda la literatura española, como el purismo es la tontería final de toda la francesa.⁶¹

De Mariano Azuela, a quien Aub tenía en la más alta consideración y estima, recordó, en *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, unos fragmentos de las palabras que el novelista mexicano pronunció cuando recibió, en enero de 1950, el Premio Nacional de Ciencias y Artes:

Si este galardón se me otorga por mi amor entrañable a las gentes y cosas de México, está justificado. En verdad yo no habría escrito ni una sola línea en materia literaria si desde mi juventud no me hubiera atraído con fuerza irresistible el deseo de producir algo acerca de nuestro país, algo que siempre fue de mal tono escribir, particularmente en aquellos tiempos en que, incluso la literatura, todo lo importaban de Europa.⁶²

Una vez más se rompían lanzas en favor de la autonomía cultural y estética de Latinoamérica. Desde varios frentes, se reclamaba el derecho a transitar una vía propia. Y Aub se hacía eco de todo ello. Aunque, no es menos cierto, barría, siempre que podía, para España. Si tanto Torres Bodet como Azuela coincidían en andar de nuevo por la vía del realismo, se apresuraba Aub a señalar que esa vía desde siempre había sido la más original y auténtica manera castellana. Por eso, cuando Aub recuerda que Azuela había confesado, en su discurso de enero de 1950, que “los autores que influyeron en mis comienzos literarios, casi con exclusión de cualesquiera otros, fueron Honorato de Balzac, Emilio Zola, Flaubert, los Goncourt y Alfonso Daudet”,⁶³ lamenta que no citara “a escritores españoles que, si no le influyeron, coincidieron con él”, como

Baroja —que podía haber pronunciado el discurso anterior [de Azuela]—, por el espíritu pesimista y el estilo que en fondo y forma no deja a veces de traslu-

⁶¹ *Ibid.*, p. 106.

⁶² Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (Fondo de Cultura Económica, México, 1969), pp. 34-35.

⁶³ *Ibid.*, pp. 36-37.

cir su condición médica, y en segundo lugar y en su segunda época, la de Valle-Inclán, por lo recortado, agrio, desgarrado, popular del lenguaje hablado.⁶⁴

Aub puso especial cuidado en relacionar la novela de la Revolución Mexicana con la gran narrativa de otros países. Así, refiriéndose a las para él dos mejores novelas de la Revolución, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, y *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, aseguraba no comprender que se las hubiera tachado, despectivamente, de

cronicones, comentarios, anécdotas y no novelas como si de todo ello no tuvieran *La comedia humana*, *Guerra y paz*, *Los Thibault*, *La montaña mágica*, *Manhattan Transfer*, las obras de Gorki, de Malraux, de Aragon, de Hemingway, de Faulkner, de Cholojov o de Pasternak, de Pavese o de Calvino.⁶⁵

En el exilio Aub descubrió el corpus de novelas que produjo la Revolución Mexicana. Desde un primer momento, esas novelas le fascinaron y les dedicó, a comienzos de la década de los sesenta, cuando ya llevaba unos veinte años en México, un extenso estudio del que, en 1969, publicó aproximadamente la segunda mitad bajo el título *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, y en 1974, la versión completa, titulada “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, que apareció incluida en el libro *Ensayos mexicanos*.

Como reza en la solapa de *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, esa monografía —lo cual es aplicable al ensayo “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”— es sobre todo, y no es poco,

un intento de interpretación y ordenación de los valores estéticos de este fenómeno que vino a denominarse, tardíamente, “novela de la Revolución Mexicana”. Este acontecimiento social, el más extraordinario de nuestro tiempo inmediato, sustenta el ciclo literario que el autor repasa en este libro.

Renglón seguido se añadía, en ese texto de la solapa, un comentario, que es, por varios motivos, perfectamente aplicable tanto a *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* y a “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, como al prólogo a *La prosa española del siglo XIX*, publicado en 1952, y al *Discurso de la novela española contemporánea*, publicado unos siete años antes:

⁶⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁵ Max Aub, “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, en *Ensayos mexicanos*, p. 47.

La sociología de las formas literarias constituye hoy en día un verdadero campo de investigación interdisciplinario.

También prestó Aub atención, bajo parecido prisma, a la poesía mexicana, a la que no me referiré en este trabajo porque ese mismo tema lo trata James Valender en su participación en este coloquio. Por lo que atañe a la novela, cabe destacar que entre los diversos ensayos de Aub sobre la novela mexicana, la española y la europea de los siglos XIX y XX persisten unos lazos que se remontan a lo escrito en *Discurso de la novela española contemporánea*, ensayo de interpretación que, como ya he señalado, es inseparable, por su contenido e intención, de la declaración programática de la colección *Jornadas*. De esa declaración, a la que ya me he referido, destacaré ahora este pasaje donde se hace una apuesta —¿hay que remontar a esta declaración el proyecto editorial que recibió el nombre de Fondo de Cultura Económica?⁶⁶— por la ciencia social y el saber científico:

Es un tópico que ha llegado ya a los medios populares, que nuestro siglo es o debe ser el siglo de la ciencia social, por razón del desequilibrio hoy existente entre nuestro saber científico sobre la naturaleza y nuestro saber científico sobre el hombre y su actividad.⁶⁷

En esa misma declaración programática de *Jornadas*, tras constatar que “el pensamiento racional y científico apenas comienza a conquistar lo que nos es más próximo: nuestra propia vida y su organización”, se lanzaba esta advertencia:

Nada más necesario hoy que el tratamiento científico, es decir, racional y objetivo, de las cuestiones humanas, pues el futuro de nuestra civilización, de toda posible civilización, en las presentes circunstancias, depende de que se puedan dominar, o no, la naturaleza humana y la vida social en un grado semejante a como nos es dado regular la naturaleza física.⁶⁸

⁶⁶ El Fondo distribuyó durante muchos años los libros de Aub. El 6 de julio de 1955, *Diarios (1939-1972)*, p. 266, hacía esta anotación: “Orfila —director del Fondo— me hizo saber que no distribuirá más mis libros: son demasiados. Recurrí a Hermes (López Llansás, en Buenos Aires), no les interesa”. Y el 26 de diciembre de 1955, *Diarios (1939-1972)*, p. 269: “[N]i Losada, ni Calpe, ni Porrúa, ni nadie ha querido jamás publicar un solo libro mío. Sólo los de crítica. ¡Válgame Dios! Y ahora el Fondo que se niega siquiera a distribuirlos. Es decir, para quien no lo sepa, que pagando yo la edición se niega a repartirlos en las librerías. La verdad, que no se venden”.

⁶⁷ Cfr. *Discurso de la novela española contemporánea*, p. 1.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 1-2.

La crítica literaria de Aub, como la casi totalidad de su obra de creación, estuvo siempre, como es bien sabido, a mitad de camino entre la sociología, la economía y la historia.⁶⁹ No concebía Aub que las formas literarias se pudieran explicar extramuros de esas dos disciplinas —de ahí, por ejemplo, la feroz pero justificada crítica que le hizo a Dámaso Alonso por el comentario que hiciera sobre la ruela en un poema de Villaespesa.⁷⁰ Las formas son —venía, en suma, a decir Aub— manifestaciones de las estructuras sociales e históricas y, en consecuencia, deben estudiarse de manera interdisciplinaria. Que el *Discurso de la novela española contemporánea* hubiera aparecido en *Jornadas*, no es, pues —vuelvo a recordar—, en absoluto casual.

Tampoco lo es que, por esas mismas razones, hiciera los análisis que hizo sobre la novela española de los siglos XIX y XX, y que tuviera el interés que tuvo por la novela de la Revolución Mexicana; o que a la hora de preparar y presentar la antología *Poesía mexicana (1950-1960)*, se prestara a declarar:

No intento, en estas notas, hablar de la poesía mexicana en sí, sino de cómo y por qué es como es y no de otra manera, de 1950 a 1960. Busco y doy algunas explicaciones primarias acerca de las condiciones sociales y políticas que la determinan, que ojalá sean tomadas por lo que son: mínima prueba de interés y amor.⁷¹

En la crítica y en la praxis literarias de Aub hay, en suma, unos lazos muy estrechos que ponen de manifiesto una enorme dosis de coherencia entre su discurso estético y su discurso crítico e ideológico.

Aub, que calificó la novela de la Revolución Mexicana como “el hecho literario hispanoamericano más importante después del modernismo”,⁷² relacionó su aparición con las condiciones económicas que hacia 1913, tras un incipiente proceso de industrialización, hicieron posible en México los primeros brotes de protesta social. Dando una prueba más de que su crítica li-

⁶⁹ En la anotación del 14 de diciembre de 1942, *Diarios (1939-1972)*, p. 97, escribía: “A las condiciones históricas, sociales y económicas suele la gente llamar azar. Si ahora, a las ocho y media del 14 de diciembre de 1942, pienso esto que escribo lo debo a estar en la ciudad de México, con un libro de Marx en la mano, con la necesidad de leerlo por el encargo que me han hecho de escribir estas páginas, encargo que he aceptado exclusivamente por razones crematísticas.

La guerra de España fue desencadenada por razones económicas y sociales, y aquí he venido a parar por ellas.

Todo decanta de ellas: ¿cómo escribir una historia del teatro sin referirse a ellas?”.

⁷⁰ Cfr. “Carta abierta a Dámaso Alonso”, *Sala de Espera*, XXIII, pp. 1-23.

⁷¹ Max Aub, “Prólogo a *Poesía mexicana (1950-196)*”, en *Ensayos mexicanos*, p. 272.

⁷² Max Aub, “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, en *Ensayos mexicanos*, pp. 31-32.

teraria tenía una marcada orientación sociológica, en su ensayo “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana” argumentaba lo siguiente:

Decir que la Revolución Mexicana refleja hambre de tierra de quienes la trabajan, es cierto, pero no suficiente. Verdad tan antigua y universal pierde valor ante los hechos porque sólo el proletariado, aún incipiente, fue el que pudo encauzar el movimiento.[...] El campesino no es revolucionario: no sabe cómo serlo; capaz de destruir no lo es de formar ejércitos ni gobiernos. Que la Revolución Mexicana tuvo alma campesina, lo dice el idioma: fue la bola. Pero la Constitución del 17 no la hicieron los campesinos sino hombres de derecho, militares y dirigentes obreros.⁷³

¿Estaría pensando también en la guerra de España? En “El cojo”, cuento publicado en *Hora de España*, en mayo de 1938, había contado la historia de un campesino sumiso al que el Comité local de su aldea le ofrece unas tierras expropiadas al amo, que se había unido a los rebeldes. El campesino comprende entonces que defender la República era defender su tierra. Ignacio Soldevila dice:

No parece ajena esta historia al hecho de que, al comienzo de la guerra y debido a la decepción sufrida por tantos jornaleros sin tierra a los que se les prometió una reforma agraria y un reparto de tierras procedentes de la disolución de los grandes latifundios que nunca se llevaron a cabo, la República no solamente se ganó la inevitable enemistad de los grandes propietarios que se sintieron amenazados, sino la de tantos miles de campesinos desilusionados [...].⁷⁴

Vicens Vives, por su parte, presenta este cuadro del México de 1910, en el que no faltan semejanzas con la España de 1936:

Frente a los tres millones de peones ignorantes y sumidos en la miseria, 834 grandes hacendados eran los propietarios de la mayoría del territorio nacional, mientras el capital industrial y financiero quedaba en manos extranjeras. Por último, durante el gobierno de Porfirio Díaz se desencadenó un caciquismo agresivo, con una evidente falta de libertad individual, más apreciable conforme más pequeño era el centro de población y más adentrado en el medio rural.⁷⁵

⁷³ *Ibid.*, pp. 36-37.

⁷⁴ Ignacio Soldevila Durante, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub* (Fundación Max Aub, Segorbe, 1999), p. 107.

⁷⁵ Jaime Vicens Vives, *Historia social y económica de España y América*, V, 4ª ed. (Vicens-Bolsillo, Barcelona, 1982), p. 495.

Aub también llegó, en más de una ocasión, a establecer paralelismos entre la historia de México y la de España. Sirva de muestra este pasaje, que tomo de “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”:

Las historias de México y España son, de 1810 a 1939, con diferencias de pocas décadas, bastante parecidas. Durante los primeros años del siglo XIX, 1808 y 1810 señalan fechas importantes para la independencia de ambos países, la victoria española en México y la de Fernando VII en España corresponden en sus tristes resultados: la reacción vencedora en la segunda década; 1820 y 1821 señalan también sucesos importantes: Iturbide y la Independencia, y en España uno de los primeros bienios liberales. Después empiezan las guerras civiles en ambos países. Arribarán al poder, más o menos emparejados, Isabel II y Santa Anna, Juárez y Espartero; vistos a ojo de pájaro, a ojo de Dios, si no corresponden en el tiempo tampoco están separados por siglos 1857 y 1898: la pérdida de un tercio del territorio de México y la de las últimas colonias españolas, ambas a manos de Norteamérica. Casi simultáneas fueron la Desamortización española y las Leyes de Reforma en México. La primera Revolución Española corresponde casi exactamente con el Imperio de Maximiliano, y como consecuencia serán paralelas la Restauración española y la dictadura de Porfirio Díaz: treinta años de paz donde lleva una ligera ventaja España, otorgando mayor libertad. Las “semana y decena trágicas” son casi de la misma fecha. 1917 verá la Constitución de Querétaro y la huelga revolucionaria española; la primera, señal de victoria, la segunda, de vencimiento. La gran diferencia vendrá más tarde ya que México hizo su revolución y España no, 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.⁷⁶

Los paralelismos, situado Aub entre la orilla americana/mexicana y la europea/española, alcanzan a esas y a otras muchas cuestiones, como las relacionadas con las concomitancias que había entre el lenguaje de algunos autores mexicanos y el de su propia novelística.

Así, lo que dice del estilo de la narrativa mexicana es perfectamente aplicable a su propia concepción del estilo. Prueba de ello es que en las novelas de *El Laberinto Mágico* se puede rastrear la progresiva superación del barroquismo expresivo de *Campo cerrado*, el primer *Campo* de la serie. Gracias a esa superación, lo que importaba contar —el tema, los he-

⁷⁶ Max Aub, “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, en *Ensayos mexicanos*, pp. 64-65.

chos— desplazará el excesivo énfasis que en *Campo cerrado* puso en ciertos aspectos de la forma literaria, a los que Aub les da, partiendo de su experiencia de lector de la narrativa de la Revolución Mexicana, un sentido peyorativo:

El estilo de la narrativa de la Revolución no se perderá en perifollos, arcaísmos ni circunvoluciones y será, dentro de lo escueto, extremadamente variado; cada autor se dejará llevar instintivamente por su manera de contar las cosas. No hay pues un estilo sino tantos como autores. La unidad es del tema; las diferencias, de la posición del autor frente a lo que vive u oye aunque la calidad dependerá, como en cualquier otro caso, de la condición, de las prendas de escritor del mismo. Es decir, que un mismo suceso podrá ser contado por distintas personas sin que importe: lo que contará será la manera. Hay aquí una contradicción sólo aparente que no se dará en autores de sus mismos años que se dediquen exclusivamente a la “literatura”, donde una manera de decir bastante uniforme privará sobre el tema.

Este desinterés por el estilo, este estar atado a los hechos de la Revolución, a la vida misma del país, dará como resultado el que los cuentistas y novelistas “de la Revolución” interesen más en el extranjero que otros de valía estilística evidentemente superior, pero cuyos temas, más universales, son tratados por otros en idiomas de mayor resonancia.⁷⁷

Me he propuesto estudiar, en algún momento, lo que se me ha ocurrido llamar la “poesía de la prosa” de *El Laberinto Mágico*, una poesía que cuenta con muchos antecedentes —otra concomitancia más— en la novela de la Revolución Mexicana. Esa poesía tiene una razón de ser y una función muy específicas porque Aub no habló nunca, cuando hizo referencia a esta cuestión, de “una transfiguración poética de la realidad”, que no encontraba en la novela de la Revolución Mexicana, ni se encuentra en las novelas de *El Laberinto*, sino de “que la poesía —y la hay en todo lo auténtico— surge de la realidad misma”.⁷⁸ A este respecto, abundan también los paralelismos entre las novelas de Aub y las de la Revolución Mexicana. Voy a poner como ejemplo de ello el final de *Campo de sangre*:

Por la noche, en la plaza de Cataluña, la luna ilumina el enorme penacho de la gasolina que sigue ardiendo en las faldas del Montjuich y medio cubre la ciu-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 53-54.

dad. 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.⁷⁹

En las apenas humeantes ascuas de la Revolución Mexicana había hecho también Mariano Azuela que aparecieran destellos poéticos:

Para que no le viera los ojos, Camila los levantó hacia el azul del cielo. Una hoja seca se desprendió de las alturas del tajo y, balanceándose en el aire lentamente, cayó como mariposita muerta a sus pies. Se inclinó y la tomó en sus dedos. Luego, sin mirarlo a la cara, susurró:

—¡Ay, curro... si vieras qué feo siento que tú me digas eso!... Si yo a ti es al que quero... pero a ti no más... Vete, curro; vete, que no sé por qué me da tanta vergüenza... ¡Vete, vete!...

Y tiró la hoja desmenuzada entre sus dedos angustiosos y se cubrió la cara con la punta de su delantal.

Cuando abrió de nuevo los ojos, Luis Cervantes había desaparecido.

Ella siguió la vereda del arroyo. El agua parecía espolvoreada de finísimo carmín; en sus ondas se removían un cielo de colores y los picachos mitad luz y mitad sombra. Miríadas de insectos luminosos parpadeaban en un remanso. Y en el fondo de guijas lavadas se reprodujo con su blusa amarilla de cintas verdes, sus enaguas blancas sin almidonar, lamida la cabeza y estiradas las cejas y la frente; tal como se había ataviado para gustar a Luis.

Y rompió a llorar.⁸⁰

Mariano Azuela era, sin la menor duda, el novelista de la Revolución Mexicana por quien Aub mayor admiración había sentido y con quien más se había identificado. Recordaba Aub en "De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana" que en una ocasión le dijo don Mariano: "Escri-

⁷⁹ Max Aub, *Campo de sangre*, 2ª ed. (Alfaguara, Madrid, 1981) pp. 493-494. En *Diarios (1939-1972)*, p. 291, decía: "Para mí la poesía es la relación del hombre con la muerte. [...] Entendámonos: la poesía es la relación del hombre con la muerte, en la vida y en las letras. De ahí mi preferencia gregaria por Manrique, Quevedo, Machado, lo popular".

⁸⁰ Mariano Azuela, *Los de abajo*, ed. Jorge Ruffinelli (UNESCO, París, 1988), p. 46.

bí lo que vi, sin tomar partido”.⁸¹ Ese fue el principal propósito que, por encima de algunas de las consideraciones que vengo haciendo, quiso Aub llevar a cabo en su obra de escritor-testigo.

Pero esa identificación con Mariano Azuela y con la novela de la Revolución Mexicana, y en general con México, no se explica solamente por razones literarias, siendo, como sin duda son, muy importantes. Esa identificación tenía otras claves más. Una de ellas, que prendió con fuerza en el imaginario ideológico de Aub como en el de la inmensa mayoría de exiliados republicanos, la daba José Gaos, en “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”, donde, al tiempo que reconstruyó el clima político e intelectual de la presidencia cardenista, decía que “la lucha de la Revolución [Mexicana] y de la República” fue “esencialmente una lucha política y cultural contra un pasado común...”.⁸²

A ese pasado común hacía referencia Carlos Fuentes cuando en “La Ilíada descalza”, nota recogida en la edición de *Los de abajo* publicada por la UNESCO, aplicando a México y a la América de habla hispana los planteamientos desarrollados por Max Weber en “Las formas de dominación tradicional”, llegaba a la conclusión de que la conquista obligó a la América española a tener que

aceptar lo que la modernidad europea juzga intolerable: el privilegio como norma, la iglesia militante, el oropel insolente y el uso privado de los poderes y recursos públicos.⁸³

Es más que probable que Aub, inmediatamente después de su llegada a México o a los pocos años de su llegada, estuviera en condiciones de comprender lo ajustadas que estaban a la realidad las palabras de Carlos Fuentes. Pero, de un modo u otro, para entender el alcance de esas palabras y lo que en ellas había de quiebra profunda con la concepción mítica de España que se llevó consigo al salir de España en 1939, tuvo que vivir muchos años exiliado.

La distancia enseña mucho a quienes, condenados a vivir en otros suelos, son capaces de comprender que ellos, no los que les dan albergue, son diferentes. Abandonado el centro del mundo en que solemos convertir nuestros lugares nativos, todo debe ser cuestionado. Todo, hasta que exista un centro.

⁸¹ Max Aub, “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, en *Ensayos mexicanos*, p. 93.

⁸² José Gaos, “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”, *Revista de Occidente*, 4 (1966), pp. 171-172.

⁸³ Carlos Fuentes, “La Ilíada descalza”, en Mariano Azuela, *Los de abajo*, p. XIX.

Y así, el exilio, el mayor y más humillante castigo, se trueca en el cronotopo por excelencia de la madurez.

Por lo que atañe a Aub, cabe concluir que, instalado en el cronotopo del exilio, experimentó unos cambios tan profundos que, poco a poco y acaso sin darse cuenta —como suele ocurrir—, se fue metamorfoseando en lo que para él, y para tantos exiliados, era el “otro”; y empezó a ver y entender la realidad desde el “otro” que ya era —o casi era— él.

No hay que descartar que, cuando a finales de los años sesenta tuvo la posibilidad de volver a España y escribió *La gallina ciega*, su virulenta y, a mi parecer, muy objetiva reacción contra la España que entonces descubrió, se debió a que comprobó entonces que quienes derrotaron a la República se encargaron de mantener y hasta avivar ese pasado que, en palabras de Carlos Fuentes, “la modernidad europea juzga intolerable”.

MAX AUB COMO CRÍTICO DE LA GENERACIÓN “NEPANTLA”

ARTURO SOUTO ALABARCE

Universidad Nacional Autónoma de México

El solo nombre de Max Aub evoca en mí un cúmulo, no ya de recuerdos, sino de presencias constantes. En casa de Max Aub conocí a Matilde Mantecón, que sería más tarde mi esposa. Fue una tarde en el departamento que tenía el novelista, ubicado en el Paseo de la Reforma frente al monumento a Colón. Allí reunía los sábados a un grupo de jóvenes escritores que en esa época —mediados del siglo xx— habían empezado a publicar sus obras y unas primeras revistas más o menos efímeras. Max Aub, atento a todo lo que fuera literatura o pintura, y en esto muy parisino, nunca se mantuvo a distancia de los jóvenes que, como el mismo escribió, comienzan a “farfullar”. Pocos como él han tenido conciencia de su oficio con mayor pasión. Entre todos los muy variados y algunos sorprendentes trabajos que los intelectuales transterrados debieron hacer a su llegada a América, me atrevo a pensar que ninguno fue más puro, fiel, constante a su vocación de escritor. Max Aub se dedicó a escribir, a escribir, a escribir sobre todo y a todas horas. Poesía, teatro, cuento, novela, ensayo, crítica, historia literaria. Pero lo que tantas veces se ha subrayado, su fecundidad, no es lo importante. Lo verdaderamente significativo, lo que va quedando, cada vez más señero y notable, es su obra como novelista, y mejor sería decir: muralista de la guerra de España y del exilio en América; exilio, por cierto, que es a la vez espejo de las grandes crisis humanas del siglo que ahora, tempranamente, se ha dado en llamar pasado. Tanto escribió Max Aub que su fecundidad, en aquellos tiempos singularmente inesperada, llegó a ser objeto de burlas e ironías inmerecidas. Con esto, el mundillo literario no demostró sino ignorancia y con frecuencia envidia. A Max Aub no le quedó sino un *modus vivendi*: escribir; y esto, en el México de los años cuarenta, parecía cosa de encantamiento o milagro. Hubo, creo yo, entre los escritores desterrados un mosaico caótico de grupos, revistas, idiomas, partidos, tendencias, opiniones y generaciones distintas en gran parte. So capa de un antifranquismo común, los españoles, una vez más, se fragmentaban en un disparadero de ideas y ob-

sesiones opuestas. Parece razonable pensar que las fuerzas centrífugas son la maldición de los pueblos hispánicos. El exilio no fue excepción, pero sí ejemplo. Hoy, con la lejanía del tiempo, se tiende a olvidar, a escamotear el hecho de que, durante muchos años, hubo aquí antagonismos irreconciliables, odios y resentimientos profundos, divisiones tajantes que, a la española, no toleraban medias tintas. Dentro de la guerra civil existió otra más pequeña y no menos dura guerra civil. Y en el exilio, muchos exilios. Hubo, sí, acentos, lenguas diferentes; ritmos, tonos diversos; y asimismo clases, castas y muy distintos modos de vivir, y de sentir y pensar. Y de todo ello ha sido Max Aub el gran novelista que, sin condenar, ha hecho todo lo posible por explicárselo. Su *Laberinto mágico* es por eso un ciclo novelesco de excepcional calidad literaria e histórica.

Quiero poner énfasis en el hecho de que Max Aub, escritor inagotable, metido siempre en lo suyo, su mundo de libros y lecturas, sus archivos perfectamente ordenados de donde podía sacar de todo —cuentos, reseñas, conferencias— fue también, raro entre muchos, un escritor que leía a los demás escritores. Escribir ante todo, pero también leer, asistir a las exposiciones de pintura y, como cosa casi insólita, y particularmente en ese mundillo de conflictos y polémicas interminables, escuchar a los jóvenes. Es decir, no mantenerse a desdeñosa distancia, no “ningunearlos”, sino al revés: conversar con ellos en el mismo plano, decirles, y a veces rudamente, lo que pensaba de sus poemas o cuentos, contarles con detalle de sus propias experiencias y aclararles el contexto, el clima donde se incuban las expresiones propias. Tenía, sin duda, la enorme ventaja de los años y el hecho de haber vivido con gran intensidad los sucesos que narran sus libros, las ideas que en ellos campean. Estaba Max Aub en correspondencia con sus compañeros de oficio. Mientras que en el destierro, y en especial los primeros años, hubo una incomunicación casi completa con los escritores que se habían quedado en España, sufriendo todos los rigores de la dictadura, Max se escribía con los viejos amigos, se ocupaba de leer sus libros, se mantenía alerta y esperanzado. Recuerdo bien la tarde en que Max Aub nos invitó a unos cuantos jóvenes de los que se agrupan ahora bajo el término de “nepantla” (Manuel Durán, Jomi García Ascot, Tomás Segovia, Roberto Ruiz) a su departamento, más bien estudio, a presentarnos con Dámaso Alonso que estaba de visita en México. Fue un encuentro absurdo, casi grotescamente memorable. Al preguntar por nuestros nombres, a Dámaso Alonso no se le ocurrió otra cosa que decirnos “¡Ah, Manuel Durán, hijo de Durán,...!” y así uno por uno, recordándose de quienes éramos hijos. Max Aub, sereno y en el fondo desconcertado, fumaba su pipa en silencio mientras se iba desarrollando la escena cómica. Es indudable que teníamos mu-

cho que decirnos, pero la verdad es que nunca supimos, ni Dámaso Alonso ni nosotros, cómo cruzar el tajo que nos tenía divididos. Si llegamos a entendernos fue por la erosión del tiempo y no por una reconciliación que todavía no se daba.

Max Aub, siempre curioso, apasionado e infatigable, fue de los primeros escritores transterrados en interesarse por el grupo de los entonces jóvenes que con buen tino puede llamarse "nepantla". Su actitud se resume en el ensayo titulado "Una nueva generación." La ocasión, presentar a Roberto Ruiz, narrador por quien sentía predilección, en el Ateneo Español de México. La fecha: enero de 1950. A más de medio siglo, intentaré bosquejar algunas notas al margen de aquellas palabras. Ante todo, recordar que fueron dichas con buena intención y enérgica sinceridad. Nada de elogios retóricos ni paráfrasis amables. Por lo contrario: fue una presentación dura y sobria. Tan escueta que de sus tres o cuatro páginas, al joven novelista no le tocaron sino dos párrafos finales. Un ejemplo y pretexto para hablar de los que por esos años habían publicado las revistas *Clavileño*, *Presencia* y *Hoja*. Otras, más precisas y elocuentes, vendrían después. Así como muchos libros individuales: poesía, cuento, novela, ensayo. Expresiones, algunas muy notables y supongo bien conocidas, de una promoción literaria que por diversas circunstancias no tenía mucho espacio donde hacerse escuchar. Lo que pueda valer deben ponderarlo sus lectores, pero no es éste el momento oportuno para referirme a ello. Me limitaré a señalar y comentar brevemente los rasgos del perfil colectivo que, según Max Aub, caracterizan lo que definió como "una nueva generación".

Si partimos del supuesto de que "quien dijo que somos de allí donde estudiamos el bachillerato enunció una gran verdad", es un hecho, en efecto, que el grupo "nepantla", es decir, los hijos de los exiliados españoles en México, pasaron por diferentes colegios y ambientes: España, Francia, México, Casablanca, Santo Domingo, Estados Unidos. Esto da diversidad a sus formaciones; diversidad que implica, por un lado, una más ancha perspectiva y, por otro, una dudosa ambigüedad. Y me permito comentar aquí: Max Aub enfatiza la segunda más que la primera. Verdad es que nada fácil resulta clasificar a estos escritores, pero ¿a qué insistir en el afán aristotélico de sistematizarlo todo? ¿No hay suficientes ejemplos en el mundo de lo indefinido, de lo proteico, de lo mixto? Nada claro resulta ya el esquema taxonómico. Si en los datos el crítico es justo, no lo es en cuanto al tono, el matiz afectivo en el que creo reconocer un reflejo de su propia posición. Todavía hoy, en un reciente y monumental catálogo de su vida y obra, *El universo de Max Aub* (2003), abundan alusiones insoslayables a su mayor o menor adopción española, a su cosmopolitismo, a las coordenadas que desde Alemania

o Francia hasta Valencia o México, pasando por la legendaria de “judío errante”, pretenden fijarlo y rotularlo como a una mariposa. No, las cosas son demasiado complejas para encasillarlas. Un ejemplo clarísimo de individualidad humana es precisamente Max Aub, para mí el más fiel, sustancioso y consistente novelista del exilio español.

En su breve conferencia dada en el nuevo y viejo Ateneo de la calle Morelos, derruido casi entero por el terremoto del 85, salvo la decrepita escalera de madera, especie de trágica ironía, el escritor enumeró con muy generoso detalle a los integrantes de lo que consideró una nueva generación: Rius, Espinasa, García Ascot, Blanco, Durán, Xirau, Tomás y Rafael Segovia; es decir, casi todos sus integrantes, incluyendo, desde luego, a Roberto Ruiz. Entre ellos, Alberto Gironella, entrañable compañero mexicano a quien en esos días muchos creían ser español. Poetas muchos —cosa que habrá de explicarse— de los que en su plática dio algunas citas que en cierto modo corroboran sus ideas acerca de los “nepantla”. Sin entrar en pormenores y yendo derecho a una certera caracterización, comenzó por decir: “Cogidos entre dos mundos, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad. Esa misma vaga disparidad hace que su posición política sea inestable.” Es obvio que se trata de una primera y muy rápida caracterización colectiva y como tal hay que verla ahora, y es obvio también que en 1950 no les cayó muy en gracia a los aludidos que la escucharon. Y a pesar de ello, con el tiempo, algunos fuimos entendiendo que Max Aub, en 1950 y a *grosso modo*, dijo con toda franqueza lo que pensaba, y no pensaba mal. Desde su perspectiva, estos hijos de exiliados, la segunda generación, como a veces se llama, fronteriza, hispanomexicana o “nepantla”, sorprendía por su aparente indiferencia política. Le parecían a Max Aub y a muchos escritores transterrados un extraño retoño, sorpresivo y muy distinto al que podrían esperar. Dice, por ejemplo: “Estos jóvenes lo ven todo negro por la moda; flacos, templados, desfallecidos, acobardados”. Calificativos fuertes, sin duda, pero que deben explicarse según el contexto en el que se dijeron. En 1950 faltaban veinticinco años para que acabara (si es que acabó) la pesadilla franquista. Se iniciaba de inmediato otra más larga aún: la guerra fría. Sí, en efecto, no le faltaban razones a Max Aub, formado en la candente fermentación de las vanguardias, en los ideales de una juventud revolucionaria en todos los planos, para asombrarse de una generación que entraba en la república de las letras ensimismada, calladamente. En cierta ocasión, a propósito de unos poemas de Inocencio Burgos, pintor y poeta, el único bohemio rezagado en las tertulias de la época, me dijo Max Aub que le asombraba encontrarse de nuevo con un prerromántico del si-

glo xviii a mediados del veinte. Esto es, toparse con algo así como las *Noches lúgubres*, de Cadalso. Y no resulta absurdo. Abundan en los libros de aquellos años, la melancolía, las nostalgias indefinibles, la angustia que no se nombra y sin embargo está presente no ya en las palabras, sino en el tono y en el ritmo. Pesimistas, sin duda; "terriblemente respetuosos", los llama Max Aub. Y me permito comentar que tiene razones, vistas claro está en su tiempo, pues todos ellos habrían de madurar, transformarse, y creo que para bien. Razones, argumentos, sí, pero no una explicación cabal. Y esto ocurre porque, habiendo llevado a cabo una especie de diagnóstico apresurado, no se detiene a buscar las causas, los orígenes. Les falta empuje, dice, *empenta* al decir de los catalanes. "¡Qué caramba!, a pesar de lo que dicen los periódicos, todavía sale el sol cada día, a la hora convenida", recuerda el escritor, una vez más lleno de entusiasmo, ese entusiasmo demoníaco que debe enardecer a los poetas. No dispongo ahora de pruebas para contradecirlo, pero sí me permito anotar algunas condiciones dignas de tomarse en cuenta. Por lo pronto, hay generaciones revolucionarias y generaciones acumulativas. Los "nepantla", en efecto, entre dos mundos, dos tierras, dos tiempos, pueden situarse en lo que Paz, refiriéndose al joven Manuel Durán, llegó a nombrar "limbo". Tal vez. En lo que Max Aub yerra es en los orígenes de ese imaginario limbo. Parece escamotearlos, cosa rara en él, casi siempre directo. No son afrancesados, como creía, tachando de paso como artificiales nada menos a Racine y Sartre; no son tampoco existencialistas de la *rive gauche*. Es cierto que a mediados de lo que ahora es siglo pasado, hubo sin duda una "moda" existencialista en filosofía, novela, cine, con fuertes alcances en la Universidad, concretamente en Filosofía y Letras, donde se reunían aquellos nuevos escritores; es cierto que a los nuevos poetas tanto les repelía el comunismo como el capitalismo, pero en lo que yerra el juicio crítico es en no subrayar una nueva circunstancia muy evidente. Y a mi modo de ver el ensayo de Max Aub, omite dos hechos básicos. Que la supuesta segunda generación de exiliados en primer lugar no es exiliada. La guerra civil les fue dada en su infancia y adolescencia como un destino fatal. No hubo en ellos voluntad ni elección. El exilio, como ha escrito certamente Tomás Segovia, ha sido una condición de vida. Vivieron la guerra o más bien las guerras, en el espejo y en el escarmiento de sus mayores, es decir, en el mismo Max Aub, por ejemplo. Mucho va de *Sala de Espera* a sus escritos posteriores. La desilusión, el escarmiento, fueron las primeras lecciones aprendidas. Recuérdese, a esta hora de rescates y homenajes, que la guerra de España se prolongó en el destierro, diez, quince, veinte años, con todas sus contriciones, balances, recriminaciones y rectificaciones. El propio Max Aub fue más de una vez objeto de aquellos derrumbes. Quiero aña-

dir, además, que la nueva generación se formó, nació al mundo literario, en México y por lo tanto en otro espacio y tiempo. Max Aub mismo vive más de la mitad de su vida consciente en México, qué decir de los “nepantla”, cosa en la que habrá de insistir en otra ocasión. Y el estar entre dos mundos, en el fondo dos tiempos, condiciona, a la vez, incertidumbre y certeza.

Muchas gracias

México, 28 de octubre, 2003

MAX AUB Y SU ANTOLOGÍA DE POESÍA MEXICANA (1950-1960)

JAMES VALENDER
El Colegio de México

“México es hoy, gracias a los avatares de su historia, un fenómeno único de estabilidad y progreso, de liberalidad y sentido común”. Estas palabras provienen, no como algunos maliciosamente podrían suponer, del informe de gobierno de uno de los presidentes en turno de la República Mexicana, sino del prólogo con que en 1960 Max Aub encabezó su antología de la *Poesía mexicana 1950-1960*.¹ Ningún comienzo más desconcertante, sobre todo para el lector familiarizado con la historia política y social de este país. Porque si bien es cierto que, en la década de los 50, gracias al nuevo rumbo impuesto por los presidentes Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos, México vivió, en efecto, un crecimiento económico jamás visto en su historia, también es cierto que los primeros en beneficiarse de dicho crecimiento fueron los grandes empresarios del sector privado, conforme la política de los sucesivos gobiernos priistas se fue alejando cada vez más de las metas de justicia social anunciadas por la Revolución Mexicana. Y tanto fue así que la estabilidad que se vivió entonces sólo resultó posible gracias al control ejercido sobre los obreros por los sindicatos oficiales, y a la represión inmediata de cualquier brote de protesta. El socialista Max Aub, siempre preocupado por defender tanto la libertad del individuo como la justicia social, ¿no se dio cuenta de estas contradicciones en la política del partido en el poder?

En un libro de reciente publicación, el crítico Sebastiaan Faber censura a Max Aub, lo mismo que a otros republicanos españoles exiliados en México, por lo que presenta como su voluntaria sumisión a la duplicidad del sistema político mexicano.² Desde la perspectiva de un marxista convencido, como demuestra serlo el propio Faber, esta crítica no carece de justificación,

¹ *Poesía mexicana 1950-1960*, selección, prólogo y notas de Max Aub (Aguilar, México, 1960), p. 11. En adelante toda cita de esta antología se identificará en el cuerpo del texto mediante el simple registro, entre paréntesis, del número de la página.

² Véase Faber, “Max Aub: Exile as Aporia”, *Exile and Cultural Hegemony. Spanish Intellectuals in Mexico 1939-1975* (Vanderbilt University Press, Nashville, 2002), pp. 218-265.

y no sólo en los casos que este investigador estudia. Pero, con todo, creo que no toma suficientemente en cuenta las circunstancias muy particulares en que Aub, lo mismo que sus paisanos, pasó los largos años del exilio. En primer lugar, hay que recordar que su situación como español acogido a la hospitalidad de México habrá pesado mucho sobre su conciencia, y no sólo a la hora de preparar esta antología. ¿Cómo no iba Aub a tener presente la generosidad de un país que le había ayudado a escapar de los campos de concentración y que le había dado la posibilidad de rehacer su vida profesional en condiciones de relativa paz y tranquilidad? Por otra parte, la tesis de Faber parece suponer la existencia (por muy clandestina que fuera) de un auténtico movimiento revolucionario, bien organizado y con amplio apoyo popular, preparado para tomar el poder en México en cuanto se presentara la oportunidad. Y este simplemente no era el caso. Si el Partido Revolucionario Institucional, por algún motivo, perdiera control de la situación, la única alternativa real (y de ello Aub, como los demás republicanos españoles, tenía que darse cuenta) era el ejército. Por lo tanto, no había que hacer olas...

Pero, de todos modos, no creo que Aub haya tenido que incurrir en ninguna hipocresía para encabezar su prólogo con las palabras ya citadas. En primer lugar, resulta evidente que sí tenía verdadera admiración, si no por todos los cambios que la Revolución Mexicana había traído, sí por las conquistas más importantes que ella había supuesto: desde el reparto de la tierra y el incipiente desarrollo industrial, hasta el programa de alfabetización y la integración de las clases más marginadas a una cultura nacional. Desde luego, se tuvo que pagar un precio para conseguir estos cambios, pero los cambios en sí representaban logros que el propio Aub, como muchos mexicanos, no estaba dispuesto a despreciar. Desde luego, el régimen priísta de los años 40 y 50 no era perfecto, pero de todos modos había logrado importantes avances en materia social para la mayor parte de la población mexicana. De hecho, los terribles conflictos políticos de finales de la década siguiente, no serían entendibles sin el notable crecimiento económico y sin las prestaciones del estado de bienestar disfrutados en los años 50. Porque fueron precisamente este crecimiento y estas prestaciones los que, ya a mediados de los 60, animaron a los elementos más progresistas de la sociedad mexicana a exigirle 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.³

³ José Gaos tampoco veía motivos para alarmarse cuando, en 1966, echando la mirada ha-

En fin, aunque Aub tenía conciencia de las contradicciones en las que una y otra vez había recaído el sistema político del país en que vivía, al parecer los asumía como un mal menor. Atento a todo lo que quedaba todavía por hacer, creía, sin duda, al igual que muchos de los intelectuales mexicanos de izquierda del momento, que era mejor promover una reforma gradual desde dentro, antes que pretender derrumbar el sistema mediante medidas que hicieran peligrar todo cuanto, con tanta dificultad y esfuerzo, se había logrado hasta entonces. De este modo, en el prólogo a la antología de *Poesía mexicana (1950-1960)*, el lector no debe esperar encontrar esa ortodoxia marxista que Sebastiaan Faber insiste en exigirle a Aub. La crítica al régimen, si la hay, se hace de manera suave, insinuándose apenas en ocasionales guiños irónicos, que, como en el caso del querido amigo y maestro Enrique Díez-Canedo, buscan “decir las cosas sin herir la superficie de la convivencia”.⁴

Pero, para apreciar la presencia en su libro de esa ironía risueña, habrá que volver al prólogo que lo encabeza.

I

Al pie de la primera página de su prólogo, Max Aub coloca una nota en que hace una importante aclaración sobre el propósito buscado al escribirlo: “No intento, en estas notas, hablar de la poesía mexicana en sí, sino de cómo y por qué es como es y no de otra manera, de 1950 a 1960. Busco y doy algunas explicaciones primarias acerca de las condiciones sociales y políticas que la determinan, que ojalá sea tomadas por lo que son: mínima prueba de interés y amor” (p. 11). Hecha esta aclaración, pasa entonces a ubicar la poesía mexicana dentro del contexto político y social de la Revolución Mexicana, estableciendo el mestizaje como el principal puente por el cual el ámbito político influye en el ámbito cultural. Y es que Aub, siguiendo en esto a los portavoces de la ideología oficial, dice ver en el mestizaje uno de los mayores logros de la Revolución Mexicana, una de las conquistas que más han

cia atrás, identificó como factor primordial en el proceso de adaptación de los españoles republicanos refugiados en México, “la evidencia inmediata del arraigo de la Revolución [Mexicana], la razonada previsión de su fidelidad a sí misma en lo esencial y fundamental, a través de todas las modalidades en lo derivado y periférico que no podían menos de aportar los cambios de personalidades y circunstancias, de necesidades y problemas, propios de toda historia. Y esta, que historia es ya la de un cuarto de siglo más que cumplido, *no ha hecho sino ratificar la evidencia y verificar la previsión*”. En Gaos, “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”, *Revista de Occidente* (Madrid), tomo XIII, núm. 38 (mayo 1966), p. 172. (La cursiva es mía).

⁴ Max Aub, “Enrique Díez-Canedo”, *Pequeña y vieja historia marroquí* (Azanca-Ediciones de Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, 1971), p. 76.

influido en la conformación de la nueva cultura mexicana: “Lo que ha sucedido —lo que está sucediendo— es que el mestizaje —realización misma de México— no llega al poder, como tal, hasta la Revolución. Indio, Juárez; mestizo, Porfirio Díaz, sobresalen como gobernantes en la última mitad del siglo XIX, pero el país está todavía saturado de colonialismo; huyéndole, no se recurre a lo autóctono, sino a lo francés” (p. 12). Según Aub, es precisamente la llegada al poder del mestizo lo que ha contribuido a darle al país la relativa seguridad que ha ido adquiriendo, superada ya la época de conflictos armados: “Hasta ayer país inseguro —inseguridad política, inseguridad social, inseguridad económica, inseguridad humana—, sólo de algún tiempo a esta parte México empieza a tener fe en sí, bien establecido el mestizaje en el poder” (p. 13). Gracias a este cambio político y social, la cultura mexicana cuenta de repente con una base, con un fundamento, sobre el cual irse construyendo con firmeza, confiada en sus propios valores. “En México —afirma Aub en otro momento—, lo precortesiano y lo español, piedra a piedra, viven y se sobreviven en auténtica coexistencia, con sus odios, sus relaciones, sus rencores, su amor, haciendo y rehaciendo el país” (p. 12).

Todo esto suena muy bien, pero Aub empieza a perder pie en el momento en que intenta aplicar esta doctrina a la poesía que le ha tocado comentar. Porque, desde luego, el ascenso al poder del mestizo no aseguraba que la cultura indígena automáticamente llegara a ejercer un papel trascendente en la compleja vida del país. Aub señaló como “quizá el acontecimiento poético más importante de estos últimos tiempos” la publicación de las versiones castellanas de la antigua poesía náhuatl realizadas por el padre Garibay y por su discípulo León-Portilla (p. 13). Dichas versiones, realizadas en 1940, fueron, en efecto, un hito muy importante en la vida literaria mexicana, pero ¿en qué medida influyeron en la poesía escrita entonces en el país? Seguramente tuvieron algo que ver con la aparición, durante la década de los cuarenta y los cincuenta, de relatos como *Canek y Quetzalcóatl*, de Ermilo Abreu Gómez, así como de reediciones de *La tierra del faisán y del venado*, de Alfonso Mediz Bolio, y *Los hombres que dispersó la danza*, de Andrés Henestrosa.⁵ Pero ¿la poesía? En defensa de su tesis, Aub cita el ejemplo de

⁵ Sobre este tema, véase el ensayo de José Luis Martínez, “Literatura indígena moderna”, *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949* (1949; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001), pp. 325-335. Refiriéndose a las obras mencionadas, Martínez señaló, entre otras cosas, lo siguiente: “Sería preciso, para que los libros de que vamos a ocuparnos fueran con plenitud una *literatura indígena*, que estuvieran escritos en su propia lengua, con sus propios medios de expresión y que su meollo sustancial fuera el de las propias culturas de donde parten. Ahora bien: su creación se realiza desde la cultura occidental que poseen sus autores, y desde su personal perspectiva literaria del pensamiento indígena arcaico”. En el mismo ensayo tam-

Octavio Paz, que en 1957 había publicado su gran poema *Piedra de sol*. Pero ¿basta este ejemplo para justificar la tesis del antólogo? ¿La revolución mexicana realmente supuso la plena integración de lo indígena a la cultura nacional? ¿El indigenismo no fue más bien una bandera que una realidad (una bandera izada, además, por los pintores y los novelistas de la Revolución, mas no por los poetas de la misma época)?

En este sentido, ¿cómo interpretar el siguiente párrafo, en que, con aparente sensatez, Aub parece desarrollar una idea bastante disparatada, aunque no por ello del todo alejada de la realidad? “Lo que, hace años, pudo llamar José Vasconcelos, con cierta razón, ‘indigenismo falsificado’”, afirma Aub, “con el tiempo, el empeño, la repetición, la enseñanza, se ha infiltrado en las masas —la indígena entre otras— y es factor auténtico y evidente de la nueva cultura mexicana” (p. 13). ¿Qué es lo que quiere decirnos aquí el autor de la antología? ¿Que lo falso, a fuerza de repetirse y enseñarse con empeño, ha logrado volverse más auténtico todavía que lo verdadero? Tal vez. Aunque Aub probablemente hablaba aquí de valores políticos más que de los estrictamente culturales. Es decir, habrá querido insinuar que, gracias a la enseñanza y difusión masivas de un sinfín de simulacros, hasta los propios indígenas habían llegado a comprender el lugar indispensable que su cultura desempeñaba en el complejo mosaico que constituye la cultura nacional. Dicha integración evidentemente tenía su precio: el de la mediación (o probable tergiversación) oficial. Por lo visto, Aub creía justificado pagar dicho precio, pero, mediante una argumentación claramente paradójica, también quiso dejar constancia de la contradicción en que el mestizaje mexicano defendido por él se sostenía.

Pero dejemos la cuestión del indigenismo y, siguiendo de nuevo a Aub, fijemos la atención en la actitud hacia la Revolución asumida por los principales poetas mexicanos de la primera mitad del siglo. Porque en su valoración de este asunto, de nuevo encontramos una contradicción que el crítico asume como propia y que a la vez denuncia. Significativamente, en la segunda sección de su prólogo, Aub reconoce que, en tiempos del conflicto armado, no se da una poesía revolucionaria, ni tampoco una poesía “de la Revolución”, a menos de que se incluyan bajo este rubro a los corridos populares. Esta aseveración (que, por cierto, pasa por encima de los aspectos sociales de la escuela estridentista) se basa, desde luego, en un hecho bien comprobado: en el escaso entusiasmo que tuvieron por la Revolución los poetas que

bién subraya la importancia que cobra la reciente publicación, en versión española, de dos textos fundamentales de los pueblos indígenas de Mesoamérica: *El libro del consejo* (UNAM, México, 1939) y *Libro de Chilam Balam de Chumayel* (UNAM, México, 1949).

conformaron el grupo de los Contemporáneos (Villaurrutia, Novo, Cuesta, Owen, etc.); es decir, por parte de quienes dominaron el escenario poético durante los años 20 y 30. Varios de los Contemporáneos aceptaron trabajos en la burocracia del gobierno, pero ninguno por ello dedicó su talento a cantar los grandes triunfos del conflicto armado. ¿Qué valor atribuye Aub a esta independencia ideológica? Para ser consecuente con su tesis, el crítico tendría que censurarla. Y, sin embargo, su integridad como lector lo obliga a reconocer que la buena literatura no siempre se escribe a partir de buenas intenciones; que, de hecho, es más probable que la excelencia poética se acompañe de una actitud de protesta que de complicidad política o social.

De este modo, al ocuparse de la generación que sigue a la de los Contemporáneos, la que va “de Octavio Paz a Jaime García Terrés”, Aub reconoce que, en general, careció de una actitud contestataria. Según el crítico: “En Cuba y en Chile, Nicolás Guillén y Pablo Neruda, como en España, Blas de Otero, hallan facilitada su tarea por la oposición política en la que se mueven. No es el caso de México; al contrario, los poetas aceptan en general la forma y métodos de gobierno. Pero como toda gran poesía actual es rebelde, su obra se hace retórica, metafísicamente oscura, ahondando la protesta. Es el caso de Octavio Paz, de Alí Chumacero” (p. 16). ¿El comentario encierra una alabanza o una censura? Aquí, de nuevo, Aub nos coloca delante de una paradoja, al argumentar que, en vista de la bondad del régimen revolucionario mexicano, poetas mexicanos como Paz y Chumacero no tienen más remedio que renunciar a cualquier tipo de crítica social. Pero, curiosamente, también argumenta que, al verse obligados a desviar su protesta hacia otros ámbitos, a canalizarla por laberintos metafísicos y ahistóricos, Paz y Chumacero finalmente logran una obra más profunda de lo que hubiera conseguido de haber desplegado su protesta en un ámbito puramente político y social. De ahí, en el fragmento citado, la importancia del verbo “ahondar”: Paz y Chumacero “ahondan” su protesta al alejar su poesía de consideraciones sociales más inmediatas. Es decir, el antólogo vuelve a poner en contradicción las esferas estéticas e ideológicas de todo acto de creación. La universalidad estética de una obra puede darse en detrimento de su posible alcance político y viceversa. Y Aub finalmente se niega a apostar exclusivamente por una o por otra, queriendo resolver la contradicción mediante una paradoja.

En la tercera sección de su prólogo Aub insiste todavía más sobre la relación de dependencia que demuestran tener los poetas mexicanos frente al Estado. Son numerosos los poetas, dice Aub, que han trabajado para el gobierno, como Secretario de Educación Pública, así Torres Bodet, o como embajador o secretario de embajada, caso de Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, José Gorostiza, Octavio Paz o nuevamente Torres Bodet. Des-

de la perspectiva del propio sistema político mexicano, argumenta Aub, esta estrecha relación entre el gobierno y la clase intelectual resulta del todo entendible: “la exigüidad de la clase dirigente —explica nuestro crítico—, resultado de la pobreza del desarrollo económico del país, hace necesario que todas las personas destacadas intelectualmente formen parte —de una manera o de otra— del equipo gubernamental”. (p. 18). Pero se trata de otra afirmación que no puede leerse sin cierta incomodidad. Porque, si la Revolución mexicana fuera tan triunfante y exitosa como al principio el antólogo nos da a entender, desde luego la clase dirigente no sería tan “exigua,” como ahora reconoce. Al contrario, es precisamente porque la Revolución no ha cumplido, ni mucho menos, todas sus promesas, por lo que busca la manera de asegurarse la participación de absolutamente todos los intelectuales: así como requiere de dicha participación para que las metas políticas y sociales se consigan, por otra parte no puede permitirse el lujo de contar con escritores y artistas que la critiquen en público. De ahí la eficacia y el sentido último de su burocracia cultural. Pero ¿cuál es el costo de esta política? Aub no quiere esconder la seriedad del problema, porque, desde luego, el hecho de trabajar para el gobierno restringe, directa o indirectamente, la libertad de todo intelectual: “Algunos poetas —dice Aub—, más fieles al servicio público que a su dictamen interior, abandonan totalmente el arte; otros esperan la jubilación para dar lo guardado. De esta manera, quieran o no, toda la literatura mexicana es ‘comprometida’” (p. 18).

A Aub nunca le gustó el término de “literatura comprometida”; prefirió siempre hablar de “literatura de acción”. Pero pocas veces como aquí logró poner en evidencia las implicaciones que cabría descubrir en la palabra “comprometida”. Porque, desde luego, desde el punto de vista literario, no había nada menos ejemplar que este “compromiso” del intelectual mexicano para con su gobierno. Hablando ya desde la perspectiva política, Aub subrayó que su comentario no debería interpretarse como un “reproche”, sino como una “lección”. Pero, como hemos visto, en su prólogo no pudo mantener tan claramente separados los criterios ideológicos y los criterios estéticos. Y de ahí, por ejemplo, la nota irónicamente triunfante con que resume todo cuanto los gobiernos mexicanos han conseguido, en materia poética, a cambio de la entrega por parte de los poetas de su independencia ideológica: “la ‘gubernamentalidad’”, afirma en tono socarrón, “favorece la floración de certámenes provinciales y provincianos, bien aprovechados por versificadores innumerables e innombrables” (p. 16). Innombrables, claro, en más de un sentido... En fin, una vez más Aub asume la doctrina de la Revolución Mexicana, pero sin encubrir todo lo que implica esta severa lección de voluntaria sumisión ideológica.

II

Pero pasemos ahora a ocuparnos ahora del contenido de la antología. ¿Qué imagen de la poesía mexicana de los años 50 nos ofrece la selección hecha por Aub? La verdad es que la década que va de 1950 a 1960 constituye un parteaguas en la poesía mexicana contemporánea, en cuanto coincide con la virtual liquidación de dos generaciones de poetas que dominaron el escenario poético durante la primera mitad del siglo: la del Ateneo (representada en la antología por Enrique González Martínez y Alfonso Reyes, muertos en 1952 y 1959, respectivamente) y la de los Contemporáneos (representados por Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Elías Nandino y Gilberto Owen, quienes, después del temprano fallecimiento de Jorge Cuesta, Bernardo Ortiz de Montellano y Xavier Villaurrutia, y tras el voluntario silencio de José Gorostiza, son los únicos de su promoción en proseguir sus carreras; aunque el autor de *Perseo vencido*, Gilberto Owen, también fallecería durante este mismo lapso, en 1952, mientras que Novo escribía ya muy poca poesía, entregado como estaba al periodismo y al teatro). El principal reto del antólogo consistía entonces en resumir el perfil que la nueva poesía empezaba a dibujar, una poesía que, a juicio de Aub, correspondía a dos promociones distintas: la que se dio a conocer sobre todo en las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942), es decir, el grupo de poetas nacidos, como Octavio Paz, Efraín Huerta y Alí Chumacero, entre 1914 y 1918; y otra promoción de escritores más jóvenes, que en los años 50 empezaban a publicar sus primeros versos.

De la primera de estas dos generaciones las figuras más destacadas en ese momento eran, en efecto, Paz y Chumacero. En 1960 Paz era autor no sólo de poemarios tan notables como *Libertad bajo palabra* (1949), *¿Águila o sol?* (1951), *Semillas para un himno* (1954), *Piedra del sol* (1957) y *La estación violenta* (1958), sino también de ensayos críticos tan importantes como *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956) y *Las peras del olmo* (1957). Aub evidentemente admiraba tanto la prosa crítica como el verso, porque en su prólogo decidió cederle la palabra al propio Paz a la hora de resumir los principales rasgos de la poesía de esta generación. La cita, que ocupa casi dos páginas de un prólogo que apenas consta de diez en total, precede del ensayo sobre "Poesía mexicana moderna" que Paz había incluido en su libro *Las peras del olmo*. La decisión de citarla fue una decisión generosa, pero que, en su aplicación, nuevamente reflejaba las contradicciones que Aub vivía como lector y como crítico literario.

Para entender la relevancia de este episodio, hay que tener presente la genealogía del ensayo de Paz tan extensamente reproducido por Aub;

porque si bien la primera parte correspondía a un trabajo publicado en 1942 bajo el título de “Émula de la llama...”, la segunda fue escrita en 1954 como airada respuesta a otra compilación poética publicada entonces, la conocida *Antología de poesía mexicana moderna* de Antonio Castro Leal. El dato no deja de ser instructivo, porque lo que hizo Paz en su ensayo sobre la antología de Castro Leal fue protestar ante una acusación muy parecida a aquella otra que Aub, en su prólogo, también formula en su contra: la de haber querido reducir la poesía a una especie de formalismo retórico o metafísico, del todo alejado de las preocupaciones políticas y sociales de la actualidad. En su introducción, refiriéndose a la generación surgida inmediatamente después de los Contemporáneos, Castro Leal había afirmado lo siguiente:

En la ciudad de México el grupo de más relieve tuvo como centro la revista *Taller* (1938-1941), cuyo solo nombre revela ya la dignidad que se concedía al “oficio”. Octavio Paz y Efraín Huerta (ambos nacidos en 1914) respondieron a las demandas de su tiempo con un verso cargado de esencias líricas y con un noble interés por el triunfo de la justicia en el seno de las sociedades y en el campo internacional; ambos cantaron a la España republicana cuando luchaba contra el fascismo, pero posteriormente sus caminos se separan, pues mientras Octavio Paz, después de su contacto en París con el grupo surrealista, parece haber renunciado a la redención del hombre y de las naciones como tema político, Efraín Huerta —que acaba de visitar los países de la Europa oriental— celebra, a veces con más entusiasmo que arte, la organización y la vida ciudadana de las repúblicas soviéticas y de sus aliados.⁶

En su réplica a Castro Leal, Paz insistió que su generación se había destacado, al contrario, por entender la poesía como una experiencia vital, por reivindicar la poesía como un acto capaz de cambiar no sólo al hombre (es decir, al individuo), sino a la sociedad entera. Para ellos, como para los surrealistas y como para sus antepasados románticos, “amor, poesía y revolución eran tres sinónimos ardientes”.⁷ Y Paz fue muy categórico en su rechazo de la interpretación impuesta a la obra de su generación por el crítico mexicano: “Castro Leal ofrece una explicación muy superficial de nuestra actitud cuando afirma que algunos de nosotros ‘abrazamos las causas sociales’ —como si la sociedad y sus ‘causas’ fueran algo externo, objetos o cosas. No,

⁶ En Castro Leal, *La poesía mexicana moderna* (Fondo de Cultura Económica, México, 1953), pp. xxviii-xxix.

⁷ Octavio Paz, “Poesía mexicana moderna”, *Las peras del olmo* (1957; 2a. edición, Seix Barral, Barcelona, 1974), pp. 57-58.

para nosotros la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo. Cambiar al hombre exigía el cambio de la sociedad. Y a la inversa".⁸

Curiosamente, la cita del ensayo de Paz que Aub incorpora a su prólogo, aunque muy extensa, no abarca esta aclaración ideológica, que tanta importancia tenía para el propio Paz; se limita a reproducir aquellos párrafos en que el poeta mexicano habla de la poesía como actividad vital y en que señala la importante influencia que ejercieron en él y en los demás poetas de su generación el surrealismo, por un lado, y el romanticismo, por otro. El propósito de dicha generación de transformar la sociedad no se deja vislumbrar siquiera. Y claro, la supresión no puede considerarse casual. Y es que, para un socialista como Aub, era inconcebible pretender llevar a cabo una transformación social basada en nociones tan irracionales como las que evidentemente inspiraban a los poetas románticos (Novalis, Blake, Rimbaud) que Paz, en pleno fervor surrealista, ponía como ejemplos a seguir. Aub, como se sabe, sentía cierto rechazo hacia el surrealismo (en 1945, en su *Discurso de la novela española contemporánea* hasta había identificado la publicación del primer manifiesto de Breton con "la germinación de *Mein Kampf*").⁹ Pero, por lo visto, en ese momento prefería no entrar en discusiones al respecto; se limita más bien a ofrecer una imagen de Paz como poeta retórico o metafísico, totalmente al margen de las reivindicaciones sociales, silenciando así todo cuanto pudiera tener de paladín de causas revolucionarias.¹⁰

La estrategia resulta un poco burda, hay que decirlo, pero, curiosamente, no le impide a Aub reunir en su antología una selección muy generosa y bien escogida de la poesía escrita por el mexicano durante esa década: además del texto completo de *Piedra del sol*, se recogen muestras representativas de *Semillas para un himno* y *La estación violenta*. Por otra parte, en la nota que encabeza dicha selección, como también en aquella otra que introduce los versos de Chumacero, la admiración expresada carece

⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁹ Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea* (El Colegio de México, México, 1945), p. 89.

¹⁰ En su libro ya citado, Sebastiaan Faber cita algunos renglones de una carta que Aub le escribió a Octavio Paz en mayo de 1960, en respuesta a una queja que el poeta mexicano le había hecho llegar en relación con la imagen de hombre sumiso al sistema político que el escritor español había ofrecido de él en su antología. Después de señalar que no había querido retratar de esa manera la actitud rebelde de Paz (cosa que, en las circunstancias, resulta difícil creer), Aub agregó lo siguiente: "Por otra parte, la colaboración con el gobierno mexicano me parece normal, necesaria, tan necesaria como estar en contra de algunos aspectos de su política para cumplir los preceptos democráticos". La postura paradójica de Aub nuevamente se hace patente. Véase Faber, *op. cit.*, p. 250. Por desgracia, permanece inédito el resto de la correspondencia intercambiada entre Paz y Aub.

por completo de la ambigüedad formulada en el prólogo. Sobre la poesía de Chumacero, por ejemplo, Aub opina lo siguiente: “Su parca obra poética es de gran calidad; en ella se nota el sumo cuidado del creador consciente. Últimamente labra sus poemas desde fuera. Es decir, huye del lirismo subjetivo para buscar en la realidad personajes u objetos que describe sin compasión” (p. 155). Mientras que sobre la poesía de Paz se expresa con más entusiasmo todavía: “Buen conocedor de la poesía universal, se ha asimilado lo mejor del surrealismo, procurando desentrañar la esencia de lo mexicano, para trascenderlo. Ejerce una gran influencia personal en el actual movimiento literario de su patria. Si de alguien puede decirse ‘poeta lírico’, es de Octavio Paz” (p. 99).

Para seguir ahondando en la compleja postura ideológica asumida por Aub, conviene reconocer, por otra parte, que, así como no simpatiza con el supuesto “irracionalismo retórico” de Paz o de Chumacero, tampoco siente predilección especial por un poeta de la misma generación, como Efraín Huerta, que representaría el polo opuesto: el de quien, en su deseo de asumir una actitud social responsable, tiende a poner su obra al servicio de un partido o de una causa política muy específica. En su prólogo Aub no hace explícita esta otra posibilidad, pero en la nota escrita para presentar la selección de poemas de Huerta, sí deja ver el escaso entusiasmo que ellos le despiertan. Del autor de *Estrella en alto* afirma lo siguiente: “Periodista profesional, está especializado en la crítica de cine. Hombre de partido, se ha mantenido fiel a su línea trazada hace ya muchos años; además de sus cantos líricos, ha dedicado buena parte de su obra a poesías ocasionales, nunca exentas de calidad ni de contenido humano”. (p. 132) Si bien es cierto que no censura la poesía de Huerta abiertamente, el empleo del doble negativo “*nunca exentas de calidad ni de contenido humano*” denota una actitud distante y fría al valorar la obra de un hombre cuya verdadera vocación, se nos da a entender, no es la poesía, sino el periodismo y la crítica de cine. En fin, así como en el ámbito político Aub se empeña en abrir un camino intermedio entre la libertad del individuo y la justicia social, como lector de poesía va en busca, asimismo, de un mundo que reconcilie la imaginación creadora con la defensa e ilustración de las grandes causas de la colectividad.

Son diez los poetas de la más reciente promoción que Aub incluye en su antología. Algunos de ellos ya contaban con una obra bastante extensa e, incluso, con cierto reconocimiento por parte de los críticos; tal era el caso, por ejemplo, de Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Rosario Castellanos, Jaime Sabines y el jovencísimo Marco Antonio Montes de Oca, que en 1959, a los 27 años, ganó el Premio Xavier Villaurrutia por su cuarto poemario, *Delante de la luz cantan los pájaros*. No así el también muy joven José Emilio

Pacheco, que no daría a conocer su primer libro de poemas, *Los elementos de la noche*, sino hasta tres años después de aparecida la antología de Aub. Si bien es cierto que Aub también incluyó a escritores como Dolores Castro, Miguel Guardia, Hugo Padilla y Emmanuel Carballo, que no tardarían en caer en el olvido (al menos como poetas), la inclusión de Pacheco parece confirmar el buen olfato que Aub tenía para descubrir a un espíritu afín; porque, con el tiempo, Pacheco resultaría ser, como se sabe, el gran discípulo mexicano que el español tendría en su propia carrera como poeta.

En su prólogo Aub tiene muy poco que decir sobre estos poetas, aunque, al subrayar la importancia que tenía para él la rebeldía social, sí afirma que dicha actitud “sólo aflora en Efraín Huerta, en Rubén Bonifaz”, y quizá, aunque de otro modo, en García Terrés; lo cual nos daría a entender que, en el caso de los poetas más jóvenes, sus preferencias como lector iban a favor de los dos últimos mencionados. En las breves notas que encabezan la selección de cada autor Aub confirma esta impresión. Su admiración por la obra de Bonifaz Nuño, por ejemplo, es inequívoca: “Aun siendo tan joven, su poesía ha evolucionado de una manera clara. Gran dominador de la forma, su evolución, de dentro afuera, de lo particular a lo general, le ha llevado, sin dejar de cantar sus pasiones personales, hacia los anchos campos de la poesía social” (p. 171). Su comentario sobre García Terrés es también breve, pero elocuente: “Su hasta ahora corta obra poética, de indudable calidad, es una vital reacción contra la verborrea a la que tan aficionados se mostraron y muestran muchos poetas del continente” (p. 183). Por lo visto, aunque Aub incluyó a Montes de Oca, el vanguardismo de este poeta no era, ni mucho menos, lo que más le gustaba en materia de poesía: “El más prolífico de los jóvenes poetas de su generación —afirma Aub—, influido por Octavio Paz, busca, a través de una retórica todavía informe y un desbordamiento de imágenes, un camino propio, que seguramente le será otorgado” (p. 231). Aseveración bastante dura, pero, desde luego, totalmente consecuente con los criterios establecidos por Aub en su prólogo.

III

Para completar este breve resumen del contenido de la antología de Aub, queda por señalar un aspecto novedoso: la decisión de incluir poemas de varios poetas que, si bien nacidos en otros países, se encontraban viviendo entonces en México: los tres poetas centroamericanos Salomón de la Selva, Alfredo Cardona Peña y Ernesto Mejía Sánchez, así como también un buen número de

poetas del exilio español.¹¹ De hecho, las últimas cien páginas del libro (que consta de unas 370 en total) se dedican a recoger poemas de estos refugiados. En su prólogo Aub justifica esta decisión de la siguiente manera: “El panorama de la poesía mexicana de estos últimos diez años quedaría incompleto si no se incluyera muestra —así sea exigua— de la obra de tantos poetas extranjeros trasterrados. Entrañados algunos en la vida de su país de adopción, añorantes otros de su patria perdida, han escrito y publicado muchos de sus libros más importantes en esta tierra, liberal como ninguna”. Desde luego, en estas últimas palabras sale a relucir el auténtico agradecimiento hacia México que Aub siente como español refugiado en este país. Pero, por otra parte, Aub parece pedir a los mexicanos que comprendan que el hecho de haber vivido veinte años en México tal vez les daba cierto derecho a ser tomados en cuenta, si bien no como mexicanos en el pleno sentido de la palabra, al menos como personas que han contribuido de manera importante a construir la sociedad en que todos estaban viviendo. “Por esto se trae aquí, como buen colofón —concluye Aub—, unos cuantos poemas de poetas españoles y americanos, mexicanos de hecho y pecho. No sería justa, ni para ellos ni para México, su ausencia” (p. 20). Puesto que su propia patria parecía haberlos condenado a un olvido definitivo, sólo México podía prestarles la atención, y gracias a ella, la trascendencia, que querían para su obra. Y a fin de cuentas, si (como dice en algún momento) *La serpiente emplumada*, de Lawrence, *El poder y la gloria*, de Greene, *El tesoro de la sierra madre*, de Traven, “procuran ahondar más en México que muchas novelas autóctonas” (p. 18), ¿no era posible que estos otros escritores extranjeros también hubieran escrito algo de interés sobre su nueva tierra de adopción?

El interés de Aub por los poetas centroamericanos, y sobre todo por Salomón de la Selva, era sin duda auténtico.¹² Sin embargo, su deseo de in-

¹¹ El primero en proponer algo parecido fue el español Manuel Altolaguirre al preparar su *Presente de la lírica mexicana* (El Ciervo Herido, México, 1946). Si bien en su antología Altolaguirre no llegó a incluir la obra de poetas españoles exiliados en México, sí incluyó la de algunos exiliados centroamericanos; asimismo, en su prólogo planteó la posibilidad de que tanto españoles como centroamericanos pudieran llegar a escribir poesía mexicana (es decir, una poesía condicionada por la realidad física e histórica de México): “Creo yo como Federico Nietzsche que el alma humana necesita de un lugar de altura para expresarse. Subir hasta México para escribir su poesía era el sueño anhelado por el gran poeta alemán en una carta que escribió a su hermana. Y es aquí en México donde poetas centroamericanos, como Rafael Heliodoro Valle, Porfirio Barba Jacob, Salomón de la Selva y Luis Cardoza y Aragón vivieron y sintieron la poesía. Es aquí en México donde los poetas españoles a quienes la tiranía condenó al destierro, encontraron sus mejores horizontes”. Véase James Valender, “Manuel Altolaguirre y su *Presente de la lírica mexicana* (1946)”, *Romance Quarterly* (Washington), vol. 46, núm. 1 (Winter 1999), pp. 15-24.

¹² Véase lo que anota Aub en su Diario con motivo de la muerte del nicaragüense Salo-

cluir a los republicanos españoles evidentemente respondió a una inquietud todavía más profunda. Dada la conflictiva relación que unía la historia de España y de México, la propuesta era arriesgada y, seguramente por ello, Aub decidió proceder con cautela. Así en su prólogo va preparando su argumento poco a poco, soltando observaciones aisladas, aparentemente gratuitas, pero que (veladamente) tienen el propósito de reforzar su causa ante el público mexicano. De este modo invita al lector, por ejemplo, a hacer una aproximación comparativa de las dos tradiciones poéticas, la española y la mexicana, a la vez que lo induce a preguntarse por la naturaleza de la relación que podría vincular a la una con la otra. A preguntarse, por ejemplo, acerca de las semejanzas y diferencias que se observan, en una y otra orilla del Atlántico, entre la generación del Ateneo en México y los epígonos de la generación del 98 en España, o también entre los Contemporáneos y los poetas del 27. Y todo esto, según parece, con el propósito de sentar precedentes que explicarían la relativa facilidad con que, a su juicio, los poetas exiliados terminaron por echar raíces en un país como México, cuya vida cultural, a pesar de su propia autonomía, ha tenido un desarrollo en muchos aspectos similar a la de España.

Si bien, insinúa Aub, la literatura mexicana, al emanciparse de la peninsular, dejó de ser una “rama” de la española para convertirse en “un trasplante” de la misma, o mejor (como él mismo dice, corrigiéndose), en “árbol nuevo nacido de semilla ultramarina en tierra inconfundible” (p. 12), ¿por qué la llegada de los escritores republicanos no puede verse como otra semilla ultramarina que, caída en suelo mexicano, empieza a dar sus frutos? Así, adelantándose a la conocida teorización de su amigo José Gaos,¹³ Aub, como hemos visto, llega a emplear la palabra “trasterrado” para referirse a los españoles refugiados en México: concepto que da a entender que, a pesar de su origen extranjero, dichos españoles han llegado, en efecto, a arraigarse en el nuevo país, reforzando al hacerlo ese mestizaje cultural que, según Aub, es la gran fuerza del México moderno:

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

món de la Selva, ocurrida el 5 de febrero de 1959. En Aub, *Diarios 1953-1966*, edición de Manuel Aznar Soler (Conaculta, México, 2002), p. 149.

¹³ Véase el artículo ya citado de Gaos sobre “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”.

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 (p. 12).

En el prólogo la decisión de incluir a los poetas españoles es justificada de forma cautelosa y comedida. Resulta también discreta la atención prestada a la obra de estos poetas en el cuerpo mismo de la antología: así como Aub dedica mucho menos espacio a cada uno de ellos que a los poetas nacidos en México, también se conduce con sobriedad a la hora de escribir las notas de presentación correspondientes (de hecho, no ofrece más datos sobre los españoles que su fecha y lugar de nacimiento y el título de los libros publicados en el periodo estudiado). Pero, a pesar de esta discreción, en lo que respecta a la poesía del exilio español en México, ofrece un panorama muy instructivo. La lista de nombres resulta ya de por sí notable: León Felipe, José Moreno Villa, Juan José Domenchina, Emilio Prados, Pedro Garfias, Juan Rejano, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Ernestina de Champourcin, Gabriel García Narezo, Francisco Giner de los Ríos, Nuria Parés, Manuel Durán y Tomás Segovia. Se echan de menos algunos nombres: el de Concha Méndez, por ejemplo, que durante los años cincuenta no publicó libro alguno. Y si bien resulta del todo oportuna la decisión de Aub de incluir a tres representantes de la segunda generación del exilio, es una lástima que, junto a los nombres de Parés, Durán y Segovia, no hubiera incluido también los de Ramón Xirau, Luis Rius, Jomí García Ascot, César Rodríguez Chicharro y José Pascual Buxó, por ejemplo. Pero, con todo, la antología ofrece un panorama muy interesante de los nuevos derroteros seguidos por los poetas exiliados conforme se iban adentrando en la segunda década de su obligada expatriación, dejando tras sí, al hacerlo, títulos tan definitivos como *El ciervo*, de León Felipe, *El extrañado*, de Domenchina, *Circuncisión del sueño*, de Prados, o la tercera edición de *La realidad y el deseo*, de Cernuda.

En un comentario sobre el prólogo de *Poesía mexicana 1950-1960*, la estudiosa norteamericana Margaret Persin sugiere que Aub lo escribió primordialmente con el fin de desplazar la poesía mexicana de su lugar central en su discurso historiográfico y así privilegiar lo que en principio debería ser tan sólo un elemento marginal del mismo: la poesía española. Es decir, según Persin, Aub pretende convertir su antología en un vehículo que permita a la lírica exiliada usurpar el centro del escenario.¹⁴ Aunque llamativa,

¹⁴ Véase Margaret Persin, "La dialéctica del yo y el otro en dos textos de Max Aub", en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"* (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996), vol. II, pp. 615-619.

no creo que la interpretación se sostenga. En primer lugar, porque no toma en cuenta la extensa y cuidadosa atención crítica que Aub sí le dedica a la lírica mexicana, tanto en el prólogo mismo como en la antología; cuando en su prólogo Aub describe su antología como “mínima prueba de interés y amor” por México y su poesía (p. 11), no acude a una simple frase de cortesía. Por otra parte, tal lectura del texto presupondría que la poesía escrita por los exiliados españoles se acerca más que la mexicana al ideal de poesía social que Aub defiende. Y al contrario, todo parece indicar que, a juicio del autor de esta antología, la poesía española del exilio, lo mismo que la mexicana, vacila entre un irracionalismo muy subjetivo, por un lado, y las convencionales odas políticas, por otro. De este modo, lejos de articular ningún subterfugio nacionalista, el prólogo de Aub entabla un sugerente diálogo que invita a los poetas y críticos mexicanos a reconocer, no la superioridad de la lírica española del exilio, sino simplemente la estrecha vinculación que la une a la vida cultural de su país.

IV

Preparar una antología de poesía no es tarea fácil en ninguna circunstancia: siempre existe la posibilidad de equivocarse o de estar mal informado, sobre todo a la hora de valorar la obra de los nuevos poetas que van apareciendo. Pero así como requiere de conocimiento, también presupone cierta simpatía entre el crítico y la poesía que va estudiar. ¿Cuál es la imagen que finalmente nos deja la presente compilación? Al leer la obra, uno siente que la admiración del crítico por la poesía reunida no es de ninguna manera incondicional. Hablando del criterio que idealmente debería seguir como antólogo, Aub afirma lo siguiente: “una antología sólo debiera constar de aquellos poetas que, faltando, dejaran coja la representación de la poesía escogida. Con lo que el número vendría a ser muy reducido y la injusticia flagrante. Por eso los encargados de las mismas suelen curarse en salud buscando en el número el remedio de la calidad” (p. 19). Aub se está refiriendo aquí al problema que en general supone reunir una antología, pero todo parece indicar que lo que dice tiene aplicación también, y de modo muy particular, en el caso de la presente obra; es decir, que, al prepararla, ha querido “curarse en salud buscando en el número el remedio de la calidad”.

Las razones de esta actitud de reserva ante la calidad de la nueva poesía mexicana seguramente tienen que ver, en primer lugar, con el periodo cronológico que la antología propone representar; 1950-1960; un periodo que, por lo visto, no fue escogido por el propio Aub, y que él mismo nunca hu-

quiera propuesto, ya que, a su juicio, “el decenio impuesto a esta antología no puede dar al lector una idea cabal de la poesía mexicana contemporánea” (p. 16). Esta aseveración daría a entender que Aub, en efecto, se sentía más identificado con la obra escrita entre 1910 y 1940 por Villaurrutia y Gorostiza y, sobre todo, por Reyes, López Velarde y González Martínez, que con la más reciente de Paz y de Chumacero. (Cabe agregar que, de haber publicado su antología un año después, Aub hubiera podido incluir los primeros frutos de un nuevo grupo de poetas mexicanos que tal vez le hubieran inspirado mayor entusiasmo y confianza. Me refiero a Juan Bañuelos, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda, Óscar Oliva y Jaime Labastida, poetas muy jóvenes reunidos todos ellos alrededor de la revista *La espiga amotinada*. Pero tampoco existe la seguridad de que a Aub le hubiera satisfecho del todo ni la actitud social ni la capacidad imaginaria de estos escritores nuevos).

En su manera explícita de valorar la poesía, lo que salta a la vista es la evidente incomodidad, por no decir la impaciencia, que siente Aub ante las expresiones más radicales de la poesía de vanguardia. De ahí la distancia que mantiene, pese a todo, frente a figuras como Paz, Chumacero y Huerta, poetas cuya obra refleja valores, individuales e irracionales por un lado, dogmáticos y partidistas por otro, con los cuales, ideológicamente, el autor del *Diario de Djelfa* no comulga. A juzgar por lo que afirma en su prólogo, el tipo de poesía que quisiera encontrar es la poesía social entonces promovida en América Latina por Nicolás Guillén y Pablo Neruda, y en España por Blas de Otero. Aunque, en realidad, sabemos por muchas otras fuentes que lo que más desea para la poesía y la literatura del siglo xx es que las presida esa gran tradición *realista* que había surgido en Europa en el siglo xix y de la que no parecía existir continuación en ninguna parte. “No hay en la literatura contemporánea nada comparable a los escritores que ilustraron el siglo xix”, comenta afligido en un ensayo sobre Villaurrutia publicado en 1948. “¿Dónde un Goethe en Alemania, un Dostoevski en Rusia, un Galdós en España, un Byron o un Dickens en Inglaterra?”.¹⁵ Si estas figuras decimonónicas le resultan tan significativas es porque, según él, habían logrado su grandeza combatiendo la perniciosa influencia del romanticismo, lucha ejemplar y, en muchos sentidos, idéntica a aquella otra que el poeta o el escritor contemporáneo, a su juicio, debería emprender en contra de los efectos igualmente deletéreos del arte de vanguardia. Y esto por razones tanto políticas como estéticas. “Asistimos a una reacción de tipo literario idéntica a la que movió el romanticismo”, afirmó al final de su ensayo sobre Villau-

¹⁵ Max Aub, “Nostalgia de la muerte”, *Revista de la Universidad de México*, vol. II, núm. 21 (1948); recogido en Aub, *Ensayos mexicanos* (UNAM, México, 1974), p. 216.

rrutia, refiriéndose a la vanguardia. “Y escribo reacción, entre otras, en su acepción política. Por principio toda poesía irracional, todo canto a lo irrazonable, es reaccionario”. Pero también agregó: “Nada hay más incapaz de progreso que lo que hay que aceptar en su todo so pena de herejía”.¹⁶ Es decir, al preparar su antología de *Poesía mexicana*, como en tantos otros momentos de su vida de escritor, Aub busca, con dificultad, navegar entre estos dos extremos: entre el Scylla de un individualismo estético reaccionario y el Caribdis de un compromiso ideológico sofocante.¹⁷ Si su obra traza una línea muchas veces zigzagueante, insegura e incluso paradójica, es precisamente por el grado de dificultad que esta búsqueda supone.

Para terminar, quisiera subrayar el lugar importante que esta antología ocupa en el diálogo que Aub mantuvo con la literatura mexicana. Puede ser que *Poesía en movimiento*, la conocida antología que Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis editaron en 1966, ofrezca un panorama más completo y más matizado de la poesía mexicana publicada durante la década que abarca la obra de Aub. Sin embargo, *Poesía mexicana 1950-1960*, junto con su libro póstumo de *Ensayos mexicanos*, permanece como uno de los principales homenajes que rindió el exilio español a la literatura mexicana. Fuese por miedo a molestar a sus anfitriones o fuese simplemente por la obsesión que tenían con su propia tragedia, no todos los refugiados españoles (y, sobre todo, no todos los de la primera generación) se ocuparon de la literatura mexicana con el mismo interés que mostrara Aub, quien, desde que llegara a este país entabló una conversación muy intensa con los escritores mexicanos, un diálogo que sostendría con la misma generosidad y viveza a lo largo de casi treinta años. No es éste, de ninguna manera, el menos importante de los muchos legados que Aub nos ha dejado.

* * *

ADDENDUM

Si bien la antología de Aub, al publicarse en mayo de 1960, no recibió la atención crítica que sin duda merecía, su aparición sí tuvo repercusiones en la prensa nacional. De hecho, a raíz de la publicación del prólogo en marzo de

¹⁶ Max Aub, “*Nostalgia de la muerte*”, p. 228.

¹⁷ Sobre esta contradicción en su apreciación de la poesía contemporánea, ya no de México sino de España, véase James Valender, “Max Aub y su libro sobre *La poesía española contemporánea*”, en Cecilio Alonso (ed.), *Max Aub y el laberinto español. Actas del Congreso Internacional* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996), vol. II, pp. 679-689.

1960 en la *Revista de la Universidad de México*, la obra empezó a discutirse incluso antes de que el libro estuviera en las librerías. Y las reacciones iniciales, hay que decirlo, fueron cualquier cosa menos entusiastas. El primero en abrir fuego fue Francisco Zendejas, quien, desde su columna en el diario *Excelsior*, criticó la importancia (excesiva, a su juicio) asignada en el prólogo a la obra de Jaime García Terrés, poeta al que simplemente se negó a reconocer como tal. Era tan vehemente el desprecio que Zendejas sentía por el autor de *Las provincias del aire*, que incluso llegó a insinuar que fueron razones de interés personal, y no de valoración literaria, las que motivaron a Aub a incluirlo en su selección. Evidentemente, entre Zendejas y García Terrés existía una enemistad muy grande que el primero quiso, sin justificación alguna, desplazar hacia la antología de Aub (o al menos, hacia su prólogo). Aunque cabe agregar que también denunció, entre otras “aberraciones” del prologuista, alguna consideración menos personal como la de afirmar que “no hay literatura revolucionaria mexicana porque la Revolución [...] fue agraria”; cuestión en la que, por otra parte, Zendejas tampoco quiso abundar.¹⁸

El segundo comentario que despertó el prólogo de Aub fue el que dio a conocer el propio García Terrés en *Diorama de la Cultura*, el suplemento dominical del mismo diario *Excelsior*. Si la camaradería entre Aub y García Terrés hubiera sido tan incondicional como Zendejas alegaba, el joven poeta mexicano seguramente hubiera aprovechado la oportunidad para defender al español de las acusaciones recién publicadas. Y, sin embargo, no ocurrió así. Si García Terrés decidió ocuparse de esta obra, no fue para rebatir la reseña de Zendejas (a la que ni siquiera hizo alusión), sino para protestar, a su vez, por cierta crítica que Aub (algo veladamente) le había dirigido a él, García Terrés, en su prólogo, donde, al lado de comentarios más favorables, Aub había denunciado la admiración que un hombre de izquierda como García Terrés decía tener por Ezra Pound, admiración que para Aub representaba una “agria disonancia” en su obra. Aunque, al final, también aludió a otro aspecto más general del prólogo de Aub, en su nota García Terrés se preocupó sobre todo por justificar su gran aprecio por quien era “uno de los más extraordinarios poetas de la lengua inglesa”, así como por legitimar su propia determinación de distinguir entre “el complejo ámbito de la creación literaria”, por un lado, y la actitud política de Pound, que él repudiaba, por otro.¹⁹

¹⁸ Francisco Zendejas, “Multilibros”, *Excelsior* (México), 6 de abril de 1960, Sección B, pp. 1, 15.

¹⁹ Jaime García Terrés, “Su mesa de redacción”, *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de *Excelsior* (México D.F.), 10 de abril de 1960, p. 2. Al final de sus comentarios sobre el prólogo, evidentemente algo desconcertado por la ironía de Aub, García Terrés también se preguntó lo siguiente: “¿Pero qué es, con exactitud, lo que Max quiere decir cuando anuncia

El primero en reseñar la antología propiamente dicha fue José Emilio Pacheco, en junio de 1960, en las páginas de la *Revista de la Universidad de México*. Es una reseña breve, pero serena y equilibrada, que se ocupa ya no sólo del prólogo, sino de la amplísima recopilación de poesía que lo sigue. “Si el prólogo es controvertible en algunos de sus detalles —señala Pacheco—, la sección de los poetas y los poemas es minuciosa e inmejorable. Los textos escogidos de nuestros más altos poetas dan idea de su dimensión y de los caminos que han seguido y seguirán sus trabajos”. Como miembro de la promoción de poetas más jóvenes incluidos en la antología, Pacheco no puede omitir una referencia elogiosa a la sección correspondiente de la obra: “Más breves, pero no menos valiosas, son las páginas que representan a los jóvenes, cuya madurez será inmediata”. Finalmente cabe destacar su valoración de la última sección de la antología: “nada más justo y necesario que figure el grupo de españoles y sudamericanos de México”.²⁰ En fin, se trata de una reseña amable y decorosa, que ofrece una visión de conjunto del libro reseñado. Su publicación seguramente habría sido de cierto consuelo para Aub después de las críticas tan parciales (y tan personales) formuladas por Zendejas y García Terrés; aunque puede ser que Aub hubiese querido que Pacheco se ocupara de algunos de aquellos comentarios incluidos en el prólogo que, por lo visto, habían irritado (o desconcertado) a más de uno de sus lectores mexicanos.

La última nota sobre la antología de la que se tiene conocimiento,²¹ viene firmada por el crítico (y entonces poeta) mexicano Emmanuel Carballo. Por su singular interés, a continuación la reproducimos en forma completa. Como verá en seguida el lector, más que de una nota propiamente dicha, se trata de la transcripción de una conversación entre Aub y algunos amigos suyos en que el tema de conversación es la antología que venimos comentan-

en otra parte de su Prólogo: ‘...la exigüidad de la clase dirigente, resultado de la pobreza del desarrollo económico [de México], hace necesario que todas las personas destacadas intelectualmente formen parte, de una manera o de otra, del equipo gubernamental?’. ¿Es esto un buen deseo, una lamentación, o la constancia de una supuesta realidad?’. Sea cual sea la respuesta a esta pregunta, García Terrés evidentemente no creía que todos los intelectuales mexicanos estuvieran afiliados al gobierno, ni mucho menos que todos asumían una actitud sumisa ante él, tal y como Aub daba a entender. Sobre este mismo tema, véase García Terrés, “El ambiente literario de México”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XIV, núm. 3 (noviembre de 1959), pp. 3-7.

²⁰ José Emilio Pacheco, “Simpatías y diferencias”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XIV, núm. 10 (junio 1960), p. 32.

²¹ Véase al respecto el indispensable trabajo bibliográfico de Teresa Férriz Roure sobre “La recepción de Max Aub en la prensa cultural de México”, en Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements* (Université de Paris X, Paris, 2003), pp. 169-194.

do. Los que asisten a la tertulia son (además de Aub y Carballo): el crítico José Luis Martínez, autor (ya para entonces) de numerosos estudios importantes sobre la literatura mexicana; el crítico Henrique González Casanova, que trabajaba a la sazón como coordinador de la *Revista de la Universidad de México* (tribuna dirigida en aquel momento por el ya mencionado García Terrés); y el joven poeta, filósofo y crítico español, Ramón Xirau. El texto tiene, entre otros muchos atractivos, el de mostrarnos al propio Aub en diálogo, más o menos espontáneo, con algunos de sus contemporáneos. En relación con la antología llaman especialmente la atención los diversos puntos de vista expresados sobre la polémica cuestión (que Aub toca en su prólogo) de la actitud asumida por los poetas mexicanos hacia el gobierno de su tiempo. Por otra parte, también resultan muy instructivas las precisiones que Aub se ve obligado a hacer (ante la amistosa presión ejercida por sus invitados) acerca de sus verdaderas preferencias en materia de poesía contemporánea; preferencias que dejan en evidencia a un lector bastante más quisquilloso, en lo que respecta a poetas mexicanos y españoles, de lo que la antología misma tal vez permite entrever.

El texto, publicado en *México en la Cultura*, el famoso suplemento de *Novedades* (núm. 596, 4 de agosto de 1960, p. 3), se reproduce aquí con la autorización de Emmanuel Carballo, a quien le expresamos nuestro más sincero agradecimiento.

RECUENTO DE POETAS

POR EMANUEL CARBALLO

Es esta el reverso de una entrevista, una charla a varias voces y en mangas de camisa. La informalidad es su tono; la indiscreción —virtud en una sociedad de escritores circunspectos—, el propósito general e inconsciente. La censura nunca se torna bizca; al elogio se le impide oler a incienso; el humor nunca degenera en cinismo.

En casa de Max Aub, la tarde de un domingo, nos reunimos a comentar su reciente selección de la *Poesía mexicana 1950-1960* (Aguilar, México, 1960), acerca de la cual poco o casi nada se ha dicho, varios amigos, conocedores todos, desde distintas perspectivas de poetas y poemas, nuestros y ajenos. Allí estaban, además del antologista, José Luis Martínez, Henrique González Casanova y Ramón Xirau. Atestigua lo dicho la fidelidad de la cinta magnética.

—Afirmas en el prólogo, Max, que la poesía mexicana solió ser hojarasca y perifollo, esplendor verbal, insinúas que estas características no han muerto del todo.

—Así es. Los poetas mexicanos han sido, desde siempre, muy decorativos. Y lo han sido, creo yo, como producto de una inseguridad vital y de un exceso de tiempo —porque lo que sobra en México es tiempo— que gastan en emperifollar sus versos. La poesía, como los trajes —el de charro, el de china poblana— cada día se recargan más. Este proceso parte de la Colonia y llega hasta Octavio Paz y Montes de Oca, que es el emperifollado mayor. Es una poesía, en general, con mucha hojarasca. (Hojarasca en el sentido ornamental). Por eso cuando aparece un poeta, aunque sea terriblemente reaccionario, asesino y demás —me refiero naturalmente a Díaz Mirón—, que recorta y se recorta a sí mismo, como en *Lascas*, causa asombro mayúsculo. Yo creo que *Lascas* es un libro extraordinario. Existe una línea evidente que va de Díaz Mirón a Alfonso Reyes, línea diametralmente distinta de aquella a que pertenecen Pellicer, Paz y Montes de Oca. Díaz Mirón, Othón y Reyes están dentro de la más pura tradición española, los otros poetas citados sufren, para bien, el influjo de la poesía indígena. Paz escribe, en ciertos momentos, poesía recatada, escueta; es un ejemplo de lo que ofrecen ambas líneas cuando se las puede conciliar.

—En otra parte del prólogo dices: “En Cuba y en Chile, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, como en España, Blas de Otero, hallan facilitada su tarea por la oposición política en que se mueven. No es el caso de México; al contrario, los poetas aceptan en general la forma y métodos de gobierno. Pero como toda gran poesía actual es rebelde, su obra se hace retórica, metafísicamente oscura, ahondando en la protesta. Es el caso de Octavio Paz, de Alí Chumacero”. El mecanismo de tus ideas es apresurado, por no decir confuso, explícame qué quisiste decir.

—Los grandes poetas actuales —cito sólo tres, Neruda, Guillén y Otero— pueden hacer su poesía de protesta social; entre nosotros, en cambio, no existe esa manera de enjuiciar la labor gubernamental; los poetas, por eso, ahondan su protesta —lo mismo Paz que Chumacero— y se tornan mucho más oscuros. Su protesta es de tipo más universal, ya que no la puede tener de tipo nacional.

Henrique González Casanova interviene:

—Para evitar la retórica a la que las circunstancias obligan a numerosos poetas en México, ellos —Octavio y Alí— ahondan metafísicamente su protesta, no necesariamente contra el gobierno sino contra el mundo, la soledad, los sistemas que prevalecen.

—En mi discurso acerca *De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana*, digo —irrumpe José Luis Martínez— que una de las características de

nuestras letras es el formalismo. Ese formalismo de que son últimas expresiones Alí y Octavio, y del que fueron también expresiones Villaurrutia, Gorostiza, Torres Bodet, González Martínez. Comenzamos a ser formalistas a partir de Terrazas. Esa tendencia formalista que Max ve ahora como una especie de refugio ante la incapacidad de expresión política, no es tal; es simplemente una condición natural de la expresión literaria mexicana. El formalismo no es producto de opresión social. Estoy de acuerdo con Max en eso de las rebeldías profundas. La rebeldía externa, las protestas de Nicolás Guillén por el injusto trato que reciben los negros, la rebeldía de Neruda ante González Videla, la de Blas de Otero implícita contra Franco, son rebeldías mucho menos importantes que esa rebeldía profunda de algunos poemas de Octavio Paz o de la poesía de Ezra Pound: es una rebeldía contra el mundo. Recordemos también que en México tendemos a dejar la expresión social y el testimonio para la prosa y consagramos la poesía al ejercicio retórico puro. Que, luego, puede quedarse no sólo en eso sino ampliarse y enriquecerse, absorber lo social y todo tipo de preocupaciones.

—No estoy seguro de interpretarlo bien —titubeaba por costumbre y no por ausencia de ideas Ramón Xirau—, pero tengo la impresión de que Max dice, o que por lo menos está dicho entre líneas, que la rebeldía es básica para que la poesía exista en el mundo moderno o contemporáneo, o del romanticismo a nuestros días. No creo que la poesía sea necesariamente rebelde. Hay mucha poesía romántica nostálgica, mucha poesía romántica idílica. Bécquer, por ejemplo, no me parece un caso de protesta especial. Otra discrepancia: Octavio Paz no me parece esencialmente formalista (Martínez se retracta en este punto, concede razón a Xirau). Una de sus intenciones, tal vez no siempre realizada, es la de unir la protesta social —simbolizada en España, en su gran mito de rebelión social, y en México, en poemas como “El cántaro roto” y “El himno entre ruinas”— con su íntimo mundo subjetivo. Dice José Luis en su discurso que existen dos polos en la literatura mexicana: el formal y el social. Estos polos pueden convivir en un mismo poeta digamos, por ejemplo, Octavio Paz. En algunos poetas estos polos viven en perpetua contradicción, en otros se identifican.

—Es este un tema importante —reflexiona Henríque— porque nos puede conducir, probablemente, a reconocer que los gobiernos de México han llenado más cierto tipo de exigencias de la nación, aun en sus peores momentos, que otros gobiernos hispanoamericanos. Esta generalización puede parecer temeraria, pero si revisamos históricamente nuestro proceso, advertimos que aun los gobiernos más reaccionarios tienen una serie de vertientes positivas de defensa de la nacionalidad. Cuando se presenta esa lucha contra la opresión, es una lucha por establecer otro tipo de gobierno y,

de hecho, hay ya un gobierno revolucionario con el cual el poeta se siente identificado. Si revisamos más fríamente el porfiriato, nos encontramos que Porfirio Díaz, pese a sus lamentables errores y a las críticas que podamos formular a su gobierno, hizo un gobierno orientado, en lo fundamental, a lo que siguen estando orientados los gobiernos revolucionarios, al desarrollo del país. Equivoca en un momento dado su política, pero frente al exterior y en términos generales, tiene una política correcta, por lo menos en el aspecto político, no en el económico.

—Sobre todo —subraya José Luis— el gobierno de Díaz fue durante muchos años un gobierno de formación necesaria, después de una larga etapa de revoluciones y luchas contra invasores extranjeros.

—La prueba es que la poesía durante el porfiriato —concluye Max— es una poesía que está de acuerdo con Don Porfirio, con su política.

—Habla Max en el prólogo de que todos estos poetas —los incluidos en la antología— pertenecen generalmente a la misma clase. ¿A qué razones atribuyes, José Luis, esta coincidencia de clase?

—Los poetas pertenecen a la misma clase porque son gente que primero necesitaron ir a la escuela; que necesitan, después, tener dinero para comprar algunos libros, o muchos; y después, porque necesitan algún tiempo libre, lo cual implica una burguesía mayor o menor para poder escribir.

—En toda la historia de la literatura mexicana —confirma Henrique— los escritores son de la misma clase, sobre todo los que perduran.

—¿Y cuál es esa?

—La de aquellos que saben leer.

—¿Creen ustedes, pasemos a otro tema, que la selección de los poetas sea desmesurada?

—Indudablemente —afirma González Casanova— algunos sobran.

—Ejemplos —protesta Max.

—Pita Amor —vuelve a la carga Henrique—. Es una de las concesiones al público. Max ha escogido fundamentalmente poetas y no poesías, y Pita no me parece una poeta. Otro que está de más es Elías Nandino. Creo que son los únicos.

—Pita Amor no está de más porque escribe mejor poesía de lo que algunos suponen —interviene conciliador Xirau—. No diré que es una gran poetisa, ni mucho menos; sus poemas tienen muchos defectos. La mayor parte de la gente que no lee a Octavio Paz porque le parece difícil, ni a Alí Chumacero, que es más oscuro, lee a Pita. Me parece que, a pesar de todo, su poesía es un hecho importante.

—Distingamos —apela José Luis Martínez al rigor—. Una antología de puro gusto, que contenga los poemas que uno prefiere, no puede aspirar a

antología histórica. Y un libro que se llama *Poesía mexicana 1950-1960*, debe ser, en buena parte, una antología histórica.

—Pero, José Luis —ataja Henríque—, el problema consiste en que la antología de Max no es enteramente histórica. Chucho Arellano es también, como Pita, un hecho histórico, y me parece que nadie exigirá que esté aquí representado.

—Un juzgador —insiste José Luis— no puede tener el juicio tan amplio que se vaya ajustando paso a paso a la historia. Es decir, si no poseyésemos un juicio histórico para valorar la literatura lejana, quizá no leeríamos a Berceo, ni le celebraríamos sus modestas gracias solamente porque escribía en un páramo y era dueño de una educación muy precaria. Una antología estética debe ser un repertorio muy breve y muy caprichoso de poetas no significativos como hecho cultural, y sí, pongamos por caso, de poetas brillantes u oscuros que han escrito uno o dos versos que a nosotros nos gustan. Una antología histórica, en cambio, combina el criterio personal, más o menos estricto, con otro que va registrando los hechos culturales poéticos.

—En ese caso —contesta Henríque— son válidas las objeciones que pueden formular una serie de personas acerca de las omisiones en las que incurrió Max. La antología posee en nuestro tiempo valor de voto: voto por tal. Lo más que podemos pedir a ese voto es que sea razonado. No le discuto a Max, por otra parte, que le guste Pita Amor.

—Sigamos con Pita —sugiere José Luis—. La suya es una gran poesía, pero es una aproximación que en México y frecuentemente ha pasado por poesía [*sic*].

—Precisamente porque ha pasado por poesía —Henríque acuchilla las palabras— yo la habría eliminado. Estoy contra el mito. Y si Pita está allí, no cabe lugar a duda de que deberían de estar Margarita Paz Paredes y otras gentes a las que muy sanamente se les ha excluido.

—Con ese criterio —José Luis ennegrece la voz— la antología de Max sería muy restringida. Recuerdo a ese propósito, una estrofa que, por lo visto, agrada a Max:

El nuevo ritmo, la nueva voz,
el negro bronce, la suave lila.
Todo perfuma, todo fascina
la paz que reina en el Koljos.

—No la busques en el índice, Ramón, no es de Gutiérrez Nájera. La perpetró Efraín Huerta.

—Quiero explicar —lamenta Max— por qué incluí a Efraín. Está porque ha hecho, está porque estuvo, porque fue hace algunos años un poeta. Elías Nandino, otro de los poetas de que se quejan, es amigo nuestro, por eso lo seleccioné. El caso de Pita es más obvio: no podía excluir a un autor de quien Aguilar le edita sus poesías completas.

—Razones editoriales —sentencia, compungido, Ramón.

—Aquella frase famosa de Chucho Arellano en el prólogo de su *Antología de los 50* —José Luis se remonta con zumba, al pasado inmediato— parece cínica pero encierra mucho de verdad, primero se incluye a aquellos que es necesario incluir, son los dioses mayores; luego a los de Jalisco; por último a los amigos.

—Pero José Luis —reclama Max—, yo he recogido el eco de esa frase célebre en el prólogo. Dice así: “Pónense primero a los amigos, luego los del terruño, sin olvidar los afines en política o aficiones —sexo, espectáculos—; paséase la justicia con manga ancha”.

—La amistad es una selección —sentencia Henrique—. No es gratuito que uno sea amigo de los mejores poetas de México.

—Entre los muchachos españoles que escriben poesía —inquieta Xirau— ¿por qué no están José Pascual Buxó, Luis Rius y Enrique de Rivas? Hemos dicho que no se trata de calidad solamente.

—Mira, Ramón —habla el antólogo, con tono de tal—, si cada familia de refugiados ha procreado tres hijos, cuatro son poetas. A ellos y a otros los incluiré, si luego a hacerlo, en el próximo volumen.

—¿Por qué incluíste a José Emilio Pacheco —es de nuevo Xirau quien pregunta— y no a muchos jóvenes que me parecen, por lo menos, igualmente valiosos, como Isabel Frayre, Juan Bañuelos, José Antonio Montero?

—Por una razón muy sencilla, porque en el momento en que hice la antología estos jóvenes aún no habían publicado o no conocía sus poemas.

—Atemos cabos Max, ¿qué entiendes por antología?

—Una antología es un hatillo de injusticia. Un escritor es todo lo que escribe. La gente no conoce de su obra más que una pequeñísima parte. Esa parte, al juzgarlo, se convierte en todo. (Otras personas, y esto es mucho peor, sólo conocen de un escritor lo que los demás dicen de él). Cada lectura es una especie de antología. Creo por eso que los poetas que incluyo en mi antología deben considerarse heridos. Más heridos los que están dentro que los que quedaron afuera.

José Luis Martínez y Ramón Xirau abandonan la reunión. Compromisos de familia, decían.

—Max, respóndeme a quemarropa, ¿qué poemas y poetas no te gustan de la antología?

—Aparte de los que ya he nombrado —o me han hecho nombrar—, debo reconocer que una de mis menguas, de mis limitaciones, es Carlos Pellicer. No me gustan sus poemas. De Novo ninguno de los poemas que recojo vale la pena: se sobrevive. Igual me ocurre con los poemas de González Martínez. Prefiero de don Enrique poemas que, por razones temporales, no pude incluir. De la antología me gustan únicamente unos cuantos poetas y poemas.

—¿Cuáles?

—Me gusta muchísimo más Alfonso Reyes de lo que suele gustar a la gente, opinión que sostengo aun en contra de alguno de mis amigos más próximos. Me gusta mucho la poesía de Jaime Torres Bodet, sobre todo uno de sus poemas: “Civilización”. Uno de los poemas de Gilberto Owen no me desagrada. De Octavio Paz me gusta todo lo que escogí, lo mismo me pasa con Alí Chumacero.

—Creo que los únicos poetas que están en la antología y que prefieres —tercia González Casanova— son Paz y Chumacero.

—Ellos dos, claro, pero junto con Reyes y Torres Bodet.

—Comprométete, Max, ¿cuáles son, a tu juicio, los mejores poemas de la antología?

—“¿No hay salida?”, de Octavio, y uno de los poemas de Cernuda: “Ser de Sansueña” o “Birds in the night”.

—Y para ti, Henrique, ¿cuáles son los mejores momentos de la antología en sus dos mitades?

—Mi elección, entre Octavio Paz y Alí Chumacero. En cuanto a lo que siente, tal vez prefiera a Alí, en cuanto a la manera como lo dice, a Octavio. Me parece más fresco Octavio que Alí, y Alí me parece más íntimo, mucho más próximo al sentimiento nuestro que Octavio.

—Estoy de acuerdo contigo —se atreve Max—, pero no creo que ni Cernuda ni León Felipe sean grano de anís.

—Siempre he admirado a Cernuda. Reconozco que Octavio Paz se valió de Cernuda, en cierto momento, para encontrarse a sí mismo. León Felipe vale más como persona que como poeta.

—Henrique, repito una pregunta que ya hice a Max, ¿qué poema es el que menos te gusta de la antología?

—El más malo está entre Efraín y Pita Amor; me inclino por el que pertenece a Efraín y no a Pita.

—¿Y el mejor?

—El mejor poema es de Octavio, aunque me gustaría más que fuese de Alí, porque, te repito, siento más lo que dice Alí que lo que dice Octavio.

—Henrique, acerca de Octavio Paz y de su poesía escribió Max en el prólogo: “Tal vez la grandeza lírica de Octavio Paz se debe a la seguridad otorgada por estas lecciones (los poemas nahuas traducidos por Garibay y León Portilla) que no se traen aquí por razones obvias”. ¿Coincides con Max?

—Sí. Problema sobre todo morfológico o sintáctico, no es un problema de imitación externa, más o menos exacta y absurda. Se trata de que la poesía náhuatl, traducida, y precisamente por traducida, ha dado la posibilidad a los poetas y más concretamente a Octavio Paz, primero y a Rosario Castellanos, después, de proceder desde dentro a expresar coincidentemente, y con base en el encuentro de una tradición literaria viva, su preocupación poética actual, descubriendo —sin declararlo— como lo ha descubierto Zandwijk, por un procedimiento científico, la supervivencia de formas culturales nahuas entre los ladinos o castizos de Milpa Alta, o como lo ha puesto en evidencia Oscar Lewis en las grabaciones que ha hecho de los testimonios autobiográficos de indígenas oriundos de Tepoztlán, que están en proceso de asimilación a la vida de la ciudad y que conservan, en español popular de hoy, la morfología, el proceso de expresión náhuatl, reiterativo, paralelístico. En este sentido creo que la poesía náhuatl ha influido en Paz. Su obra de teatro —desafortunada como tal— fue la que me dio la clave, ante el chismoso susto de Manuel Calvillo, y la confesión sorprendida de Octavio, que asustó todavía más a Manuel.

—Háblame, Henrique, de tu admiración por Alí Chumacero.

—Una de las causas de que me gusten los poemas de Alí, es el parentesco que tienen con la *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes, sobre todo uno de sus poemas: “El responso del peregrino”. “Salón de baile” y “El proscrito” son quizá, de los de Alí, los poemas que prefiero. “Salón de baile” me gusta no sólo por lo que dice, sino por lo que recuerda y sugiere. Por lo que recuerda, por ejemplo, de Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón y Othón, a pesar de que tales recuerdos parecen traídos de los cabellos.

A la *Poesía mexicana 1950-1960*, de Max Aub, puede aplicársele una frase célebre en nuestro folklore literario: Poesía resiste.

APÉNDICE

MAX AUB EN “EL PAÍS DEL VIENTO”:
ALGUNOS POEMAS DEL DENOMINADO
CICLO DE DJELFA (1941-1942)

CÉSAR NÚÑEZ
El Colegio de México

Max Aub no se engañaba respecto del valor de su poesía: “El poeta tiene el agua a flor de piel, por lo visto yo la tengo bastante dura”.¹ De hecho, a partir de los años sesenta, optó por escribir y publicar sus libros de poesía bajo la máscara del apócrifo, como sucede en *Antología traducida* (UNAM, México, 1963) y *Versiones y subversiones* (Alberto Dallal, México, 1971) —y también en libros que dejó inéditos: *Imposible Sinaí* y *El poema de Aïn-Sebaa*. Acaso, a pesar de preparar y publicar con cierta regularidad libros de poemas, Max Aub no se consideraba poeta:

Acabo de hojear el tomo VI de la llamada “Historia General de las Literaturas Hispánicas” que hace miles de años viene publicando bajo el aval de su nombre y apellidos el flamante académico don Guillermo Díaz-Plaja. ¡Qué bonito libro! Como es natural me lanzo enseguida ya que se subtitula “Literatura contemporánea” a buscar lo que dicen de mí. Nada. Bueno, costumbre ya tengo —que dicen. Pero ¡oh maravilla! heme citado en versalitos ¡como poeta! ¡Y dos veces! La una por Luis Felipe Vivanco la otra por José Luis Cano (que, además, me llama prolífico, para mayor inri). Bueno. Nadie acusará a Vivanco de no saber de qué habla si trata de la poesía de mi generación. Lo hace bien y muy bien de su primo hermano José Bergamín —que se merece eso y más— pero no dice (cita a lo más) a Emilio Prados y a Manuel Altolaguirre, a Juan José Domenchina y a Ernestina de Champourcin, en eso va del brazo

¹ Archivo Max Aub (vol. 6, f. 26). Aunque sin título, el texto —al que me referiré enseguida— es un proyecto de prólogo a *Diario de Djelfa*. En otro texto, titulado “Situación de los refugiados que están en África”, hablando de su cautiverio en Djelfa, dice el autor: “Quizá nada pueda reflejar mejor el estado de ánimo de nuestros compañeros que este Salmo de los esclavos para el E[jército] R[ojo] que entonces escribí. No me engaño sobre su calidad poética, lo épico, en la literatura de nuestro tiempo, yo lo espero de un arte nuevo, el cine. Pero dice, en su prosa rimada, lo que quiere decir.” (Archivo Max Aub, vol. 6, f. 41).

don Guillermo de Torre que en su *Literaturas de Vanguardia* me cita... como crítico. Y ahí sí me enfado.²

La sorpresa de verse mencionado como poeta no es menor que la indignación que le produce que se le considere crítico. En cualquier caso, Max Aub es consciente de que sus libros de poesía serán lo menos recordado de su labor literaria. Su concepción misma de la poesía no parece propia de un poeta: “Todos los poetas dicen, piensan primero en música. No yo, que primero es la idea”.³ Más aún, en un texto que es evidentemente un borrador del prólogo a *Diario de Djelfa*, Max Aub relaciona el verso con la “sencillez”, la “desnudez” y los “inicios” del escritor —y del ser humano. Así, naturaliza la poesía y la pone en correspondencia con una “inmediatez” que termina convirtiéndose en una suerte de “excusa” para los poemas que se presentan:

Este libro [...] fue escrito en el campo de D. El primer sorprendido de que me haya “salido”, de que haya brotado en verso, he sido yo.

No es milagro. La mayoría de los escritores empezamos a exprimarnos en verso. El verso es el vehículo más inmediato, más directo de la poesía. El hombre es un animal poético. Y el verbo tiene esta impronta. Lo que a primera vista puede parecer impedimenta es el esqueleto necesario a la expresión. Los primeros pasos de toda literatura se han dado en verso. La prosa no es más que una transcripción forzada y secundaria [*sic*]. Antes cantan los niños que hablan.

Cuando, en el campo, intenté escribir lo más sencillamente posible lo que acontecía, en verso salió. El verso es lo más desnudo. Y para nosotros, españoles, el de 16 sílabas. Cuando nos ponemos a contar sucesos que se nos agarran, que nos desgarran el pecho, lo hacemos en romance. Lo de adentro, lo subjetivo puede luego emperifollarse orlado por las conteras de la consonancia y el tramado del endecasílabo.⁴

² “¿Qué tienen las novelas y el teatro que le falta a la poesía?”, Archivo Max Aub (vol. 34, f. 258). El vol. vi de la *Historia general de las literaturas hispánicas* de Guillermo Díaz-Plaja fue editado en Barcelona por Vergara en 1967.

³ Archivo Max Aub (vol. 4, f. 722).

⁴ Archivo Max Aub (vol. 6, f. 26). Para el texto completo de este manuscrito, véase el anexo núm. 1. En una entrevista realizada por Antonio Núñez, en la que Max Aub se reivindica como “el primer poeta civil” de la España de posguerra y califica a sus poemas de *Diario de Djelfa* como “malísimos”, el autor propone otra explicación al hecho de que escribiese sus “apuntes” en verso: “Eran unos apuntes que yo tomaba en Djelfa y lo hacía en verso porque el verso despierta, a lo sumo, una mirada de indulgencia de los guardianes. Las notas en prosa ya son más sospechosas. Pero mi «Diario» se quedó para siempre en verso” (“Max Aub, en Madrid”, *Insula*, 275-276, octubre-noviembre de 1969, p. 19).

Por lo dicho, una cita del *Viaje al Parnaso* de Cervantes, que Max Aub transcribe de modo aislado entre sus anotaciones, resulta por demás elocuente: "Yo, que siempre me afano y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo..."⁵

Sin embargo, lo cierto es que Max Aub debió sentir un permanente aprecio por los poemas escritos entre 1941 y 1942, puesto que, además de publicar muchos de ellos en febrero de 1944 en el libro *Diario de Djelfa*, siguió editando otros entre 1948 y 1950 en su revista *Sala de espera*, y reeditó el libro, en una versión ampliada, en 1970. No es para menos; el poemario es una suerte de testimonio de uno de los episodios seguramente más importantes y terribles de su vida: el paso por el campo de concentración de Vernet y posteriormente, de noviembre de 1941 a julio de 1942, por el de Djelfa.⁶

La reciente publicación de la *Obra poética completa* de Max Aub, editada por Arcadio Díaz Casanova —primer tomo de las *Obras completas* del autor, preparadas bajo la dirección de Joan Oleza Simó— ha difundido, por un lado, variantes desconocidas de los poemas publicados por el autor que la Fundación Max Aub conserva en Segorbe, España, y, por otro, un grupo de poemas inéditos, entre los que se encuentra una serie agrupada bajo el epígrafe "Ciclo de Djelfa". Se trata de una aportación muy significativa a nuestro conocimiento de la labor de Aub como poeta. Sin embargo, la edición está lejos de reunir toda la información actualmente disponible sobre dicho "ciclo", ya que no toma en cuenta los más de sesenta poemas inéditos fechados en 1941 y 1942 que se conservan en el Archivo Max Aub de la Biblioteca "Daniel Cosío Villegas" de El Colegio de México (en adelante BDCV).

De las cincuenta y dos carpetas que Aub depositó en El Colegio de México poco antes de morir, diez conservan poemas pertenecientes al *Ciclo de Djelfa*. Repartidos entre muy distintos papeles, bajo muy distintas clasificaciones (*Poemas, Publicaciones inéditas, Miscelánea, Miscelánea vieja, Miscelánea antigua, Algunas prosas*) hay testimonios mecanografiados —muy frecuente-

⁵ Archivo Max Aub (vol. 24, pte. 3, fólder 35, f. 23). La cita está tomada de los vv. 25-27 del capítulo primero de *Viaje al Parnaso* (*Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, 'Biblioteca de Autores Españoles', nueva ed., Atlas, Madrid, 1944, t. 1, p. 680).

⁶ Miguel Ángel González Sanchís, "Epílogo biobibliográfico", en Max Aub, *San Juan (Tragedia)*, Pre-Textos, Valencia, 1998, pp. 244-245. En su ed. del primer tomo de los *Diarios* de Max Aub (Conaculta, México, 1999, p. 11), Manuel Aznar Soler dice que el autor estuvo detenido en Djelfa desde diciembre de 1941 hasta el 8 de julio de 1942. En un texto transcrito en el anexo núm. 2 (cuyo epígrafe, para mayor confusión, reza 12 de noviembre de 1941), Max Aub narra su llegada a Djelfa, dos —o pocos— días después del 22 de noviembre. En cualquier caso, más allá de la dificultad para establecer las fechas, entre 1939 y 1942 Max Aub pasó por las cárceles de Marsella, Niza y Argel y por los campos de concentración de París, Vernet y Djelfa.

mente corregidos a mano por el autor— tanto de poemas que se publicaron en la primera edición de *Diario de Djelfa* y en la revista *Sala de espera*, como de muchos poemas inéditos. Cada carpeta, a su vez, suele tener una serie de hojas que consisten en la transcripción de los textos autógrafos. Evidentemente esa transcripción ha estado a cargo de otra persona. Así lo demuestra el grado de fidelidad a los originales, de los que sólo muy pocas veces no copia las correcciones del autor: cuando la lección del autógrafo es difícil de entender. Además esas transcripciones han sido realizadas usando papel carbónico, de modo que en las carpetas la *descripta* se encuentra por triplicado, lo cual refuerza la suposición de que fueron hechas por una secretaria. No es sencillo establecer la fecha en que se realizaron los autógrafos ni las copias. Aunque es posible que las transcripciones hayan sido hechas por los mismos días en que el autor preparaba sus papeles para donarlos a la BDCV. Un aviso manuscrito en el inicio de la carpeta 39 (titulada *Miscelánea vieja*, pte. 7) dice “Cosas diversas que tiene que decir dónde van”: pareciera entonces que el autor hubiese estado ordenando y mandando copiar los textos que habría de dejar en el archivo.

El presente trabajo tiene por objetivo establecer las variantes que los poemas del *Ciclo de Djelfa* muestran en los testimonios conservados en el Archivo Max Aub de la BDCV. Con ese propósito se editan a continuación todos los poemas del libro *Diario de Djelfa* de los que se guardan testimonios en dicho archivo. Además, se incorpora un pequeño grupo de textos del autor que fueron publicados póstumamente: un poema aparecido en los *Diarios* de Aub y seis editados en la sección “Poemas inéditos” de la *Obra poética completa*. Las versiones depositadas en el Archivo Max Aub son claramente posteriores a las consultadas por el editor de la *Obra poética completa*. Y en eso radica precisamente su interés, en cuanto expresión de lo que seguramente fue la última voluntad del poeta con respecto al texto de los poemas.

NOTA EDITORIAL

Los poemas aquí editados son de dos tipos. Por un lado, los publicados en vida por el autor, sea en la primera edición de *Diario de Djelfa* (1944), sea en la revista *Sala de espera* (1948-1951), sea en la segunda edición del libro (1970). Por otro, un grupo de seis poemas que fueron editados por primera vez póstumamente en los *Diarios* y en la *Obra poética completa* del autor.

En el presente trabajo cada grupo ha sido ordenado cronológicamente, criterio utilizado en la 2a. edición de *Diario de Djelfa*. En cuanto al establecimiento de los textos, se ha tomado esa última edición revisada por Max

Aub (Joaquín Mortiz, México, 1970) como texto base para los publicados por el autor. Para los poemas inéditos, los testimonios que se encuentran en la BDCV muestran correcciones posteriores a las que ofrecen los manuscritos de que dispone el editor de la *Obra poética completa*, por lo que se los ha considerado en todos los casos como *codex optimus*.

Si bien anoto las variantes que presentan los manuscritos existentes en la Fundación Max Aub, debe tenerse en cuenta que consulto esos testimonios en la anotación de la *Obra poética completa*. Esto significa que la atribución de variantes de dichos testimonios está sujeta a los posibles errores u omisiones que haya en su aparato crítico. Allí donde el cotejo con los testimonios del Archivo Max Aub de la BDCV permite suponer alguna errata, lo he indicado.

Para facilitar el cotejo de las variantes del Archivo Max Aub que aquí se ofrecen con las publicadas en la *Obra poética completa*, utilizo las mismas abreviaturas con sólo dos excepciones. Por un lado, distingo —con altas y bajas respectivamente— los manuscritos de los impresos; por el otro, modifico la abreviatura *SE* (que refiere a la revista *Sala de espera*) por *sde* con el solo fin de evitar las confusiones que pudieran ocasionarse con el uso de la abreviatura *se*.

Max Aub suele colocar los signos de exclamación en la dirección inversa a la normal y suele colocar sólo dos (y alguna ocasión cuatro) en lugar de los acostumbrados tres puntos suspensivos. He regularizado estos dos fenómenos según su uso habitual, tal como se hace en las transcripciones de los poemas que se encuentran en las mismas carpetas, seguramente revisadas por el autor. Asimismo, para no sobrecargar el aparato crítico, evito anotar variantes mínimas de acentuación (formas tales como "vé", "fué", "dió" u "oido" aparecen frecuentemente en los papeles del autor).

Además del aparato de variantes, los poemas están acompañados de notas críticas, tendientes a explicar problemas textuales o bien —sobre todo en el caso de los poemas inéditos— a justificar el texto establecido. Incluyo, además, notas que buscan aclarar términos que pudieran resultar oscuros. Estas notas atienden (y a menudo retoman) las existentes en *opc* y complementan las definiciones según el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia de la Lengua Española, Madrid, 19a. ed., 1970; cotejada con la ed. de 1939). Las tres series de notas mencionadas no se distinguen tipográficamente; por lo tanto, en las páginas en las que haya una sola serie —además del apartado de variantes—, su contenido permitirá saber si se trata de notas críticas o de comentario.

Finalmente, he incluido tres anexos. Los dos primeros ofrecen una transcripción de textos conservados en el Archivo Max Aub [BDCV], cuya ortografía y puntuación he normalizado. El primero, referido al libro *Diario de Djelfa*; el segundo, a su paso por el campo de concentración de Djelfa (este

último documento ha sido reproducido facsimilarmente por Eloísa Nón Al-dás en su tesis doctoral, *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia, 1940-1942*.⁷ El tercer anexo constituye un intento de enumerar y ordenar cronológicamente los poemas del *Ciclo de Djelfa* que he podido consultar.

FUENTES CRÍTICAS

a) Impresos

- dj1* *Diario de Djelfa*, Unión Distribuidora de Ediciones, México, 1944.
- dj2* *Diario de Djelfa*, Joaquín Mortiz, México, 1970 (*Obras incompletas de Max Aub*).
- d* *Diarios 1939-1952*, ed. de Manuel Aznar Soler, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1999.
- en* *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 112, suplemento dominical de *El Nacional* (México), 15 de mayo de 1949, p. 5 [publica “Lo Cierto por lo Dudoso”].
- opc* *Obra poética completa*, ed. de Arcadio López-Casanova *et al.*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 2001 (*Biblioteca Valenciana*) [t. 1 de la ed. de *Obras completas* de Max Aub dirigida por Joan Oleza Simó].
- pp* *Panorama de la poesía española moderna*, núm. 37, 197, 200; *apud opc*.
- r* *Rueca*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, t. II, p. 207 [facsimil de la revista: año 2, núm. 10, primavera 1944, p. 33, que publica “Odio y amor”].
- sde* *Sala de espera* (México), 30 números, de junio de 1948 a marzo de 1951.

b) Manuscritos

- C20 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.20, fólder núm. 20, titulado *Poemas*. 234 folios que contienen, en hojas de 28 × 21.50 cm, testimonios mecanografiados de los poemas “Lo cierto por lo dudoso”, “Día gris y noche despejada”, “Ocaso y luna”, “Árboles”, “Alias”, “Cuestión bizantina” y “Pregunta”.
- C22 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.22, fólder núm. 22, titulado *Publicaciones inéditas*. 62 folios que contienen, en hojas de

⁷ Publicación electrónica en la Base de Datos de Tesis Doctorales en Línea TDX (www.tdx.cbuc.es); los facsímiles de los textos están en las pp. 400-409.

- 28 × 21.0 cm, testimonios mecanografiados de "Mañana", "Lo cierto por lo dudoso", "Cuestión bizantina" y "Odio y amor".
- C25 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.23, fólder núm. 25, titulado *Miscelánea*, pte. 3. Luego de *El poema de Aïn-Sebaa*, que ocupa la mayor parte de la carpeta, contiene, en hojas de 28 × 21.50 cm, testimonios mecanografiados de "Alias", "¡Que se pudra!", "Otro eco", "Mora", "Grita".
- C32 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.23, fólder núm. 32, titulado *Miscelánea*, pte. 10. El folio 19, hoja de 28 × 21.50 cm, contiene un testimonio mecanografiado de "Cárcel de Niza".
- C33 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.24, fólder núm. 33, titulado *Miscelánea vieja*, pte. 1. 122 folios que contienen, en hojas de 28 × 21.50 cm, testimonios mecanografiados de "Alba niña", "Cancionerillo africano", "Simoun", "Verano", "Moda niña" y "Fortuna y rueda".
- C34 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.24, fólder núm. 34, titulado *Miscelánea vieja*, pte. 2. El folio 16, hoja de 28 × 21.50 cm, contiene un testimonio mecanografiado de "Impromptu".
- C35 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.24, fólder núm. 35, titulado *Miscelánea vieja*, pte. 3. 73 folios que contienen, en hojas de 28 × 21.50 cm, testimonio mecanografiado de "Grito".
- C36 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.24, fólder núm. 36, titulado *Miscelánea vieja*, pte. 4. Los ff. 111-127 numeran las hojas escritas de un cuaderno de marca "Normandie", de 22 × 17 cm, en el que se encuentran testimonios manuscritos de "Alta calandria fija", "Grita", "Mora". El mismo fólder, además, contiene —en hojas de 28 × 21.50 cm— un testimonio manuscrito de "Mal día" (f. 130) y, en los ff. 139-140, un testimonio mecanografiado de "Poética para Djelfa".
- C40 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.24, fólder núm. 40, titulado *Miscelánea vieja*, pte. 8. 320 folios que contienen, en hojas de 28 × 21.50 cm, testimonios mecanografiados de "Mal día", "Alta calandria fija", "Grita", "Mora" y "Poética para Djelfa".
- C41 Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.25, fólder núm. 41, titulado *Miscelánea antigua*. 514 folios que contienen, en hojas de 28 × 21.50 cm, testimonios mecanografiados de "París (Domingo de Noviembre)", "Enfermería", "Epitafio", "A Antonio Caamaño", "Visita", "Elegía a un jugador de dominó, muerto un domingo de Carnaval nevado", "Lo cierto por lo dudoso" (fragmento manuscrito en f. 215), "¡Que se pudra!" y "Alba niña".

- C48* Archivo Max Aub, BDCV, sign. CE-A/860.81 A888/v.32, fólder núm. 48, titulado *Algunas prosas*. 168 folios que contienen, en hojas de 28 × 21.50 cm, testimonios mecanografiados de “Fortuna y rueda” y “Poética para Djelfa”.
- M1* Fundación Max Aub, sign. C. 4/10, libreta de 21 × 15, de pastas blandas y papel cuadriculado fino, con versiones autógrafas de poemas pertenecientes a *dj2*, núm. 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, y diez composiciones inéditas (de las que *opc* selecciona tres), “Cómo salió” [*opc* 229], “Viento”, “El buen pan”, “¿Te acuerdas, Elena?” [*opc* 230], “Sigue el homenaje a Campoamor”, “Eco viejo”, “Aquí estoy”, “Poética para lo anterior” [*opc* 231], “Vida” y “Noche”; *apud opc*.
- M2* Fundación Max Aub, sign. C. 4/11, libreta de características idénticas a la anterior, que recoge un total de cuarenta y un textos autógrafos. Catorce corresponden a las composiciones de *dj2* núm. 2, 15, 22, 24, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, y veintiocho son poemas inéditos (de los que *opc* publica cinco): “Zapateado”, “Castigo”, “¿Cuánto?”, “Talla”, “Árboles” [*opc* 232], “Al libro”, “Aleluya”, “Por estos campos sem fim”, “Mentira”, “Amor”, “Silva de Fallas”, “Vida”, “Libro”, “Pregunta” [*opc* 234], “A una estaca”, “¿Cómo quieres que tenga el corazón?” [*opc* 233], “Escribo”, “Primer rojo”, “Noche”, “Cinco chopos solos”, “Lilas”, “Saber”, “Grito” [*opc* 235], “Naranja y desierto (I, II, III)”, “Cómo salió” [*opc* 229], “Pare”, “Cuatro gotas (Valencia, octubre)”, “Defensa de la calle de Rubiols”; *apud opc*.

[1] ALTA CALANDRIA FIJA

Testimonios: *C36, C40, dj1, dj2, opc.*

Alta calandria fija
 que trajiste las albas,
 clavillo pasajero
 que tienes sostenida,
 5 abrazadera viva,
 a la luz trasvolada.

Inventora del gorrión
 y del verderón,
 son de futuros ardores,
 10 alta calandria en pío,
 si cantas amores
 no te entenderemos, no.

Clarín matador del frío,
 estrella de la mañana,
 15 punto comenzal del sol,
 gozne gozoso del día
 y botón del si bemol;
 despierta de los esclavos,
 son de futuros ardores,
 20 quicial alado de voz:
 si cantas amores
 no te entenderemos, no.

4-5-41

3 pasajero] pajarero *C36* 4 tienes] las *praem. C36, C40* || sostenida] clavadas *C36, C40* 5 viva,] viva *C36, C40* 6 a] de *C40* || trasvolada. //] trasvolada. / *C36* tras volada. / *C40* 17 si] sí *C36, C40, opc* 20 voz:] voz *C36, C40* **Fecha]** 4-5-42 *C36, C40, dj1*

6 La preposición *de* en *C40* puede ser resultado de la ambigüedad de la caligrafía de *C36*. La segunda variante de *C40*, como la anterior, puede obedecer a la errónea lectura que *C40* hace de *C36*.

1 Anota *opc* (p. 96) que "ese comienzo del poema podría relacionarse con el verso («Damas altas, calandrias») que abre y cierra el poema «Los días», del *Cántico*, de J. Guillén, composición que tuvo una primera versión —más breve— publicada en España (22 de diciembre de 1923), y que en su versión segunda y definitiva aparece ya en la edición de 1928".

3 *clavillo*: capullo seco de la flor del clavero.

8 *verderón*: ave canora, común en España, del tamaño y forma del gorrión, con plumaje verde y manchas amarillentas.

20 *quicial*: madero que asegura y afirma puertas y ventanas por medio de pernios y bisagras, para que revolviéndose se abran y se cierren.

[2] LO CIERTO POR LO DUDOSO

Testimonios: M1, M2, C20, C22, C41, en, sde, dj2, opc.

I

Dime: ¿cómo comparar
lo cierto con el azar?

II

El hombre es como la tierra:
si cultivado da fruto.
5 Nadie le quita a la selva
ni a lo natural lo suyo.
Danse en la fragosa sierra
con gusto asperillo y rudo,
azufaifas y ciruelas
10 y en los más cerrados puertos
moras, nísperos, romero.
Pero más producen huertas.

Título] Lo Cierto por lo Dudoso en 1-72 om. C41 3 tierra:] tierra, M2 6 suyo.] suyo; M1 7 Danse] danse M1 8 rudo,] rudo M1, C20 10 dan tachado M1 (opc no especifica lugar en el v.) || en] om. C20 12 huertas] huertos (los *praem.* M1, tachado M1) M1, M2, en

En M1 y C41 no se numeran las partes del poema y en M2 se señalan con arábigos. C41 (f. 215) ofrece sólo el final del poema; no están en la carpeta las hojas anteriores y no es imposible que se hayan perdido; en f. 272 se encuentra la transcripción del mismo fragmento. En C22, junto al título, se anota: "(ya está hecho)".

Título Anota *opc* (p. 96): "El título de este poema remite, además de a una expresión idiomática de tipo proverbial (que Aub coleccionaba), al de un drama histórico de Lope de Vega, según un procedimiento muy del gusto del autor, quien se siente especialmente atraído por el lenguaje conceptista del barroco español y redescubre, junto con su generación, la obra de Lope". En efecto, el título repite el de una obra de 1625 de Lope de Vega.

Aurora Sánchez Rebolledo, en la entrada correspondiente a Max Aub del *Diccionario de Escritores Mexicanos: Siglo XX* (dir. Aurora M. Ocampo, UNAM, México, 1988, p. 98) indica la primera publicación de este poema en *El Nacional*, pero refiere erróneamente su título como "Lo cierto y lo dudoso". El poema apareció, acompañado de un dibujo de Elvira Gascón, sin variantes en su título; sólo varió en el uso de las mayúsculas, por lo demás común en la titulación de los periódicos que distinguen entre altas y bajas: "Lo Cierto por lo Dudoso". En cambio *opc* refiere incorrectamente la fecha de publicación: 9 de mayo de 1948 en vez de 15 de mayo de 1949.

8 *asperillo*: gustillo agrio de la fruta no bien madura, o el que por su naturaleza tiene algún manjar o bebida.

9 *azufaiifa* (del ár. *az-zufaiifa*): fruto del azufaifo, encarnado por fuera y amarillo por dentro, dulce y comestible.

III

Nada tiene que ver
lo hermoso con lo bueno.
15 Mas si lo hermoso es bueno
dos veces bello;
si lo bueno es hermoso,
dos veces bueno.

IV

20 Pero ¿cómo comparar
lo cierto con el azar?

V

El hombre es como la tierra,
si lo desbarbechas y aras,
cuidas, abonas y siembras,
25 las frutas serán granadas
y espléndida la cosecha.
Toda de trigo granada
una infinita meseta
mídese con propias armas
—ida al suave viento en crenchas—
30 con lo más que el mundo encierra.

VI

Pero ¿cómo comparar
lo cierto con el azar?

VII

El hombre es como la tierra,
huerta, secano, barbecho,

14 bueno.] bueno, *M1* 15 Mas] mas *M1*, *M2* Más *C20* || bueno] bueno: *M1*, *M2* 16 bello;] bello, *M1* 19 Pero] Dime *corr. C20* || cómo] Cómo *C20* 23 siembras,] siembras *C20* 25 y] *tachado C20* || espléndida la] entrarase gran (espléndida la *supra M1*) *M1* || la] *om. C22* 26 granada] ganada *M2*, *en ganada corr. C20* 29 —ida] ida *M1* || crenchas—] crenchas *M1* 31 Pero ¿cómo] ¿Pero cómo *C20* 33 tierra,] tierra: *M1* 34 huerta, secano,] secano-huerta—*M1* Secano-Huerta- *M2* || barbecho,] barbecho *M1*, *C20* Barbecho *M2*

25-26 Estas variantes de *M1*, *opc* las atribuye —erróneamente, infiero— a los versos 24-25 respectivamente.

27 La compilación *Sala de espera* (Pangea-INBA-SEP, México, 1987, p. 80), *descripta* de los textos publicados en la revista, presenta en este v. una errata: "una infinita muestra".

- 35 según el agua que riega
las arterias de su pecho.
El trabajo es lo que cuenta,
lo otro lo va dando el tiempo
y de dura vertedera
40 la calidad del acero.
La voluntad siempre acierta
con la gracia de los cielos.

VIII

- El hombre es como la tierra,
según se da.
45 El hombre es según el aire,
como cuadre.
El hombre es como el agua,
según cuanta.
El hombre es según el fuego,
50 como sueño.
Y los cuatro elementos
según el hombre:
aire, tierra, agua y fuego.

IX

- 55 El hombre es según la tierra
y la tierra según el hombre:
si respondes, te responde.

X

Aire, tierra, agua y fuego
según me ven, te veo.

35 riega] riegan *M1* rieguen *C20*, en **42a-42f** (*M1* y *M2* numeran 8 la estrofa que intercalan) Nada tiene que ver / lo hermoso con lo bueno, / mas si lo hermoso lo es, / dos veces bello; / si lo bueno es hermoso: (hermoso, *M2*) / dos veces bueno. *M1*, *M2* 43 tierra,] tierra: *M1* 45 según] como *M1*, en || aire,] aire: *M1* aire *C20* 47 agua,] agua: *M1* 46 cuadre] cuadra *C20* 46 agua,] agua: *M1* agua *C20* 49 según] como *M1* || fuego,] fuego: *M1* 50 como] según *M2* || sueño] quemó *M2*, *C20*, en 55 hombre:] hombre *M2* 57 fuego /] fuego // *opc* 58 según] Según *dj2*

43 A partir de la que comienza aquí, *C20* numera las estrofas con arábigos (no así su *descriptio*).

58 Adopto la lección de *opc*, que corrige la mayúscula: la falta de puntuación en v. 57, así como el v. 60, parecen avalar la corrección, respaldada por los demás testimonios.

39 *vertedera*: especie de orejera que voltea y extiende la tierra levantada por el arado.

60 Aire, tierra, agua y fuego
según me ven los veo.
Qué precioso vaivén,
¡según los veo me ven!

XI

El hombre es como la tierra,
según el agua.
65 El hombre es como el agua,
según el aire.
El hombre es como el aire,
según el fuego.

XII

70 Tierra, aire, agua y fuego son
como soy yo,
pero aire, tierra, agua y fuego
como los veo.

XIII

Agua, la que se embeba;
mucho, anega.
75 El aire, leve, refresca;
mucho, atierra.
El fuego, poco, calienta;
mucho, quema.

60 ven] ven, *M1, opc* 61 Qué] ¡Qué *opc* 62 ¡según] según *opc* 70 soy yo, /] yo soy / *M2, en*
yo soy, / *C20* soy yo, // *sde, dj2* || *om. v. C22* 71 pero] Pero *M1* 73 Agua,] Agua: *M1* Agua;
C41 || la que] poca *tachado C41* || embeba;] embeba: *M2* embeba (bebe *tachado C41*)
C41 74 mucha,] mucha *C41* || anega] anega *C20* anega. *C41* 75 aire,] aire: *M1* aire;
C41 || leve, refresca;] leve refresca: (refresa; *C20* refresca, *C41*) *M2, C20, C41* 76 mucho,]
mucho *C20, C41* 77 fuego,] fuego: *M1* fuego; *C41* || poco, calienta;] poco calienta, *M2, C41,*
en 78 mucho,] mucho *C41*

60 *opc* (como ya lo había hecho Xelo Candel Vila en su ed. de *Diario de Djelfa*, Denes, Valencia, 1998, p. 28) corrige la puntuación de acuerdo con el v. 58.

61-62 *opc* anota como variante la puntuación de *sde*, que es la misma que en *dj2*, sin señalar en qué testimonio se basa la lectura que ofrece en el texto.

70 Adopto la lección de *opc* y corrijo —según *M1, M2, C20* y *en*— el espacio inmediatamente posterior a este v. en *sde* y *dj2*. Idéntica corrección se realiza en *Sala de espera* (Pangea-INBA-SEP, México, 1987, p. 81).

74 Diferencia entre *C20* y su *descriptio* del mismo fólder. Por evidente intento de salvar la errata, en f. 73 corrige "ahoga".

75 La *descriptio* de *C20* salva la errata.

80 Mucha, vale la tierra:
poca, entierra.

XIV

El hombre es como la tierra:
solo no medra.
Solo se pierde,
sola se muere.

XV

85 El hombre es como la tierra
—polvo, raíz y arena—.
Si trabajo, me trabaja.
Sola viene la guerra,
un hombre contra otro hombre,
90 una tierra contra otra tierra.
(La tierra le puede al hombre,
el hombre puede a la tierra.)

XVI

95 El hombre es como la tierra:
sementera,
cementerio,
sin frontera.

XVII

Pero ¿cómo comparar
lo cierto con el azar?

6-8-41

79 Mucha,] Mucha: *M1, M2* Mucha; *C41 80a-80b* (*M2 intercala estos vv. como estrofa núm. 15*) // Pero ¿cómo comparar / lo cierto con el azar? // *M2, C41 82* solo] sola *M1* Solo *M2* La tierra sola, *C41* || medra.] medra *C41* medra: *C20, en 83* Solo] Solo, *M2* El hombre, solo, (hombre solo *C41*) *M1, C41* || pierde,] pierde. *M2* pierde *C41 84* sola] Solo, *M2* La tierra, sola, (tierra sola *C41*) *M1, C41 85* tierra, *sde 86* arena—.] arena— *C20, C22, C41, en, sde 87* Si trabajo] la trabajo? *M1* —Si trabajo *C41* || trabaja.] trabaja— *C41 88* Sola] luego *C41* Luego *tachado M1* || guerra,] guerra *C41 89* un] —un *C41 90* tierra.] tierra *C41 92* puede] le (*tachado C41*) *praem. M1, M2, C41* || tierra.) //] tierra) / *C41 92a* La tierra es como el hombre *C41 93* El] el *C41* || tierra:] tierra. *en 94* sementera,] sementera. *C41* Sementera, *C20, en, sde, dj2 95* cementerio,] Cementerio. *C41 96* sin frontera] sementera *M1, M2, sde, C20* Sementera *C41 97* cómo] Cómo *C20 Fecha*] 29-1-42 *M1, M2, C20 om. C41, sde*

81-84 Según *opc*, después de los vv. 80a-80b, *M2* “incluye una nueva estrofa” con el núm. 16. Sin embargo, los vv. que ofrece, son —con las escasas variantes que se anotan en el aparato crítico— los mismos de la estrofa xiv de *dj2*. Infero entonces que en *opc* faltó anotar que esos vv. reemplazan los del texto.

88 *opc* no especifica el lugar del v. en que aparece “Luego” en *M1*.

[3] CUESTIÓN BIZANTINA

Testimonios: C20, C22, *sde*, *pp*, *dj2*, *opc*.

- La playa ¿es orilla
de la mar o de la tierra?
Conseja bizantina.
La orilla del bosque
5 ¿es su límite o del llano borde?
¿Qué frontera separa
lo tuyo de lo mío?
¿Quién acota la vida?
¿Vives hoy o mañana?
10 Raíz, tallo, flor y fruto
¿dónde empiezan y acaban?
El mantillo
¿es orillo
del ramaje muerto,
15 del renuevo
o del retorcido
helecho nuevo?
Cuestión bizantina.
Importa la orilla,
20 dormir limpio en ella.

Título] Cuestión Bizantina *sde* 3 Conseja bizantina.] Cuestión bizantina... C20 3a-3f Otoño, el prado, la hierba. / Lo tuyo y mío ¿Qué hilo los separa? / La vida ¿de qué es vereda? / ¿Vivo hoy o mañana? // Los frutos, la tierra, / las flores, la piedra... // C20 4 La orilla] Orilla C20 || bosque] bosque, C20 4a-4b orilla del llano. / Los pasos no se sienten de lo (los C20, plural tachado) caído C20 5-11 om. C20 12 El] el C20 13 es] de qué *praem.* C20 || orillo] orillo? C20 14 del] ¿del C20 || muerto,] muerto? C20 15-16 om. C20 17 helecho] ¿del *praem.* C20 || nuevo? /] nuevo? // C20 18 bizantina.] bizantina: C20 20 limpio] om. C22 || ella.] ella C20 20a-20b y tú, qué no sé quien eres, / desnuda y vera serena. // C20

En C22, junto al título, manuscrito: "(ya está hecho)".

4b La *descriptio* de C20 corrige caído.

13 *orillo*: orilla del paño, regularmente hecha de la lana más basta.

(No somos tú y yo,
 sino el hilo impalpable
 que va de tu presencia
 a la mía.)

25 Límites y fronteras
 se agostarán un día.
 Sin orillo ni orilla
 ¿qué más da de quién sean
 los cachones, la arena?

30 La playa es orilla
 de la mar y de la tierra,
 nunca frontera:
 Nada separa.
 Nada se para.

35 Palabra.

8-8-41

21-24 om. C20 28 de quién] que C20 29 los] todos *praem.* C20 || cachones, la arena?] cachones tuyos C20 29a o toda la arena mía? C20 30-35 om. C20 **Fecha]** 2-11-41 C20 25-11-41 *sde* om. C22

29 *cachones*: olas del mar que rompen en la playa y hacen espuma.

[4] ¡AY, ARANJUEZ, ARANJUEZ!

Testimonios: C25, dj1, dj2, opc.

¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!
 Tajo verde, verde Tajo.
 ¡Balaustradas, galerías,
 viales al cielo, dorados!

5 Ni palacios, ni artesones:
 ¡los árboles y su espacio!
 Los cicerones, las fechas,
 las pinturas, los estrados,
 Don Carlos, Sánchez Cantón,

10 se los daremos al gato.
 (Aparte de que no sabes,
 si era Carlos o Fernando.)
 ¡Los árboles, mi Teresa,
 los árboles y mi Tajo!

15 Cuando ya no me saludes
 –quizá esté desenterrado–
 tú jugarás con mis árboles
 y yo con el verde Tajo.

10-11-41

11 Aparte de que no] Además ni siquiera C25 14a-14d Guárdalos pronto en tu bolso! / No temblequees de mi brazo, / hazte la desentendida / todos vienen por palacios... // C25

4 viales: calles formadas por dos filas paralelas de árboles u otras plantas.

7 cicerones: hombres muy elocuentes, personas que enseñan y explican las curiosidades de una localidad, edificio, etc.

9 Anota *opc* (p. 102): "Suponemos que se refiere a Francisco Javier Sánchez Cantón, historiador del Arte, catedrático que fue de la Universidad de Madrid".

13 Según *opc* (p. 396, n. 6), "seguramente se trata de la bibliotecaria Teresa Andrés, con la que Max Aub mantuvo [...] una amistad amorosa en París. Cuando Max Aub se encontraba en Casablanca recibió una carta de Gilberto Bosques (18-VI-1942), cónsul general de México en Francia, en la que le manifestaba que había hecho llegar la cantidad de 3.875.000 francos a la referida Teresa Andrés (*Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona, 1998, p. 90). [...] Sobre esta Teresa existen pergeñados esbozos de poemas que Max Aub no consideró pasar a limpio para su publicación".

[5] A ANTONIO CAAMAÑO

Testimonios: *M1, C41, dj1, dj2, opc.*

En su traslado del campo de Vernet a la cárcel de Castres

Barbas: los hijos de puta
no pierden su condición,
que quien nace maricón
no cambia, vivo, de ruta.

5 Cambias campo por grilletes
porque ya las alambradas
son cárceles muy delgadas
para tan buenos jinetes.

10 Todo es ruido de cadenas
para el miedo y los fantasmas.
Pierdes menos libertad

por más, que no son las trenas
las que salvarán los Viazmas,
ni piedras vencen verdad.

13-11-41

Título-epígrafe] A Antonio Caamaño, en su traslado del campo de Vernet a la Cárcel de Castres. *Soneto en octosílabos* C41 4 ruta. //] ruta. / *opc* 14 ni] sin *tachado* C41 ni *corr.* C41 || *verdad*] libertad M1 (*tachado* C41 *verdad corr.* C41) **Fecha]** 11-3-42. M1, C41, dj1

Título-epígrafe *opc* indica que M1 añade al título “soneto en octosílabos”, pero no especifica si permanece el epígrafe.

4 La falta de separación entre las estrofas es errata de *opc*.

Título Antonio Caamaño: doctor en Derecho, militante comunista, comandante del Ejército de la República y compañero de Max Aub en el campo de Vernet. Al “comandante Antonio Caamaño”, junto con los compañeros muertos y enterrados en Djelfa y el millar de sobrevivientes del campo, es a quien el autor dedica la primera edición del *Diario de Djelfa*. Luego del traslado al que hace referencia el epígrafe, Caamaño y Aub permanecieron durante quince años sin saber el uno del otro. En septiembre de 1957 inician un diálogo epistolar del que transcribe muy breves fragmentos *opc* (p. 94). Por lo demás, una hoja del Archivo de la BNCV (vol. 24, pte. 8, fólter 40, f. 280) guarda una mínima viñeta, “Caamaño y un guardia”, ambientada en Vernet, que tiene al comandante detenido como interlocutor implícito del guardia: “Guard.- Yo hago lo que me mandan, hoy me dicen guardarlos, os guardo. Mañana me dicen que hay que guardar los jefes que hoy os guardan, los guardo. No me meto en averiguaciones.”

Epígrafe Castres: ciudad francesa del departamento de Tarn, a orillas del río Agout.

12 *trenas*: cárceles.

13 Anota *opc* (p. 103): “parece que Aub se refiere, convirtiéndola en emblema, a la población rusa de Viazma, que en sangrienta batalla entre franceses y rusos (3-11-1812) fue incendiada y destruida”.

[6] IMPROMPTU

Testimonios: *M1, M2, C34, sde, C48, C33, dj2, opc.*

I

Pasa una bicicleta
 por la carretera.
 Parece que no es nada
 una bicicleta...
 5 Pero vista detrás de una alambrada
 ese trasto de dos ruedas
 le llena a uno de ideas.

Por la carretera
 va que vuela,
 10 una bicicleta.

II

¿Qué treta
 me juegas,
 fortuna y rueda?
 De mis pies nacen andas
 15 y surgen sedas.

Título] Improntu *M1, M2, C34, sde* Fortuna y rueda *C48, C33* **Epígrafe]** (Descubrimiento tardío de la bicicleta) *C33 1-10 om. C48, C33 10 tachado C34 1 una bicicleta]* por la carretera *M2 2 por la carretera]* una bicicleta *M2 5 vista]* visto *M2 7a-7c no es nada una bicicleta / por la carretera. / ¡ahí es nada! ¿En qué piensa? M1 8-10 om. M1 11-20 om. M1, M2, C34 15a-15b ¿Que juego / es esto (eso C33)? // C48, C33*

Este poema funde otros dos: el original "Improntu" [*sic*] (sección I) y "Fortuna y rueda" (sección II).

5 *opc* atribuye la variante al v. 4, sin aclarar si se ha omitido un verso antes; considero que hay una errata y por eso corrijo.

Dice Catherine Belbachir que "la estructura del poema en dos partes distintas traduce el proceso de metamorfosis de la bicicleta, que se inscribe dentro de la oposición cautividad-libertad" ("El espacio de los vencidos en *Diario de Djelfa* de Max Aub", en J. Covo, ed., *Historia, espacio e imaginario*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1997, p. 178). Conviene subrayar entonces que la división en dos partes que percibe la investigadora, mucho debe a la reunión de dos poemas en uno.

Título *Impromptu*: composición musical que improvisa el ejecutante y, por extensión, la que se compone sin plan preconcebido.

Por sólo altibajar mal las rodillas
yo mismo me llevo en sillas.

Ya más que Clavileño, Clavileña
dulce, metálica, sin par sorpresa:
20 ¡Oh noble, bicicleta!

21-2-42

18 más] [más C48, C33 || Clavileña] Clavileña! C48, C33 20 noble,] noble, noble, noble C48, C33 **Fecha**] 1-2-42 M1, M2, C34, sde 7-42 C48, C33

18 *Clavileño*: "famoso caballo" de madera en el que don Quijote y Sancho hicieron su viaje por el aire (II, 41). Les explica la razón del nombre la Condesa Trifaldi: "se llama *Clavileño el Aligero*, cuyo nombre conviene con el ser de leño, y con la clavija que trae en la frente, y con la ligereza con que camina, y así en cuanto al nombre bien puede competir con el famoso *Rocinante*" (II, 40; *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra, op. cit.*, t. 1, p. 487).

[7] OTRO ECO

Testimonios: *M1, C25, dj1, dj2, opc.*

- En la noche los hombres en el suelo
 ateridos y tosiendo.
 Ladran perros
 a lo lejos.
- 5 Noche llena,
 entraña negra,
 frío de adentro,
 frío del cielo
 que cae lento.
- 10 Prohibido hacer fuego.
 Las estrellas son de hielo.
- Los hombres tosen;
 como si contestaran,
 los perros ladran
 a lo lejos.
- 15 Lúgubre juego.

21-2-42

[8] ELEGÍA A UN JUGADOR DE DOMINÓ

Testimonios: *M1, C41, sde, dj2, opc.*

Muerto un domingo de Carnaval, nevado, en el campo de Djelfa, casi en el Sahara

Paso.
Juego.
Gano.
Pierdo.

- 5 El mundo se ha vestido
de doble blanca.
Domingo, dominó de Carnaval,
la partida no está igualada:
¿Con la negra, quién gana?
- 10 Al principio todos tenemos
siete fichas en la mano,
luego pesa la suerte y el compañero
con quien tropezamos
y jugamos.
- 15 ¿Tú, qué ves?
El envés.
Para ganar, adivinar
el juego del contrario, o
robar mejor que aquel otro.
- 20 Todas las fichas son iguales
vistas por el dorso.
Si paso,
me queda una ficha más
en la mano.

Título-epígrafe] Elegía a un jugador de dominó, muerto un domingo de Carnaval nevado
*C41 1-4 om. C41 7 Carnaval,] carnaval. C41 7a-7e Ganan las canas. / Paso. / Juego. / Ga-
no. / Pierdo. C41 8-9 om. C41 10 Al] Del C41 (lec. prim.) 15-19 om. C41 21 dorso.] dorso
negro, C41 21a-21j ganar es escoger mejor que el otro, / sabiendo llevar el juego. / Paso. /
Juego. / Gano. / Pierdo. / El tiempo / pasa / y no pasa / nada. C41 22 paso.] paso C41*

25 Ya te jugaron la última partida,
mi viejo antifascista,
y con la doble blanca
ganaron Francia y Franco.
(El desierto está blanco,
30 negras son las alambradas,
a lo lejos, un moro; cerca, un pájaro.)
Para ganar,
robar y ahorcar.

35 Todo está escrito
del otro lado:
El seis uno, la doble cuatro.
Negras las cachas,
blancas las caras.

40 (Bajo la nieve blanca,
la tierra negra,
donde se apuntan tantos.)
Mundo, revés del juego.

El desierto, de blanca doble,
desconocido dominó:
45 —¿A que no me conoces, no?

Paso. Juego.
Como siempre, para ganar:
robar y ahorcar.

25-33 *om. C41* 36a Todo falla, no el mármol. C41 37-38 *om. C41* 39 // (Bajo] / Bajo C41 40 la] está *praem. C41* || negra,] negra C41 40a-40c (las cachas / para despistar / y las espaldas) C41 41 tantos.)] tantos. C41 42 Mundo] El mundo C41 || juego. //] juego. / C41 42a El paisaje se ha vestido C41 43 El desierto, de blanca doble,] de doble blanca C41 43a para jugar. C41 44 *om. C41* 45 —¿A que no] (¿No C41 || no?) no, C41 45a dominó!) C41 46 Juego.] *om. C41* 46a-46c Juego. / Gano. / Pierdo. // C41 47-48 *om. C41*

50 No me conoces, no,
 tan blanco,
 tan del otro lado.
 Éste es aquél que era yo,
 chamelado.
 (—¡Si chamelar se pudiera,
 55 y lo jugado, pasado!)
 ¿Este campo callado,
 es aquel de ayer, pardo?
 ¿Y este viejo estirado,
 de hueso castellano,
 60 es el mismo que ayer
 todavía le daba
 vuelta a la doble blanca?
 El seis doble es puerta del infierno.
 Aquí el que menos tiene gana siempre,
 65 y el que más, pierde.
 Siempre gana la doble blanca,
 en guadaña.
 Yo soy aquél que era yo,
 dándole al mármol lo del mazo:
 70 —¡El seis doble ahorcado!
 —no me conoces, no—
 la doble blanca todavía
 caliente, en la mano.
 Del cierre al entierro,
 75 un pelo.
 El seis doble es puerta del infierno.

52 Éste es aquél] Yo soy aquel C41 54 —¡Si] ¡Si C41 || pudiera,] pudiera C41 55 jugado] pasado C41 56 ¿Este] Este mismo C41 || callado,] om. C41 57 es] ¿es C41 || ayer, pardo?] ayer negro, C41 57a-57g ahora tan blanco? // Yo soy aquel que era yo, / siendo otro / con la doble blanca / en la mano. // Por mucho que juegues, / pierdes. C41 58-65 om. C41 66 la doble blanca] om. C41 66a-66b la blanca / (y *tachado* C41) la doble blanca C41 67 guadaña. /] guadaña. // C41 69 lo] todo *praem.* C41 || mazo:] mazo, C41 70 —¡El] el C41 || ahorcado!] ahorcado C41 ahorcado!, *sde* 72 la] ¡ay! con *praem.* C41 73 caliente,] caliente C41 || mano.] mano: C41 76 puerta] la *praem.* C41 || infierno. //] infierno. / C41 76a-76h Ya (+ que *ms.* C41) estoy de consejos: / El ser bueno es ganar / sin que pierda otro. // (Entre la tierra y el cielo / el mármol de la nieve / encierra (los *tachado* C41) tantos / en tanto moho blanco / que un seis parece un cuatro) // C41

53-54 *chamelar*: en el juego de dominó llamado chamelo, sustituir un jugador las fichas que le han correspondido por otras tantas de las que quedan en la mesa. Dicho jugador gana o pierde el doble de cada tanto.

- Tu pueblo castellano,
plaza, fuente y el paseo
a la estación, dando un rodeo,
80 con tu amigo, el boticario.
Los álamos temblones
entre tierra y cielo.
El airecillo frío
entre las hojas verdes, largo ruido.
85 —Don Luis, vamos volviendo...
As, dos; seis cuatro.
Me doblo.
(Te doblaron.
Y doblan, por ti, a muerto.)
90 El primer cinco.
No tengo.
Paso. Cierro.
Siempre se pierde por culpa
del compañero.
95 La guadaña, conviene que lo sepas,
siempre se apunta treinta.
No por mucho dominar
huiste, Manuel, de descansar en paz.
Como siempre, para ganar:
100 robar y ahorcar.
Pero un día dominarás,
Manuel Gutiérrez Santos,
de allá de por Buitrago...
Paso.
105 Juego.
Cierro.

4-3-42

77-85 *om. C41* 86 seis cuatro] seis, tres, *C41* 87 Me doblo.] me doblo: *C41* 87a-87e uno aquí / otro del otro lado, / negro y pinto. / Cuatro, tres / ¿Qué haces? *C41* 88-89 *om. C41* 90a-90b —¡Ay como se conoce que es domingo! / Cinco, seis; seis, cuatro. *C41* 92 Cierro.] *om. C41* 92a Cierro. // *C41* 94a-94b / Solo la doble blanca / no cuenta para nada. // *C41* 96a La última no hay quien la haga. // *C41* 98 huiste, Manuel] huiste, Manué *C41* 99-106 *om. C41*

98 *Sala de espera* (Pangea-INBA-SEP, México, 1987, p. 116) deja un espacio luego de este v., probablemente a raíz de que en *sde* (núm. 22, p. 11) termina con él la página.

[9] EPITAFIO

Testimonios: *M1, C41, dj1, dj2, opc.*

Sí, de hambre viniste a pasto,
para siempre rebajado
de trabajo,
con la baja más baja
5 de abajo.

Ya no hay caso de “cascrut”,
que perdiste el combate,
bueno para el arrastre
un mes, dos, tres, diez, ¡out!
10 (Pasa gigante
Don Comandante,
galones de tanto monta,
alta talla, fusta pronta.
—Pas d’histoire, je m’en fou!)

15 No te preocupes, no.
Otro talla de más talla.
Tú, en el cementerio:
¡quieto!
Hoy no es mañana.
20 Mañana será otro tono.
Paseante:
¡Dejadlo solo!

Ya vendrá el pueblo.

11-3-42

6 “cascrut”,] cascrut, *C41* “cascrut”. *dj2* 14 —Pas] —¡Pas *C41, dj1, opc* || d’histoire] d’histoire *C41* d’histoire *dj1* || fou!] fú! *C41* 20 tono] toro *C41* 22 ¡Dejadlo] ¡Dejarlo *C41*

6 Evidente errata en la puntuación de *dj2*.

6 *cascrut*: especie de bocadillo.

14 “Frase de signo coloquial con el significado de «¡Nada de historias (basta ya de cuentos), que a mí me da igual (que me importa un bledo)!»” (*opc*, p. 132).

[10] ¡QUE SE PUDRA!

Testimonios: *C41, M2, C25, dj1, dj2, opc.*

—¿Quién? ¿Ése? ¿El de más allá?
¡Que se pudra!

5 ¡Qué bonita palabra!
Como si el pudrirse estuviera
en la mano de cualquiera
y nunca el hablador se pudriera.

—¿Quién? ¿Ése? ¿El de más allá?
¡Que se pudra!

10 Puede pudrirse quien quiere,
repudrirse sin querer
el que pudre tanta gente.

Si de todos es pudrirse
sólo de uno el repudrirse.

15 (Rojas las vacas en coro
pero sólo negro el toro)

Tras lo que se dura,
podredura.
Tras lo que se alumbre,
podredumbre.

Título] *om. C41 1* —¿Quién?] ¿Quién? *C41, C25 2* pudra! //] pudra! / *C41 3* ¡Qué] *Qué C41* || palabra!] palabra *C41 4* Como] como *C41* || estuviera] fuera *C41 4a* una loba amenaza huesa / *C41 5-6 om. C41 7* —¿Quién?] ¿Quién? *C41* || Ése] ese *C41* || El] el *C41 8* ¡Que] ¡¡Que *dj1* || pudra! //] pudra! / *C41* pudra!! // *dj1 8a-8e* ¡Qué bonita palabra! / Pudrirse, podredura / abracadabra / podrigorios / bailettes, danza y jolgorios // *C41 9-11 om. C41 13* sólo] solo *C41* || repudrirse.] repudrirse *C41 14* (Rojas] Rojas *C41 15* toro)] toro *C41 16* dura,] dura *C41, M2, dj1 17* podredura.] podredura *C41 18* alumbre,] almbre *C41 19* podredumbre.] podredumbre *C41*

- 20 Tras danza y jolgorios,
podrigorios.
Tras el dormir e irse,
el pudrirse.
- (Las amapolas son rojas
25 y una negra tan sólo,
rojales las vacas
sólo negro el toro.
Algunos son fuego
y otros humo todo.
- 30 Así va el mundo
hasta perder el gusto,
unos pueden vivir sólo,
otros no.
- Pudrirse es de todos
35 repudrirse de uno.
- Todos comen,
sólo uno se reconcome.)
- ¿Quién? ¿Ése? ¿El de más allá?
- ¡Que se pudra!
40 ¡Qué bonita palabra!
Como si el pudrirse estuviera
en la mano de cualquiera
y nunca el hablador se pudriera...

13-3-42

20 jolgorios,] jolgorios *C41* 21 podrigorios.] podrigorios *C41* 22 irse,] irse *C41* 23 pudrirse. //] pudrirse / *C41* 23a-23c puede pudrirse quien quiere / no se pudre quien quiere / y repudrirse sin querer // *C41* 24 (Las] Las *C41* 27 toro.] toro *C41* 28 Algunos] algunos hombres *C41* 29 todo. //] solo / *C41* 30-31 *om.* *C41* 32 sólo] solos *C41* 33 no.] no *C41* 33a-33b así va el mundo / hasta perder el gusto / *C41* 34 todos] todos, *opc* 35 uno.] uno *C41* 35a-35c Tras las burlas e irse / repudrirse // Lo uno lleva a todos // *C41* 36-40 *om.* *C41* 38 allá? //] allá? / *C25*, *dj1* 39 pudra! /] pudra! // *C25*, *dj1* 43 nunca] (nunca) *infra* *C41* || pudriera...] pudriera *C41* 43a-43d Todos se pudren / solo uno se repudre / Todos comen / solo uno se reconcome *C41*

34 *opc* agrega la coma en correspondencia con los vv. 36-37.

21 *podrigorios*: término familiar, para referirse a persona llena de dolencias y achaques.

[11] MAÑANA

Testimonios: C41, M1, C22, *sde*, *dj2*, *opc*.

Levanta lívida ceniza fría
la tapa húmeda, negruzca y yerta
de la noche cansada, en gris abierta
para difuminar en hueso el día.

5 La lluvia polvorienta, sin estría,
sorda, transida, dando lustre tuerta,
chita callada, a la avenida muerta.
Por equivocación, un gorrión pía.

10 El agua, en gorgoritos, por canales
de zinc baja a morir en las aceras.
Solos, tristes reflejos celestiales,

los adoquines, la pizarra gris.
Basuras. Un lechero. Dos porteras.
Mudo domingo cárdeno. París.

15-3-42

Título] París (Domingo de Noviembre) C41 París (domingo de noviembre) M1 2 húmeda, negruzca y yerta] oscura de lo real y lo (lo *om.* C41) cierto, C41, M1 3] que no hay como las nubes, plomo yerto C41, M1 4 difuminar] disfuminar C41, C22 disfuminar, M1 || hueso] hueso, M1 5 La lluvia polvorienta,] Cae polvorienta lluvia C41, M1 6 transida] sin pinta C41, M1 || tuerta] tuerto M1 7 chita] a la *praem.* C41, M1 || callada, a la avenida] callando, al mundo C41, M1 || muerta.] muerto. C41, M1 muerta, C22 8a // Los adoquines trillan sin contrarios. C41, M1 9 El agua,] Cae el agua C41, M1 || gorgoritos,] gorgoritos C41, M1 10 de zinc baja] riachuelos C41, M1 10a // Ábrense los portales solitarios, (solitarios. M1) C41, M1 11 Solos, tristes reflejos] reespejanse (Blancas M1) pizarras C41, M1 || celestiales, //] celestiales. / C41 celestiales / M1 11a Tristes domingos grises, invernales. (eternales *infra* M1) M1 12 *om.* C41, M1 14 *om.* C41, M1

8 La *descriptio* de C22, de acuerdo con la puntuación del v. 7, corrige la mayúscula y escribe *por*.

10a-13 M1 convierte el segundo terceto en cuarteto.

13 Según el editor de *opc*, en M1, tras la fecha, están anotadas, en la parte inferior de la hoja, otras variantes para el v. 13: Nube o pizarra (pizarras celestiales *supra* M1) / Brillan pizarras nubes (techos *infra* M1) invernales.

Según *opc* (p. 138), "el poema parece un apunte o visión del París en el que vivió Max Aub en los primeros tiempos de su exilio, tras su llegada en febrero del 39".

9 *gorgoritos*: quiebros que se hacen con la voz en la garganta, especialmente al cantar.

[12] VERANO

Testimonios: *C33, sde, dj2, opc.*

1

Igual que en amor,
lo que dieras, doy.

Después de haber dado
por nubes su nieve,
5 campo, espejo fiel,
por azul da verde.

Igual que en amor
lo que dieras, doy.

2

10 Julio dará su mies
al sol que más caliente,
voluptuosa miel
que al viento ondula y cede.

18-3-42

1-2 *om. C33* 3 dado] dado, *C33* 6 verde. //] verde. / *C33* 7-8 *om. C33* 9 Julio] y *praem. C33* || Julio dará] Julios darán *C33 (lec. prim.)* || su] *om. C33* || mies] miés 10 al sol que más] por su sol *C33* 11 voluptuosa] amarilla *C33* 12 al viento ondula y] a los vientos *C33* 12a-12b / Igual que en amor / lo que quieras, doy. *C33 Fecha*] 8-3-42 *C33, sde*

C33 presenta una versión del poema considerablemente distinta de la publicada, no tiene división en partes ni en estrofas.

[13] NOCHES

Testimonios: *M2, C33, sde, dj2, opc.*

A Elena

I. MODA NIÑA

Esta noche tengo
 el cielo por sombrero.
 ¡Mira como traigo
 el forro tachonado!
 5 ¡Si tú vieras la copa
 toda llena de pájaros,
 miriñaques, volutas,
 espejos, dijes, manos,
 cordones y agremanes,
 10 flecos, borlas y lazos,
 sortijas y amuletos,
 trencillas, vivos, ramos
 y un Dios churrigueresco
 en un precioso marco
 15 llenos de caracoles
 rosas y nacarados!

Los broches que te gustan:
 arlequín y caballo.

Título] Moda niña *C33* **Dedicatoria]** Para Mimín *C33* 4 tachonado! /] tachonado! // *C33* 6 pájaros.] pájaros *C33* 9-10 om. *C33* 11 sortijas y] sortijas *C33* 11a pasamonería, lazos *C33* 12 om. *C33* 15 llenos] lleno *C33* 17 Los broches] Las joyas *C33* 17-18 tachados *C33*

En *sde* las partes van señaladas en arábigos, recoge como (3) "Ocaso y luna".

11a Evidente errata por *pasamanería*.

15 La variante de *C33*, que no recoge ninguno de los impresos, es sintácticamente más adecuada.

17-18 Max Aub debió cambiar de opinión respecto de estos dos versos que tacha en *C33* (y de acuerdo a ello se omiten en su *descriptio* de f. 56) y repone en *sde* y *dj2*.

Dedicatoria Elena, segunda hija de Max Aub.

7 *miriñaques*: alhajueta de poco valor que sirve para adorno o diversión.

9 *agremanes*: cinta de pasamanería que sirve para adornar o engalanar.

- 20 Pitos, flautas, tambores,
 cucaña y tiro al blanco,
 fuegos artificiales
 quietos, fotografiados.
 Caramelos de menta,
 falla, traca, petardos.
- 25 Esta noche tengo
 el cielo por sombrero.

II

- 30 ¿Qué oscuro enredo
 escondido envenena
 tanto lucero y estrella,
 telaraña de planetas?
- Ni tú llegas a tierra,
 ni yo tengo alas.

20-3-42

19-24 om. C33 27-32 om. C33 Fecha] 5-1-42 C33

20 *cucaña*: juego con un palo largo, untado en jabón o grasa, por el cual se ha de trepar, si se hinca verticalmente en el suelo, o andar, si se coloca horizontalmente a cierta distancia de la superficie del agua, para obtener como premio un objeto prendido a su extremo.

24 *traca*: artificio de pólvora que se hace con una serie de petardos colocados a lo largo de una cuerda y que estallan sucesivamente.

[14] CANCIONERILLO AFRICANO

Testimonios: *M2, C33, sde, dj2, opc.**A Mimín*

1

La noche a la mañana
deja la tierra verde,
que marzo da una vida
y otra el año que viene.

2

5 Salieron, blanco limón,
pintillas en los alcores,
perdidas entre cien verdes,
trece pobrecitas flores.
En la punta de sus pétalos
10 lo rosa asoma rubores.

3

Cada año muere la tierra,
cincuenta son la medida
más corriente de los hombres,

Epígrafe] (Corona de tus quince años.) (años *M2*) *M2, C33A Dedicatoria*] A mi hija María-Luisa (María Luisa *sde*) *M2, C33, sde* 1 La] De la *M2, C33* 2 deja la tierra] al sobre haz, barrillo *M2, C33* || verde.] verde. *M2, C33* 3 que marzo] La tierra *M2, C33* || da] de *M2* 5 Salieron.] Salieron *M2, C33* || 5 blanco limón,] blancas, génulis (génulis *om. M2*) *M2, C33* 6 los] *om. M2, C33* 7 cien] *om. C33* 8 trece pobrecitas] humildísimas *M2, C33* || flores.] flores; *M2, C33* 8a-8d primavera en las yerbas, / no atreviéndose en colores (jóvenes a ardores *tachado M2* en colores *corr. M2*) / ¡Esperanza (en espera *tachado C33* ¡ay espera *M2*) de abriles! / dar enteros ardores. (colores *M2, lec. prim.*) // *M2, C33* 9-10 *om. M2, C33*

En *M2* y *C33* las secciones son: 1 (vv. 1-4), 2 (vv. 5-10), 3 (vv. 11-20), 4 (vv. 21-30), 5 (vv. 31-34), 6 (vv. 35-39), 7 (vv. 40-47), 8 (vv. 48-51), 9 (vv. 52-55), 10 (vv. 78-82), 11 = 17 (vv. 126-140), 12 = 11 (vv. 83-86), 13 = 12 (vv. 87-90), 14 = 13 (vv. 91-95), 15 = 14 (vv. 96-104), 16 = 15 (vv. 105-114), 17 (vv. 114a-114g), 18 = 16 (vv. 114h-125), 19 = 9 (vv. 56-73, 56-63), 20 = 18 (vv. 141-143), 21 = 19 (vv. 144-147). Además, *C33* agrega tres vv. finales, *Cabo en aleluya* (vv. 147a-147c).

5-10 *opc* señala que la variante de *M2* ofrece una versión más extensa, de ocho vv. Sin embargo, el aparato crítico transcribe siete versos. Es probable, atendiendo a *C33*, que *opc* omita por error el v. 7 y sea éste el faltante.

Dedicatoria *Mimín*: María Luisa, hija mayor de Max Aub.

6 *pintilla*: especie de mancha o mota; *alcores*: colinas o collados.

15 tres meses la de la espiga,
 una mañana las flores,
 horas las moscas del día,
 montan siglos las ballenas,
 y tanta muerte es la vida,
 igual que estas alambradas
 20 plantan la libertad viva.

4

 Todo es aquí corto y tremendo: frío,
 calor y primavera.
 Todo cuanto es ya ha sido
 en el acto de ser.
 25 Desierto vencedor, seguro olvido:
 dura en las dunas tan poco el ayer
 que no importa el mañana,
 lo que ha de suceder
 ya fue. El moro piensa, frente a nada,
 30 que no hay nada que hacer.

5

 Lanzan sus lanzas al aire,
 atrevidísimas del tiempo amable,
 hierbas, canas de mil nombres,
 tiernas y fuertes de sus verdes sables.

6

35 Todos estos planetas africanos
 nunca me fueron, hija, tan lejanos:
 nunca vi sol ni luna tan arriba,
 justo encima
 de quien los mira.

17 montan] cuentan M2, C33 18 vida,] vida. C33 19-20 om. C33 23 sido] sido, C33 24 ac-
 to] momento M2, C33 || ser.] ser, C33 25 Desierto] desierto C33 || seguro olvido:] bárbaro
 olvido. M2, C33 26 dura en las dunas] Dura M2, C33 27 mañana,] mañana: C33 27] Ord.
 27: 27a: 28: 28a: 31 etc. M2 27: 28a: 28: 27a: 31 etc. C33 27a Ya (porque *praem.*, *tachado*, M2 ya
 C33) estaba escrito M2, C33 28 suceder] suceder, M2 28a :para (y *praem.* C33) qué hacer na-
 da? M2, C33 29-30 om. M2, C33 35 africanos] africanos, C33 37 sol] sol, C33

25 Aunque *opc* no anota la puntuación de este v. en M2, la lección del v. 26 parece indi-
 car que es idéntica a la de C33.

7

40 ¡Qué placer,
luna nueva,
de volverte a ver,
tan tierna!
Rajita de cebolla
45 que a la noche das vida
todavía prendida
de la morena luz del día.

8

Siendo, como lo es, tan vieja,
la tierra ¡es tan joven!
50 Una estación borra la otra,
no se le notan los trotes.

9

Esta noche creció un palmo la hierba
—la niña ya es mujer—
tanto que a los tres días de nacer
55 aquí los cardos son ya de comer.

Esa primavera lenta,
de yemas y verdecer:
grises orillas del Sena,
que conociste anteayer,
60 humo lento, rosa plata,
Elsa, Anna, Claire
parece aquí un canto muerto,
cuento de antes de nacer.

41 luna] lunita C33 42 de] om. C33 44 Rajita] Rajilla C33 47 morena] om. C33 || día.] día, C33 47a morenita mía. (mía M2) M2, C33 48] ¡Vieja, requetevieja M2, C33 49 ¡es] es M2, C33 || joven!] joven!: M2, C33 50 la] om. M2, C33 || otra,] otra: C33 51 le] om. C33 52 hierba] hierba: C33 52a Un palmo creció anoche el herbazal M2, v. tachado M2 54 que] que, C33 || nacer] haber nacido C33 55 aquí] om. M2, C33 || cardos son ya de] cardos son, (cardos, son C33) aquí, para M2, C33 56-73 M2 y C33 *presentan estos vv. como sección núm. 19 (entre los vv. 125 y 141 del texto), repitiendo, luego del v. 73, los vv. 56-63 57 verdecer:] verdesces M2 verdecer, C33 58 Sena,] Sena M2, C33 60 humo] humo, M2, C33 || lento, rosa plata,] monumentos, viales, M2, C33 63 nacer.] nacer... C33*

47a *opc* indica este v. como octavo de la sección en M2, en cuyo caso M2 omitiría el v. 47; sin embargo, dada las similitudes entre M2 y C33, es probable que en el aparato de variantes de *opc* haya faltado señalar que M2 agrega este v. luego del 47.

57-58-60 *opc* atribuye estas variantes —erróneamente, infiero— a los vv. 56, 57 y 59 respectivamente.

65 Aquí todo es violento,
 cara o cruz, frente o revés,
 la media tinta no existe,
 el tono fundido no es,
 todo ronco, bronco, duro,
 hombres hechos de una vez,
 70 calor o frío sin medio;
 la rambla, torrente o sed;
 la espiga nace rastrojo,
 nada cuenta la mujer.

 Esta noche creció un palmo la hierba
 75 —la niña ya es mujer—
 tanto que a los tres días de nacer
 los cardos ya son buenos de comer.

10

No crece la tierra,
 se renueva,
 80 pero mientras crezcas
 te irá pareciendo
 más pequeña.

11

Por los marzos, bozo verde;
 en abril, barba crecida.
 85 Los días ya van de largo.
 ¡Los limones de la niña!

12

Tan tuyos tus quince años
 como estas tierras
 deben de sentir tuyas
 90 sus verdes hierbas.

70 calor] el *praem.* M2, C33 || o] feroz, el M2, C33 || sin medio;] hielo, M2, C33 **71** la rambla,] río M2, C33 || o sed;] o áspera sed, (sed M2) M2, C33 **74-77** om. M2, C33 **78** No] La tierra *praem.*, tachado, M2 || tierra,] tierra M2, C33 **82a-82ñ** M2 y C33 introducen aquí la sección núm. 17 de dj2 y la numeran 11, por lo que las secciones ss. modifican su numeración (variantes anotadas en vv. 126-140) **83** verde;] verde. M2, C33 **84** en] En M2, C33 **85** ya van] se ponen M2, C33

71 *opc* señala esta variante como v. intercalado; sin embargo, es más probable que en M2, como en C33, sea una lección distinta del mismo v.

13

Te miro y no te creo
 ¡te has hecho tan mayor!
 Dejas de ser renuevo.
 Ahora tienes nidos, en tus brazos tiernos,
 95 y te mece el viento.

14

¡Marzo coloradillo,
 marzo barbilampiño,
 marzo contrario
 marzo lavado,
 100 marzo limpio,
 marzo fino,
 marzo recién nacido,
 marzo jilguero,
 cómo te quiero!

15

105 Ya son tuyas tus ramas,
 ya son tuyas tus raíces,
 ya son tuyas tus hojas,
 ya son tuyos los aires.

91 creo] creo... C33 92 ¡te] ¡Te C33 93 renuevo. /] renuevo, / C33 renuevo. // sde 93a mo-
 cita, (María Luisa *tachado* M2) árbol (árboles M2) en flor. M2, C33 94-95 om. M2, C33 96 colo-
 radillo,] coloradillo! C33 97-102 en M2 y C33 cada v., con sus correspondientes signos de apertura y cie-
 rre (y coma om. en 97, 99-102), es una oración exclamativa con unidad sintáctica 99a-99b ¡Marzo
 colador! / ¡Marzo saltador! M2, C33 103 marzo] ¡Marzo M2, C33 104 cómo] ¡cómo sde, dj2, opc

93 dj2, por terminar allí la página, no permite saber si el autor mantuvo el espacio poste-
 rior a este v. que presenta sde.

104 Adopto la lectura de M2 y C33 para evitar lo que es una errata evidente en los demás
 testimonios (igual corrección se realiza en *Sala de espera*, Pangea-INBA-SEP, México, 1987, p. 86).

110 Tuya es la tierra
y tuyo lo que sabes,
tuya la savia,
tuyo lo que no sabes.
¡Ánimo vence en guerra
y las ramas, raíces, hojas y aires!

16

115 Esta primavera,
tan nueva,
es tataranieta,
tan vieja,
de la otra
120 que te vio nacer.
Lo mismo que tú eres
con quince
abriles,
igual y no igual
125 que la que tuvo diez.

110 sabes,] sabes *M2* sabes. *C33* 111 tuya] Tuya *M2*, *C33* || savia,] savia. *M2*, *C33* 112 tuyo] Tuyo *M2*, *C33* 113 ¡Ánimo] ¡Animo ((?) *praem.*, *tachado*, *C33*) *C33* 114 y las] *om. M2*, *C33* || ramas] |ramas *M2* || hojas y] hojas, *C33* hojas (+ y *tachado M2*) *M2* 114a-114g (*CM2* y *C33* introducen una sección, eliminada de la versión definitiva, que numeran 17) ¡Creczan tus ramas / hacia los cielos! / ¡Llenos tus brazos de nidos / sean los vientos / músicos / perfectos / de tus ramos tiernos! // *M2*, *C33* 114h-114j (*M2* y *C33* varían los dos primeros vv. de la sección 16 del texto, a la que numeran 18) María Luisa: / la (La *C33*) tierra tiene corta / la vida y Primavera / *M2*, *C33* 115-116 *om. C33* 117 tataranieta,] la tataranieta *M2*, *C33* 118 *om. M2*, *C33* 119 la] aquella *M2*, *C33* || otra] otra, *C33* 120 que] la *praem. C33* || nacer.] nacer *C33* 121 Lo mismo] igual *M2*, *C33* 122-123] con quince abriles *M2*, *C33* 124 igual y] la misma y *M2*, *C33* || no igual] no la misma *M2*, *C33* (*lec. prim.*) distinta *corr. C33* 125 que] de *corr. C33* 125a-125y *M2* y *C33* introducen aquí, como sección núm. 19, las tres estrofas formadas por los vv. 56-63; 64-73 y 56-63, con las variantes anotadas

115-116 *opc* no menciona que *M2* omita estos vv. Sin embargo, dada la similar lección de 114h-114j, es probable que también se encuentren omitidos en *M2*.

123 *opc* no indica que *M2* omita este v. al incorporarlo en el v. 122; la omisión se hace necesaria por sentido y, dada la lección de *C33*, es segura.

17

Cuando naciste, Mimín,
 ocho de abril
 de tu mil novecientos veintisiete,
 yo era mil y mil
 130 veces más viejo que tú.
 Ahora no llego a tu triple
 y dentro de algún tiempo
 ni siquiera te doblaré.
 Luego
 135 los años
 nos irán lentos
 acercando
 hasta ser
 otra vez
 140 lo que fue.

18

Borreguitos por los cielos,
 verde primavera nueva:
 ¡Borregos por los otros!

19

145 Tierra con agua
 da color verde,
 Tierra seca,
 pardilla siempre.

25-3-42

126-140 son sección núm. 11 en M2 y C33 27 ocho] siete (el *praem.*, *tachado*, M2) M2, C33 128 veintisiete,] veintisiete M2, C33 129 y mil] y mil veces M2, C33 130 veces] *om.* M2, C33 131 triple] triple, C33 141 cielos,] cielos. C33 142 verde] ¡verde M2 Verde C33 || nueva:] nueva! M2 nueva! C33 145 da] de *sde*, *opc* || verde,] verde. M2, C33 verde *sde* 147a-147c Cabo en aleluya: / Que no hayan edades / Para tus felicidades. C33

130 *opc* no anota la omisión en M2, pero es improbable que el testimonio presente lo que sería una repetición evidente.

142 Aquí la *descriptio* de C33 no copia el signo de exclamación, que es errata evidente.

[15] ODIO Y AMOR

Testimonios: *C22, r, sde, dj2, opc.*

Uno es el odio y el amor
 —Juan, Pedro, la tierra, el sol—
 que lo otro, lo mío, es un pozo
 mudo, ciego, manco, sordo,
 5 a lo topo,

 con su música interior
 que ve sin ser visto,
 habla sin ser oído,
 anda sin ser sentido
 10 y para quien todo es amor.

25-3-42

Título] Odio y Amor *sde* 5 topo, //] topo, / *C22, r* **Fecha]** *om. sde* 14-3-42 *C22* 25-3-42 *corr. C22*

Fecha La corrección de la fecha en *C22* es manuscrita. La fecha mecanoscrita, no obstante, no está tachada, lo cual parece mostrar que la datación de los poemas no era sencilla ni certera para el autor. La omisión en *sde* (núm. 21, p. 16) se debe sin duda a que en la misma página se publica, con la datación correspondiente, el poema "Alias", de igual fecha.

[16] ALIAS

Testimonios: *M2, C20, C25, sde, dj2, opc.*

En este mundo todo son apodos,
alias, dichos y modos,
por mal nombre o por bueno
no valgo lo que soy, sí lo que sueno.

5 Si te digo: te quiero,
es mucho más profundo que lo dicho,
que también quiero amigos
con igual quiero, quiero.

10 Las palabras se llaman todas Diego
saliendo a torear;
llenan pliego tras pliego
dando en decir lo que no pueden dar.

25-3-42

3 por mal] Por mal *C20* || por bueno] por bueno, *M2* 5 Si te digo:] Cuando me oigas (oyes *tachado C20* oigas *corr. C20*) *corr. C20* 5-8 *tachados C20* 6 es mucho] sabe *M2, C20, C25* || más profundo que lo dicho,] más hondo (más hondo *tachado C20* que sabe más *corr. C20*) de lo que te (te *tachado C20*) digo (digo, *C20, C25*) *M2, C20, C25* 7 amigos] a mi amigo (amigos *tacha plural C20* a mi *praem. ms. C20*) *corr. C20* 10 saliendo] al salir (saliendo *corr. C20*) *M2, C20, C25* || torear;] torear *M2*

5-8 La estrofa está tachada con dos líneas diagonales, lo cual indica que las distintas correcciones que se superponen no satisficieron al autor.

6 La corrección manuscrita del autor en *C20* deja —por descuido, seguramente— un problema de sentido: *sabe que sabe más de lo que digo*.

[17] SIMÚN

Testimonios: *M1, C33, sde, dj2, opc.*

Viento loco, tierra seca,
boca sedienta, sediento.
Mundo ciego, arena en cielo.
Polvo, tormenta y tormento.

5 Vuela y entierra y aúlla
la arena de duna en duna.
Tierra que aterra y entierra
en cielo vuelto y revuelto.

2-4-42

Título] Simoun *M1, C33* 1 loco,] loco y *C33* 3 cielo.] cielo, *C33* 4 Polvo] polvo *C33* 5-8
om. M1, C33

Título *simún*: viento abrasador que suele soplar en los desiertos de África y Arabia.

[18] DÍA GRIS Y NOCHE DESPEJADA

Testimonios: *MI*, *C20*, *sde*, *dj2*, *opc*.

1

Mañana

Abiertas luces del alba,
 cielo de madreperla
 en universal valva,
 verde nácar en nube,
 5 tornasol que a más sube
 y esconde, vela, engarza,
 un sol venido a perla
 que a su cenit se enmarza,
 lunero, hacia su cumbre
 10 sin sombras y sin lumbre.

2

Paso

Tardía tarde en trizas
 cernida de cenizas.

Título] Día Gris y Noche Despejada (luna llena *infra*, *tachado*, *MI*) *sde* 1 Abiertas luces] Abierta (abierta *MI*) à la luz *MI*, *C20* || alba,] alba *C20* 2 madreperla] madreperla, *C20* 3 en] noble, *C20* 4 nácar] nacar *C20* 6 y] *om.* *MI*, *C20* || vela, engarza,] vela y engarza *MI*, *C20* 8 su cenit] los cenits *MI*, *C20* || enmarza,] enmarza. *MI*, *C20* 8a-8b Gris, velada relumbre / de día sin sombra (sombra *C20*) calvo, *MI*, *C20* 9 *om.* *MI*, *C20* 10 sombras] horas *MI*, *C20* || lumbre] cumbre *MI*, *C20* 12a // Ida la nube a salvo (salvo, *C20*) *MI*, *C20*

En *sde* los títulos de las partes van en versales. *MI* no separa ni numera los dísticos 2 y 4. *C20* no separa el dístico 4 ni numera las secciones. En *MI* y *C20* las partes no llevan título.

12 En *C20* aparece *i. m.* la fecha 4-4-42 tachada; da la impresión de que originalmente el poema terminaba aquí y posteriormente se continuó.

2 *madreperla*: molusco con concha casi circular, cuyas valvas son escabrosas, de color pardo oscuro por fuera y lisas e iridiscentes por dentro. Se cría en el fondo de los mares intertropicales, donde se pesca para recoger las perlas que suele contener y aprovechar el nácar de la concha.

3 *valva*: cada una de las piezas duras y movibles que constituyen la concha de los moluscos.

3

Noche despejada

La nácar fugitiva,
 concretada en estrellas,
 15 sus finísimas mellas
 en raso azul deriva.
 Cerrada a lo cerrado,
 sol en luna mudado,
 su calor trasmutando,
 20 careta en guiños miente,
 oro en plata estafando
 el vago en puro oriente.

4

Fin

¡Noche a día igualada,
 muerta concha cerrada!

4-4-42

13 La nácar] la nacar C20 || fugitiva,] fugitiva C20 17 *Ord.* 17: 20-22: 19: 18: 23 *etc.* M1, C20 18 mudado,] mudado // M1 mudado: C20 19 calor] color M1, C20 || trasmutando,] trasmutando M1 20 en guiños miente,] en plata miente M1, C20 21 estafando] estafando, M1, C20 22 el] de M1, C20 || oriente. //] oriente / M1, C20 23 ¡Noche] ¡Ay (Ay M1) noche M1, C20 || a] en *tachado* M1 a *corr.* M1 || igualada] mudada *tachado* M1 igualada *corr.* M1 **Fecha**] Djelfa, *praem. sde, om.* M1

[19] SALMO CXXXVII

Testimonios: *C41, dj1, dj2, opc.*

Junto a los ríos del desierto oscuro,
ríos de verdad y de sed
lloramos a España muerta,
la que fue.

5 "¡Si me olvidara de ti, ¡oh España!,
mi diestra sea olvidada!"

¡Viento, si muero
lleva mi polvo
más allá del Estrecho!

10 Todo lo que canto
todo lo que canta,
desierto esclavo,
se llama España.
Lo perdido,

15 más vivo.

¡Extranjeros, vosotros
que dormís en nuestras camas!
¡Españoles nosotros,
polvo y tierra de España,

20 extranjeros
en las arenas del Sahara!

Junto a los ríos del desierto oscuro
no lloramos, no.
¡Llorar es de tontos,
25 aguantamos, España, aguantamos
y te esperamos!

Título] Salmo 137 *C41* 1 oscuro] *om. C41* 3 a] *om. C41* 5 oh] Oh *C41* 13 España.] España, *dj1* 21 Sahara] Sajara *C41* 22 oscuro] *om. C41* 23 no.] no, *C41* 24 Llorar] llorar *C41* (*lec. prim.*) 25 España] oyes *C41* 26 te] *om. C41*

Título Como indica *opc* (p. 148), "es uno de los salmos más conocidos, de intenso dramatismo y acento lírico, conmovida evocación de Jerusalén desde el destierro de Babilonia. Aquí, y con esos tonos, el exiliado recuerda España, patria dolorida".

5-6 Paráfrasis de "Si me olvido de ti, oh Jerusalén, mi diestra sea olvidada. Mi lengua se pegue a mi paladar, si de ti no me acordare" (Salmos, 137: 5-6).

- ¡Ay, extranjeros que dormís en camas,
 en la España nuestra!
 ¡Cada grano de arena
 30 clavo ardiendo se os vuelva!
 (¡Madrid! ¡Castilla!
 ¡Cádiz! ¡Valencia!)
 ¡Cada terrón
 piedra se os vuelva!
 35 ¡Que cada miembro
 se os vuelva tierra,
 orillas del Guadiana,
 orillas del Esgueva!
 Vigo, Coruña
 40 y Cartagena:
 ¡dadles mil muertes
 por nuestras penas!
 Junto a los ríos del desierto oscuro,
 España nuestra, arena
 45 entre cielo y cielo.
 España río,
 recuerdo y sueño.
 ¡Ay viento, si yo muero
 lleva mi polvo
 50 más allá del Estrecho!
 ¡Bilbao, Lécera
 idles cambiando
 pelo en culebras!
 ¡Ay viento, si yo muero
 55 lleva mi polvo
 más allá del Estrecho!

4-4-42

27 ¡Ay,] *om. C41* || extranjeros] Extranjeros *C41* || camas] España *C41* 28 nuestra!] nuestra, *C41* 29 Cada] cada *C41* 32 Cádiz] Galicia *C41* 33 ¡Cada] así cada *C41* ¡;Cada *djl* 34 piedra] piedras *C41* 35 Que] Así *C41* 38 Esgueva!] Esgueva. *C41* 39-42 *om. C41* 43 oscuro] *om. C41* 44 España nuestra, arena] España, arena, *C41* 45 cielo.] cielo *C41* 46 *om. C41* 48-56 *om. C41* Fecha] 4-42. *C41*

37 *Guadiana*: río de España y Portugal, colector de las aguas de La Mancha, la vertiente septentrional de Sierra Morena y la meridional de los montes de Toledo.

38 *Esgueva*: río de Castilla la Vieja; corre paralelo al Duero y penetra en Valladolid.

51 *Lécera*: villa de la provincia de Zaragoza.

[20] OCASO Y LUNA

Testimonios: *M2, C20, sde, dj2, opc.*

Claror lívido del día
que se resiste a morir,
agarrado al horizonte,
penúltimo estertor, lis
5 morado y blanco, residuo
abandonado, ámbar gris.

Quicio estrecho del ocaso
ya desvelado de anís,
última raya del día,
10 silencio del mundo en sí
y remanso despeñado,
sombra, agónica lucir.

Por la hendidura
del horizonte contrario
y misteriosa ranura
15 empujan el duro lleno,
falso, de la luna.

8-4-42

2 morir,] morir *M2* 3 agarrado] agarrada (mano *praem. C20*) *M2, C20* || al horizonte] a las sierras *M2, C20* 4 penúltimo] penúltima *C20* 5 morado y blanco, residuo] en horizonte y (y *tachado C20* con *corr. C20*) trizas *M2, C20* 6 abandonado,] de y (y *tachado M2 om. C20*) carcajos (cascajos *C20*) de *M2, C20* || gris. //] gris. / *M2, C20* 7 del] al *M2, C20* 8 ya] *om. M2* aún *i. m. C20* || anís,] anís *M2* 8a lista (en *praem. i. m. C20*) y lista, aguas claras, *M2, C20* 9-11 *om. M2, C20* 12 sombra,] de *M2* del *i. m. C20* || agónica] agónico *M2, C20* || lucir. //] lucir. / *M2, C20* 12a-12h Lejos (Y *praem. i. m. C20*) mondo y lirondo, / falso planeta en (en *tachado C20* de *corr. C20*) sí, (si *C20*) / un (un *tachado C20* blanco *corr. C20*) morabo / redondo y cuadrado. (y cuadrado *tachado C20*) / Monótono lelilí, (lelilí *C20*) / de un (en *tachado C20* del *tachado C20* de un *corr. C20*) domingo de pascua (*om. v. M2*) / pandero (con *praem. i. m. C20*) y tamboril. // Por reja (reja *C20*) del otro lado / *M2, C20* 13-14 *om. M2, C20* 15 y] ¿por qué *C20* || ranura] ranura? *C20* 16 lleno,] lleno *M2, C20* 17 falso,] *om. M2* de falsa luz *i. m. C20*

En *sde* (núm. 15, p. 11) se incluye como parte tercera del poema "Noches".

12c-12d Una flecha indica en *C20* que estos dos vv. deben convertirse en uno solo. Por única vez en la transcripción del poema, la descriptio de *C20*, en f. 81, desatiende la indicación y altera el orden de los vv.: *redondo / blanco morabo*.

12f La omisión de este v. en *M2*, dada la similitud de ese manuscrito con *C20*, puede deberse a una errata de *opc.*

12a mondo y lirondo (locución figurada y familiar): limpio, sin añadidura alguna.

[21] AMANECERES

Testimonios: *M2, C33, C41, sde, dj2, opc.*

A Carmen, hija

1

Una flor
se atreve
al amarillo limón.

5 Salta
colorada
una pintita.

Zumba un abejorrón,
verdón.

10 De todos modos
ya todo es de todos:
el sol que se asomó mondo y lirondo
ya no es redondo.

2

15 Albor esmerilado,
silencio en trino
en almenas de nubes
sol clandestino.

3

En la pradera moza
la primera amapola,
colorada y sola.

Título] Alba niña *M1, C33, C41 Dedicatoria]* a (A *sde*) Carmen, (Carmen *C41*) hija. *C33, C41, sde 1-2]* Una flor se atreve *M1 2-3]* se atreve al amarillo limón, / *C41 3* limón. //] limón. / *M1, C33 4* Salta] ¡salta *C41 5-6]* colorada una pintita! / *C41 6a* Ya es de día // (día / *C41*) *M1, C33, C41 6b* todo pierde en gracia / *C41 7* Zumba] ya vuela *C41* || abejorrón,] abejorrón *M1, C33* abejorro *C41 8* verdón] tonto, grueso, *praem. M1, C33, C41* || verdón. //] verdón / *C41 9 om. M1, C33, C41 10* ya] Ya *M1, C33, C41* || todos: /] todos. / *M1* todos. // *C33* todos / *C41 11-12]* El sol ya no es redondo. *M1, C33* Prohibido mirar el sol. *C41 13-19 om. M1, C33, C41*

“Alba niña” (*M1, C33, C41*) tiene sólo las secciones 4 y 1, en ese orden.

Dedicatoria Carmen: tercera hija, la más joven, de Max Aub.

4

- 20 Al hálito del día
el sol sopla los aires
y se limpia en la escarcha.
- En la remañanilla
la tierra plata y fría.
- 25 Con sol albino,
remusgo fino.
Los álamos se ponen a temblar.
Gallos, por romper hielos,
dan en cacarear.
- 30 Con la claror los perros
dejan libres los aires
para las aves.
Medios colores niños,
fríos fundidos.
- 35 A grandes zancos
gana el oro su color
sobre los blancos.
- La escarcha juega a nieve
hasta las nueve.

23-4-42

20 Al] El (Aletea *praem. supra* C41) C41 || día] aire C33 alba MI, C41 22 y se limpia en] sobre MI, C33, C41 23 remañanilla] mañanilla MI, C41 24 fría. //] fría. / C41 24a-24b Sale al sol como un pan, (pan C41) / luz albina, (albina C41) MI, C33, C41 25-26 *om.* MI, C33, C41 27 Los] los MI, C33 y los C41 || se ponen] pónense C41 || temblar.] temblar, MI, C33 temblar C41 27a-27d desnudos gris y negro (*om. v.* MI, C33) / que la calor del día / despier-ta ventolina, / ventolinera fría. / (fría. // MI, C33) MI, C33, C41 28 Gallos,] Gallos MI, C33, C41 || hielos,] hielos MI, C33, C41 29 cacarear. //] cacarear. / C41 32 aves. /] aves. // MI, C33, C41 32a-32d Se venga con ver / Si le miras / te ciegas y ves pintas / por todas partes // C41 32e-32f No se atreven colores con su luz, (luz... C41) / todo es argén, dorado, rosa, azur, / (azur. / C41) MI, C33, C41 33 Medios] medios MI, C33 || niños,] niños MI, C33, C41 34 fríos] balidos de (con C41) plata MI, C33, C41 || fundidos. //] fundidos / C41 34 *Ord.* 34: 36-37: 35: 38 *etc.* MI, C33 35 A] a MI, C33, C41 || zancos /] zancos. // MI, C33 36-37] Gana (gana C41) el oro su (en C41) color sobre los blancos / MI, C33, C41 38 La] la C41 **Fe-cha**] 9-3-42 MI *om.* C41

26 *remusgo.* vientecillo tenue, frío y penetrante.

[22] ESPAÑA, PROMETEO

Testimonios: C36, *dj1*, *dj2*, *opc*.

Noche,
 mundo de plata,
 anda.
 ¿A hombros de quién?
 5 África negra y parda.
 Andalucía verde y blanca,
 idéntica pasada por cal y agua.
 Granada de plata,
 roja por dentro,
 10 por fuera dorada.
 España, espejo de mi fe:
 Yo soy yo, yo soy aquél...
 España:
 paso y anda,
 15 en hombros de los mares,
 plata azul, verde níquel.
 España,
 en hombros de sed sacada
 de los mares por los continentes.
 20 América y África,
 buena planta,
 te baten palmas

5 parda.] parda C36 7a Espejo de mi fé, *tachado* C36 9 dentro,] dentro C36 10 por fuera dorada.] dorada por fuera C36 (*lec. prim.*) 12 Yo soy] yo soy *opc* yo no soy C36 12a España... *tachado* C36 15 los] dos C36 16 níquel] nikel C36 18 sed] red C36 19 de] por C36 || por los continentes] *om.* C36 19a de la mayor plaza C36 22 palmas] palmas, C36

12 La variante de C36 modifica notablemente el sentido del verso.

22 En C36 una flecha indica que este v. debe anteponerse al 21; única ocasión en que C40, *descriptio*, no sigue las correcciones de C36. Tampoco se hizo esta modificación en ninguna publicación del poema.

Título Prometeo: uno de los Titanes; robó el fuego del cielo para dárselo a los hombres. Zeus, en castigo, lo encadenó a una roca en el Cáucaso; un águila le devoraba cada día el hígado, que le volvía a crecer cada noche. Hércules mató al águila y le devolvió la libertad.

El poema refiere en especial a *Prometeo encadenado*. Un folio intercalado entre testimonios de textos del *Ciclo de Djelfa* prueba que Max Aub tenía presente la tragedia de Esquilo. En C40 (f. 159) se encuentra transcrito: “¿Qué luz robamos / o Zeus / para que así nos tengas / encadenados? / ¿Qué fuego? // Encadenados a este desierto / donde no oímos voces / donde no vemos faz / y lentamente consumidos por / la ardiente llama de Helios / perdemos la flor de nuestra piel”; una nota, en el mismo folio, remite a “Esquilo Prometeo encadenado” (no he podido precisar la versión de la que el autor toma la cita).

- España: mi sed,
 a los Pirineos atada,
 25 nuevo San Sebastián,
 asaetada,
 sangre en Vera
 sangre en Jaca
 sangre en Puigcerdá.
 30 España, Prometeo
 de Europa, encadenada
 al Pirineo.
 Se te entran las cadenas
 por las entrañas,
 35 entradas del Guadiana,
 herida del agua,
 sangre del Ebro,
 sangre del Duero,
 España desangrada,
 40 Tajo a tajo.
 España encadenada
 al Pirineo.
 España, Prometeo:
 espejo de mi sed.
- 45 Noche,
 mundo de plata,
 luna forzada,
 paso y anda,
 ¿a hombros de quién?
- 50 España
 lejana.

2-5-42

27 Vera] Vera, C36 29 Puigcerdá.] Puigcerdá *djl* 33 Se te entran] Entransete C36 35 Guadiana,] Guadiana; C36 39 desangrada,] desangrada C36

27 Vera: ciudad de la provincia de Almería.

28 Jaca: ciudad de la provincia de Huesca.

29 Puigcerdá: ciudad de la provincia de Gerona.

[23] GRITA

Testimonios: *C36, C40, C25, sde, dj2, opc.*

Esta tierra monda
 guerras, sangre, garramas y rebato,
 grita a lo alto
 con el gazzate seco:
 5 ¡Caballos, caballos!

Alzándose de hombros
 —en gibas, duna y curva,
 perdidos garabatos—,
 el cielo movedizo
 10 le dio dromedarios.

6-5-42

1 *Ord.* 1: 3: 2: 4 *etc.* *C36, C40, C25* 2 guerras] —guerras *C36, C40, C25* || rebato,] rebato—
C40, C25 rebatos— *C36* 3 a] formidable *praem.* *C36, C40, C25* 4 con el] *om.* *C36, C40,*
C25 7-8] —gibas (en giba *corr.* *C36* en gibe *C40*), dunas, (duna y *C40, corr.* *C36*) curvas y ga-
 rabatos— (perdido hatos *supra* *C36, C40*) *C36, C40* 7 —en] en *C25* 8 perdidos garaba-
 tos—,] perdido hato y garabatos— *C25, om.* *C36* y *C40*

8 El hecho de que *C40*, mecanoscrito, mantenga sobreescrito “perdido hatos” parece indi-
 car que se trata de la transcripción del autógrafo *C36* a cargo de otra persona.

2 *garramas*: contribución o impuesto que pagan los mahometanos a sus príncipes; por ex-
 tensión, hurto o pillaje.

[24] MORA

Testimonios: C36, C40, C25, *sde*, *dj2*, *opc*.

El sol, la sed.
 Al norte, Argel.
 Una morilla
 anda cernidilla,
 5 blanco garbo,
 blanca gracia,
 blancos pliegues
 y repliegues,
 blanca almalafa.
 10 Ojo oscuro entrevisto
 que ve sin ser visto,
 mira y ofrece.
 Sólo apunta
 y brilla
 15 la negra punta
 de la zapatilla.
 Blanco garbo,
 blanca gracia,
 blancos pliegues
 20 y repliegues.
 Paso menudín,
 en nieve envuelta
 lujuria desenvuelta;
 hora del almuecín.
 25 El moro va delante
 sin duda que le solivante.
 La mora vuelve la cabeza
 con sutil destreza.
 El preso que la ve
 30 queda más preso.
 El sol, los árboles, la sed;
 al norte, Argel.

10-5-42

1 sed.] sed, C36, C40 2 Al norte.] al norte C36, C40, C25 8 repliegues.] repliegues. C36, C40, C25 9 blanca] Blanca C36, C40, C25 || almalafa.] almalafa, C36, C40, C25 10 Ojo] ojo C36, C40, C25 12 ofrece.] ofrece, C36, C25 12a gloria (Gloria C40) o piltrafa. C36, C40, C25 13 Sólo] Solo C36, C40, C25 22 nieve] nieve, C36, C40, C25 || desenvuelta;] desenvuelta, C36, C40 28 destreza.] destreza C40 32 norte] Norte C36, C40, C25

4 *cernidilla*: modo de andar menudo y contoneándose.

9 *almalafa*: vestidura moruna que cubre el cuerpo desde los hombros a los pies.

24 *almuecín*: almuédano, musulmán que desde el alminar convoca en voz alta al pueblo para que acuda a la oración.

[25] VISITA

Testimonios: *C41, dj1, dj2, opc.*

Hay desfile de uniformes,
 visita de cada mes,
 el comandante elegante,
 la cola del coronel,
 5 más medallas que cintillas
 en tienda de mercader;
 el capitán, el sargento,
 hoy limpio, no como ayer.
 Delante y detrás los perros
 10 oliendo que oliendo oler.

Van del horno a la cocina
 lo encuentran todo muy bien
 y sin entrar en el campo
 vuelven todos al cuartel.
 15 —Quien no trabaja no come,
 así lo manda mi ley.
 —¿Se niegan a trabajar?
 pregunta don Coronel.
 20 —Que los internacionales
 bien quieren, para comer;
 pero lo tengo prohibido
 tal como es de suponer.

Van del horno a la cocina
 lo encuentran todo muy bien
 25 y sin entrar en el campo
 vuelven todos al cuartel.

5-7-42

3 comandante] Comandante *C41, dj1* 14 cuartel. /] cuartel. // *C41* 15 Quien] Quién
C41 18 don] Don *C41* 19 Que los] Judíos e *C41* 26a-26d // Hablan del tiempo y ganancias,
 / de cuanto van a comer, / del vinillo y uniformes / que traerán de Argel. *C41* Fecha]
 4-4-42. *C41 om. dj1*

[26] MAL DÍA

Testimonios: C36, C40, dj1, dj2, opc.

Aprieta duro, pega, martillea,
forma, trabaja; cuando más templada
más dura, más espada es una espada.
¿Qué esperas? Da, machácale, golpea.

5 Más entero seré si más trocea
y combate el destino, destrozada
mi alma ya para siempre esperanzada.
Más fino el cordobán si más se emplea.

Más firme la tomiza más torcida.
10 Más terne cuando más arrugas ganas,
que de la huesa sácense las canas.

Si a descansar mañana todo sale,
y aunque sólo por eso fuera vale,
más descansa el que espera que el suicida.

8-7-42

Título] *om. C36* 1 Aprieta duro, pega, martillea (forja *praem.*, *tachado*, C36) (machaca, golpea, forma *i. m. C36*) / cuando mas trabajado el cordobán / cuando mas martilleada la hoja de la espada / cuando mas fino el pan de oro / cuando mas retorcida la tomiza / mas fina, mas esbelta, mas dura, mas vale / ya se que a fuerza de machacar acaba uno por morir / ligera red sin gasca, pesada / pero muera trabajado / que si de descansar se trata / mas descansado estaré / y fuera (aunque C36 *lec. prim.*) solo (+ fuera *tachado* C36) por eso vale *praem. C36* || martillea,] martillea C36, C40 2 trabaja;] trabaja, C36, C40 3 una espada.] una espada C36, C40 4 Qué] qué C36, C40 || Da,] dale C36 Dale, C40 || machácale,] machaca (forja *praem.*, *tachado*, C36) C36 machaca, C40 || golpea. //] golpea / C36 golpea // C40 5 Más] más C36 || trocea] trozea C36, C40 (Si mas aprietas mas sabré como funciona el corazón *i. m. C36*) 6 combate] bate C36 rebate C40 || el destino,] tu destino C36 7 ya] *om. C36, C40* || esperanzada.] esperanzada C36 esperanzada, C40 7a que mas pesa la red cuando mas trae / C36 8 Más] más C36, C40 || emplea. //] emplea / C36 emplea // C40 8 *Ord.* 8: 10-11: 9: 12 C36 9 torcida.] torcida C36, C40 10 Más terne] mas firme C40 cada arruga C36 || cuando más arrugas] a la muerte se la C36 || ganas,] ganas C36, C40 10a mas descansa el aguanta que el suicida C40 11 sácense] se sacan C36 || canas. //] canas // C36 canas. / C40 12 Si] si C36 || sale,] sale C36, C40 13 sólo por eso fuera vale,] por eso solo fuera: vale. C40 || *om. v. C36* 14 *om. C40 Fecha]* *om. C36* 18-6-42 C40 8-6-42 *dj1*

1 C36 ofrece una estrofa completa antes de la variante del v. 1 del texto. Parece tratarse entonces de dos borradores sucesivos del poema, el primero de doce, el segundo de trece vv.

11-12 C40 no separa los tercetos.

8 *cordobán* (de Córdoba, ciudad de fama en la preparación de estas pieles): piel curtida de macho cabrío o de cabra.

9 *tomiza*: cuerda o soguilla de esparto.

10 *terne*: fuerte, robusto (pero también perseverante y obstinado).

11 *huesa*: hoyo para enterrar un cadáver, sepultura.

[27] CÁRCEL DE NIZA

Testimonios: *d, C32, opc.*

(12 de Junio de 1941)

Soy lo que seré.
Lo que seré soy.
Tanto da morir mañana
como morir hoy.

Fecha] *om. opc* 1 seré.] seré, *C32* 2 seré] *om. opc* 3 da] importa *d, opc, C32 (lec. prim.)* 4 morir] morirme (—*me tachado C32*) *d, C32, opc*

Los testimonios de *C32*, atendiendo a las correcciones, son evidentemente posteriores a *d*.
2 La omisión del verbo es errata de *opc*.

En su ed. de los *Diarios* de Aub, Aznar Soler transcribe un fragmento de la carta del autor a Rafael Prats Ribelles fechada el 12 de agosto de 1970 (reproducida por Prats Ribelles en "Mi correspondencia con Max Aub", *Batlía*, 5, 1986, p. 130): "Desgraciadamente todo lo que escribí en la cárcel de Niza desapareció en una maleta que contenía la copia de otros originales. Lo siento porque tuve tiempo de escribir, primero totalmente a solas, incomunicado, y luego durante quince días, doce horas diarias, ya en libretas decorosas, la historia de los seis ladrones y asesinos con quienes andaba encerrado en una horrenda celda personal." (*d*, p. 66).

A su vez, en un texto titulado "Campo de Djelfa, Argelia" (transcrito en el anexo núm. 2), Max Aub narra la pérdida de la maleta con sus papeles, durante su traslado a Djelfa, luego de su llegada a Argel.

[28] ENFERMERÍA

Testimonios: *M1, M2, C41, opc.*

- Todas las medicinas tienen
corona de nieve.
No hay nada contra el aire.
No hay nada contra el viento,
5 ni sirven para nada
los paramentos.
- ¿Dónde están las estrellas, madre,
dónde están?
- 10 Las estufas gimen de viento y hambre.
No hay más leña que la nieve,
ni más carbón que el huracán.
- ¿Dónde están las estrellas, madre,
dónde están?
- 15 Llueve sobre los camastros,
de teja a teja todo es goteras
corre el aire por las puertas
como si estuvieran hechas
para engolfarse por ellas.
- 20 La nieve, manta en jergones;
y los enfermos, sin fuego,
montón transido de miedos,

Título] Cómo salió *M1, M2, opc* 6 paramentos] parámetros *M1, M2, opc* 8 dónde están?] dónde? *C41* dónde están? *corr. C41* 9 hambre.] hambre, *C41* 10 No] no *C41* || nieve,] nieve *M1, M2, opc* 14-30 *om. M1, M2, opc* 15 de teja a teja todo es goteras] el techo es pura gotera *C41 (lec. prim.)*

El texto que presenta *opc* se basa en *M2* y anota variantes de *M1*; debe entonces atenderse a que remito automáticamente a partir de *opc* y considerarse que este envío puede ser incorrecto por posibles errores producidos en *opc* (como por ejemplo es probable que sea el caso del v. 6 o del v. 35) o bien por posibles omisiones en la anotación de variantes de *M1*.

9 Adopto la puntuación de *opc*.

Una mención de la enfermería de Djelfa que aparece entre los papeles de Max Aub, en el texto titulado "Campo de Djelfa, Argelia", arroja luz sobre las circunstancias que refiere este poema: "¡La enfermería! Djelfa es el país del viento. El viento entra en la enfermería por todas partes. Nieve ¡cuantas veces en la enfermería he tenido que dejar de inscribir enfermos, fui unos meses secretario de la misma, morados los dedos. Tres estufas había en ella, todas vacías. Y toda la parte orientada al nordeste tenía que desgarse cuando nevaba porque las camas aparecían con veinte centímetros de nieve" (vol. 34, f. 545). Véase el texto completo de este manuscrito en el anexo núm. 2.

18 *engolfarse*. meterse mucho en un negocio, dejarse llevar, arrebatarse de un pensamiento o afecto.

- abandonados de sí,
 trapos, huesos y deshecho
 y paraíso de los piojos.
- 25 Sin medicinas el médico
 se ocupa del solo viento.
 Por las tablas de los lados
 éntrase la nieve en rayos,
 cae más fina por el techo
- 30 en blanco polvillo lento.
- La gente mira sus huesos
 héticos,
 hisopeados de nieve, ajorados,
 helados.
- 35 El viento ruge, empuja, muerde,
 destroza su propia muerte.
 Grita victoria y resuelve.
- ¿Dónde están las estrellas, dónde?
- La nieve no cae, corre en huracán.
- 40 ¡Hospital del viento!
 ¡Hospital de siglos!
 ¡Hospital enfermo de enfermos!
 No hay tierra, ni hay cielo,
 todo blanco.
- 45 La nieve a lo largo
 del mundo, islas del viento.

22 sí] si C41 23 huesos] hueso C41 huesos *corr.* C41 24 paraíso] paraíso C41 31 huesos] huesos, M1, M2, *opc* 31a ajorados, M2, *opc* 33 hisopeados de nieve, ajorados,] de nieve hisopeados, helados. / M2, *opc* 35 ruge] muge M1, M2, *opc* 37 Grita] grita M1 || y resuelve.] —y retorna M1 || *om. v. completo* M2, *opc* 38a El hombre está solo M1, C41 (Fuera *i. m., ms, C41*) 39 en huracán] *om. M1, M2, opc* 40 del viento] de siglo y vientos M2, *opc* 41 *om. M2, opc* 42 enfermo] malo M2, *opc* || enfermos! /] enfermos! // M1, M2, *opc* 43-51 *om. M1, M2, opc* 45 largo] largo, C41 46a ni hay tierra, ni hay cielo *v. tachado* C41

31-34 Según muestra en su aparato crítico *opc*, M1 coincide con C41 en esta estrofa.

37 En C41, una línea manuscrita indica que debe separarse la estrofa luego de este v. (hay idéntica indicación luego del v. 38). La coincidencia con M2 refuerza la adopción de esta lectura.

38a Nuevamente, interpreto la anotación manuscrita como indicación (la cual hace coincidir C41 con M2).

32 *héticos*: literalmente, úsicos, y figurativamente, que están muy flacos y casi en los huesos.

33 *hisopeados*: rociados de agua con hisopo; *ajorados*: llevados por fuerza de una parte a otra.

Solo el frío
y el calor lívido
y el temblor de los miembros
50 y el silencio.

¿Dónde está el cielo, madre, donde?

Lomas sin más,
campos de nieve,
vivo desierto muerto.
55 ¡El viento! ¡El viento! ¡El viento!

El viento, único remedio
de mil enfermos.

¿Dónde están las estrellas, madre, dónde?
¡África, qué mal mantienes tu nombre!

60 Todas las medicinas tienen
corona de nieve

2-1-42

47 Solo] solo C41 Solo corr. C41 53 nieve,] nieve. M1, M2, opc 54 om. M1, M2, opc 55 viento! //] viento! / M1, M2, opc 56 viento, único] viento solo M2, opc 59 qué] que C41 || nombre! //] nombre! / M1, M2, opc

51 Este v. fue agregado de forma manuscrita, por lo que es ambigua la separación estrófica. En correspondencia con v. 38, adopto la lectura que resulta más probable.

56 Una errata en *opc* remite la variante de M1 al v. 57.

57 Es difícil saber si en este v. termina la estrofa en C41, puesto que aquí termina el folio. Divido la estrofa en coincidencia con M1 y M2, así como en atención a que el v. 58 tiene función de estribillo.

[29] POÉTICA PARA DJELFA

Testimonios: *M1, C48, C36, opc.*

para que el estilo del decir se asemejasse al sentir, y las
palabras y las cossas fuessen conformes.

Fray Luis de León. (De los nombres de Cristo)

Quisiera decir las cosas
tal como son.

Dar con las palabras justas
como el filo de una hoz.

5 Quisiera hablar sin imágenes,
mudo como el corazón,
igual objeto y vocablo
como es a lo real el sol,

10 y que estos mis sentimientos
fueran voz,
trágica potencia muda
de los hechos como son.

Título] Poética para lo anterior *M1, opc* *Epígrafe]* para que el estilo del decir se asemejasse al sentir, a las palabras y a las cossas (+ y a las cossas *tachado* *C48, C36*) y las cossas fuessen conformes *C48, C36* **4a-4b** Mi palabra no es la cosa / sino cómo (como *C48*) se expresó *M1, C48, opc, vv. tachados C36* **7** vocablo] vocablos *C48, C36* **9** estos] *om. M1, opc, agregado a mano en C48, C36* **11** trágica potencia muda] muda potencia trágica *M1, opc, C48 (lec. prim.), C36 (lec. prim.)*

C48 y *C36* son copias de la misma redacción del poema, ambas corregidas por el autor con iguales enmiendas excepto el tachado de los vv. *4a-4b*, que sólo se realiza en *C36*. Infero que esta última corrección es posterior ya que en su transcripción de *C40* se retoman todas las modificaciones manuscritas, incluida la omisión de esos vv.

Título Anota *opc* que en *M1* este poema aparece inmediatamente después de “Toda una historia”, por eso el editor hace referir a él el título “Poética para lo anterior” con que allí figura. Los testimonios de *C48* y *C36*, sin embargo, muestran que el autor modificó el título con el fin de que el poema no dependiese de un texto del *Diario de Djelfa* en particular (véase anexo núm. 1, borrador del prólogo al libro, donde repite para el poemario la idea de los vv. 26-31: “La estética se inventó por falta de exactitud: lo que va de lo visto a lo pintado. En este cantar que quiero, sobre yo, sobra cuanto soy”).

Epígrafe Corrijo *a* por *y*, evidente errata que no hace sentido y que ya fuera corregida por autor en el prólogo a *dj1*.

7 Adopto la lectura de *M1* y *opc*, ya que el plural “vocablos” vuelve ambigua su relación con el singular “objeto”.

Epígrafe. Arcadio López-Casanova, en su edición de *Diario de Djelfa (opc)*, al comentar la misma frase de Fray Luis de León que aparece en el prólogo al libro de Max Aub, señala que sólo hay “cierta semejanza” entre la cita tomada de *De los nombres de Cristo*, libro III (lugar al que, según el editor, Max Aub remite en *M1*) y el pasaje de la dedicatoria del libro III de la obra de Fray Luis. En efecto, dice el texto de Fray Luis: “En la forma del dezir la razón pide que las palabras y las cosas que se dizen por ellas sean conformes, y que lo humilde se diga con llaneza, y lo grande con estilo más levantado, y lo grave con palabras y con figuras cuales convienen” (*De los nombres de Cristo*, ed. de Federico de Onís, ‘Clásicos castellanos’, Espasa-Calpe, Madrid, 2a. ed., 1934, t. III, p. 8).

- 15 Que si digo el verde prado
de esmeralda o corindón,
cada cual se representa
su vivo verde interior.
Y si escribo el verde amor,
cada cual tendrá su tinto
y preferido color.
- 20 Quisiera decir las cosas
tal como son,
sin alegorías ni imágenes
como el sol.
Contar, sin más,
- 25 lo que fue y sucedió.
Por falta de exactitud
la belleza se inventó;
lo que va de lo visto
a lo que se pintó.
- 30 En el cantar que quisiera
sobra todo cuanto soy.

9-3-42

13 Que] *om. M1, opc, agregado a mano C48, C36* 14 esmeralda] esmeraldas C48 (*lec. prim.*), C36 (*lec. prim.*) || corindón,] corindón C48, C36 16 interior.] interior: C48, C36 17 Y] y C48, C36 18 tinto] tinte C48, C36 21 tal] *om. opc, M1, agregado a mano C48, C36* || son,] son. M1, *opc, corr. C48, C36* 22 Sin alegorías ni] Escribir sin M1, *opc, C48 (lec. prim.)*, C36 (*lec. prim.*) 25 fue y] *om. M1, opc, agregado a mano C48, C36* 27 inventó;] inventó: M1, *opc* 31 cuanto] lo que M1 (*lec. prim.*)

13-19 La lectura de esta estrofa que ofrece *opc* hace más sentido, sobre todo en lo que atañe a su puntuación.

23 En este v. C40 hace terminar una estrofa, errata evidentemente producida porque en C36, la versión que transcribe, aquí termina el folio.

14 *corindón*: piedra preciosa, la más dura después del diamante.

[30] ÁRBOLES

Testimonios: *M2, C20, opc.*

- ¿Qué ruido de árboles
este que trae
de pronto el viento
del desierto?
- 5 ¿Qué lamento?
¡Álamos, hayas, robles, abetos, quejigales!
Y las altas hierbas...
¿Qué ruido de arboleda estremecida
este que trae
- 10 el viento del desierto,
cuando ya el calor
trae hambre de sombras
y negro burbujeo
de moscas?
- 15 Todo es piedra desértica,
arena y arena.
El viento,
pesado, lento,
trae, de pronto, ¿cómo?
- 20 ruido de álamos y abetos.
En la mente colgados quedan, pero
por el oído entran los recuerdos viejos.

14-3-42

2 trae] hace *M2, opc* 5 om. *M2, opc* 6 quejigales!] quejigales *M2, opc* 7 Y] y *M2, opc* || hierbas...] hierbas! *M2, opc* 9 este] es (es *tachado C20*) esta *M2, opc* || trae] ha traído *M2, opc*, ha traído el viento *C20 (lec. prim.)* 12 trae] hace *M2, opc* 13-14] y negro burbujeo de moscas? *M2, opc* 17 viento,] viento *M2, opc* 18 trae,] hace *M2, opc*

20 Luego de este v. la hoja está cortada (y la **Fecha** agregada a mano *i. m.*). El texto que seguía allí pasó a conformar, en f. 37, las dos primeras estrofas del poema titulado "Recuerdo". El f. 37 se completa con una hoja pegada que, con el título "Árboles II" tachado, convierte al texto de este último poema (cuyo primer testimonio aparece en *C20*, f. 26, a continuación de "Árboles") en las tres últimas estrofas de "Recuerdo": ¿Qué somos para los otros / sino recuerdo? / Cuando nos ven ya no somos / lo que fuimos, / cuando nos vieron. // Vivimos lejos de nosotros, / y en el momento, / alto preciso, / ya no somos / lo que fuimos. // Aquel de más lejos / nos ve más pequeños. // No somos lo que creemos, / sino como nos ven / y nos vemos. // Todo tiempo es muerte / del tiempo. / Lo demás es suerte, / pena, sueño, guerra y destiempo. (*fehchado* 14-3-42).

6 *quejigales*: el quejigal o quejigar es un terreno poblado de quejigos; por tanto el autor se refiere más bien a *quejigos*, árboles comunes en España.

[31] PREGUNTA

Testimonios: M2, C20, *opc.*

- ¿Qué quieres, joya y piedra,
noche galana?
¿Engañarme con tu seda
azul y alada?
- 5 Como si yo no supiera
que al albor de alba
tanto lucero y estrella
quedará en nada.
Telaraña de planetas,
- 10 ¿qué oscura araña
escondida envenena,
noche africana,
tanto lucero y estrella?
¿Qué nos separa?
- 15 Ni tú llegas a tierra,
ni yo tengo alas.

20-3-42

Título] Razón *tachado* M2 1 piedra] piedras M2, *opc* 6 al albor de] a albores del M2, C20 (*lec. prim.*), *opc* 11 envenena,] envenena M2, *opc* 14-15 No contaba (olor daba *supra*, *tachado*, M2) la tierra / ni la alambrada *tachados* M2 15 tierra,] tierra M2, *opc* 16a-16b / (// C20) ¿Qué quieres de mí (mi C20), estrella? / ¿Qué nos separa? M2, *opc*, *tachados* C20

14-15 La variante *tachada* de M2 que *opc* atribuye a estos vv. es más probable que corresponda a los vv. 15-16.

[32] GRITO

Testimonios: *M2, C35, opc.*

Dios: ¡olvídense de mí
y que me dejen en paz!
Húndase en niebla mi nombre,
dejen, déjenme sin más.
5 ¡Mundo mudo! Que se callen,
dejen de decir y hablar.
Cállense todos y déjenme,
que ya no me llamo Max,
de una vez ya no soy nadie
10 y me quedo atrás.
Ahóguense los chismeos
farfullos, vienen y van.
Déjenme solo
con el toro,
15 muérase mi nombre en paz.

Gira nuestra vida lenta
de soledad a soledad.
Huye de ella primavera
creyendo que libertad
20 es grito y chisgarabís,
codo a codo, salón o haz.
La meseta de la vida,
hombre partido en mitad,
descubre con gritos lentos
25 las mil flores del callar,
con los cantos inmortales
de la clara oscuridad,
los hondos giros celestes
de las palabras en paz.

2 paz!] paz!, *M2, opc* 3 Húndase] húndase *M2, opc* || nombre,] nombre *C35* 5 Que] que *M2, opc* 7 déjenme,] déjenme *C35* 10 quedo] quedo quedo *M2, opc* || atrás.] atrás, *C35* 11 Ahóguense] Ahógense *opc ahóguense C35* || chismeos] [cuchicheos] *M2, opc* 12 vienen] dichos *praem., tachado, M2* 16 Gira] Grisa, *C35 (lec. prim.)* 20 chisgarabís] chisgarabía *M2, opc* 22 vida,] vida *M2, opc* 28 hondos] hombres *M2, opc, C35 (lec. prim.)*

11 *opc* pone entre corchetes "cuchicheos"; se infiere que restituye una lectura poco clara en *M2*, acaso la misma que se lee en *C35*.

20 *chisgarabís*: zascandil, mequetrefe. De todas formas, su significado aquí ha de ser semejante a uno de los sentidos poco usuales de *zascandil*: golpe repentino o acción pronta e impen-sada que sobreviene, comparable a un candilazo.

30 Déjenme solo
con el toro.

La teoría de la vida
camino es de soledad.
Dios, ¡olvídense de mí
35 y que me dejen en paz!
Papel, pluma, largas horas
de limpio sol y contar
solo, solo, solo, solo
el mundo es mi soledad:
40 que no depende de cercas
o grilletes la libertad,
cuestión es de los adentros,
del silencio y de la edad.

14-4-42

34 Dios,] Dios C35 35 paz!] paz!. M2, *opc* 37 sol y contar] sol, y luz (y luz *tachado* M2) M2 38 solo, solo, solo] ni una celda blanca M2 39 es] en M2, *opc*, C35 (*lec. prim.*) 40 depende] cuentan M2 (*lec. prim.*) 41 libertad,] libertad C35 42 adentros,] adentros C35 43 y de la edad] y de la paz M2 (*lec. prim.*)

ANEXO 1

Archivo Max Aub (vol. 6, ff. 26-28). Transcripción.

Este libro que mi amigo P.M.⁸ ha tenido la gentileza de acceder a leerlos, fue escrito en el campo de D. El primer sorprendido de que me haya “salido”, de que haya brotado en verso, he sido yo.

No es milagro. La mayoría de los escritores empezamos a exprimarnos en verso. El verso es el vehículo más inmediato, más directo de la poesía. El hombre es un animal poético. Y el verbo tiene esta impronta. Lo que a primera vista puede parecer impedimenta es el esqueleto necesario a la expresión. Los primeros pasos de toda literatura se han dado en verso. La prosa no es más que una transcripción forzada y secundaria. Antes cantan los niños que hablan.

Cuando, en el campo, intenté escribir lo más sencillamente posible lo que acontecía, en verso salí. El verso es lo más desnudo. Y para nosotros, españoles, el de 16 sílabas. Cuando nos ponemos a contar sucesos que se nos agarran, que nos desgarran el pecho, lo hacemos en romance. Lo de adentro, lo subjetivo puede luego emperifollarse orlado por las conteras de la consonancia y el tramado del endecasílabo.

⁸ Se refiere, seguramente, a Paulino Masip (agradezco al Dr. Antonio Carreira el haberme señalado). Refuerza esa interpretación de las iniciales el hecho de que vuelva a utilizarlas en un texto titulado “Masip”, sin fecha, pero posterior a la muerte del escritor, en 1963:

Se tuvo por mexicano, y no le aceptaron como tal (v. gr. trabajó como el que más en la fundación y funcionamiento del Sindicato de Aut. y Adap. cinematográficos: nunca pudo ser del comité directivo por no ser “mexicano por nacimiento” —uno de los absurdos más dañinos para toda la vida mexicana que así cercena su élite tan escasa como la de todo país económicamente débil). Le dolió: no estrenó, no publicó. No se quería tener ya por español (¿qué tengo que ver con aquel pueblo de salvajes?). Y lo tenían —allí y aquí— por tal.

El drama de P.M. es que pudo ser uno de los dramaturgos de 1er. orden del país y no lo fue por el nacionalismo exacerbado de los autores del país (dejando aparte —poco— los intereses) y no es cuestión de tratar temas mexicanos, ahí sus películas (pero allí no entra en juego más que lo económico y no viene a cuento el orgullo de casta). El autor dramático está solo en el ruedo, no el de cine. Por eso admiten a Buñuel.

Dicen que es juventud, no: es vejez. El indigenismo que surgió de la revolución. (C41, f. 305).

Se trata de un texto distinto del archivado en la carpeta *Cuerpos presentes* (Archivo Max Aub, vol. 27, fólder 43, ff. 259-260), donde se recoge un texto anterior a 1963: la nota que Max Aub preparara para la solapa de la colección de cuatro novelas cortas de Paulino Masip titulada *La trampa* (Ardévol, México, 1954).

Poesía primitiva, poesía obligada, poesía a la fuerza. “Para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes” como dice F[ray] L[uis] de L[eón]. Las cosas tal como fueron, sin alegorías, sin imágenes para no dar motivo a interpretaciones personales, que no entre nadie por el resquicio del verbo. La estética se inventó por falta de exactitud: lo que va de lo visto a lo pintado. En este cantar que quiero, sobro yo, sobra cuanto soy.

En la terrible soledad y lucha por dejarla que es nuestra vida, he venido a aprender que no hay hombre sin venero de poesía. Todo es cuestión de machacar. Por mucho machacar, amanece más temprano. El poeta tiene el agua a flor de piel, por lo visto yo la tengo bastante dura. Estos versos fueron escritos entre y para nuestros compatriotas de los campos franceses. No pueden figurarse hasta qué punto, hundidos en la miseria siguen siendo los mismos de antes. Como dice el estribillo de una canción que allí se oye:

Y como hemos resistido
prometemos resistir.

Las actuales circunstancias hacen suponer, nada más que suponer, que las condiciones de vida en los campos africanos mejorarán. Quedan los de Francia, quedan los de España. Solo unidos los podremos ayudar.

Al frente de este libro van estos nombres:

José Jiménez Figueras
Abelardo Martínez Salas
Amador González Iglesias
Luis Abellán Quesada
Tomás del Val Paredes
José Oliver Salas
José Esteve Viudo
Gilberto Ariño Xuela
Dionisio Lloveras Roca
Eleuterio Martínez
Joaquín Piconell
Enrique Vilanova
Rogelio Acuña Esteve
José España Heredia
Joaquín Satnés García
Ángel López Abad
Enrique Bonet Llovería
Julián Castillo
muertos y enterrados en Djelf

ANEXO 2

Archivo Max Aub (vol. 34, ff. 541-547). Transcripción.

CAMPO DE DJELFA, ARGELIA

Llegada, 12 de noviembre de 1941

El 22 de noviembre de 1941, nos encerraron en la sala de visitas del campo de Vernet d'Arlegne. Eramos 70. Los guardias cargaron sus pistolas ante nosotros.

—Van Vdes. a otro campo, nos dijeron.

—¿Dónde?

—Ya lo verán.

—Al menor intento de fuga disparamos y al vientre, no se hagan ilusiones. Dos españoles, el resto alemanes, checos, húngaros, polacos.

Encadenados de dos en dos, fuimos entrando en la bodega del Sidi-Aidea atracado en Port Vendres. Tres horas después llegaron cincuenta franceses. No entraba más luz que la de una escotilla entreabierta.

Salimos de Port Vendres al anochecer, fuera del puerto nos quitaron las esposas. Un médico francés deportado pidió permiso para que nos dejaran subir al puente de cinco en cinco, de diez en diez. Ni siquiera contestaron. No veíamos más que el relucir de las bayonetas de la infantería de marina, de guardia en lo alto de la escalera. Debían verse las costas de España. Éramos dos los españoles en la expedición, hubiésemos querido ver tierra española, yo la sentía correr por mi costado, físicamente. Llegamos a los tres días a Argel, maravilla malva del amanecer. Nos encerraron en un viejo bastión, nos dieron bien de comer. Hasta ese momento nos habían trasladado el equipaje (yo no puedo viajar sin libros, además llevaba bastante ropa y mis manuscritos). A la noche, los franceses marcharon, iban a un campo cercano, fue una despedida emocionante. A las seis de la mañana nos hicieron formar para ir a la estación. Yo no podía con mi equipaje e inmediatamente quedé rezagado. El oficial que mandaba la fuerza que nos custodiaba se me acercó:

—¿No sabe dónde va? ¿Para qué tanto equipaje?

Yo estaba dispuesto a que me pegaran un tiro.

—Son libros, le contesté.

El oficial me miró, no contestó y mandó que dos de sus hombres llevaran mis maletas. Me acerqué a él en el tren y le dije que nadie sabía dónde íbamos, pero que suponiendo que íbamos a Djelfa y que por las muy vagas noticias que del campo teníamos creíamos que éste estaba lejos de la estación: —¿Qué hacer con los equipajes? —Los dejaremos en el muelle y mañana los recogerán unos carros. Muchos llevaban baúles grandes.

Diez y seis horas de tren, noche cerrada al llegar a Djelfa, hacía treinta horas que no nos habían dado nada de comer y nos prohibieron bajar las ventanillas de los coches y comprar nada en las estaciones. Dejamos los equipajes en los andenes y formamos en la explanada, frente a la estacioncilla.

Los guardias que nos conducían nos habían dicho:

—No. Si Vdes. estarán libres en Djelfa. Les llevan ahí por precaución, nada más.

Frente a las filas un hombre, boina calada, ancha capa, gritaba:

—¿Qué? ¿Qué? ¿Que han dejado los equipajes? ¡De ninguna manera! ¡Ya les enseñaré yo a vivir! A buscarlos enseguida.

Era el mes de noviembre, nunca había visto tantas estrellas. Hacía mucho frío. Djelfa está a 1200 o 1500 metros de altura, atisbaciones del Atlas sahariano. Fuimos por el equipaje, yo traje el mío en tres veces.

—¡Equipaje al hombro y paso gimnástico, gritó el personaje.

Me acerqué al oficial.

—No puedo.

—El comandante del campo, me dijo señalándome el hombre de la capa, lo manda así.

Me acerqué al hombre.

—No puedo llevar mi equipaje.

—Déjelo. A mí me tiene sin cuidado. Pero nadie vendrá a por él ¿me entiende? Andando, canallas.

Abandoné mi equipaje, con una sola maleta al hombro eché a andar. A los cien metros varios menos decididos, cargados a más no poder empezaron a pararse. El hombre de la boina a fustazo limpio los hacía adelantar. Cayeron varios y puntapié va y viene los obligó a seguir. La carretera se vio sembrada de maletas. El oficial que con nosotros venía mandó parar. De la cola de la caravana llegaron los chillidos del mandamás.

—¿Quién mandó parar?

—Yo, dijo el oficial. Tenga en cuenta que son hombres y no animales.

—Aquí ¿quién manda? Paso gimnástico, adelante.

Al pasar frente a mí me sacudió un fustazo en la cara, me rompió las gafas. Anduve tentando el suelo para dar con los cristales. No era el coman-

dante del campo, sino su ayudante, se llama Gravelle. A los tres o cuatro kilómetros llegamos al fuerte Caffarelli, a oscuras nos encerraron en unos cuartos grandes, nos tumbamos en el suelo.

EL CAMPO

El campo de Djelfa está situado en la ladera de una colina. Seis meses antes habían llegado en varias expediciones unos mil hombres. Aparcados entre las alambradas vivían en tiendas de campaña. Con nada, con absolutamente nada (tuvieron que fabricarse los martillos, las tenazas, los clavos con hilo de las alambradas) empezaron a construir unas barracas que aprovecharon para cobijar los primeros trabajadores —no para resguardarlos del frío o el calor— sino para trabajar en los distintos oficios productivos para la administración. En un cuadrilátero cercado con doble alambrada de unos doscientos metros de largo por cien de ancho han vivido y siguen viviendo mil esclavos. El trabajo no es obligatorio, pero si no trabajas, no comes. La comida consiste en una sopa de nabos o zanahorias. La ganancia del trabajador cien o ciento cincuenta gramos de pan. Y el comandante ordena quién puede y quién no puede trabajar. En una esquina del campo, cerrado a su vez por otras alambradas está el campo especial, treinta metros por treinta. En el fuerte Caffarelli están las mazmorras, un metro por dos, lecho de piedra, prohibición de entrar allí, castigado con más de una manta. Los hombres están cubiertos de harapos, comidos por la sarna y los piojos —millones y millones de piojos—. Por la noche la temperatura baja a -15° . Por el día calcula, [en] grados Fahrenheit, sube hasta 55° y 60° .

Durante todo el invierno estuvo prohibido terminantemente hacer fuego en las tiendas bajo la amenaza de los calabozos. La madera es del Estado. Yo he visto morir los hombres de frío y llorar al sargento moro encargado de la vigilancia interior del campo. El mismo que por la noche corría de marabú en marabú buscando los infractores para pegarles con su palo y llevarles después a los calabozos.

—Lo has matado tú.

—Quien manda, manda.

Y el comandante llamaba por teléfono, furioso, desde su casa donde se quemaba una leña cortada por los forzados.

—¡Que no vuelva a suceder! No quiero que muera ninguno dentro del campo. Cuando vean que uno va a diñarla llamen la ambulancia. ¡Que se muera por el camino! A mí no me importa, pero entre las alambradas, no: trae papeleos, historias.

Metieron el médico en la cárcel. Los que murieron después se sacaron rígidos en la ambulancia. El comandante se llama Cabuche.

EL TRABAJO

Hay varios negocios en el campo: el del cáñamo. Doscientos hombres tejen y entretejen pleita o tomiza, otros montan alpargatas, otros serones. Los esclavos viven en las tiendas donde trabajan. Las manos heridas, los pulmones atacados por el polvillo del esparto. En los meses de abril y mayo de este año las ganancias del comandante suman —sólo para el cáñamo— cerca de doscientos mil francos. Se ha montado una Fanería [*sic*]. El comandante alquila hombres a diversos contratistas: canteros, carboneros, albañiles, pintores, cobra veinte francos por día y obrero y da cien gramos de pan como pago. ¡Pobre del que se niegue! Los hombres traen agua en cubas, tirándolas como borricos, los hombres traen la arena en carros, tirándola como caballos, los hombres acarrear piedras. Así se han levantado las casetas para la forja, la panadería, la cocina, la enfermería. ¡La enfermería! Djelfa es el país del viento. El viento entra en la enfermería por todas partes. Nieva ¡cuántas veces en la enfermería he tenido que dejar de inscribir enfermos, fui unos meses secretario de la misma, morados los dedos! Tres estufas había en ella, todas vacías. Y toda la parte orientada al nordeste tenía que desgarnecerse cuando nevaba porque las camas aparecían con veinte centímetros de nieve. Y en las tiendas ¡cuántas veces! dormido en el suelo, me he despertado cubierto por ella. Y ¡prohibido hacer fuego! Prohibido entrar nada al campo. Mañana y noche los trabajadores que salen en cuadrilla, custodiados por moros, bayoneta calada, son registrados: no buscan papeles, no buscan los sargentillos armas o posibilidades de evasión; buscan pan, buscan huevos, buscan pastas, buscan el aceite que el dueño de la empresa donde trabajan o el moro que pasa a su lado les da. Lo buscan y rebuscan con afán; palpan, huelen. Y si dan con algo —medio pan, dos huevos, un kilo de marrones— lanzan gritos de triunfo.

—¡Manta y caso, y a Caffarelli!

Por medio pan ocho, diez, quince días de calabozo donde, por la noche, Gravelle, en andas de su vino entra a desentumecerse a puñadas su rabia.

—¿Qué esperáis? ¿Que gane Inglaterra? ¡Vamos! ¡Imbéciles!

Y puñetazo va, puñetazo viene.

Nadie en el pueblo, fuera de los de la “Legión” saluda al comandante. Los árabes y los judíos cuando tienen ocasión dicen: —Ya sabemos, ya sabemos. Y alargan un pan a los internados.

CAMPO ESPECIAL

En el campo especial están los tontos, los locos, los más sucios, los presuntos rateros. ¡Pobre Casanada! ¡Pobre loco! Pasó de España a Francia.

—¿Por qué Casanada?

—Me gustaba el departamento de la Drôme. Campo y campo. Y otro campo. Lo enviaron por último a Djelfa, porque no hay más allá. El médico lo evacuó al hospital de Argel. De allí lo volvieron a mandar al mes, a Djelfa: no hay nada que hacer, dijeron. Y lo metieron en el campo especial. En el campo especial dan medio cazo de sopa, sin nabos, sin zanahorias: los nabos, las zanahorias son para los "trabajadores". Casanada, la mirada ida, se come sus excrementos.

—¡Casanada, no hagas eso!

—¿Por qué? Está muy bueno.

Por la noche el encargado del campo especial —un español vendido— entra bajo las tiendas y pega a los tristes con una cadena de hierro. A lo lejos ululan los chacales. Los moros, bayoneta calada, sentados en cuclillas fuera de las alambradas, canturrean hondo. Ninguno dura mucho, los echan por favores que hacen a los internados: pasarles pan o tabaco. Ganan, por custodiar día y noche, 16 francos, el pan cuesta cuatro frs. el kilo y la mayoría de ellos tienen una familia numerosa. Lo único comparable a los harapos que cubren los internados son los harapos de los indígenas.

Quinientos españoles de los cuales la mitad proceden de compañías de trabajo o batallones de guardia, que lucharon en Bélgica, en Dunkerque y volvieron a Francia por Inglaterra, trescientos hombres de diversas nacionalidades pertenecientes a lo que fueron las Brigadas Internacionales y el resto judíos.

Hacia nueve meses que 250 españoles habían pedido su repatriación, nueve meses de decirles que no había dificultad alguna para ello. Nueve meses más de trabajos forzados. El 20 de mayo vino la orden de partida. Pedí permiso para fotografiar algunos compañeros que regresaban a España. Me lo concedieron, dejándome la máquina y un carrete con la obligación de darlo a revelar al mando del campo. Tiré dos carretes, el uno me lo quedé y son las fotografías que acompañan estas líneas.

Gracias a los esfuerzos de los cónsules mejicanos en Francia embarcaba el 10 de septiembre en Casablanca en el "Serpa Pinto", que atracó el 1º de octubre en Veracruz.

ANEXO 3

Contribución a la enumeración y al ordenamiento cronológico de los poemas del “Ciclo de Djelfa”.

Encabezando el primer folio de una de las carpetas que reúnen la obra poética inédita de Aub conservada en el archivo de El Colegio de México, hay una anotación manuscrita referida al poema “Silva de fallas” (fechado el 19-3-42) que muestra a las claras la ambigua relación que unía al autor con muchos de los poemas escritos en ese tiempo: “*No se publique nunca. Podría romperlo, no puedo. MA (id. para los dos siguientes)*”.⁹

La advertencia es significativa. De los poemas rescatados como pertenecientes al “Ciclo de Djelfa”, ¿cuántos hubiera querido publicar el propio Aub? Aunque no hay manera de saberlo, de todos modos resulta curioso observar que en los años 1943-1944 Aub estaba considerando la posibilidad de editar un libro paralelo a *Diario de Djelfa*, tal y como se desprende de una hoja que enumera “Otros libros del autor” que se conserva entre los papeles del Archivo (vol. 24, pte. 4, fólder 36, f. 129v.). Seguramente, esta hoja fue preparada para la publicación de la primera edición de *Diario de Djelfa*, puesto que contiene casi la misma enumeración de “Otras obras del autor” que se publicó en la solapa del libro, con sólo dos diferencias: por un lado, en el apartado “Teatro” del texto de la solapa se menciona la obra *La vida conyugal* y, por otro, el listado presenta un apartado más, titulado “En prensa”, en el que se incluye *Morir por cerrar los ojos*. Excepto estas dos discrepancias, los textos coinciden. Como en la solapa de *Diario de Djelfa*, en el folio conservado en el fólder 36, el autor clasifica sus libros en tres grupos: “Verso” (*Los poemas cotidianos*, A), “Prosa” (*Geografía, Fábula Verde, Luis Álvarez Petreña, Campo cerrado*) y “Teatro” (*Narciso, Teatro incompleto, Espejo de avaricia, San Juan, Proyecto de un teatro nacional*). Vale decir que las publicaciones más tardías que menciona son de 1943 (*Campo cerrado* y *San Juan*, ambas editadas en México por Tezontle). Sin embargo,

⁹ Archivo Max Aub (vol. 24, pte. 1, fólder 33: Miscelánea vieja, f. 1). Los dos poemas siguientes a los que se refiere son “Defensa de la calle de Rubiols” (ff. 4-7, fechado el 28-4-42) y “Cuatro gotas” (ff. 8-9, fechado el 26-4-42).

al margen de estos títulos mecanografiados, en el folio están agregados otros, a mano. Junto al subtítulo “Teatro” se agregan *Morir por cerrar los ojos* (editada por Tezontle en 1944), *La vida conyugal* (aparecida primero, en diciembre de 1943, en el número 9 de la revista mexicana *El Hijo Pródigo*, y ya como libro en 1944, editado por Letras de México-El Hijo Pródigo) y *Tragicomedia del poder* (obra de la que no encuentro referencia). Junto al subtítulo “Prosa” se agregan *Campo abierto* (Tezontle, 1951) y *Campo de sangre* (Tezontle, 1945). Junto al subtítulo “Verso” figuran, uno bajo otro, tres nombres: *Djelfa*, *Cancionerillo africano*, *El poema de Aïn-Sebaa*. Es difícil asegurar que *Cancionerillo africano* no aparece allí como subtítulo de *Djelfa*, pero la disposición de los nombres hace suponer que se trata de dos libros distintos, más aún cuando el poema “Cancionerillo africano” no fue incluido en la primera edición de *Diario de Djelfa*.

Sea como sea, creo que tiene cierto interés elaborar un listado lo más completo posible de todos los poemas que pertenecen al “Ciclo de Djelfa”, que es lo que pretendo hacer a continuación. En cada entrada indico nombre del poema (o primer verso en bastardilla, en los tres casos de poemas sin título), fecha (y entre paréntesis otras dataciones u observaciones) y lugar de primera publicación en el caso de los poemas editados, con especificación del número de *Sala de espera* si aparecieron por primera vez en la revista. Todos los poemas aquí enumerados que no están en *dj2* se encuentran en el Archivo Max Aub de la BDCV.

La ubicación de la composición de los poemas en Vernet, Djelfa o Uxda es explícita en el caso de los que fueron publicados en *dj2*: fue proporcionada por el autor en la nota a la ed. de 1970 (excepto “Medina de Casablanca”, todos los poemas aparecidos en *sde* fueron recogidos en la 2a. ed. del libro). Los únicos poemas que tienen indicación de lugar en el Archivo Max Aub son los aquí numerados 98, 99, 100, 108, 109, 110 (“Espera” y “Dolor” corresponden a Uxda; “A mí me sorprendió siempre” tiene “Cochecama” como única locación; “C 35 R 4 T 19”, “Medina de Casablanca” y “Sirena de niebla” se ubican en Casablanca). Vale decir, excepto estos últimos seis poemas y los publicados en *dj2*, toda atribución de lugar a los poemas es producto de la especulación —de la inferencia, si se quiere— a partir de su datación y de los pocos datos biográficos de que disponemos.

No he incluido aquí un grupo de más de diez poemas sin fecha ni título que se encuentran transcritos en *C40*, aunque sus temas y el hecho de estar intercalados entre otros de los que sí se conoce la fecha de composición hacen suponer que se trata de textos contemporáneos al *Ciclo de Djelfa*. Parece tratarse de la puesta en limpio de borradores, en la que a menudo se hace difícil determinar si de un folio al siguiente se continúa un mismo poema o se inicia otro.

Por distinto motivo, tampoco incluyo otros —como “El para todas” (publicado por José María Naharro-Calderón)¹⁰ o “*Que aunque / B y A*” (reproducido por Bernard Sicot)¹¹— que están en las mismas carpetas que contienen muchos de los testimonios de poemas del *Ciclo de Djelfa*; en este caso, además de carecer de fecha, no pertenecen temáticamente a la serie.

Agrego un último grupo de poemas de 1943, puesto que aparecen en más de una oportunidad mezclados entre los poemas de 1941 y 1942 en los papeles del autor y, tal como sucede en el caso de “Alta calandria fija”, la diferencia de datación entre testimonios puede diferir en hasta un año.

Vernet, 1941

1. “Alta calandria fija”, 4 de mayo (fechaado 4-5-42 en C40), *djl*.

Niza, 1941

2. “Cárcel de Niza”, 12 de junio, *d*.

Marsella, 1941

3. “Lo cierto por lo dudoso”, 6 de agosto, *en*.
4. “Cuestión bizantina”, 8 de agosto (fechaado 25-11-41 en *sde* 13), *sde* 13.
5. *Callada soledad sonora*, 9 de agosto.
6. “Marsella”, 30 de octubre.
7. “Mar (Cassis)”, 1 de noviembre.
8. “Al puerto de Marsella, desde el faro”, 3 de noviembre (fechaado 11-11-41 en *d*), *d*.

Vernet, 1941

9. “Me acuerdo de Aranjuez”, 4 de noviembre, *djl*.
10. “Primer eco”, 5 de noviembre (titulado “Eco” y fechaado 11-11-41 en *d*), *d*.
11. “Silencio”, 5 de noviembre.
12. “¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!”, 10 de noviembre, *djl*.
13. “Entierro en Vernet”, 11 de noviembre, *d*.
14. “A Antonio Caamaño”, 13 de noviembre (fechaado 11-3-42 en C41), *djl*.

¹⁰ “Max Aub y Marsella: «romances de prisionero»”, en Rose Duroux y Bernard Sicot (eds.), *60 ans d'exil républicain: des poètes entre mémoire et oubli*, Cerami-Université de Paris 7, Paris, 2000, pp. 97-99.

¹¹ “Max Aub poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”, en Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements. Actes du colloque des 27, 28 et 29 mars 2003*, Université de Paris X-Nanterre, Paris, 2004, pp. 239-285.

Djelfa, 1941

15. "Viento", 22 de diciembre de 1941 y 7 de febrero de 1942 (ambas fechas figuran en C35 y C48).
16. "Los roedores de huesos", 25 de diciembre, *djl*.

Djelfa, 1942

17. "Enfermería" 2 de enero, *opc* (con el título "Cómo salió").
18. "In memoriam", 3 de enero, *djl*.
19. "Moda niña", 5 de enero (incorporado a "Noches" como sección I, *sde* 15).
20. "Ya hiedes, Julián Castillo", 18 de enero, *djl*.
21. "Dice el moro en cucullas", 25 de enero, *djl*.
22. "Recuerdo de Barcelona en el tercer año de su muerte", 26 de enero, *djl*.
23. "Romancillo del tercer año del paso de la frontera", 26 de enero.
24. "I. Naranja" (1° de la serie "Naranja y desierto"), 30 de enero.
25. "Ya lo dice el refrán...", 31 de enero, *djl*.
26. "Improntu", 1 de febrero (incorporado a "Impromptu", *sde* 14).
27. "Tres años", 2 de febrero, *djl*.
28. "III. Diálogo del naranja y el desierto" (3° y último de la serie "Naranja y desierto"), 3 de febrero.
29. "El buen pan", 7 de febrero.
30. "¿Te acuerdas, Elena?", 11 de febrero, *opc*.
31. "Fábula", 12 de febrero.
32. "Djelfa", 20 de febrero, *sde* 8.
33. "Impromptu", 21 de febrero (recoge "Improntu" y "Fortuna y rueda"), *sde* 14.
34. "Otro eco", 21 de febrero, *djl*.
35. "Eco viejo", 1-2 de marzo.
36. "Elegía a un jugador de dominó", 4 de marzo, *sde* 21.
37. "Desierto (I)", 6 de marzo, *sde* 8.
38. "Toda una historia", 6 y 9 de marzo, *djl*.
39. "Para estos campos sem fin (Sâ de Miranda)", 7 de marzo.
40. "Vida" (distinto del soneto homónimo del 22-3-42), 7 de marzo.
41. "Alba niña", 9 de marzo (publicado con el título "Amaneceres" y con fecha 23-4-41, *sde* 15).
42. "Poética para Djelfa", 9 de marzo, *opc* (con el título "Poética para lo anterior").
43. "Paisaje", 10 de marzo, *djl*.
44. "Epitafio", 10 de marzo, *djl*.
45. "Noche", 11 de marzo (distinto del poema homónimo fechado el 6-4-42).
46. "Zapateado", 12 de marzo.

47. "¡Que se pudra!", 13 de marzo, *djl*.
48. "Castigo", 13 de marzo.
49. "¿Cuánto?", 13 de marzo.
50. "Talla", 13 de marzo.
51. "Desierto (II)", 14 de marzo, *djl*.
52. "Árboles", 14 de marzo, *opc*.
53. "Árboles II", 14 de marzo.
54. "Recuerdo", 14 de marzo.
55. "Variaciones sobre el corazón", 14 de marzo, *opc* (con el título "Cómo quieres que tenga el corazón").
56. "Recuerdo", 14 de marzo.
57. "¿Dónde estás España?", 15 de marzo, *djl*.
58. "¡Dios, cuánto perro!", 15 de marzo, *djl*.
59. "Mañana" (también titulado "París (Domingo de Noviembre)"), 15 de marzo, *sde* 10.
60. "Aleluya", 17 de marzo.
61. "Verano", 18 de marzo (fechado 8-3-42 en C33), *sde* 15.
62. "Amor", 18 de marzo.
63. "Mentira", 19 de marzo.
64. "Silva de fallas", 19 de marzo.
65. "Noches" (incluye "Moda niña" como sección I), 20 de marzo, *sde* 15.
66. "Pregunta", 20 de marzo, *opc*.
67. "Al libro (desde el encierro)", 21 de marzo.
68. "Vida" (distinto del poema homónimo del 7-3-42), 22 de marzo, *Batlia*, 5, 1986.
69. "Cancionerillo africano", 25 de marzo, *sde* 15.
70. "Odio y amor", 25 de marzo (con fecha 14-3-42 corregida a mano por 25-3-42 en C22), *sde* 21.
71. "Alias", 25 de marzo, *sde* 21.
72. "A una estaca de la alambrada", 28 de marzo.
73. "Escribo", 31 de marzo.
74. "Simún", 2 de abril, *sde* 15.
75. "Primer rojo", 4 de abril.
76. "Día gris y noche despejada", 4 de abril, *sde* 15.
77. "Salmo CXXXVII", 4 de abril, *djl*.
78. "Noche" (distinto del poema homónimo del 11-3-42), 6 de abril.
79. "Ocaso y luna", 8 de abril, *sde* 15 (como 3a. parte de "Noches").
80. "Plegaria a España", 8 de abril, *sde* 3.
81. "Saber", 10 de abril.
82. "Cinco chopos solos", 11 de abril.

83. "Lilas en el cementerio de Djelfa" (titulado "Lilas" en C33), 12 de abril.
84. "Grito", 14 de abril, *opc.*
85. "Al son de Lope", 22 de abril, *djl.*
86. "Amaneceres", 23 de abril, *sde* 15 (hay una primera versión, "Alba niña", fechada el 9-3-42).
87. "Cuatro gotas (Valencia, octubre, poesía burguesa)", 26 de abril.
88. "Pase" (titulado "Pase natural" en C33), 27 de abril.
89. "Defensa de la calle de Rubiols", 28 de abril.
90. "Viento viejo", 30 de abril.
91. "Nubes mañaneras", 1 de mayo.
92. "España, Prometeo", 2 de mayo, *djl.*
93. "Grita", 6 de mayo, *sde* 8.
94. "Lluvia", 6 de mayo.
95. "Vals lento", 8-10 de mayo.
96. "Mora", 10 de mayo, *sde* 8.
97. "Domingo de Pascua", 15 de mayo, *sde* 8.

*Uxda, 1942*¹²

98. "Espera", 20 de mayo.
99. "Dolor", 20 de mayo.

Cochecama [sic], 1942

100. *A mí me sorprendió siempre*, 21 de mayo.

Djelfa, 1942

101. "El palo entre las manos", 3 de junio, *djl.*
102. "Banderillas", 6 de junio.
103. "No tienes tú la culpa", 18 de junio, *djl.*
104. "No cejar", 18 de junio.
105. "Romance a Gravela", 2 de julio, *djl.*
106. "Visita", 5 de julio (fechado el 4-4-42 en C41), *djl.*

¹² Según Miguel Ángel González Sanchís (*op. cit.*, p. 245), Max Aub salió el lunes 18 de julio de Djelfa para embarcar en Casablanca, pero quedó nuevamente detenido en Uxda (ciudad al norte de Marruecos, cerca de la frontera argelina); luego se refugió durante tres meses en una maternidad de Casablanca hasta que logró embarcar hacia México el 10 de septiembre de 1942. De allí que resulte factible que la datación de este grupo de tres poemas—aunque se repite en diversos testimonios— sea errónea; la locación del poema aquí numerado 97 ofrece más dudas aún: ¿significa que Max Aub fue en mayo de 1942 hasta Uxda o, en todo caso, viajó en esa fecha?

Uxda, 1942

107. "Mal día", 8 de julio, *djl*.

Casablanca, 1942

108. "C 35 R 4 T 19" [A unos soldados negros y alférez blanco que cavaban trincheras y se cuadraron al paso del entierro de un mejicano, voluntario de la guerra de España], 10 de julio.

109. "Medina de Casablanca", 16 de julio, *sde* 10.

110. "Sirena de niebla", 16 de julio.

111. "¿Qué me duele?", 25 de julio.

112. "¿Para qué?", 5 de agosto.

113. "Sencillamente", 5 de agosto.

114. *Tanto dolor, tanta pena*, 5 de agosto.

115. "Cartel frustrado", 8 de agosto.

Datación ambigua o imprecisa:

116. "II. Sajara" (2º de la serie "Naranja y desierto"), 1-21-42 [¿12-1-42?, ¿1-12-42? o ¿21-1-42?¹³].

117. "Salmo 136", 4-42.

118. "Esclavos", 6-42.

119. "Fortuna y rueda", 7-42 (incorporado a "Impromptu", *sde* 14).

120. "Poesía, naufragio", 7-42.

121. "Yemas", 1942.

122. "Templanza", 1942.

México, 1943

123. "Meseta", 14 de noviembre.

124. "¡Quién sabe!", 15 de noviembre.

125. "Recuerdo" (su título original fue "Ladera y lejanía"), 15 de noviembre.

126. "Ritmo", 17 de noviembre.

¹³ Esta última fecha es la más improbable: Max Aub no usa para fechar sus textos el orden mes-día-año. Las fechas de los otros dos poemas de la serie "Naranja y desierto" hacen suponer que éste es un poema de enero-febrero de 1942.

Homenaje a Max Aub
se terminó de imprimir en julio de 2005
en los talleres de Editorial del Deporte Mexicano, S.A. de C.V.,
Van Dick 105, col. Santa María Nonoalco, Mixcoac,
01420 México, D.F.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.
Tipografía y formación: Socorro Gutiérrez Cornejo,
en Redacta, S.A. de C.V.

La edición estuvo al cuidado del
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios,
bajo la supervisión de la
Dirección de Publicaciones de El Colegio de México.



serie
LITERATURA
DEL EXILIO
ESPAÑOL

7

En 2003 se celebró el centenario del nacimiento del Max Aub (1903-1972). Con motivo de este acontecimiento, y en respuesta al creciente interés que su obra despierta en las nuevas generaciones de lectores, tanto dentro como fuera de España se llevaron a cabo numerosos homenajes, simposios y congresos con el fin de estudiar y difundir la obra de este novelista, dramaturgo, crítico y poeta. En México, donde Aub vivió los últimos treinta años de su vida (1942-1972) y donde publicó obras tan significativas como *San Juan* (1943), *No son cuentos* (1944), *Morir por cerrar los ojos* (1944), *Campo abierto* (1955), *Crímenes ejemplares y otros* (1956), *Jusep Torres Campalans* (1958), *La calle de Valverde* (1961), *Campo cerrado* (1968) y *La gallina ciega* (1971), por citar sólo unos cuantos títulos de una vasta y variadísima producción, hubo desde luego mucho interés por celebrar su centenario. Y de ahí la iniciativa del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio, que en octubre de 2003 organizó unas “Jornadas Max Aub”. El presente volumen recoge las ponencias que se presentaron en dicho homenaje.

Ilustración de portada, *Caballo de picas y oros*, Max Aub, 1964.

ISBN 968-12-1167-7



9 789681 211677