

# REFLEXIONES EN TORNO A ALGUNOS EXPERIMENTOS NARRATIVOS DE MAX AUB

*M<sup>a</sup>. Teresa González de Garay*

No voy aquí a detenerme en las conocidas -no sé si tan bien como sería deseable- vida y obra del magnífico escritor que fue Max Aub. Sí quiero, sin embargo, antes de centrarme en aspectos más concretos de su prosa, recordar sus experimentos vanguardistas en la creación dramática y el nuevo rumbo que la guerra civil española y el exilio imprimieron en la temática que vertebra parte de sus numerosas creaciones narrativas a partir de 1939 <sup>1</sup>.

Aub comenzó a materializar su rotunda vocación literaria y su talento escribiendo teatro experimental en la España de 1923-24: *Crimen, El desconfiado prodigioso, Una botella, El celoso y su enamorada, Espejo de avaricia y Narciso*. Obras reunidas en el volumen de *Teatro incompleto*, de 1931 <sup>2</sup>. Teatro experimental derivado en parte del expresionismo alemán, que Max Aub debió conocer bien, «en el que fracasaron, o casi fracasaron, Jacinto Grau, Miguel Hernández, Alberti, y -varias veces- el propio Lorca» <sup>3</sup>. El teatro de Aub, como su prosa, está atravesado y recorrido por diversos y, en ocasiones, distantes códigos culturales. Recreaciones modernas de los mitos en un teatro repleto de «anacronismos audaces», como los llama Durán ejemplificando con el triángulo Narciso-Eco-Juan, de *Narciso*. En esta obra el nuevo y existencial héroe mitológico se interroga «¿Dónde estoy? Sólo soñé alguna vez que soñé. ¡Qué lejos todo eso!» para acabar mirándose a la débil luz de un sólo rayo. La visión de sí mismo, inverosímilmente esperanzada, con un único foco en la sala («en un espejo de bolsillo que sacó, encantado como un niño con un juguete.» Aún quedo un poquito, aún soy yo...»), acabará por desaparecer: «(La escena queda totalmente a oscuras. Con una última, enorme esperanza.) Nada, no veo nada. Negro, negro sin fin. ¿Seré yo tan grande?» <sup>4</sup>. Y es que «los motivos y los temas tradicionales quedan renovados a través de la metáfora audaz inspirada por el ramonismo de la época y por la transposición a situaciones modernas. Teatro que no merece, por cierto -afirma Durán- quedarse en las bibliotecas acumulando polvo» <sup>5</sup>.

Por otro lado, en el conjunto de breves relatos titulado *Yo vivo*, escritos en Valencia

entre 1934 y 1936 y editados en México en 1951, Max Aub añade un colofón que explica el cambio de rumbo, la imposibilidad de escribir como lo hizo, alguna de sus causas:

Esto escribía, a trozos, cuando la guerra nos envolvió. Al releer, hoy, estos cachos de prosa del que creí que sería mi gran libro, veo que quedará trunco para siempre. Me duele no poder acabarlo; hubiese querido describir otros placeres del hombre sin pararme en barras de callar algunos que cuentan y no se cuentan.

Lo dejo como estaba en julio de 1936. Corrijo, suprimo, añado lo indispensable, para darle cierta unidad. Lo miro con cariño porque es el libro que pudo ser y no es. El mundo me ha preñado de otras cosas. Tal vez es lástima, posiblemente no. Y me lo dedico a mí mismo. In memoriam <sup>6</sup>.

El colofón es suficientemente expresivo de lo que quería señalar, pero insiste en ello en la nota preliminar que dedicó a sus nuevos lectores en el volumen publicado en Gredos en 1966, titulado *Mis páginas mejores*, donde puede leerse:

Mi obra ha cambiado, como la de todos, al compás del tiempo. Escribí, como la mayoría, según viví. Uno depende del azar y no escoge tanto como se cree, a lo sumo puede decir que no a algunas cosas.

Con todo no he aprendido mucho, más bien he olvidado (...) No hice sino escribir porque es lo único que me divierte. Llevo la literatura en la sangre. Mi amargura es no ser mejor escritor del que soy.

Digo mintiendo: -Hice lo que pude.

Ahora, más que nunca, creo en el amor y la amistad; la justicia está en los cielos, inmisericordes -según Cervantes, etc... <sup>7</sup>.

¿Qué es lo que ha cambiado en su obra?

La morosidad, por ejemplo, con la que describe los placeres más sencillos. El detenimiento, la precisión y los instrumentos que pule para contar y recrear sensaciones primarias, como nadar, comer, beber, descansar, respirar, sentir el sol, contemplar una mujer, una flor, besar, acariciar, hacer el amor. Una prosa deslumbrante al servicio del placer de vivir, de un mundo bien hecho, pleno, veloz y constante. Un placer sin preocupaciones históricas, eterno, sosegado, feliz. Leo algunas frases de *Yo vivo*: “La limitación del hombre no tiene límites”, “atravesar el aire como si fuera agua”, “Placer de sentirse pez”, “Surcar, atravesar, abrirse su propio camino. Batir las piernas y sentirse empujado hacia adelante, sostenido por el propio esfuerzo sedante”, “Estar en otro elemento, vencerlo suavemente”, “felicidad de sentirse seguro, sostenido por su voluntad y su fuerza”, “Dejarse ir. Ostentar inmóvil el dominio” “Dulcísima soledad rodeada de vida por todas partes”...

Estos son algunos de los motivos temáticos y preocupaciones que la bruta e imperturbable realidad histórica que le tocó vivir desharían como un azucarillo disuelto en el orín del mundo. El placer confiado y generoso, la alegría pura, se impregnan de un optimismo que le sería difícil recrear después de las experiencias del campo de Djelfa, de Argelés, de los frentes, del exilio, del olvido.

Max Aub era ya un magnífico escritor antes de la guerra civil, y lo siguió siendo después. Elementos que se encuentran en sus primeras prosas no se pierden en las posteriores, como veremos más adelante. La experiencia histórica que le tocó vivir le permitió, eso

sí, realizar una especie de épica (o epopeya) sobre la guerra, de saga histórica cuyo héroe es la colectividad, el ser humano sometido a circunstancias duras y excepcionales, el hombre que lucha y sufre, que construye y destruye, devanándose los sesos en busca de explicaciones. Un hombre que salió enriquecido, más perceptivo y entregado al arte que nunca gracias al dolor acumulado, a la experiencia trágica (y a veces cómica) de saberse con «la muerte en los talones». Algo parecido a lo que Soldevila Durante llamó «realismo trascendente» de Max Aub.

También pienso que de Max Aub no puede decirse con rigor que sea un escritor actual, en el sentido que frívolamente puede darse a ese adjetivo. Al menos, no es de «rabiosa actualidad», aunque debería de serlo para las nuevas generaciones de lectores que se forman en nuestros institutos y universidades. Leer a Max Aub en España estuvo de moda en los años 70, quizá en los 60 entre los más alertas, y la década de los 80 dio paso al olvido de los 90. ¿Qué autores españoles contemporáneos leen nuestros universitarios? ¿Tan viejo está Max Aub, tan intensa fue la ocultación que de parte de nuestras mejores letras se hizo en el largo régimen franquista?

Pero dejémos aquí estas consideraciones sociológicas sobre la fortuna editorial de Max Aub que lo único que pretenden es animar a los más jóvenes a la lectura de un autor tan deslumbrante y fecundo. Y pasemos a otra cosa.

Querría -aquí y ahora- centrarme en una de las primeras prosas de Aub, escritas antes de la guerra civil, y aludir también a alguno de los procedimientos y recursos que tan firmemente maneja en narraciones posteriores, editadas fuera de España.

En 1964 publicó su libro *Geografía*, primera vez que se editaba el relato en su integridad, en México, en ediciones ERA. *Geografía*, había sido escrito en 1925. La *Revista de Occidente* sacó unos fragmentos en su n.º 52, en octubre del emblemático año de 1927. También se publicó en los *Cuadernos literarios* de *La Lectura*, dirigidos por Enrique Díez-Canedo, en 1929, aunque en esta edición faltó un capítulo que el autor no incluyó inadvertidamente en el manuscrito (tampoco corrigió pruebas), y que fue publicado «misteriosamente» en *La Gaceta Literaria* (en octubre de 1929), sin explicación <sup>8</sup>.

Cuarenta años más tarde el relato apareció finalmente íntegro y el autor, en una advertencia última al lector, indica que no ha rectificado ni una coma. Max Aub necesita explicar y explicarse, como hemos podido comprobar más arriba, el por qué de estos relatos, la selección de palabras, de motivos, las divergencias con los posteriores... Respecto a *Geografía*, le parece mentira cómo muchos de los nombres geográficos que se acumulan en la narración hayan perdido «parte de su encanto, debido entonces exclusivamente a la resonancia de sus sílabas. De una obra de juventud ha venido a serlo de niñez: ya Padang y el mar de Joló están al alcance de cualquiera» <sup>9</sup>. Irónica disculpa, como si las resonancias del idioma no fueran cargándose con el tiempo, haciéndose más y más densas, en vez de detenerse petrificadas. Pero la ironía es interesante por lo que deja traslucir de sus primeras y posteriores actitudes literarias. Dice, con sutil humor, uno de sus personajes en *Campo cerrado*:

Toda la literatura no es más que hinchazón; las cosas son sencillas. Con la música pasa lo mismo: para hacer algo los musicantes no tienen más remedio que hinchar el perro. Son unos aprovechados. Y los escritores. A estos se les nota menos porque hay más palabras que notas.

Y sin embargo las palabras, a fuerza de usarse, pierden sus cantos, su fisonomía particular, se convierten por sus encantos en cantos, y nos quedamos embobados, encantados, y nos las dan con queso <sup>10</sup>.

El exotismo de los nombres, la magia de lo desconocido, actuando como red donde atrapar la juventud, o hipnotizando la percepción infantil. Aunque también los nombres raros e inusuales le sirvieron para exorcizar el insoportable dolor de la injusta derrota y de la inhumana prisión en los campos de concentración creados para los refugiados españoles (recuérdense las terribles experiencias de Argelés y de Argelia, sin ir más lejos). Es en 1944 cuando publicó su primera entrega del *Laberinto mágico, Campo cerrado*, en México, aunque escribió su primera redacción en Argelia, y en esta narración pueden encontrarse decenas de palabras extrañas, extraídas del diccionario meticulosamente para alejar la angustia encontrada en el campo de concentración, palabras inyectadas en una obra que mantiene a distancia el infierno con la búsqueda de una extrema precisión en los nombres, conjurando así, quizá, la pérdida de toda razón y de toda esperanza. Una muestra de la utilización de estas palabras: “zangarilleja, cirigalla, monote, carúnculas, encarrujándose, fargallón, collón, zancajoso, pazpuerca, quillotrarlo, jalde, zaíno, esturrufara, zarracatines, corozo, escamón, pinjantes, mozcorra, comemojones, montantada, cariparejo, escajo, pericones”, y tantas otras. Los sonidos más crujientes del idioma, los adjetivos más rebuscados son aquí utilizados en perfecta combinación con un lenguaje coloquial que casi parece transcrito directamente de cualquier conversación de la época en la que se sitúa la historia. Max Aub decía que cuando hacía dialogar a sus personajes se olvidaba adrede de la literatura:

Quiero escribir como se habla, sin que me importe el que se hable bien. Ahora, como una conversación está llena de gangas, de repeticiones, de dudas, a la fuerza hay que reinventar. Pero la materia prima está siempre en el personaje. En los diálogos huyo de la «literatura» <sup>11</sup>.

También pueden considerarse “raros” y novedosos algunos de los procedimientos narrativos de *Ciertos Cuentos*, como la elección del narrador y su punto de vista en *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*, cuya edición, prólogo y notas pertenecen a J. R. Bülulu, cronista de su país y visitador de algunos más, dedicado a los que conocieron al mismísimo Jacobo, un cuervo amaestrado y escritor de las vicisitudes de los hombres en el campo de Vernet, traducido del idioma cuervo por Abén Máximo Albarrón. Las burlas al academicismo -en la mejor senda paródica cervantina- y a la ciencia filológica forman parte del ambiente que respiró el movimiento vanguardista y aquí se les saca mucho partido, suavizando con el humor la dureza del relato, lo mismo que ocurre en dos de sus novelas más originales y complicadas (trágicas, patéticas y humorísticas a la vez): *Luis Alvarez Petreña* (1934) y *Jusep Torres Campalans* (1957). Estas dos son una especie de reconstrucción de la vida y obra de un escritor y un pintor cubista, respectivamente. En *Jusep Torres Campalans* se encuentra material abundante sobre el arte moderno, sobre las vanguardias y el cubismo, siempre con una perspectiva irónica y desmitificadora, aunque también les rinde un tierno homenaje, que demuestra el profundo conocimiento que poseía Max Aub de las tendencias artísticas del siglo que le acogió. La suma y organización de los

diversos materiales que integran estos relatos hacen que puedan ser comparados con la pintura cubista, que ofrece el objeto desde múltiples planos y facetas, desautomatizando una percepción rutinaria. La mezcla de personajes reales y ficticios, la inclusión de obras originales de los protagonistas respectivos, la magistral utilización del género epistolar (femenino y masculino) demuestran por sí solas que Max Aub no sólo es un buen receptor de la revolución vanguardista sino que milita en primera fila con una gran inteligencia y riqueza de recursos <sup>12</sup>.

Todas estas cosas sintonizan bien con la renovación de la novela que se produce en el primer tercio del siglo XX. Renovación de la que ya se ha hablado aquí suficientemente. Max Aub participó en esa renovación lingüística, aunque luego los principales motivos temáticos a los que la aplicó fueron determinados en gran medida por los momentos históricos que vivió como hombre, como prisionero, como pensador atrapado entre dos guerras terribles.

Pero no es sólo la magia de los nombres la que permanece en sus relatos de antes y después de la guerra. En *Geografía* se relata con una prosa sugerente, lujosa y brillante la historia de amor triangular entre una mujer, su esposo marino y el hijo de éste, marino de puerto. Es una historia extraña, antigua y moderna, una recreación del mito de Fedra que acaba con la siguiente imagen de la mujer, que no tiene en *Geografía* nombre propio, como tampoco lo tiene el padre y esposo: «la rosa roja en su mano como una copa; no vio otra cosa, y se fue agrandando, llenándolo todo, como luego su grito al coger desesperada el Trópico de Cáncer ¡ay serpiente septentrional! y suicidarse con él» <sup>13</sup>.

Esta mujer sabe geografía porque toda su vida se la ha pasado viajando con los dos hombres sobre el Atlas. El viaje es la esencia y la unión de todos los fragmentos, el fuego que hace arder y desplegarse al tiempo. *Geografía* está poblado de islas y de sueños. Es un libro que podría ponerse fructíferamente en relación con *Isla, cofre mítico*, el delicioso y surrealista experimento poético dedicado a Elisa y André Breton por Eugenio F. Granell <sup>14</sup>. Voy a seleccionar algún fragmento significativo. Unas veces «la tarde parecía un traje de arlequín», otras la atmósfera estaba menos despejada:

Aquel día enfermo de niebla, en el que hasta el mar envejecía y al sol salíanle canas, fuéronse perdidos en el silencio, solos, remando hacia Islandia inexistente. Buscando, sin encontrar, dieron vueltas en los bosques de los océanos, llorándose perdidos, sin ver. Y, cuando ya todo oscuro, volvieron, tenían la impresión de que, aun sin haberla encontrado, habían estado allí, en la isla, y pusieron a hablar de ella y de sus recuerdos; tiempo después hubieron de rememorarla como se recuerda algo que de pronto has olvidado y que, sin embargo, llevamos en las ideas, algo que ha huido, hundido en aquel momento mismo y que pesa fuerte en el alma, molestando.

El, que le llevaba una noticia fresca, como pez en la red, sintióse escapar por una malla suelta, imposible ya para siempre de recoger exacta, pez que lleva un signo especial y que muere en la memoria; peso muerto para toda la vida. Islandia, que no encontraron, perdidos en la niebla.

Ella se le aproximó con frío en la columna vertebral -vieja palmera humana que se le doblegaba, no a impulsos de inexistente viento, sino de la niebla enorme que la empujaba toda ella penetrada de miedo. Y él tenía de un lado su calor y de otro el cinc de la niebla. (...) Soñó aquella noche que había cazado todo un rebaño de cebras. Fiebre <sup>15</sup>.

Viajes, sueños, islas, ciudades, geografía, peregrinaciones imaginarias, elementos todos ellos que forman parte -y parte esencial- de la mejor literatura occidental y que desempeñan un papel relevante en las vanguardias y en el surrealismo. Max Aub sabe recoger en su libro estos motivos y les dota, al igual que Granell, de una gran fuerza poética <sup>16</sup>.

A continuación, tras una elipsis de las muchas que utiliza Max Aub, «fundidos encadenados», como muy bien ha analizado Soldevila Durante al rastrear las influencias del lenguaje cinematográfico en la prosa del autor de *El Laberinto mágico*, prosigue:

Como se les diseminara la emoción entre el mar meridional de la China, el mar de Java, el mar de Banda y el mar de Célebes, archipiélagos de emoción, a cada revuelta inesperada, a cada isla nueva para ellos, él le apretaba suavemente la mano.

En *Geografía* los colores y sonidos del cielo reaparecen periódicamente:

A serrar el cielo con los dientes afilados de una cordillera, partirlo en dos pedazos, que cayesen uno a cada lado con ese ruido de la madera al partirla el carpintero sobre su rodilla, y que saltase para ellos una astilla del infinito. Se sentían tan dueños de toda la tierra, redondita y maleable, que dábanles a veces ganas de jugar con ella para hacer carambolas con las estrellas <sup>17</sup>.

Los sueños, el mar, el tiempo, los viajes imaginarios, y sin embargo reales, están presentes en *Geografía* de manera muy elaborada, aunque también reaparecen en los *Campos*, como cuando en *Campo Cerrado*, Rafael, meditando en el futuro por vez primera con claridad, y observado por los vecinos con atención y cuidado (siempre lo hacen «cuando un Campesino piensa en algo más que en la capital más cercana»): "se miró a sí mismo y se dijo: «¿Por qué no?». Su virginidad perdida transformábase en *geografía* y la vida se le presentaba por vez primera como un camino. Volvióse a la cama con una gran locomotora en el cerebro y se durmió como piedra" <sup>18</sup>.

La vida como camino, sólo que en *Campo cerrado* los trenes han sustituido a los barcos. Trenes y locomotoras que son «cuchillos decentando España; arados que le labran surcos dejando estela: como si él fuese el primero en efectuar el viaje, descubridor de nuevos mundos, *macheteando una senda por la selva virgen*». Cuando Rafael se quedaba sólo, «las calles se alargaban. La soledad le daba a conocer su propio cuerpo» <sup>19</sup>.

Y soñaba, soñaba sueños menos complejos que la protagonista de *Geografía*, pero sueños al fin. Ante la presencia de lo coercitivo (aquí el revisor del tren), Rafael se unía a los compañeros de viaje «como si estuviese enhebrado» a ellos <sup>20</sup>. El personaje femenino de *Geografía* -tan sólo una vez, al final del relato se nombra al hijo, Hipólito-, se refugia en el sueño y palidece cuando él le indica las posibilidades de la geología:

Al bocetarle tan sólo que podrían llegar a saber, a ver, cómo se habían formado las tierras y los mares, sintió ella cómo eso correspondía a desnudarla moralmente, a ir enseñando los más menudos altibajos -valles, ríos y montañas- de su espíritu, de su formación psicológica a través de las edades. Y le tapó presurosa, con la mano, la boca.

Después hubo un silencio muy grande y extraordinariamente molesto.

(«No, no», se repetía ella por la noche, temblando, y cerraba los ojos con fuerza. Servíanle entonces los párpados de pantallas e iban desfilando, en algazara incongruente de

colores, infinitas variedades de tonos-con súbitas explosiones de blancos deslumbrantes que la hacían hundir furiosa su cabeza en la almohada, buscando en vano huir de los colores extraños que la persiguieron hasta que empezó a soñar.

Sonó que con agua de jabón lanzaba al aire múltiples globos irisados y sin geografía, planetas de vida efímera, y ella se sentía, al lanzarlos, inmortal.)

A veces le parecía desconocerle en absoluto y se adentraba en su mirada y sus pensamientos, de la misma manera que los fenicios debieron de ir *-abriendo caminos en la selva virgen del mar* en aquellos siglos que se cuentan al revés.

Y tenía el temor negro de no hallar nada o por el contrario de tropezar con tales cosas desconocidas que la hicieran morir o huir a la desbandada.

Atracaba en sus pensamientos con infinito miedo chapado de curioso coraje. Poco a poco establecía colonias que le permitían luego un conocimiento mayor; sin embargo no se sentía lo bastante segura aún para trazar un Portulano de su alma de marino.

A veces le parecía, con Homero, que todo su espíritu estaba circundado por el Océano y otras dudaba de salidas infinitas e incomprensibles. (Sobre todo cuando sus ojos se fijaban en su bergantín -ya comprenderéis que sólo es un ejemplo- y se mantenían inmóviles largos minutos y a su pregunta insegura «¿En qué pensabas?» él contestaba «En nada».

Decidme si era a su marido el Capitán o a su hijo el marinero de puerto a quien ella preguntaba <sup>21</sup>.

Sin embargo Fedra, en Max Aub, «sabía y se moría de amor por los dos» <sup>22</sup>. Las abundantes y breves cartas del Capitán, cuando estaba de viaje real, a su «querida mujercita» anuncian el dominio de Max Aub en el género epistolar, que tan generosamente utilizó en su propia vida y en su obra (*Campo de los almendros, Alvarez Petreña...*) La última decía: «Por fin tú y mi casa, tú y el descanso». Y a continuación una rápida visión del amor pasado y presente, apoyada en una metonimia cotidiana: «El día en que se casaron les dolían los zapatos a él y a ella, y sonriéronse todo el día, y no se lo dijeron nunca». Y una reflexión sobre el tiempo, y la tragedia de la imposible elección, y el análisis minucioso de los sentimientos íntimos y torturados, tan propios de la prosa de esta época, de la novela subjetiva y lírica (o ¿deshumanizada?), como sucede en *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, de Francisco Ayala. Escribe Max Aub:

El tiempo vino a plegarse como un abanico el día en que el capitán llegaba, vuelto en travesía directa de los Infiernos.

Todos los días anteriores se abatieron súbitamente sobre aquél como cartas de baraja lanzadas vertiginosamente por un prestidigitador una contra otra, en el aire. (...) Todos sus sentimientos dispersos, dormidos y casi olvidados volvían en tropel como llamados por arrebatado toque. Tantos le parecían, vistos desde abajo, que se ahogaba, luchaba por apartárselos de encima y al darse cuenta de la esterilidad de su intento sintióse desaparecer bajo su peso, aplastada (...) y que no le dejaban ni siquiera llorar.

Se separó de su mundo y fuése frente a la cómoda; cogió los retratos; estaban unidos por conchitas y caracoles pintados de colores azules y amarillos; *él, su marido, de marino, con los galones que a ella le ataban el corazón; y él, su hijastro, con un libro en la mano*. Los caracoles y las conchitas se pusieron a dar vueltas y a danzar y era la espuma y era el océano que bramaba, todo se revolvía; se desencadenó la tempestad, rugía el viento y las olas altas, ella quería gritar “no quiero morir”, pero de repente ya no era ella la que moría sino su marido, y al principio respiraba satisfecha, pero luego le tiraban los mares verdaderos y las islas de verdad y no quería que muriese y sufría horriblemente.

De repente era el otro el que moría y ella primero se alegraba y luego al pensar en los

mares tan bonitos y en las islas tal y como ella las soñaba, quería también lanzarse al mar, procuraba nadar, pero las olas eran fuertes y le pasaban encima de la cabeza, se ahogaba y no quería; “no quiero morir” gritaba, “no quiero” y moría.

El sol doraba la tierra de un lado y abandonaba el otro.

(...)

*Y todo su amor era para el esposo, y su abrazo tenía los colores del arco iris. Recordaba las horas lentas, desprendidas del fuego, las horas del paseo (...) Y la verdad también asomaba: puertos de verdad, aguas del Océano Indico que le habían bañado; jera él a quien quería! y las horas tranquilas del amor (...)*

*Y su hijastro (...) tendíale las tardes repletas de continentes y en un saquito le ofrecía, tímido, islas surtidas envueltas en un papel de colores* <sup>23</sup>.

¿Bastarán estas citas de *Geografía* para comprobar lo que hemos dicho más arriba, y para diferenciar algunas formas de la prosa de antes de la guerra, de las que le ocuparán más adelante? Luis Alvarez Petreña, por ejemplo, como observa Eugenio de Nora, representa «el drama de su tiempo (cargado de presagios e inminencias), (...) como romántico buitre prometeico de su propio espíritu agobiado; pero en el fondo esta árida y flageladora vivisección es también un disciplinado entrenamiento, un rebote en las paredes de la náusea capaz de provocar una más íntegra y auténtica recuperación». Petreña, añade Nora, «es un libro límite: la encarnación de una crisis al mismo tiempo estética, espiritual, social, y simplemente humana, desde la cual es preciso regresar a un punto de partida» <sup>24</sup>. Más tarde, la guerra y el exilio imponen a su prosa un ritmo más rápido, una acción externa más sostenida, el «mundo objetivo» llega con un destello de brutalidad y se le impone.

Pero muchas cosas persisten: el «agigantamiento y la observación intensa de lo insignificante» (Soldevila), en relatos como *Las sábanas*, *El matrimonio*, o *La espina*, con su encadenamiento infernal en la búsqueda de las causas que provocan el accidente azaroso que no tiene justificación ni explicación en un mundo en el que reina el caos y el desconcierto. No hay tiempo para detenerse en estos relatos, de gran interés, aunque sí para valorar positivamente la fuerza que el objeto más insignificante y cotidiano adquiere en la prosa de Max Aub: un viejo espejo, unas sábanas apolilladas, la espina de una humilde trucha, etc.

También hay tiempo para recordar uno de los muchos diálogos de sujeto múltiple de *Campo cerrado*, con Rafael Serrador como uno de los interlocutores que no entiende nada de la verbosidad hiriente de sus compañeros de conversación. Max Aub escribe aquí que los artistas son los únicos seres «que pueden verse sin espejo. El artista es un hombre que puede reconocerse en lo inanimado. Por eso creo en Dios. ¡Ese sí que era un intelectual! Ya lo han dicho por ahí, supongo. Y el mundo a su imagen y semejanza, como mayor prueba».

El artista y el intelectual pueden llegar a confundirse, aunque no basta querer, sino poder:

Y no se trata de dejar rastro, que eso está al alcance de cualquiera, sino de seguir siendo uno mismo tras la muerte. El rastro o el rostro, es cuestión de pies o de narices. La inmortalidad, amigo mío, la inventó Caín, el primer académico. Un intelectual, mi joven profesor catalán, es un hombre que deja su estilo por el mundo. Sea el que sea.

Y es que también el arte:

son ganas de verse, de verse venir, un laberinto de espejos. Ver y ser visto. Lo peor que le pueden decir a un artista es: si te he visto, no me acuerdo. Esa es la cuestión, parir algo que no se mueva, parir muerte. Que el movimiento sólo es de Dios (...) ¡Dioses menudos y puñeteros los intelectuales, mi querido amigo! Quitate tú de ahí para que me ponga yo, que se me ve mejor. ¡Gentuza, mi joven amigo, gentuza, y Dios su fotógrafo! Tú ya ves el cuadro ¿no? Al final de cada curso, Dios, que es el profesor de Instituto, hace un retrato de cada generación <sup>25</sup>.

Piensa Aub que para recorrer un camino imaginado lo primero que hay que hacer es construirlo, no tumbado a la bartola, sino contra todo lo que se nos opone. Sin olvidar que la tensión entre tradición y ruptura, entre imitación y creación, es siempre necesaria:

Se piensa de las cosas en la medida que otros han pensado antes que uno. Recoges el mundo, al nacer, en el estado en que te lo encuentras, y te mueves entre las formas que otros han creado, y de la misma manera que no puedes, tú sólo, cambiar el trazado de las calles, tampoco el de los pensamientos. Puedes escoger, y no mucho, Y como dejes la humanidad a tu muerte, ese ha sido el progreso y tu gloria. Partir de cero es una candidez inaudita, como no sea cosa peor. Ya sé que la rebeldía individual es algo muy bonito, pero nada más (...) *Los estilos son perifollos, y sus diferencias cominerías*. Lo que importa es la estructura, que los edificios sean de piedra y no de cartón (...) Que sepamos quiénes son los que viven en ellos, y qué es exactamente lo que tenemos que hacer. El sentimiento es tuyo, pero las ideas te las dan hechas, aunque no quieras, con la lengua. El idioma es una cosa seria...<sup>26</sup>

¿En serio cree Max Aub que los estilos sólo son «perifollos y sus diferencias cominerías»? Sospecho que sólo lo cree de manera irónica, humorística, paradójica tal vez. Porque, a pesar de su entrega frenética a la escritura, su estilo es coherente, labrado con pasión y sinceridad, inteligente y seguro, lleno de recursos, un estilo que está marcado por el signo de su época y de su mejor literatura. ¿No nos recuerdan ciertos chistes lingüísticos a Nabokov, algunos monólogos interiores a Joyce, ciertas metáforas a Proust, a Ramón Gómez de la Serna o a Breton, algunas concepciones del relato a Borges, etc.? ¿Y no vemos también cómo su literatura se enraiza en la tradición, en Quevedo, Cervantes, la novela picaresca, Baroja, Valle-Inclán, Galdós, Valera, y un largo etcétera?

Para terminar voy a ofrecer dos breves ejemplos de lo anterior: En *Fábula verde*, de 1930, Margarita Claudia, la protagonista visceralmente vegetariana, había andado todo el día «con aquel sueño sin sueños a cuestras», cuando se puso a llorar sin saber por qué y le pareció que el sueño «huía en cataratas». Más adelante, tras una amenaza incumplida de tormenta, mientras conversa con su, eternamente rechazado, pretendiente por el campo, sentados bajo un almendro en flor que habían plantado allí para ellos, Max Aub describe el paisaje mezclando recursos manidos con metáforas nuevas, atravesando cierto tono romántico degradado con la ironía y el humor que el «autor-narrador» inyecta, por ejemplo, en sus comentarios, a veces en nota a pie de página. Tras una imagen humorísticamente vegetal (las únicas que sabe crear y comprender la obsesionada madre de «una manzana grande parida sin dolor» y criada por los amargones, que «se partían los tallos para amamantar el fruto recién nacido»), casi al final del relato, aparece una de estas llamadas que exhiben el humor ingenioso del autor:

El cielo era gris y los verdes de los prados, que iban cayendo valle abajo entrelazados con los boscajes, eran de todos los colores; volvían a subir -allá enfrente- una vez velados por el agua del regato que, olvidado completamente, corría por el ángulo de las colinas -las piernas eran puentes. Las nubes, en el perfil abullonado de los árboles cumbreños, formaban bolsas y curvas sucias. «Parece una gran hoja de col» -dijo ella refiriéndose a ellas <sup>27</sup>.

Y en la nota exclama, recordándonos trucos del fino humorista, narrador y poeta que fue Vladimir Nabokov:

¡Ay si todos quisiesen saltar conmigo, haciendo trampas sonrientes, de un idioma a otro! Del castellano al francés, sin razón, porque sí. ¡Qué fácil entonces mi cometido! De *col* a col, de *chou* a cuello. Todo quedaría perfectamente explicado. El beso iniciado por él hacia la nuca, el fruncimiento de las cejas y la razón de la frase anterior de Margarita Claudia y hasta el vago deseo que *chou* despertaba en él. Pero todavía no llegó el tiempo...

Como ya hemos sugerido al hablar de *Geografía*, a veces Max Aub nos recuerda motivos temáticos y recursos estilísticos del pintor y escritor surrealista Eugenio Fernández Granell (otro fino humorista), especialmente en alguna de sus narraciones del volumen recientemente reeditado en Alcalá de Henares, *Federica no era tonta*. Cuentos como *La estatua de Jessica*, *Cristal Niles*, *Nostálgico pronóstico*, *El hombre verde*, o alguna de las prosas que publicó en los números de *La poesía sorprendida*, la milagrosa revista editada durante los años 1943-1948 en la República Dominicana, podrían mostrar llamativas convergencias con relatos como *Fábula verde* <sup>28</sup>. Pero no podemos detenernos ahora en ello, aunque nos parece interesante comprobar cómo el surrealismo impregna, conscientemente, muchas de las imágenes y asociaciones de las primeras prosas de Max Aub.

El segundo ejemplo puede mostrar la distancia que separa los procesos metafóricos de la prosa de Aub, una prosa escrita en años en los que triunfaron los planteamientos creacionistas, ultraistas, surrealistas, cubistas y demás *ismos*, y las imágenes de la prosa de un noventayochista como Pío Baroja, a quien Max Aub, sin duda, admira por su talento narrativo. En *La Busca*, escribe Baroja al comienzo del cap. I: «Y el canto de un grillo de la vecindad, que rascaba en la chirriante cuerda de su instrumento con una persistencia desagradable». Capítulo que concluye, cuando ya nadie hablaba en el patio, con el sonido del grillo del principio: «siguió rascando en su desagradable instrumento con la constancia de un aprendiz de violinista» <sup>29</sup>. El ejemplo puede ilustrar la degradación irónica y la vulgarización molesta que introduce Baroja en sus procesos metafóricos tradicionales. Max Aub, en cambio, escribe otras cosas con el mismo grillo. Un grillo que cose el cielo a la tierra mucho más ruidosamente que la aguja de la torre de las catedrales de provincia proustianas. En *Campo cerrado*, Rafael Serrador llega a su casa «cuando el anochecer se cubría de marino. No se sentía vivir: la temperatura abolía todas las leyes, un grillo cosía en las esquinas el cielo a la tierra con puntadas en forma de serrucho». Como parte degradada de la estética sinfonía «Marieta le daba a las agujas enculada en una meridiana» <sup>30</sup>.

Pero estamos ya en la prosa de después de la guerra civil <sup>31</sup>. Y, aunque no podemos detenernos en muchos de los recursos que maneja en su narrativa, estudiados por Soldevila Durante (estructuras fragmentarias, laberínticas, desenlaces violentos y trágicos, encadenamientos, personajes múltiples y colectivos, supresión de protagonistas individuales, planos

discursivos prolongados, *découpage* de planos diferentes, movimiento continuo, *travellings*, vueltas al pasado, sueños proféticos y oscuros presagios, fundidos encadenados, desarrollo del pensamiento no manifestado en voz, estructura visual, dialogismo desatado, alternancia de monólogos interiores con sensaciones exteriores, etc.), un análisis más detallado de ellos confirmaría lo que venimos diciendo. Al menos aquí quedan subrayados.

Lástima que no podamos ofrecer un hilo de Ariadna para recorrer los laberintos mágicos de Max Aub, un escritor que no merece el olvido del que se quejó en su *Gallina ciega*<sup>32</sup>, un escritor apasionadamente valenciano y español, que lo fue por deseo y no por azar. La vida de Max Aub es tan admirable como su obra. Algo que no se puede decir de muchos escritores.

## NOTAS

(1) Para una visión general del autor en el contexto de su generación, con sus correspondientes entradas bibliográficas, véase el tomo VIII de la *Historia y crítica de la literatura española*, coordinada por F. Rico y al cuidado de Domingo Ynduráin, dedicado a *La época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 352-361 y 508-555. Una visión más específica del autor y su obra en SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973; BORRAS, Angel A., *El teatro del exilio de Max Aub*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1975, que ofrece una bibliografía ceñida muy útil en las pp. 175-180; y "Max Aub: Bio-bibliografía", de Miguel A. González Sanchís, en M. AUB, «*San Juan*», *tragedia*, presentación de Roberto Mesa y prólogo de Enrique Díez-Canedo, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 107-121.

(2) Ver AUB, Max, *Teatro completo*, introducción de Arturo del Hoyo, México, Aguilar, 1968, pp. 35-213. En el breve prólogo del autor a sus propias obras hace balance del tiempo transcurrido y reflexiona con escepticismo, aunque de manera optimista, de la acogida que tienen en medios universitarios sus primeras obras. Escribe en el prólogo (pp. 35-38) que se ríe del Max Aub de entonces, aunque le envidia: «Le veo la cara -conservo fotografías- y no vuelvo de mi asombro de que aquel muchacho que tomaba la literatura tan en serio, se haya salido con la suya. Porque en aquel tiempo hubiera vendido mi alma con tal de que treinta años después se llevaran al teatro esas piezas, y más en un teatro universitario americano... (...) Y es que el mundo desde, digamos, 1914 -Picasso, Pirandello, Freud, Stravinsky, Diaghilev-, todavía no ha salido de su asombro. Por lo visto, aquello, lo mío, todavía puede pasar, al cuarto de siglo, por "nuevo". Porque no es de creer que me hayan exhumado por clásico; digo.

¿Me satisface esa preferencia? Por un lado sí, ¿cómo no? Pero, en verdad de verdad, no tanto. ¿Quién soy? ¿Aquél o este que esto escribe? (...) ¿Es posible que yo, muy joven, haya sido un escritor más interesante que el que soy?; ¿que lo que escribí hace treinta años sea "mejor" que lo que sale ahora de mis manos? ¿El tiempo no añade ni cuenta?; ¿no sirve lo vivido? ¿No cuenta lo aprendido? ¿Se entiende de raíz, tal y como nos echaron al mundo? ¿No importa descubrir tierras, irse conociendo -y conociendo- más cada día? (...) Tal vez resulte ahora que aquel arte deshumanizado no lo era tanto como creíamos y que el bien decir -¡oh, años gongorinos!- no cuenta lo que queríamos». Interesantes reflexiones que Max Aub gusta de sembrar en prólogos, epílogos, diarios y reediciones. Sobre la evolución de su teatro véase MONLEON, José, *El teatro de Max Aub*, Madrid, Taurus, 1971, concretamente sobre su «Teatro primero», las pp. 31-43.

(3) Manuel DURÁN, «Max Aub o la vocación de escritor», en *Papeles de Son Armadans*, Año VIII, T. XXXI, N° 92 (Noviembre, 1963), p. 130-131.

(4) AUB, Max, *Narciso*, en *Teatro completo*, ed. cit., p. 165.

(5) Manuel DURÁN, *art. cit.*, p. 130.

(6) AUB, Max, *Novelas escogidas*, ed. e intro. de Manuel Tuñón de Lara, México, Aguilar, 1970, p. 1183.

(7) AUB, Max, *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1966, p. 7. El propio autor no estaba descontento de sus escritos juveniles, sino, hasta cierto punto, convencido de que podían dialogar con significativos y nobles textos del pasado. Max Aub, con la gran cultura que caracteriza al hombre universal, realizó un sugerente y bello experimento intertextual en su libro titulado *Del amor*, en el que selecciona diversos textos epistolares que representan en la historia algunas de las más altas cimas del sentimiento amoroso, incluyendo al final, con gran instinto literario, fragmentos de las prosas que acabamos de mencionar, *Yo vivo*. Véase Max AUB, *Del amor. Textos de Eloísa, Subandhu, Manuela Sáenz, Benjamín Franklin, Ninon de Lenclos, Max Aub, Betina von Brentano, Goethe*, un espectáculo de Max Aub con trajes de Leonora Carrington, Suplemento de Ecuador O ° O' O' , *Revista de Poesía Universal*, México, agosto de 1960. La obra no llegó a representarse debido al alto costo de los trajes que Leonora Carrington -la maga anglomexicana- dibujó para la ocasión y que se reproducen en el libro. Son trajes muy complicados y surrealistas, con motivos vegetales y animales, y maquillajes y máscaras muy expresionistas.

Es importante señalar que los fragmentos de *Yo vivo*, protagonizados por Enrique y Matilde, vendedora de guantes, y titulados "De la música del baile y del baile mismo", "Del besar", "De la blusa de Matilde" y "Del amor", no desmerecen en absoluto a los seleccionados. Situados casi al final del texto representan una estancia llena de luz y de riquezas en el palacio del amor, desvelan el éxtasis y la comprensión de que «la tierra no es cóncava, sino convexa», porque «estamos dentro». La culminación de los deseos físicos y de los espirituales, la certidumbre de un mundo habitable y eterno en el amor, se perfeccionan con la promesa de eterna juventud, inscrita en los fragmentos de tres cartas de Betina von Brentano a Goethe y una de respuesta del viejo genio, siempre dispuesto a la vigilia amorosa, haciendo posible que la felicidad sea su patria. Con estos fragmentos se concluye el experimento, dejando que el *Explicador 1º* declare, parodiando los versos de "cabo roto" cervantinos, que «Aquí acaba esta versión, / tal vez demasiado humana / del amor. / Perdonen sus muchas faltas». El suplemento de la *Revista de Poesía Universal* no lleva paginación.

(8) Ver el colofón de Max AUB en *Geografía*, México, Era, Alacena, 1964, p. 59.

(9) *Ibid.*, p. 59.

(10) AUB, Max, *El laberinto mágico I. Campo cerrado*, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 64. Esta fue la primera edición que se hizo en España. La obra está fechada en París, de mayo a agosto de 1939.

(11) Citado en SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 322.

(12) Ver AUB, Max, *Ciertos cuentos. Cuentos ciertos*. 2 vols., México, Antigua Librería Robredo, 1955. «La historia de Jacob» se encuentra en *Cuentos ciertos*, ed. cit., pp. 143-243. *Luis Alvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans* están editadas en *Novelas escogidas*, ed. cit., pp. 635-1126.

(13) Hay una flecha simbólica que une los nombres de Fedra, Atlas, Geografía, Océano. El interés por los viejos mitos griegos era en aquellos años intenso. Recordemos que Unamuno había publicado su Fedra en 1920. La cita en *Geografía*, ed. cit., p. 58. *Alvarez Petreña* es también la historia de un suicidio, la historia de una frustrada vocación amorosa y la historia de la vocación de un escritor ator-

mentado.

(14) FERNÁNDEZ GRANELL, Eugenio, *Isla, cofre mítico*, reeditado en *Sintaxis*, Núm. 16/17, Tenerife, 1987, pp. 99-133, con una carta inicial de Andrés Sánchez Robayna (pp. 99-101) y una entrevista de Juan Manuel Bonet, «El surrealista errante (Conversación con Eugenio F. Granell)», pp. 135-158. El libro, con ilustraciones de su autor, fue publicado por primera vez en Puerto Rico en 1951, en edición de 250 ejemplares numerados y firmados por el autor. El experimento poético de Granell está inspirado en el libro de André BRETON, con textos e ilustraciones de André MASSON, editado por vez primera en 1948, *Martinique, charmeuse des serpents*, (Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972).

(15) *Geografía*, ed. cit., pp. 42 y 43.

(16) Véase el reciente N° 145 de *Revista de Occidente*, junio de 1993, dedicado monográficamente a «El viaje y las ciudades: geografía y leyenda».

(17) *Ibid.*, p. 50.

(18) *Campo cerrado*, ed. cit., pp. 38 y 39. Las cursivas son mías.

(19) *Ibid.*, pp. 43-4.

(20) *Ibid.*, p. 46.

(21) *Geografía*, ed. cit., pp. 44-5. Las cursivas son mías. Las interrupciones del narrador, interpelando al lector, son frecuentes en la narrativa de Max Aub. Su vocación dramática y cinematográfica favorecieron ese estar siempre «atento» a los interlocutores, a las conversaciones y a los diálogos.

(22) *Ibid.*, p. 53.

(23) *Ibid.*, pp. 51 a 57. Las cursivas son mías. Cfr. Francisco AYALA, *Cazador en el alba y otras imaginaciones*, prólogo de José-Carlos Mainer (pp. 9-38), Barcelona, Seix-Barral, 1971.

(24) Eugenio G. DE NORA, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, 2ª ed. ampliada, T. III, Madrid, Gredos, 1970, pp. 18-30. Las citas en p. 22.

(25) *Campo cerrado*, ed. cit., pp. 158-9.

(26) *Ibid.*, p. 106. Las cursivas son mías.

(27) «Fábula verde», en *Mis páginas mejores*, ed. cit., p. 25. Hay reedición de *Fábula verde* (Valencia, 1993) patrocinada por el Archivo-Biblioteca Max Aub y el Ayuntamiento de Segorbe. La edición y el estudio introductorio son de Miguel A. González Sanchís, Laura Gadea Pérez, Pau Expósito Andrés, M.ª Ángeles Sales Navarro y Ángel Torres Martínez (pp. XV - LXXI).

(28) E. F. GRANELL, *Federica no era tonta*, Alcalá de Henares, Colección Algorán, ed. Fugaz, 1993. Cfr. *El Hombre Verde. La moldura. Relatos*. Ediciones «La Poesía Sorprendida», colección «La estrella en llamas», Ciudad Trujillo, Santo Domingo, República Dominicana, mayo de 1944. Hay dos reediciones facsímiles del conjunto de la Revista *La poesía sorprendida* (21 números y 14 cuadernos), coordinadas por Freddy Gatón Arce, índices de nombres y contenidos realizados por Diógenes Valdez. Cito por la 2ª reimpresión, de 1988: *Publicaciones y opiniones de la poesía sor-*

*prendida*, San Pedro de Macorís, R.D., Universidad Central del Este, vol. LXX, serie literaria 15, 1988, pp. 429-436.

(29) Pío BAROJA, *La busca*, en *Obras completas*, T. I, prólogo de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 258 y 259. Las cursivas son mías.

(30) *Meridiana*: Canapé o cama turca. *Campo cerrado*, ed. cit., p. 36.

(31) Siempre con el hombre al fondo del tapiz, como ha analizado muy bien Manuel Tuñón de Lara en su introducción a las *Novelas escogidas*, ed. cit., pp. 9-64.

(32) *La gallina ciega*. *Diario español*, México, Joaquín Mortiz, 1971, en concreto las pp. 125 y 126.