
This is the **published version** of the article:

Fernández de la Rosa, Raúl; Rodríguez, Juan. "Las ideas no son de nadie, sino del tiempo" : texto y autoría en la obra última de Max Aub. 2015. 53 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/137808>

under the terms of the  license

**«LAS IDEAS NO SON DE NADIE, SINO DEL TIEMPO»: TEXTO Y
AUTORÍA EN LA OBRA ÚLTIMA DE MAX AUB.**

AUTOR: RAÚL FERNÁNDEZ DE LA
ROSA

TUTOR: JUAN RODRÍGUEZ
RODRÍGUEZ

MÁSTER: LENGUA ESPAÑOLA Y
LITERATURA HISPÁNICA

JULIO DE 2013

ÍNDICE

Planteamiento e introducción	4
<i>Campo de Almendros</i>	6
<i>Antología traducida</i>	11
<i>Crímenes ejemplares</i>	15
<i>El Teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo</i>	18
<i>Imposible Sinaí</i>	21
<i>Jusep Torres Campalans</i>	24
<i>Juego de cartas</i>	29
<i>Vida y obra de Luis Álvarez Petreña</i>	34
Conclusiones del trabajo.....	48
Bibliografía.....	50
Agradecimientos.....	53

Planteamiento e introducción

«Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος, καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος» y su traducción española más aceptada —«En el Principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios»¹ forman un binomio introductorio al tema que nos concierne casi perfecto; aunque el hebreo no sea carne, es alma en la semántica. Porque el tema no es otro que el problema del texto y la autoría en la obra última de Max Aub, judío de origen, de madre francesa y padre alemán, español nacido en París y, sobre todo, valenciano y, sin duda, intelectual europeo y occidental de raíz hebrea, valga la redundancia dada «la importancia y el prestigio hebreo-helénico del *Logos* esencialmente occidental de la palabra».² Sigamos el prólogo de Steiner —otro intelectual que huyó también de su París natal, por obvios paralelismos:

Indagar sobre el *status* del «libro» y sobre el enigma de la revelación en el lenguaje significa toparse una y otra vez con el judaísmo y su trágico destino. No es difícil entrever este *leitmotiv* [...] Nos adentramos cada vez más en *la cuestión fundamental: la de la herencia de Jerusalén y Atenas, la de la «textualidad» hebrea y helénica*.³ Nuestra identidad occidental y la riqueza de nuestra condición moral e intelectual nacen de la interacción entre estos dos mundos del espíritu. Pero esta interacción contenía también semillas de desastre.⁴

No implica ello que la obra del valenciano fuese católica ni judaica; sabemos de sus raíces agnósticas: «El agnosticismo de mis padres —librepensadores— en un país católico como España, o su *prosodia judía*,³ en un país antisemita como Francia, ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado! ¡Qué vergüenzas!».⁵ Tampoco quieren decir estas letras que el problema sea teológico, aunque esté harto claro que todo ello es parte de nuestra cultura y que el tema en un intelectual de tales orígenes y sentimientos no hubiese podido no ser algo implícito. Como explícito es que, «Desde

¹ Juan 1:1.

² Steiner, George, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 2001, p. 10.

³ El subrayado es mío.

⁴ Steiner, George, *Op.cit.*, pp. 11-12.

⁵ Cfr. Aub, Max, *Campo de almendros*, Madrid, Castalia, 2000, p. 10.

1914, el mundo occidental se encuentra en un obvio estado de crisis»,⁶ más patente en nuestros días, si cabe.

Al principio he citado la traducción de la frase bíblica; toda traducción es una traición, no se puede versar todo de un idioma a otro, se pierden ideas, pasan otras. El *λόγος*⁷ es en sí la razón, el porqué, la fuerza motriz que hace que algo suceda –es lógico– (la mayúscula de la cita anterior lo revela, del mismo modo que lo iguala a Dios); no sólo eso, el *λόγος* es algo que nos supera, una idea que nos sobrepasa, como en la religión es Dios la razón de todo y todo a la vez: la inmortalidad. Esa inmortalidad es un reflejo de las ideas, es decir, las ideas no mueren para Aub, pues superan a los hombres y quedan en el tiempo.⁸ *Ἀρχή* no es otra cosa que el principio, que, lógicamente, se antepone al *τέλος*, que es el final; hablamos de la tensión que se crea entre el principio y el final (la causa-razón y el fin-objetivo, respectivamente), que no es otra cosa que el tiempo, ese *χρόνος* al que pertenecen las ideas. Nótese la polisemia de *Ἀρχή*, que es causa-razón y tiempo.

No en vano la figura del traductor será utilizada por Aub, muchas veces junto a la religión, no cabe duda de ello: *Antología traducida e Imposible Sináí* –teóricamente en ambas obras los poemas han sido traducidos, y muchos versan sobre temas religiosos–. Con esos elementos buscará alejarse de sí mismo y acercarse a las ideas de su tiempo, que no salieron de la nada, venían ya a través del tiempo; su obra última es un reflejo de todo lo dicho. Sólo hace falta abrir los ojos y notar la intertextualidad de su propia obra, a la vez que aceptamos que su obra última no es un punto y aparte en su trabajo, sino una continuación de las inquietudes e ideas de un hombre del pueblo, un hombre político, intelectual y comprometido.

Todo este camino conflictivo, textual y de raíz religiosa (el libro de libros) tiende su camino hasta la irrefutable crisis del hombre y sus valores occidentales (no hay que olvidar que lo judío en sí es la bisagra con Oriente); todo ello, como es normal, tiene su reflejo en la literatura, en su forma; no sólo en las vanguardias, sino mucho más allá. En este siglo, el pasado, en que se multiplicaron las escuelas literarias y sus ideas

⁶ Steiner, George, *Op.cit.*, p. 11.

⁷ Para la reflexión del significado de los vocablos griegos se ha consultado: Henry, George Liddell and Scott, Robert (compiled), *Greek-English lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

⁸ Cfr. Rojo, Alba C. de, *Iconografía de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2000, p. 52.

–el estructuralismo, la muerte del autor y un largo etcétera–, quisiera destacar que hemos pasado de la veneración del autor (de la crítica textual) a la desaparición paulatina del propio autor. El autor se está convirtiendo en un fantasma, o por la irrupción de Internet y la pérdida del control de los derechos de autor, o por las nuevas lecturas de la crítica literaria. El caso es que Max Aub dejó bien patente el reflejo de ese tiempo que nacía y aún hoy en día se sigue desarrollando; a todo ello unió su drama personal y su drama humano y colectivo, político. Estas líneas que siguen tratarán de demostrar lo que arriba se afirma, apoyándose no sólo en Aub, sino, también, en las ideas de otros escritores –que alentaron el fenómeno que se acercaba.

Cabe advertir que las obras que se analizarán no se introducen con un criterio estrictamente cronológico de publicación, porque las ideas huyen del tiempo; y estas son más importantes que el azar que hizo que se publicaran en una u otra fecha. Además, algunos de estos libros, como se advierte en el cuerpo del trabajo, fueron alargando su composición a lo largo de la vida del autor, haciendo imposible una datación coherente. Sigo sólo la línea de las ideas.

Campo de los almendros

Dice Francisco Caudet en la cubierta del libro que nos traemos entre manos que «*Campo de almendros* remata, treinta años después de su inicio, el Laberinto mágico, título general de la serie que Max Aub (París, 1903-México, 1972) dedicó al trágico período de la Guerra Civil española».⁹ No serán estas unas letras que analicen por completo (si eso fuese posible) ni por entero el libro en cuestión; pues, si bien es cierto que el libro, como toda la obra del autor, tiene interés para la cuestión que tratamos de estudiar o dilucidar, no lo es menos que en las llamadas «Páginas azules» es donde el autor condesa más claramente ciertos postulados estéticos que nos ayudarán a seguir la línea que subyace en toda su obra, pero con cierta preponderancia en esa obra llamada *de juego*.

⁹ Aub, Max, *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia, 2000. En adelante sigo esta edición.

Cabe aclarar que el susodicho ciclo llevaba como alma e idea la superación de la novela, es con el juego de diversas voces que se quiere dar a conocer el drama, nuestro drama; todo empieza y termina, en cierto sentido, en ese fatídico 1939 que Aub arrastrará por el tiempo, por su memoria y por sus ideas. En *Campo de los almendros*, como en toda su obra, se mezclan datos reales con ficticios; si bien es cierto que en el ciclo del Laberinto mágico trata de ser realista, entendido como una superación del concepto clásico. Caudet explica cómo Aub fue el encargado de pedir a Picasso el *Guernica* para la Exposición Universal de París (1937) en nombre del aún Gobierno de la República. Veamos la cita que de la voz (en *Hablo como hombre* se recoge el discurso que Aub leyó en la inauguración) de Aub hace el profesor, la cita es larga, pero no tiene desperdicio:

Al entrar, a la derecha, salta a la vista el gran lienzo de Picasso. Se hablará de él durante mucho tiempo. Picasso ha representado ahí la tragedia de Guernica. Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil para un pabellón como el nuestro que quiere ser ante y sobre todo una manifestación popular. No es momento de justificarnos, pero tengo la seguridad de con algo de buena voluntad todos percibirán la rabia, la desesperación y la terrible protesta que significa esta tela. Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. *El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginario. Esta suma forma la realidad profunda de su arte*¹⁰ (pp. 19-20).

Estas palabras bien pueden, interpretarse como el *leitmotiv* de toda la obra de Aub. Sobre todo está la obsesión política por dilucidar y analizar el alma española (podría incluso considerarse nuestro tiempo como parte del Romanticismo; aunque ese es otro tema). También se halla la fuerza de querer escapar de lo dado, tratando de dar una nueva forma que sea capaz de reflejar el presente y la desestructuración de este. Esta idea no es algo muy alejado del cubismo, de lo abstracto y de lo fraccionado: de las miles de voces o yos que Aub utilizará para separarse de la explicación monolítica.

¹⁰ El subrayado es mío.

Andemos, pues, hacia las «Páginas azules». Lo que allí podemos encontrar, como se ha dicho anteriormente, son los postulados estéticos, literarios y políticos del autor. Reflexiones que se encuentran a mitad del libro, a poco de acabar el ciclo del Laberinto. Todo empieza con el recordatorio de personajes políticos y amigos literatos afines a la República; vuela en nuestra mente el tópico literario que martiriza al escritor, el *ubi sunt* que nos podría hacer pensar en las coplas de Jorge Manrique y, sin duda, en el pasar de los años, en el destino y en la muerte: «El autor no está seguro más que de los muertos» (p. 559). No sólo es la muerte de los hombres, sino la muerte de la República: ¿la muerte de una idea? Afirmar que es la muerte de una idea sería un contrasentido, pues si algo surge en la obra de Aub que analizarán estas letras es que las ideas superan el tiempo, o más bien a los hombres; estos mueren, las ideas pasan a lo largo de la historia.

Son las ideas, sus ideas, las que Aub quiere legar al mundo, a través de la literatura. Ahora bien, la vida, la guerra y los hombres no son monolíticos: son necesarias la fragmentación y las voces diversas para poder llegar a dar una visión más completa del mundo que él vio; pues la seguridad no es una cualidad de la inteligencia y del análisis. Las ideas son o pasan por los hombres, por tanto, los personajes son la materia prima de Aub porque en ellos se puede ver un cúmulo de ideas, como la idea de la otredad y la imposibilidad de llegar a la verdad sobre nadie o sobre nada. Escribe Aub: «Galdós tuvo la suerte de no tener más que ocuparse de sus personajes» (p. 560). Para luego seguir un poco más abajo hablando de sus personajes (los de Aub), de cómo le parecen más reales que muchas personas que sí existieron y de cómo la verdad se puede dar a través de estos: «Es algo más que historia. La historia está ahí, aunque nadie recuerde exactamente cómo fueron las cosas» (p. 560).

Sigue Aub hablando de Asunción: «No es nuevo ni particular que un autor se enamore de su personaje. Nada tiene que ver con los dramas de Unamuno o de Pirandello, dando vida a la copia de sus invenciones y logrando que estas les interpielen, pidiéndoles cuentas» (p. 560). Se podría decir que negar es una forma de referirse a algo; es decir, sí hay cierto parentesco entre los personajes que Aub *conocerá* a lo largo de sus libros: Torres Campalans y Álvarez Petreña. Interesante es señalar como empieza la cita hablando, reflexionando, sobre un autor cualquiera, que a la vez es

Aub. De este modo se aleja, paradójicamente, la idea de autor de la de su propia persona.

Después se pregunta el autor: «¿O la realidad es Asunción y el puerto de Alicante? [...] el tiempo, para el novelista, no pasa y, si lo hace, no lo cuenta; lo borra» (p. 561). Y esto es así porque saca las ideas de su tiempo y las lleva a otro, y todo ello lo hace rompiendo el mismo tiempo y a través de las ideas que el pasar ha ido matizando, depositando; para sentenciar poco después: «El planteamiento de los problemas de la realidad y el realismo, de irrealidad e irrealismo, me han tenido siempre sin cuidado, me importan la libertad y la justicia» (p. 561). Era la idea de libertad y de justicia lo que importaba a Aub, la realidad y la ficción no eran más que herramientas.

Sigue la reflexión del autor, con un mantra que se repite y se repite: el autor. «El autor ve a sus personajes; no se identifica con ellos; eso es cuento y cuentos, como el de que Dios nos creó a su imagen y semejanza. Dios es un gran escritor y nos ve desde fuera. Crear es ver lo creado. Explicación de la frase famosa: somos criaturas de Dios» (p. 561). Aub ataca, utiliza, la idea de Dios a beneplácito; no será, como es lógico, su literatura inmune a esa idea. Ese uso de Dios, por parte de un hombre que no se caracterizaba por creer en Él, recuerda de algún modo la idea de Hölderlin: es la presencia de Dios la que nos inquieta o la ausencia de Dios la que nos socorre.

Vuelve a la carga, de nuevo, el autor con su homónimo mantra; «El autor quisiera que sólo quedaran –desnudos– sus personajes. Pero no puede. No tiene la suficiente fuerza para lograrlo. Le pesan demasiado los años, no los suyos sino los de las historias y la manera de contarlas» (p. 564). Suena este *ritornello* al unísono con aquel *ubi sunt* del que hemos hablado más arriba. Todo ello quisiera ser legado, es decir, quería Aub que sus ideas, su literatura, sirviesen para algo: para educar. Aunque «El autor cree que, si en vez de escribirlo en prosa, lo cantara en ferias y plazas tendría éxito; pero es un medio que ya no se emplea, y el cine y la televisión, que lo han remplazado, ignoran esos caminos» (p. 565). La cita deja claro que Aub cree que es necesario llegar a la gente (hacerles recordar, aunque sea a uno sólo, la tragedia de Alicante, en este caso), al pueblo llano (no muy lejos quedan los programas culturales de la República, como la Barraca de Lorca).

Un poco más abajo sigue la cita: «La gente existe mientras vive. Luego, empieza lentamente a morir en los demás. Desaparece, teñida de sombras, en olvido» (p. 565). O lo que es lo mismo, uno sigue vivo mientras alguien lo recuerde; es decir, se sigue con vida mientras se recuerde la idea de ese alguien. El autor lucha contra ese olvido por «la libertad y la justicia», por los muertos, para no dejarlos tan solos. No obstante, «El tiempo va muy deprisa» (p. 565). Sigue un poco más abajo: «Para narrar una historia, nada más absurdo que intentar seguir exactamente los sucesos según la hora en que acontecieron» (p. 565); y termina la cita recriminándose así mismo el haberlo hecho. Aunque, sinceramente, no comparto la parte final; es más, no importa, porque lo incuestionable es que no siguió esa idea de realidad cronológica en ninguno de los libros que aquí analizamos.

Sigue, en las reflexiones de las «Páginas azules», preguntándose por los personajes y mentando a sus creadores, como Flaubert o Cervantes (p. 568). Al acercarse el final de estas *páginas* –las suyas– vuelve a los personajes y a sus sentimientos hacia ellos. Yo quisiera destacar como abre el último párrafo con España, creando así un paralelismo: España no es más que otro personaje. «Con España la cosa es más sencilla: no me dejan verla, la revuelvo en mi pensamiento, sigo en el malecón alargando una esperanza, inventando el humo de un posible barco, y no es más que polvo.» (p.569) España es el gran personaje de un intelectual que creía en el «somos lo que leemos».

Cabe recordar que los personajes, sus personajes, no son monolíticos. Aun nos deja aquí una idea de España, la suya, que nos llega a través de la voz de un poeta que sufrió por ella; cita unos versos de César Vallejo para cerrar las «Páginas»:

Padre polvo que subes de España,
Dios te salve, libere y corone,
padre polvo que asciendes del alma (p. 569).¹¹

Es la composición número XIII de *España aparta de mí este cáliz*, con el subtítulo de «Redoble fúnebre a los escombros de Durango». Estos versos ilustran claramente las intenciones del autor, lo que lloran ambos: esa pobre España. No quisiera terminar este

¹¹ Para la poesía completa *vid.* Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2009, p. 301.

somero análisis sin llamar la atención sobre el propio Vallejo. No descubro nada si digo que una poesía viene a la mente para encerrar todo el dolor del poeta y, ya concentrado en el inicio de su obra, el influjo de este dolor toda su obra teñirá. No hay escapatoria, «Hay golpes en la vida, tan fuertes...yo no sé», y esos puntos suspensivos resonarán como el golpe, como el «odio de Dios».¹² La Guerra Civil fue el golpe que abrió «zanjas oscuras» en la vida de Max Aub; y de tantos otros, por desgracia.

Antología traducida

El engaño del libro nace ya en el título; tal vez no sea el arte más que un engañar, pues no es ni traducción ni antología. Sería fácil el engaño sin el conocimiento necesario del autor y de su obra. En primer lugar, constatamos que desaparece la idea del autor, ya que el mismo Aub se relega a la posición de antólogo y traductor: un juego caleidoscópico que se pregunta por la esencia del autor y por cómo el lector lo percibe. El narrador toma la identidad de otros yos, algo que ya en sí es un engaño o una mentira. Cabe decir que algunos de los poetas que se nos presentan son desconocidos: anónimos. Uno de ellos abre el libro: desaparece el narrador y el autor de la poesía – inventado, por supuesto –, dejándonos tan solo la composición en sí, la idea.

Es conocido el sentimiento que Aub tenía hacia la poesía (y queda patente en la nota preliminar del libro que analizamos¹³): hubiera querido ser poeta, pero sabía de su mediocridad; ello no lo privó de escribir poemas y, sobre todo, de saber sacar el mayor partido a estos, de darles una nueva valía más allá de su técnica o grandeza literaria. Supo convertirlos en un engranaje de algo más complejo. Veamos la nota preliminar del libro que no os ocupa:

¿Por qué hay más poetas malos que buenos? Sin entrar a estudiar este extraño problema, no hay duda de que entre miles llamados menores existen algunos que escribieron un poema, tal vez dos o tres, tan buenos como los mejores. Como si Dios hubiese querido marcarlos, manteniéndolos a flote, salvándolos del olvido, de un hilo (p. 7).

¹² «Los heraldos negros», *Ibíd.* p. 59.

¹³ Aub, Max, *Antología traducida*, Barcelona, Seix Barral, 1972. En adelante sigo esta edición

Recuerda esta idea a la esperanza que tantas veces repitió Borges sobre su poesía, haber dejado algún buen poema, alguna buena línea: una idea en el tiempo. De igual modo, también Borges, en 1960, utiliza la técnica de dar poemas al lector a través de un teórico poeta en *El hacedor*,¹⁴ más concretamente en seis poemas de la última parte del libro titulada «Museo». Acaba diciendo en el epílogo: «que el tiempo ha compilado, no yo».¹⁵

Más allá de que ambos autores compartan, hasta cierto punto, estrategias o herramientas literarias, lo interesante es ver como se diluye la idea de la autoría; no sólo se pierde en los nombres o en los anónimos, también en la traducción:

Item más: las poesías, traducidas, pierden tanta sangre que no hay transfusión que valga. Dejando aparte que un poema es –está– ya, traducido [...] Entonces me puse a mal traducir estos poemas segundones que posiblemente tampoco tienen interés [...] *Arduum est nomina rebus et res nominibus reddere* [...] Aunque pueda uno consolarse –como siempre *jugando*¹⁶ con las palabras– recordando que Bernal Díaz llamó a los traductores «verdaderas lenguas» (p. 8).

Se citan obras y autores para dar verosimilitud y amplitud a la obra que el lector está por empezar. Todos esos tamices, como la anotación que sigue a las poesías, juegan un papel importante que multiplica la distancia que las supuestas traducciones tienen: «estamos siempre atenidos a voluntad ajena; la mía aquí se declara» (p. 9).

Cada poeta es introducido con una breve biografía, que suele hurgar en lo humorístico, ya ello se aprecia en la autodenominación de mal traductor que de sí hace el autor en la nota introductoria. Nota que no está firmada con el nombre de Aub, ni con ningún otro. Los efectos anteriores multiplican las lecturas de la obra, desencadenando la pérdida de la autoría o la búsqueda de ese fantasma. Queda el Max Aub poeta –se mofa de sí mismo y de no tener el menor sentido musical:

¹⁴ Borges, Jorge Luis, *Obras completas / Jorge Luis Borges*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005, pp. 847-852.

¹⁵ *Ibíd.* p. 854.

¹⁶ El subrayado es mío.

Nacido en París, en 1903. Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos. [...] Los que quieran ver en estas líneas una intención política: ella-España, están equivocados (p. 148).

Cabe destacar el juego que el autor propone, este hace desvanecer aquí la verosimilitud del engaño, pero no por ello aparece el autor. Se convierte en un auténtico fantasma que escapa de todos: «Nadie le conoce». Además, recuerda la cita al montaje fotográfico de Torres Campalans y Picasso. Sobrevuela la pérdida de la autoría, veamos los dos últimos versos del Aub que nadie conoce:

Te fuiste y fui
nada queda de mí (p. 148).

Quedan claras las intenciones, y es paradójico como, con el juego, la idea del autor va desapareciendo en el momento en que se reconoce, por única vez, como autor de los versos.

Por último, quisiera señalar que

«Abundan los judíos y los conversos; los perseguidos por la inquisición (pp. 85-88); los desterrados y suicidas (p. 63), y hasta los dementes (p. 137). A los personajes históricos (Vadlimir Navokov)¹⁷ se les asigna un texto apócrifo. A Guillaume de Bourgogne (p. 70-1) o Ramón de Perpiñá (pp. 46-47) textos que nunca escribieron».¹⁸

Es decir, abunda en la problemática del mismo Aub, la del hombre político de raíz griega y judaica, y para ello no duda en

¹⁷ Para la relación Aub y Nabokov, *vid.* Molina, Antonio, “Max Aub: Una mirada española y judía sobre las ruinas de Europa” en Soldevilla Durante, Ignacio, Fernández, Dolores, eds., *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense, 1999. pp.77-88

¹⁸ Carreño, Antonio, «Antología traducida de Max Aub: La representación alegórica de la máscara», Giuseppe Bellini (dirección), *VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1980 Venecia)*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 281-287.

utilizar los medios del enemigo (soberanía, Dios) para contraatacar. El efecto final, sin embargo, no es lo que podría sugerir la lectura superficial de estas palabras: una refutación clara de un sistema político insostenible. El resultado es aún más devastador, puesto que las nociones mismas de Dios y de soberanía quedan en entredicho, en primer lugar por la existencia misma de la persona que recurre a ellas, un escéptico, una persona con origen internacional y heredera de varias religiones [...].¹⁹

Las palabras de Ugarte no son un análisis de la *Antología traducida*, se refieren a *Hablo como hombre*; pero a tenor del crítico no es dislate definir así cualquier obra del autor. Vayamos un poco más atrás en la cita:

Aub parece percibir su vida como un compendio, una recolección de muchas otras vidas; la organización de *Hablo como hombre* es ilustrativa de esta característica. Se publicó cinco años antes de su muerte y, teniendo en cuenta el mal estado de su salud durante los últimos años de vida, no es descabellado afirmar que la compilación de sus escritos anteriores fue como una retrospectiva, una colección de trozos de una vida al igual que lo fueron *Arboleda* de Alberti, *Memorias* de Llorens y *Habla*, memoria de Nabokov. Todas estas obras son fragmentarias y no pretenden presentar una historia coherente de una vida.²⁰

Esa fragmentación es la que acompañará la obra de Aub y la que llevará a su máximo exponente mediante el juego y la difuminación de la propia autoría. Las voces de otros nos alejan del autor para darnos un texto que, paradójicamente, busca la idea y la visión del propio Max Aub y la que del mundo tuvo, o más bien, las que tuvo de su mundo –literatura, Occidente, religión, el hombre, la guerra, el amor, el destierro, el destino o la posibilidad: *η πολιτική*–. Sigue un poco más abajo la cita anterior, con la voz del mismo Aub: «Lo que más me ha gustado es escribir; seguramente para que se

¹⁹ Ugarte, Miguel, *Literatura española en el exilio: estudio comparativo*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1999, pp. 125.

²⁰ *Ibid.* 124.

supiera cómo soy, sin decirlo. Creí que lo adivinarían. Una vez más me equivoqué».²¹ Es decir, quiso darse a conocer a través de los miles de espejos que conformaban sus ideas y que se fueron construyendo a lo largo del tiempo; siempre con la presencia de la derrota superada por la ironía, que hasta a él mismo se dirigía: «Yo Max Aub, no existo».²²

Crímenes ejemplares

Los *Crímenes* son la justificación, ante un supuesto tribunal, de los diversos asesinatos (y lo asumimos sin que ningún narrador lo diga). En ellos, en los crímenes, *prende il sopravvento* un tono jocoso e irónico. «Empleo, evidentemente, un tono absurdo para presentar estos ejemplos. Me falta aliento para hacerlo a la pata llana»,²³ así definió Aub su estilo y también en ello va la justificación del tono o del humor; con el humor se puede hablar de todo, hasta de la verdad, como es bien sabido. Quizás sea esa forma la más adecuada para algo tan serio como la muerte, los asesinatos. Aub fue un hombre marcado por ellos y por las guerras, debió de ver claramente desde su alta sensibilidad que el asesinato no es sino *de chiste*: incomprensible.

Es un libro extraño, aunque muchos se empeñarán en llamarlo, a capa y espada, libro de microrrelatos. Esto solo depende del tiempo: del pasado y del actual, de la invención –sí, invención– de un género. «En vez de “Relatos” [o microrrelatos] tal vez no estaría mal poner pura y sencillamente: “Crímenes”.»²⁴ Es extraño porque los textos rehuían la clasificación, solo la unión temática es vertebral, más allá del a veces relativo parámetro de la extensión breve. Veamos las palabras que Pedro Tejada dedica, en su prólogo, al libro:

[Son] una singular colección de breves textos en torno al tema de la muerte. «No hay nada más espectacular que la muerte», escribió en su diario el 17 de marzo de 1948. Su necrofilia no fue una pose, sino una

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*125

²³ Aub, Max, *Crímenes ejemplares*, Valencia, Media Vaca, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001, p. 10. En adelante sigo esta edición.

²⁴ Aub, Max, *Mucha Muerte (Crímenes ejemplares / Infanticidios / De Gastronomía / De suicidios Epitafios / Signos de ortografía)*, ed. y prólogo de Pedro Tejada, Granada, Cuadernos del vigía, 2011, p. 11.

atracción nacida de sucesivos destierros provocados por tres guerras (de Francia a España; de España a Francia otra vez; campos de concentración franceses y Atlas argelino; de Casablanca a México) y de su trastierro y retorno imposible a España.²⁵

Los crímenes de Aub se fueron escribiendo a través del tiempo, de un modo parecido y diverso a su *Luis Álvarez Petreña*: como en un espejo. Fueron escritos, por un lado, de un modo parecido porque su redacción se alargó a lo largo de la vida del autor, hasta casi su muerte. Por otro lado, poseen caminos paralelos: el yo predomina en el los textos, y son muchos los yo que van apareciendo a lo largo de ellos. Claro que los libros son espejos diversos; en cuanto que uno, el que nos ocupa, trata de responder al incomprensible asesinato; y el otro, el que ahora no nos ocupa, trata de responder al inextricable hilvanar de un personaje a través de la realidad y de la ficción. Se aprecia que ambos quieren dar la respuesta o las respuestas a través de la otredad, de lo inexpresable, ya sea con un álter ego o con otros yo.

Los motivos de los asesinatos a veces son totalmente irrisorios. Veamos algún ejemplo clarificador de estos crímenes: «Lo maté porque era de Vinaroz» (p. 16) o «Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene su límite» (p. 48). Motivos nimios y que mueven a risa. Otras veces, los motivos no son sino los grandes motivos que a lo largo de la humanidad y de la historia han sido tomados como válidos para el asesinato, la religión, por ejemplo (p. 15). Por supuesto, la risa y la broma están por todas partes; dice el final de un crimen: «Lo gorrino no quita lo valiente» (p. 18). Encontramos, también, el tema del machismo, ese machismo español e hispánico, que arrastramos por los siglos de los siglos, surge a lo largo de la obra. Quizás sea la faz oscura del amor, en la que la mujer se lleva la peor parte, aunque no debería ser ni faz del amor –pese a que Catulo ya unió el odio y el amor:

Donde dice:
la maté porque era
mía.
Debe decir:

²⁵ *Ibíd.* p. 10.

La maté porque no era
mía (p. 104).

A todo ello cabe decir, de nuevo, que el autor se separa de su creación; no sólo dando el protagonismo, mayoritariamente, a esas primeras personas que son los propios narradores, sino también utilizando a su vez el manido recurso de la recolección. No son ahora cartas o manuscritos encontrados, pero no es distinto el juego al de nuestras *Cartas marruecas* o al de nuestro *Quijote*:

He aquí material de primera mano. Pasó de la boca al papel rozando el oído. Confesiones sin cuento: de plano, de canto, directas, sin más deseos de explicar el arrebato. Recogidas en España, en Francia y en México, a través de más de veinte años, no iba –ahora– a aderezarlas: razón de su vulgaridad (p. 9).

Desaparece así la idea del autor (*questo personaggio anacrostico*)²⁶—o se convierte en fantasma para el lector— y se presenta Aub como mero recolector o taquígrafo que a través de los años, del tiempo, ha ido recogiendo ideas, que ya sabemos que son del tiempo. Además, este desaparecer del autor nos lleva a la lucha entre la realidad y la ficción. No es baldía la mención del *Quijote*; que surge sin discreción ninguna en un crimen, formando parte de él, transformando el *Quijote* y el crimen. Aub transporta la idea a través del tiempo, la idea de la intertextualidad entre la realidad y la ficción —si se me permite la metáfora—: «Lo maté porque *me despertó*.²⁷ Me había acostado tardísimo y no podía con mi alma. “De un revés, zas, le derribé la cabeza en el suelo”. (Cervantes. *Quijote* I, 37)» (p. 40). Esa cita son palabras del mismo Quijote a Sancho, y se refieren al combate con los gigantes, si del hidalgo se trata, o con los molinos, si del escudero hablamos.²⁸ Claramente nos metemos de lleno en el susodicho discurso entre la realidad y la ficción, acaso no sea otra cosa la literatura. En esa lucha se situaba Max Aub, la de la realidad y la ficción, y la de la pérdida irremediable de los hombres, para quedar transformados, a lo sumo, en ideas. Los autores se difuminan como los hombres, dejando paso a las ideas.

²⁶ Calvino, Italo, *Saggi: 1945-1985*, Barenghi, Mario, ed., Milano, Mondadori, 1995, pp. 215-216.

²⁷ El subrayado es mío, pues despertar se despierta del sueño: realidad y ficción.

²⁸ Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 2007.p. 483.

El Teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo

En primer lugar definamos el texto que tenemos entre manos, es el verosímil «Discurso leído por su autor en acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956»²⁹ de un Max Aub que nunca fue académico, contestado por otro académico (como marcan los cánones), «su amigo Juan Chabás, quien además en la fecha supuesta del discurso ya había muerto» (son palabras de Antonio Muñoz Molina).³⁰ Como queda claro por el título, el discurso está orientado hacia la situación teatral española:

El resultado son dos discursos entremezclados que contienen tanto elementos claramente imaginarios como elementos históricamente comprobados, pero gracias a su ingeniosa mezcla elevan la duda a la única realidad convincente. En un logrado intento de superar la realidad mediante la ficción, totalmente en la línea de su *Jusep Torres Campalans*, su *Juego de cartas* o su *Antología traducida*, Max Aub exige del lector una postura crítica frente a cualquier realidad que se le presente como tal.³¹

¿Por qué ese empeño en que nos preguntemos por la realidad y la ficción, si lo que el autor quería era hablar de la situación teatral y política –por extensión y convicción republicana (πολιτική)–? Además, como sabemos, el caso no es único en su obra. Otra pregunta inspiró la mía: «¿Por qué Aub, en *Jusep Torres Campalans*, en vez de escribir abiertamente una novela, fingió escribir un ensayo de historia del arte, o un libro reportaje del mismo orden del que dejaría inacabado sobre su amigo Luis Buñuel?». ³² También recuerda Muñoz Molina, un poco más abajo, en el mismo texto citado, que nuestro autor «no se conformaba con usar palabras en beneficio de su impostura». ³³

²⁹ Reza el subtítulo de la obra, Aub, Max, *Destierro y destiempo: dos discursos de ingreso en la Academia* / Max Aub, Antonio Muñoz Molina, Valencia, Pre-Textos, DL 2004.

³⁰ *Ibid.* p. 58.

³¹ Hermans, Hub., «Max Aub: Académico comprometido o lúdico posmoderno» en Grillo, Rosa Maria, ed., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Salerno, 1995. pp. 117-131.

³² Aub, Max/ Muñoz Molina *Op.cit.*, p. 72.

³³ *Ibidem.*

Seguimos en la línea entre la realidad y la ficción, en ese posible trampantojo que bien define otro académico –el real–, Antonio Muñoz Molina, en su discurso de aceptación, hablando, precisamente, del autor y texto que nos ocupan:

Se diría que este tipo de escritura es parecida a esa pintura mural del barroco que simula puertas, composiciones arquitectónicas, incluso personajes reales que al aproximarnos a ellos revelan su condición de fantasmas bidimensionales. Porque además, Aub no se conformaba con usar palabras en beneficio de su impostura [...] En el caso del discurso de su ingreso apócrifo en la academia, Max Aub no se limitó a escribirlo: lo hizo imprimir y editar con una tipografía y un tipo de encuadernación y de papel que se parecen mucho a los de las ediciones de esta Academia [RAE], con un pie de imprenta falso, pero no inverosímil.³⁴

Todo ello tiene un cariz lúdico, irónico –quizás, incluso, hacia sí mismo–, de protesta y, a la vez, de posible realidad. Es decir, la negación del determinismo, de que todo tuvo que ser inevitablemente como fue, flota en el aire, a través de las letras: «Los dos discursos están dedicados, como es de todos sabido, principalmente a la situación del teatro español en los años cuarenta y cincuenta. No ha habido Guerra Civil ni Segunda Guerra Mundial y en España se mantiene el poder de la Segunda República».³⁵ Eso que pudo haber sido, con alma de trampantojo y de vanguardia; volvemos a la idea de Antonio Muñoz Molina:

El ejemplar que yo poseo [*El teatro sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*] lo encontró un amigo mío en un puesto de libros de segunda mano, en una calle de la ciudad de México: quien no conociera la impostura, quien comprara por simple curiosidad ese folleto, sin saber mucho de la historia contemporánea de España, podría leerlo sin caer en la cuenta de su falsedad. Y durante unas horas o tan sólo unos minutos la suplantación sería completa, y un paréntesis de pasado imaginario se abriría en el tiempo de la realidad, idéntico al que se abre durante unos segundos cuando queremos empujar una puerta que fue pintada en un

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibid.* p. 118.

muro, o cuando en las iglesias antiguas veíamos en la penumbra a un monaguillo pálido y sólo al acercarnos comprobábamos con cierto escalofrío que estaba hecho de escayola.³⁶

Para el caso, acercarse significa ser un lector muy atento, como mínimo, o un investigador concienzudo; porque discernir la realidad de la ficción puede ser la entrada a un laberinto sin salida. Nótese que el símbolo del laberinto es compartido por Borges y Aub; Muñoz Molina cita «el volumen apócrifo de la Enciclopedia Británica dedicado a Tlön»,³⁷ de *Ficciones*. Sigue un poco más abajo el discurso del ubetense:

Lo que hace Aub, usando lo imaginario, es justo explicarnos el negativo o la sombra de lo real, mostrarnos su parte de azar, de mentira, de artificio. Dice Cervantes, aunque eso sí, por boca del trapacero Sansón Carrasco, que el historiador escribe las cosas tal como fueron, y que el poeta las cuenta y las canta como pudieron o debieron ser.

No es una coincidencia que aparezcan Cervantes y el *Quijote*, no sólo por la línea de tradición literaria que hace brotar la novela que Aub ahora ve como insuficiente, es decir, que hay que transformar; y no solo por ser el estandarte de la literatura española, sino también por ser un personaje que traspasó las fronteras de lo imaginario, de ida y vuelta. Qué son sino los lugares que el Quijote pisó, nuestra Barcelona, o qué decir de esa muerte que tuvo que enhebrar Cervantes para salvar a su –si se quiere– álter ego de más aventuras apócrifas; y qué decir del propio personaje que traspasa la frontera de la cordura, o de la realidad y la ficción, hasta la triste muerte, sanadora de conciencias al modo canónico.

¿Qué queda del autor? La pregunta es necesaria porque vemos que Aub, otra vez, se desdobla. En primer lugar, se desdobla a sí mismo, autor y narrador: leyendo un discurso –que nunca se leyó como tal–. En segundo lugar, se transforma en su amigo Chabás, para homenajearlo, para dar verosimilitud o para revivir al amigo; al fin y al cabo el autor desaparece tras el trampantojo de su amigo. Además, se rompe el tiempo:

³⁶ *Ibíd.* pp. 72-73.

³⁷ *Ibíd.* p. 73.

la República siguió más allá en la ficción verosímil y en el pensamiento hecho literatura de Aub, que aunque pudieran parecer lo mismo no son más que cristal y azogue.

Imposible Sináí

El libro es fruto del viaje que Max Aub realizó a Israel en fechas cercanas al estallido de la guerra de los seis días. Allí permaneció casi tres meses, alimentando amistades y conocimiento político.³⁸ Lo primero que salta a la vista es la convicción política del autor; esto es dato suficiente como para negar cualquier acusación de simple juego literario y vacuo.

No puede decirse que este viaje fuese de retorno como el que plasmó en *La gallina ciega*; pero sí que fue de búsqueda de los orígenes, amargos fueron ambos:

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 fui allí con la idea de que iba a resentir algo, no sé que, que me iba a enfrentar conmigo mismo. Y no hubo nada. Nada tengo que ver con los alemanes, ni con los japoneses, ni con los argentinos. Mis ligazones son con los mexicanos, más con los españoles, pero sólo con los de mi tiempo (pp. 36-37).

La vida le negó su tiempo, pues el lugar y las personas de su España republicana dejaron de existir tras el fatídico *golpe* –personal, colectivo y político–; lo judío, que bien emparentado está con lo español –piénsese en lo sefardí–, tampoco le otorgó tregua.

Veamos las sensaciones que anota el autor sobre el barrio judío ortodoxo:

Ghetto. Es decir, que aun viviendo en un país judío, rodeados de judíos, puede más la tradición, encerrados en sí, con la religión por delante y la

³⁸ Vid. Aub, Max, *Imposible Sináí*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002. pp. 135-142. En adelante sigo esta edición.

seguridad que les da el estar en manada, juntos y apretados. [...] Israel es otra cosa: un quiste puesto por Inglaterra para intentar quitarse de encima los muchos problemas que les planteaban los países árabes (p. 34).

La decepción de lo que encuentra es total, aunque lo que allí hay es parte del germen de los que somos; cabe recordar, de nuevo: «la de la herencia de Jerusalén y Atenas, la de la “textualidad” hebrea y helénica».³⁹ Es un problema textual porque se plasma en la misma Biblia, el gran texto filológico; y porque, sin duda, *somos lo que leemos* o lo que los hombres han leído a lo largo de los siglos: las ideas que pasan por el tiempo. Somos, también, hijos de la problemática de la traducción, del griego al español, por poner un ejemplo *lógico*.

Nos encontramos, sin lugar a dudas, con la obra melliza de *Antología traducida*, ya que el *modus operandi* es idéntico. *Poetas* seleccionados e introducidos por pequeñas notas biográficas, algunos de ellos anónimos, todos apócrifos. Las anotaciones surgen para otorgar verosimilitud y difuminar la línea entre la realidad y la ficción. Cabe decir que el libro está formado, mayoritariamente, por poemas de escasa calidad, aunque también hay algunas prosas. La nota introductoria, más allá de situarnos en el viejo proceso literario del manuscrito encontrado, nos deja ver una diferencia con la *Antología*, y esta vertebrará la obra que traemos a colación: la muerte. «Estos escritos fueron encontrados en bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos de la llamada “guerra de los seis días”, en 1967. Las traducciones deben mucho a mis alumnos.» (p. 49) De nuevo, el espejo de la falsa traducción está multiplicando y alejando al autor; pero acercándolo a los autores inventados y a los no inventados: todos son fantasmas que corren como agua entre los dedos.

Dice Eleanor Londero –en la introducción al libro– que ambas obras comparten un estrecho parentesco; si acaso añadiré lo que poco más arriba he anotado: la preponderancia de la muerte (que es alegato contra la guerra y la inutilidad del asesinato); de nuevo, el hombre político. En lo que no creo es en la calificación, de la

³⁹ Steiner, George, *Op.cit.*, p. 10.

Antología traducida y de otras obras que nos conciernen, que hace Pilar Moraleda García:

La *Antología traducida* no es sino una magistral superchería carnavalesca; un festivo apunte, múltiple y caleidoscópico, de ese juego de máscaras que son los apócrifos aubianos; juego que culmina en las personalidades desarrolladas y complejas del escritor Luis Álvarez Petreña y del pintor Jusep Torres Campalans.⁴⁰

A estas alturas del trabajo no es una locura afirmar que el Autor o más bien Max Aub no realizó ninguna superchería ni juego literario sin más objetivo que el mismo juego, nada del arte por el arte. El valenciano utilizó todo lo que estuvo en su mano para dar un retrato más completo del mundo y del tiempo en el que le tocó vivir. Aub era un hombre político, lo he repetido hasta la saciedad; su arma no era otra que la pluma, y su voluntad era la de llegar a la verdad del mismo modo que llegó el *Guernica* de Picasso: mediante la desestructuración y la abstracción. Ni el libro ni el cuadro son objetos sin sentido profundo. Lo único que se puede decir es que ninguna de las obras del autor, y menos las llamadas de juego, puede ser vista por sí sola; todas son parte de un mural mucho más grande, su obra completa.⁴¹

El autor desaparece en las traducciones y en las elecciones que dice no realizar solo; la polifonía de voces y espejos hacen que el fantasma del autor deje paso a las ideas que fluyen a través del tiempo, el suyo, el nuestro y el de la historia literaria que se ha ido posando en su escritura y en nuestras lecturas (remito a la introducción de Londero de la obra citada). Este es un alegato contra «la justicia y la libertad» de hombres o personajes que fueron o pudieron ser más reales que los hombres que vivieron, al menos así los sintió Max Aub, y nosotros, los lectores. Dice el poema «Espejo» (nombre de por sí revelador):

He aquí la muerte [...]
¿La tuya? ¿La mía? [...]

⁴⁰ Moraleda García, Pilar, «Un Sinaí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo» en Grillo, Rosa María, *Op.cit.*, pp. 161-174.

⁴¹ Para una comparativa de obras con Borges *Cfr.* Cancellier, Antonella, «Esercizi apocrifi: *Antología traducida* di Max Aub (un ideale omaggio a Borges)» en *Ibid.* pp. 187-193.

viéndose en un espejo,
como yo (p. 100).

Jusep Torres Campalans

Para resumir rápidamente la obra que traemos a colación –con un objetivo funcional y no exhaustivo– daré unas rápidas pinceladas. Es la verosímil biografía de un pintor, es verosímil porque no existió el pintor más que en la ficción. Valga recordar las palabras de Muñoz Molina en su discurso de aceptación académica, en las que venía a preguntarse por el porqué de fingir «un ensayo de historia del arte, o un libro reportaje»⁴² a la hora de escribir el *Jusep Torres Campalans* –a vueltas con la bendita lucha entre la realidad y la ficción, quizás no sea otra cosa la literatura en sí misma–. Nuestro autor encontró que ese desdibujar líneas era lo que la literatura pedía o necesitaba; es posible que eso sea un reflejo de la crisis de identidad del hombre. De lo que no cabe duda es de que existía crisis, y existe, en nuestro mundo occidental: las guerras, las grandes y la nuestra, y lo judío –germen textual, diáspora, religión y exterminio– son datos que se valen por sí mismos.

Por un lado, como sostiene Antonio Muñoz Molina,⁴³ creo que ese trampantojo (el *Jusep Torres Campalans*) es en parte rebeldía contra el fatalismo. También es fuente de humor, de ironía y, por supuesto, de juego (que nos lleva a las vanguardias o a reinos de nosotros mismos y de lo ocurrido). Todo ello son buenas herramientas para discutir lo que el tiempo da como inapelable y que los hombres quieren o convierten en destino; aunque inevitablemente sea un destino *a posteriori*: es la paradoja del tiempo y del hombre que trata de atraparlo con su memoria, con sus letras.

De una parte, es *vox populi* que tanto Borges como Aub movieron críticos a buscar libros u obras de autores que sólo existieron en la imaginación y en las letras. De otra parte, cabe recordar el mentado discurso de Muñoz Molina, en el que se habla de cómo un no experto en la materia pudiera confundir el apócrifo discurso de aceptación académica de Aub con uno real y no sólo verosímil,⁴⁴ o no solo fantasma. Pero no hace

⁴² Aub, Max/ Muñoz Molina, *Op.cit.*, p. 72.

⁴³ *Ibíd.*, pp. 56-88.

⁴⁴ *Ibíd.*

falta imaginar o buscar anécdotas lejanas en libros para especialistas, sólo tenemos que teclear el nombre de la obra que nos ocupa en el buscador de la biblioteca de esta universidad (UAB) para descubrir que la materia en la cual está clasificado el *Jusep* es: «Pintura moderna –S. XX– *Catalunya*»; hasta tal punto la ficción traspasa la realidad y viceversa. Podría incluso argumentarse que esa es la materia en la que debe estar clasificado tal libro.

Así pues, la teoría de Muñoz Molina⁴⁵ (la obra como trampantojo que es realidad mientras en ello se cree) bien cierta es. Todo es rebeldía contra lo que fue, y una puerta abierta a la posibilidad para que el mundo crea en el cambio, en la potencialidad de realizar algo más allá del devenir de los tiempos, es decir, del devenir de los rumbos: del fatalismo. El *Jusep Torres Campalans* está lleno de alma de España y de alma europea –llenas ellas de tantas almas a su vez–. De igual modo existe una burla hacia ciertos planteamientos artísticos, como existe una columna vertebral que nos habla de la teoría literaria de Aub. Una teoría literaria que, como otras tantas obras del autor, nace de la mezcla de voces, del romper el hilo novelístico, para hablarnos de un personaje desde otros personajes, desde los recuerdos de otros yos. Se convierte así al protagonista en una ausencia, en un fantasma de aquel mundo –el ficticio– y de este –el real.

A todo ello se suma a la multiplicidad del propio autor o, a la propia pérdida de él:

El autor se desdobra con singular veracidad en un mundo ficticio, convirtiéndose –y esta actitud me parece esencial para una correcta lectura del libro– no solamente en un biógrafo de lo imaginario –al fin y al cabo éste es el objetivo de la obra–, sino más bien en un investigador que indaga sobre el proceso mismo de una investigación.⁴⁶

Es decir, el autor es personaje y fantasma. Dicho de otro modo, la idea del autor va desapareciendo cual fantasma ante los ojos del lector. Nos recuerda este concepto a las palabras de Calvino: «*ciò che sparirà sarà la figura dell'autore*».⁴⁷ Por un lado, los

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Saura, Antonio, «El pintor imaginario» en Soldevilla Durante, Ignacio, *Op.cit.*, p. 92

⁴⁷ Calvino, Italo, , «*Cibernetica e fantasmi*» en *Op.cit.*, pp. 215-216.

artificios que Max Aub utiliza para ello no son pocos, como se sabe se incluyen pinturas y fotografías trucadas junto a Picasso, por dar algunos ejemplos. Es más, la obra literaria de Max Aub está plagada de referencias a este personaje, por dar otro ejemplo, también es el *autor* de los dibujos de las cartas de *Juego de Cartas*.

Por otro lado, el libro está dividido en siete secciones: un «Prólogo indispensable», «Agradecimientos», «Anales», «Biografía», «Cuaderno verde», «Las conversaciones de San Cristóbal», «Catálogo» (en la que se incluye un catálogo de las obras del pintor catalán). Es decir, topamos con la heteroglosia y con el trampantojo: todo tiene visos de realidad. Es un verosímil trabajo de búsqueda de testimonios reales (algunos con nombres de personas homónimas) y ficticios (nombres que *a priori* no existieron) que nos lleva a creer en la biografía de este personaje fantasma que se nos escurre de las manos y de los recuerdos; pues las visiones desde los ojos son sesgadas y contradictorias, no es monolítico el personaje.

Al abrir el libro uno no duda (si como la mayoría de españoles, por dar un verosímil y real ejemplo, no conoce ni el nombre de Max Aub) que el libro es la biografía o estudio sobre la obra de un pintor desconocido que se codeaba con Picasso. Todo ello gracias a las diferentes *divisiones* y apariencia del libro; los catálogos –con las medidas de los cuadros– o la cronología de la vida del pintor catalán o las notas que van plagando la historia conforman el engaño.

De tal modo, con esa suplantación del discurso que ya hemos ido viendo en los otros trabajos analizados, va desapareciendo la figura del autor. Se diluye incluso la figura del narrador entre dato y dato, entre medida y medida, no cabe la idea de él: Max Aub queda convertido en mero hacedor o recopilador que busca al personaje (la máscara) de Torres Campalans. Queda desaparecido el autor cual fantasma o Luis o Max o el porqué de un asesinato o los poetas desconocidos o la simple *la figura dell'autore*.⁴⁸

Todo, como es norma en sus libros, está repleto de datos reales que dotan a la obra de una verdad histórica y la llenan de crítica y verosimilitud. Hay, por ejemplo, referencias a episodios famosos y nefastos como el suceso del crimen de Fuencarral.⁴⁹

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Vid. Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza, 1975. p. 38. En adelante sigo esta edición.

También hay muchas referencias al arte, a la vanguardia y a la literatura; abunda el nombre de Benito Pérez Galdos, obviamente la literatura española y el mundo español tienen un lugar privilegiado en esta Europa y en esta Francia de pintores y artistas y guerras que miran hacia América como huida o salvación trasterrada; allí dónde el autor conoció a Jusep –del mismo modo que conoció a Luis en un hospital Londinense:

En 1955, fui invitado a dar una conferencia en Tuxtla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas. «Mejor aquí –dije– que en parte alguna de México, está bien celebrar los trescientos cincuenta años de la primera parte del *Quijote*. Miguel de Cervantes, en 1590, solicitó del Rey «la gobernación de la provincia del Soconusco». Otra cosa dispusieron las mercedes y la burocracia, que suelen conllevarse bien; pero, sin duda, el *Quijote* pudo ser chiapaneco y, tal vez debió serlo porque fue para la novela su Nuevo Mundo».

Una noche en la librería de la Plaza, hablando con un joven poeta de la localidad, fui presentado a un hombre, alto de color, seco, al que llaman «don Jusepe» (p. 17).

La cita anterior es el inicio del «Prólogo indispensable» y, salvando ciertas citas, del libro. Nos coloca en el momento en que Max Aub, como se ha dicho más arriba, conoce a Jusep Torres Campalans (su propio personaje, aunque eso nunca se reconoce en el libro). Ocurre que todo parte del *Quijote* y de unas conferencias literarias: realidad y ficción a través de la literatura se unen sin pliegue alguno, no solo con la referencia quijotesca y la mentada unión de personaje y autor (autor que es aquí personaje), sino también con lo que quiso Cervantes, lo que pudo haber sido y lo que «fue para la novela su Nuevo Mundo». Estamos de nuevo en la idea de las posibilidades, del trampantojo que mientras es creído es real, y lo es porque pudo serlo, por la idea que ya en su día nos legó Aristóteles: la verosimilitud.

Un poco más abajo sigue el susodicho prólogo y se convierte en diálogo directo y rememoración entre el autor-personaje y el personaje-fantasma. En la conversación se repite el *modus operandi* de otro encuentro –el de Aub y Luis Álvarez Petreña– al preguntarle al autor-personaje, llamado Aub, por su origen, por su lugar de nacimiento

o nacionalidad. Ya sabemos que Aub es español por elección, porque decidió serlo o porque hizo el bachillerato en Valencia, que para el caso es lo mismo. Hasta tal punto se mezclan los planos de la realidad y de la ficción que es el personaje el que inquiere por el origen del autor, y el autor nunca reconoce a su personaje: si acaso ambos transformados en fantasmas, y el texto en «*macchina*».

Antes del prólogo podemos leer tres citas. La primera habla de la imposibilidad de copiar o emular la naturaleza y de los mil espejos que son necesarios para dar todas las bellezas: «fingió a las espaldas una clara fuente, en cuyos cristalinos reflejos se veía la otra parte contraria con toda su graciosa gentileza. Puso a un lado un grande y lucido espejo [...] Y con toda aquella invención pudo ofrecer a la vista todo aquel relevante de bellezas. Baltasar Gracián, *El Criticón* (dedicatoria de la tercera parte)» (p. 13). La cita es más amplia, pero he querido destacar los espejos y la invención, que son necesarios para dar a ver, pero nunca para «emular la perfección» (p. 13). La segunda puede ofrecerse íntegra: «¿Cómo puede haber verdad sin mentira? Santiago de Alvarado, *Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792*» (p. 13)⁵⁰. Esta última cita se comenta por sí misma, es todo un presupuesto de la obra de Aub, de lo que él cree que es el arte, sin duda. La tercera: «Hay que considerar cada obra de arte como un pedazo de la vida de un hombre. José Ortega y Gasset, *Papeles acerca de Velázquez y Goya*» (p. 13). Es decir, necesitamos de la mentira para llegar a dar al menos una parte de la verdad, aunque sea un reflejo, y para conseguir acercarnos al todo necesitamos innumerables reflejos o partes, pues un hombre no es un todo: somos, en parte, lo que el resto ve de nosotros y quizás lo que nosotros vemos de nosotros mismos, o la imposibilidad de conocer a nadie por completo. Es más, a Aub no le interesaba un hombre, sino el hombre; y por entenderlo o no y serlo y sufrirlo –al hombre occidental y a la problemática de llevar ese entendimiento al arte– dio tantos trazos y trozos. A saber, el elevado número de visiones no es sino el signo de la imposibilidad de abarcarlo todo, de comprender un mundo hecho de tantos yos que, además, no son nunca monolíticos.

⁵⁰ «Comenta Soldevilla entre paréntesis: “Cita y autor que no hemos podido identificar, lo cual no quiere decir que se trata necesariamente de un apócrifo, sino de la pobreza de nuestros libros de referencia”». Cfr. Irizarry, Estelle, *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.

Si nada es unidad puede ello significar que «los objetos no tienen realidad más que en la conciencia del pintor» (p. 227) o del escritor o del hombre en general. Sólo pueden plasmarse las ideas, y estas, como hemos ido viendo, son tiempo o son del tiempo. Dice Torres Campalans en el «Cuaderno Verde»: «somos tiempo y pintamos tiempo» (p. 259). Para ello, para tratar de dejar ideas y recogerlas, se separa el autor de sí mismo y trata de superar la novela, la idea clásica de esta, fraccionándola; no por casualidad el *Quijote* está lleno de novelitas o la *Odisea* está llena de historias.

En conclusión, Max Aub fracciona la obra desde diferentes yo, alejándose de la idea del autor y confundiendo realidad y ficción. Veamos cómo se pregunta (por boca o letra de Campalans): «¿Qué es el hombre? [y se responde] Lo han definido miles: el único ser que sabe que tiene que morir, que sabe que hace, que escoge, que cree en Dios. Sin duda. Pero lo más: el único que miente» (p. 260). Como se aprecia en la cita la religión y la idea de Dios también están presentes en el *Jusep*; pero sobre todo el arte: la mentira o, lo que podría ser lo mismo, el *λόγος* del hombre.

Juego de cartas

Empecemos por el principio y con palabras más claras que las que yo pudiera escribir:

Aub concibe un relato fragmentario, formado por un conjunto de 106 epístolas incrustadas en sendos naipes de dos barajas francesas, de dorso azul y rojo respectivamente;⁵¹ sin embargo, el autor empieza a subvertir el género, el epistolar, en que aparentemente está concebida la novela, pues muy pocas de ese centenar largo de cartas constituyen una verdadera correspondencia, un intercambio entre dos o más personajes; en realidad, el número de remitentes se aproxima al centenar, y el total de personajes que circulan por ese texto laberíntico asciende, entre remitentes y

⁵¹ Reproduzco aquí la anotación del original: «Los dibujos de los naipes, firmados por Jusep Torres Campalans, combinan, como el propio autor dice, la iconografía de las barajas españolas y francesas; el número de cartas de cada palo es de trece (del uno al diez más las tres figuras); sin embargo, el total de naipes es de 106, pues sólo se incluye un comodín por baraja».

destinatarios, a ciento ochenta y seis, lo que resulta sorprendente en un texto que en extensión apenas supera las treinta páginas.⁵²

Es decir, una amalgama de personajes escriben cartas que mayoritariamente quedan suspendidas en el aire; la verdad es que el verdadero remitente o interlocutor es el lector. Cabe aducir lo que dice uno de los personajes, Ludwig: «Cada interlocutor te hace seguir un camino distinto. A unos siempre les dices: –¡Hola! A otros: –¡Salute!– Sólo de ti me despido diciéndote: –Pórtate bien que nada te cuesta. Adiós. Déjalo: con Máximo nunca me hallé».⁵³ Cada lector se formará una idea dependiendo, entre otras muchas cosas, de su capacidad y conocimiento; «que trabajen también los mirones»⁵⁴ es la cita del *Jusep Torres Campalans* traída a colación por Juan Rodríguez en su citado artículo. Pero lo que subyace de modo ineludible es la ausencia, la ausencia-omnipresencia del verdadero protagonista –casi un fantasma–, Max Ballesteros.

El carácter mujeriego de Max queda patente, como el odio y amor que llega suscitar. La religión también aparece por las cartas. Un ejemplo irónico de ello es la recriminación de Carmen, la viuda de Max, a su confesor: «ahora que mi esposo ha fallecido creo que tengo la obligación de decirle que, en parte, usted fue responsable del malentendido que arruinó mi vida. Usted me obligó –con las mejores intenciones– a un recato que quizá lo llevó a buscar en otras lo que no le concedía» (Ocho de corazones, azul).

Los textos, se lean en el orden que sea lean, dejan patente la imagen de Max Ballesteros, una imagen múltiple repleta de dudas: si fue ángel o demonio o heterosexual o homosexual; pero con una seguridad, la de su muerte. Son cartas escritas desde el yo, con apuntes literarios, artísticos, religiosos y con la presencia ineludible de la España de un tiempo, la España ausente de Aub. Un país, un continente, una cultura y una época que, como bien recuerda Juan Rodríguez, surgen a través del «componente lúdico de la lectura [que] es indudablemente evocación de alguna de las reivindicaciones de las vanguardias estéticas de aquel primer tercio del siglo pasado, justo en el período en que se forma la personalidad literaria de Aub y este da luz a sus

⁵² Rodríguez, Juan, «*Juego de cartas* como hipertexto», *Ínsula* (Madrid), 678 (junio 2003), pp. 27-30.

⁵³ Aub, Max, *Juego de cartas*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2010. Reina de tréboles (azul). En adelante sigo esta edición.

⁵⁴ Cfr. Rodríguez, Juan, *Op.cit.*

primeras obras». ⁵⁵ En el mismo artículo el profesor Rodríguez cita a Aub, clarificantes son las palabras del autor:

Hace unos diez años, cuando empecé a jugar con cierta regularidad a la baraja se me ocurrió que igual que peinar el naipe podía hacerlo con una novela siempre que un capitulillo no pasará, impreso, de la carta y pudiera leerse el texto sin orden, siempre y cuando lo que buscará fuera el retrato de un personaje, ya que era igual que verle en el centro de mi juego de espejos o, lo que es lo mismo, por ojos ajenos. ⁵⁶

Ese juego de espejos sirve para multiplicar lecturas y para dar una visión plural del personaje a la vez que el autor se aleja de su texto. Pues los personajes escriben directamente sus pensamientos, no hay narrador, tan sólo las instrucciones del juego. Mas, sobre todo, lo que queda es la idea o las ideas que los personajes tenían de Max Ballesteros, el hombre es ausencia o sólo una idea a través de los recuerdos, del tiempo, «las ideas son del tiempo». ⁵⁷

Enlaza, en el susodicho artículo, Juan Rodríguez la disección del automatismo del texto y la de la pérdida de la autoría sobre la que reflexiona Calvino; veamos la fuente directa:

Smontato e rimontato il processo della composizione letteraria, il momento decisivo della vita letteraria sarà la lettura. [...] l'opera continuerà a nascere, a essere giudicata, a essere distrutta o continuamente rinnovata al contatto dell'occhio che legge; ciò che sparirà sarà la figura dell'autore, questo personaggio a cui si continuano ad attribuire funzioni che non gli competono, l'autore come espositore della propria anima alla mostra permanente delle anime, l'autore come utente d'organi sensori e interpretativi più ricettivi della

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Cfr. Ibidem.*

⁵⁷ *Cfr. Ibidem.*

*media, l'autore questo personaggio anacrostico, portatore di messaggi, direttore di coscienze, dicitore di conferenze alle società culturali.*⁵⁸

Como se dice en el citado artículo sobre *Juego de cartas*, esos tiempos que llegan, esa crisis del hombre y de la literatura, del modelo de lectura, llaman a Calvino y a Borges a crear un hipertexto que rompa con la linealidad, rompiendo el yugo de la novela, llegando a la multiplicidad de los yo de la que hablaba Max Aub. Además, es bien cierto que ello podría ser la

Crisis del personaje literario que es testimonio de la descomposición de la identidad del hombre contemporáneo en el ámbito de la sociedad especular, en un mundo dominado por la contradicción burguesa entre el ser y el aparentar, en el que la propia imagen puede ser multiplicada hasta el infinito y en el que la alienación del individuo provoca un conflicto entre la identidad subjetiva y la percepción del otro. [...] reflejo de la incomunicación de nuestro mundo [...] con la única certeza de que no hay certezas posibles.⁵⁹

Asoma esa vieja imposibilidad del saber, «ἐν οἷδα ὅτι οὐδὲν οἷδα» (sólo sé que no sé nada), a través de esa polifonía de voces, aunque

No era ésta la primera vez que Aub configuraba la biografía de un personaje con los materiales proporcionados por los testigos directos de su vida. Lo había hecho ya, en cierta manera, en *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y, algún tiempo después, perfeccionaría el recurso al inventarse a Jusep Torres Campalans». ⁶⁰

Un poco más abajo, en ese mismo trabajo, se cita al propio Aub hablando en su prólogo para el proyecto inacabado de inventar la biografía de Buñuel, lo que debía haber sido *Luis Buñuel: novela*:

⁵⁸ Calvino, Italo, *Op.cit.*

⁵⁹ Rodríguez, Juan, *Op.cit.*

⁶⁰ *Ibíd.*

No es posible retratar a nadie si no es desde el ángulo en que le pinta el que lo ve. [...] Porque si nadie sabe cómo es uno, menos los demás. Tal vez, sin embargo, confrontando testimonios de lo que creen los otros, podamos aproximarnos al «dibujo» de quien sea, como es de moda entre policías [...] No permanece uno como lo que es –como lo que fue–, sino como le ven –como le vieron– los demás. [...] Facetas. Harían falta diez o quince mil, como las de ciertos ojos de insectos, para dar una imagen aproximada [...] Enfrentando pareceres, tal vez quede –siempre borrosa– más clara su figura humana [...].⁶¹

En el artículo también se analiza lo que los personajes van opinando del protagonista; pero si hay algo que merece la pena destacar, dado el carácter de mi trabajo, es una conclusión que aporta el hispanista basándose en las opiniones de ciertas cartas (nótese la polisemia) –Cinco de corazones azul, Jota de diamantes azul y Rey de tréboles rojo–: «Esa mediocridad, la imagen de hombre corriente que obtenemos de este puzzle es precisamente la que, a mi juicio y en el de alguno de los corresponsales, lo convierte en una suerte de símbolo del género humano».⁶²

Acertada también me parece la conclusión del trabajo que aquí, en estas postreras letras, he ido citando:

Si durante muchos años Aub se enfrascó en resolver el enigma que constituye la historia española que le tocó vivir, si puso todo su empeño en dibujar el laberinto mágico en que se había perdido su patria –ese laberinto sin salida que desembocaba en el puerto de Alicante a principios de 1939–, en *Juego de cartas* el escritor se enfrenta a otro enigma, al misterio de las relaciones humanas, de la incomunicación, de la hipocresía, de los fantasmas personales, un laberinto íntimo que, a la postre, resulta tan inextricable como el otro y en cuya maraña queda también enredado el lector a través de ese juego de naipes que, como

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

sucede en los mejores juegos y por lo tanto también en la literatura, demuestra que lo importante no es tanto ganar como participar.⁶³

Ello podría no solo valer para las obras citadas, sino para toda su obra; ese *leitmotiv* de todo gran escritor (y que Aub también acuñó) que dice que hay que leer toda la obra del autor para encontrarle un sentido a esta.

En conclusión, este libro de alma iconoclasta está más cerca de la poesía que de la novela porque nace de la subjetividad del yo, de los diferentes personajes. Esto es así porque no narra en sí mismo una historia cronológica clásica (introducción, nudo y desenlace, abierto o no) y porque su personaje y lo que de él se quiere expresar es ausencia y contradicción, sin certezas: «Nada se pierde por no expresarse en expresar lo inexpresable. ¡Lo inexpresable, más bien, está *contenido* –inexpresablemente– en lo expresado!».⁶⁴ Estas palabras de Wittgenstein están dedicadas a la lógica, pero bien podrían ser una definición de la literatura muy cercana al alma poética. Además cabe recordar la introducción de este trabajo en la que se hablaba del significado y de la etimología del *λόγος*. La forma de este libro y el juego están unidas a su propio significado, expresando lo inexpresado que de su misma *lógica* surge. A pesar de que las cartas tengan alma independiente, no lo son; lo mismo ocurre con el libro y con toda la obra de Aub, que es una palabra dentro de su discurso. Son palabras que tratan de dar voz y completar el juego de espejos de lo que no se puede expresar: la ausencia, el tiempo que se nos escapa entre los dedos y del cual sólo podemos recordar las ideas y, acaso, a nuestro modo.

Vida y obra de Luis Álvarez Petreña

Como Jusep Torres Campalans Luis Álvarez Petreña es un personaje inventado por Max Aub. Este inexistente escritor *es más real que muchos contemporáneos*⁶⁵ históricos; refleja al mismo tiempo el mundo interior de Max Aub y la evolución de un país, una época y una literatura [...] Redactado en tres etapas, desde 1934 hasta 1970, al hilo de la evolución

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 2012, p.19.

⁶⁵ El subrayado es mío.

vital de Max Aub, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* debe considerarse una de las piezas centrales de su producción, testimonio, a la vez que de las inquietudes del escritor, de las vicisitudes del periodo histórico que le ha tocado vivir (cubierta).⁶⁶

Este personaje, «*más real que muchos*», nace y vive como en un espejo del propio autor; bien podría ser el reverso de esos otros de «Borges y yo»: a veces es difícil saber «cuál de los dos escribe». ⁶⁷ De hecho, el libro ahonda en la recurrida idea de un Max Aub editor, editor de sus personajes, llegando incluso a recordar, también de manera oblicua, cual espejo, a *Niebla* de Unamuno. Aquí Luis Álvarez no se le aparece al «semi-valenciano», sino que lo encuentra al final de sus días (valga la ambigüedad) en un hospital Londinense, y con el transfondo de uno de los viajes reales de Aub.

Veamos ahora lo que dice el Max Aub real casi en la contraportada del libro, en 1970:

No diré, entre otras extravagancias que no tienen que ver con la literatura, que el escribir una novela alrededor de un protagonista debe hacerse a la edad del mismo. Pero lo he hecho. Escribí la primera parte de este relato, memorias, novela, miscelánea o lo que sea, a los 28 años. La segunda hacia los 50 y la tercera a los 66. Si estuviese seguro de que se notara no lo diría. Me quedaré con la duda y sin saber si sirvió de algo. Supongo que no, a Dios gracias (p. 7).

Lo primero que hace es crear una biografía, nos lo presenta como un personaje real, un amigo suyo. El prólogo relata el porqué de la obra y el porqué de la decisión de editar a *su amigo* que ya nació y murió. «¿Es este un libro romántico?» (p. 13), se pregunta Aub, ese Aub editor-personaje, que diluye las fronteras entre lo real y lo ficticio; trampantojo o recurso literario entre el autor real y el narrador a las veces o *editor*; y que responde que las letras del libro son «históricamente románticas, es decir, las germánicas, con Schelegel y Novalis al frente». Poco tarda en nombrarse lo religioso, surge al seguir comentando las letras que el lector tendrá ante sí: «cierto temor a

⁶⁶ Aub, Max, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, Seix Barral, 1973. En adelante sigo esta edición.

⁶⁷ Borges, Jorge Luis, *Jorge Luis Borges/Obras completas I*, Barcelona, 2005, RBA, 2005, p. 808.

abordar el tema religioso, que por su misma exclusión no deja de hacerse patente». Es obvio que Aub, el real, no eludió el tema, y ese es su paradójico modo de mostrarlo. Sigue el prólogo del Aub personaje y editor y narrador definiendo el «problema personal de L.A.P. es vulgar [...]»; pero el tiempo que representa para mí es mucho más curioso y sus reacciones frente a nuestro tiempo, de un interés, a mi parecer, mucho más general [inevitablemente recuerda a la intrahistoria de Unamuno]. Pertenece a una generación truncada por la guerra⁶⁸ [...]. Como documento histórico –de nuestro tiempo– es por lo que creo que puede tener algún valor este escrito. [...]. Los hombres no importan y las ideas quedan» (p. 14). Toda esa es la justificación e introducción a las letras de L.A.P.

Como siempre el juego combinatorio que es la literatura nos ofrece ciertas ambigüedades, en este caso se podría pensar que no importa que los hombres sean o no inventados, pues solo quedan las ideas. No está muy alejado este precepto o juego, si se quiere, del borgeano: «que el tiempo ha compilado y no yo»,⁶⁹ dice en el epílogo de *El hacedor*, por dar un ejemplo.

Dice L.A.P., en el primer libro, a tenor de la quema de sus manuscritos: «empiezo a vivir una vida nueva, de ser otro, de otro ser. Al fin y al cabo, uno no es más que lo que escribe; aún mejor: yo quisiera ser lo que quisiera escribir» (p. 56). Y continúa el personaje: «Nuestra generación fue segada –partida por el eje– por la guerra y sus consecuencia (por la victoria del cubismo, por el surrealismo: pasiones geométricas, es decir, por cosas que de antemano podía uno descifrar si era lo suficientemente listo) [...]. Encerrados en nosotros mismos, nos hemos fabricado un mundo natural, posiblemente falso» (pp. 58-59). El arte y la guerra del tiempo de nuestro autor en boca de su personaje: «Me contento con lo que me dan, con esa literatura de evasión que nos ha legado la guerra [...]. Porque mi tragedia no es solamente la de ser hombre, sino escritor» (pp. 60-61). No todas las citas serían compartidas por el autor, pero sí es cierto que todas forman parte de su visión, de lo que vio.

⁶⁸ El subrayado es mío.

⁶⁹ Borges, Jorge Luis, *Op.cit.*, p. 854.

Abundan las citas a la literatura española: «lee a Garcilaso» (p. 62). Ese Garcilaso que de algún modo pone a la literatura española en la órbita de la europea.

En la carta de Laura a un amigo suyo descubrimos que ella no comparte el amor que L.A.P. siente por ella y, además, vemos ciertos preceptos literarios al hablar ella de Luis. Dice que juega con él: «veo ir y venir sus sentimientos con la misma claridad que si fuesen personajes completamente extraños a mí, y yo los moviese a voluntad». Es una carta que escribe Laura a un amigo que desconocemos, pero sabemos por letra de ella que este tiene una teoría teatral: «esa tu teoría de que el teatro es cosa de razonamiento y juego» (p. 70). Recuerdan estos recursos a los de *Juego de Cartas*, y los preceptos literarios al *Torres Campalans*.

Termina esta parte del libro con un apéndice de tres poesías, el recurso de la heteroglosia de nuevo.

Segunda parte

«Esto que aquí se publica llegó a mis manos por casualidad: en 1940 un refugiado español rentó un apartamento en la casa donde vivo. [...] En la primera línea se lee: “Luis Álvarez Petreña: LEONOR. Zaragoza, 1931[...] No sé por qué me figuré que el autor era un seudónimo”» (p. 79).

Introducción que es firmada por un segundo editor –en este caso de la segunda parte del libro–, un enigmático M. M., a modo de muñecas rusas; un nivel por debajo de Max Aub editor y personaje. Le sigue un soneto de L.G. con dedicatoria incluida «a Luis Álvarez Petreña, por el título de su *espejo*» (80).⁷⁰ Dedicatoria que un personaje, «un académico español» sin nombre, resaltará al final del libro y dudará de su autoría (pp. 220-223).

Es un libro miscelánea, apuntes de diferentes personajes –de la teórica vida de Leonor, otro personaje– sobre Luis Álvarez Petreña. Entre estos caracteres, descritos con

⁷⁰ El subrayado es mío.

rapidez, está Luis –nótese el nombre–; su descripción recuerda en ciertos aspectos a Torres Campalans, «Bruto le decían los demás. Aragonés [como L.A.P.] por más señas. De aquellas que no hay por donde cogerlas, tan de una pieza sin falla, tan pedernal, que son incapaces de apartarse por nada y hieren sin darse cuenta, y, si se quejan, les tiene sin cuidado [...] Y hasta posiblemente general. Pintor» (p. 99). Todo ello está ambientado en el «Madrid de La República, liberal y confiado» (p. 110), dice en apertura y en cierre, un paréntesis didascálico que otorga tiempo, historia y sentido a la amalgama de personajes apuntados.

Se incluyen ciertas aseveraciones del teórico editor *que encontró los papeles por casualidad* (p. 79), con anotaciones, un recurso más para otorgar veracidad a lo que es un juego de espejos, de narradores y editores, personajes y críticos ficticios, o con nombres reales. Lo real se acerca a lo inventado y viceversa. La historia trata sobre Leonor, que también es descrita a través de los demás: como Jusep o Max o el propio Luis.

Es significativo el apunte sobre el personaje llamado Ricardo (cabe recordar que hay ciertas dudas de la autoría de este segundo libro) porque recuerda *Le Déjeuner sur l'Herbe* (pp. 90-92):

Escogieron aquel árbol corpulento, con raíces saltonas que les ofrecía asiento cómodo. Un riachuelo de mucho más cauce [...] Corría el airecillo, corría el agua. [...] Sacaron las vituallas y empezaron a comer. Y el vino. Sólo había dos vasos. Leonor insistió para que Ricardo y ella bebieran del mismo. El sol, allá arriba, dibujaba sombras todo al capricho de las ramas (pp. 90-91).

Desde mi punto de vista, el libro trata de ser un documento de época, aún sin serlo, parafraseando a Borges, no hay que empeñarse en ser contemporáneo, se es inevitablemente. El cuadro de Manet o la réplica de Monet nos llevan también a la relación de la historia con el arte. Lo que puede parecer un alejarse de la realidad no es en sí más que otro camino para tratar de alcanzarla o de plasmarla, un camino tendido de la pintura a la literatura. Cabe recordar el camino trazado del cine a la pintura en

Une Partie de Campagne de Jean Renoir de 1936, medimetroaje que pudo perfectamente conocer Max Aub y que tiene una clara similitud con lo susodicho.

En la galería de personajes que aparecen en *Leonor*, y a vueltas con el amor o la atracción, hay un profesor universitario, Don Dionisio (pp. 106-108), o un Miguel que «siempre fue poca cosa» (pp. 110-112). Si el libro está escrito por Luis Álvarez Petreña y la protagonista es Leonor, queda claro que es un libro de amor. Pero son los personajes y las escenas amalgamadas los que hablan de ese Madrid confiado y republicano de antes de la guerra; no en vano los textos llegaron a sus «manos [las del editor] por casualidad» a través de «un refugiado español». Son los personajes los que ofrecen la historia a través de ellos, lo inventado nos da lo real; ¿qué es si no el arte?

Dentro de esta aparente heteroglosia que es «Leonor», el caso que nos ocupa, llegamos a encontrarnos con un texto de M. A. (el teórico editor global de todo el libro: Max Aub, suponemos); en realidad estamos fuera de los teóricos papeles encontrados por el enigmático M. M. «Si era el Mendizábal de la M. M.» (pp. 121) o no, no lo sabremos a ciencia cierta. Lo que sí sabemos es que M. A. prologa un texto (en el que es mentado Torres Campalans) que según el «profesor Charles F. Barton» es de L.A.P., el texto se llama *Tibio*. En el susodicho prólogo se habla sobre las muertes del L.A.P.:

En nuestra charla vinimos a interrogarnos acerca de la verdadera o fingida muerte de mi amigo frente a Palma. Coincidimos en que no le faltaban razones para simularla. Reconozco que, si lo hizo, me engañó del todo en todo. [...] Ahora bien, si L.A.P. engañó a todos y vivió más de la cuenta que hice, el joven erudito norteamericano, con un poco de olfato, hubiera podido hallar su rastro en «*María*», monólogo que publicó *Ínsula*, en Madrid, creo que en 1960 [...] y en «*La equivocación*», relatillo que publicaron, en 1961, los *Cuadernos del viento*.

Es de imaginar que el supuesto L.A.P. debió morir por entonces o poco después (pp. 121-122).

Tibio es un pequeño *relato biográfico* escrito por una mujer enamorada que espera a su amante tibio: «No vendrás hoy. Me dijiste: no me esperes. No te espero y sin embargo cada ruido que sube de la calle o de la escalera me pareces tú. [...] No me quieres ni

me dejas de querer. Ni siquiera me quieres un día y dejas de quererme al otro para volver a querer el siguiente. No: eres un amante tibio» (p. 123). El texto, el libro, «Leonor», acaba con una nota final: «Camilo José Cela, que, es hombre muy servicial, conoció las dudas acerca de la paternidad de estos textos en su carrera de obstáculos, norteamericana». Veamos el texto del teórico Cela: « [...] el cuerpo de L.A.P. fue encontrado en la playa de la Ensenada de Campos y fue inhumado en el cementerio de Baños de San Juan el 18 de agosto 1931 según consta en el juzgado de dicho pueblo» (p. 126). No es difícil ver en estas líneas algo de la sombra que se proyectará en el *Beatus Ille* de Muñoz Molina: falsas muertes y tesis literarias y fechas que bailan a través de lo contado, aunque lo *noir* en Aub es juego, ironía e incluso risa. Además, en Aub abunda el juego de confusión de los límites entre la realidad y la ficción.

Recordemos de nuevo el trampantojo de Antonio Muñoz Molina. Ese es, de algún modo, el «paréntesis» que vive en su deseo la mujer del amante tibio mientras elige oír la venida de su amado.

Antes de cerrar este capítulo cabe recordar lo que se dice al final de la nota que cierra el libro de «Leonor», en otra teórica carta a M. A., se supone:

De Mérida, Yucatán, me escribe don Rafael Méndez Bolio, poeta muy premiado: «...que habiendo conocido al señor Miguel Mendizábal, hombre de bien, estoy seguro de que no pudo tener con un indeciso tibio como el –o la– retratado en sus páginas de *Sala de espera* suponiendo que fuera el Luis Álvarez Petreña por el que se interesa. [...] El que el manuscrito *LEONOR* fuera o no suyo, es otra cuestión. Nunca me pareció aficionado a las letras y conste que, conmigo, pude hacerlo presente» (pp. 126-127).

Siguen las dudas de la paternidad de los textos y las incógnitas de todos los nombres que son y podrían no ser, gracias al uso de las iniciales: son las posibilidades y la pérdida, ya no sólo de la autoría, sino, también, del propio individuo: es la crisis de la identidad que señalaba Juan Rodríguez a tenor de *Juego de Cartas*.

Tercera parte

Comienza con una nota que dice:

Todo resultó falso, lo que no tendría nada de particular tratándose de una novela. Mas no lo es. El 27 de abril de 1969, llegamos a Londres. Horas más tarde –reproduzco mis notas– me llevaron al hospital de Saint Paul en Hemel Hempstead. De lo que resultó de mi estancia en tan hospitalario centro salió lo que sigue. Doy, además de estas palabras, la mía. [...] Yo mismo ya no soy aquél, sino el autor de obras que escribí después. Es la historia verdadera de un hombre que me acompañó en muchos momentos de mi vida (pp. 131-132).

Lo firma M. A., después le sigue un prólogo sin firmar, del propio L.A.P., que lanza más incertidumbres hacia la autoría de la segunda parte del libro y nos ofrece la relación entre el personaje y Max Aub:

Dejé ese cuidado a mi amigo Max Aub. No quiero hablar de la segunda parte de este libro que lleva mi nombre y apellidos [...] dejando, así, ciertas dudas acerca de su paternidad. [...] Curioso personaje este que me tocó ser a lo largo de mi vida. Nunca me ha gustado juntar lo verdadero con lo falso ni defender a nadie con mentiras. El hacer fabulosas relaciones, usar *doblez*⁷¹ y engaño es buena treta literaria, pero este libro es cualquier cosa menos literatura. En él ni se engaña ni se miente ni se falsea ni se finge, aunque, tal vez, todo sea error y desdecirse; pero estas dos últimas maneras de ser son consustanciales del hombre. [...] Como estas páginas no tratan de política, aunque *dobladas*⁷¹ por el tiempo, tengo la vaga esperanza de que a los años mil acojan, tan viejas, sin desagrado. Al cabo de su período, pisan sangre.

Recuerda en cierto sentido a la técnica de Borges: decir algo para inmediatamente negarlo, abriendo un quizá que deja ambas posibilidades en el aire. Interesante es

⁷¹ El subrayado es mío.

destacar que, si la literatura usa «doble», el tiempo *dobla* las ideas; es decir, el tiempo trata las ideas como la literatura. «Las ideas no son de nadie, sino del tiempo»,⁷² «las ideas quedan» (p. 14).

Sigue el tercer libro con un diario de Max Aub, que ya había sido introducido en la nota: «diario inglés de Max Aub» (p. 14). Es obvio que un diario tiene un tono muy parecido a la poesía, hablamos de la subjetividad del yo. «La lírica arraiga en la revelación y en la profundización del propio yo, en la imposición del ritmo, de la tonalidad, de las dimensiones, en fin, de ese mismo yo, a toda realidad.»⁷³ Son muchos los yo que impregnan este libro, incluido el yo del Max Aub que escribe su diario para empezar a cerrar el libro de libros: *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* –si se me permite la metáfora–. Para terminar diremos con Rosa Maria Grillo y *Jusep Torres Campalans* que es necesario ver «los objetos desde el punto de vista de Dios, que tiene mil ojos»;⁷⁴ estas palabras bien podrían encerrar el porqué del recurso del yo que tanto utiliza Max Aub.

El «Diario inglés» recuerda en varios momentos al *fluir* de la conciencia de Virginia Woolf. En ese «divagar por y buscar el grano de verdad, que tiene toda subconsciencia en el entresueño o la semivela» (p. 140) vemos aparecer desde Israel a la U.R.S.S. o preceptos estéticos de la época y del autor:

El poder describirlo, delinear, figurarlo, como en un lienzo, ostenta el arte que me es negado –a mí y a casi todos– de reflejar la naturaleza tal como es y tener que atenernos, exclusivamente, a unos cuantos trazos que nos sirven –por lo menos me sirven a mí o me servirán– para reconstruir lo que es y lo que fue. Nadie pinta tan fielmente el defecto como la perfección y, bien miradas las cosas, un mapa, para quien sepa de qué habla, es el mejor de los paisajes (p. 139).

⁷² Cfr Rojo, Alba C. de, *Iconografía de Max Aub, Segorbe, Fundación Max Aub, 2000*, p. 52.

⁷³ Silva, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 2005, 193.

⁷⁴ Cfr. Grillo, Rosa Maria, *Op.cit.*, pp. 29.

También asoman las referencias literarias –justo después de adelantar, aún sin saberlo, el encuentro de autor y personaje: Aub y Álvarez Petreña– y divaga de nuevo en el hospital con el flujo de conciencia el Max Aub personaje:

Primer día en la niebla. Otro mundo. *¿Cómo han de ser iguales los hombres –y la literatura–⁷⁵* y un país que parece acabarse a los tres o cuatro metros, tantos días al año, a otros que ven su horizonte casi sin fallas? Ulises, sin nieblas, de Homero. Y eso que el Egeo, en invierno...
¿Qué diálogo interior, con el sol todo el año? Se convierte en teatro. Falso: el teatro, perdido en la niebla..., etc., etc. (pp. 143).

Unas líneas más abajo, el Aub personaje encuentra y entabla conversación con un enigmático español:

Me quedé [Aub personaje] de piedra, como se dice, sin saber por qué. (¿De dónde le conocía? ¿De dónde salía al cabo de los años? ¿De qué túnel? ¿De qué pozo?)

El hombre, la voz, tal vez no me eran desconocidos, pero, a pesar de ello, por muy a fondo que hurgué en mí, en mis recuerdos, no di con ningún detalle que me facilitara el menor rastro. Intentó ayudarme:

[...]

–Luis Álvarez Petreña [dice el homónimo personaje]. Pero no te desmayes (pp. 145).

Poco después, Álvarez Petreña le negará a Aub que «Leonor» fuera suyo (pp. 146), para que vuelva Aub a rebatírsele (pp. 157). Asoman personajes reales y se dan datos y fechas que nos acercan al mundo real. Aub se hace ficción y del mismo modo Luis Álvarez parece seguir el camino contrario. Dice Luis: «sólo sé escribir cuando llevo adentro una mujer» (p. 148), el amor es un tema central de la poesía y de la obra y de las obras que hemos ido analizando, en un sentido u otro. Además, asoman las posibilidades, el juego: «lo mismo que estuve aquí, pude haber ido a México. Además, los lectores no sabrán a que carta quedarse, que es la moda» (p. 148). Obviamente la

⁷⁵ El subrayado es mío.

mención de la carta y del juego es una puerta abierta hacia *Juego de cartas*; como la idea de poder haber ido a México nos lleva al exilio del autor o a la posibilidad que apuntaba Aub sobre un *Quijote* mexicano al inicio del *Jusep Torres Campalans*.

Reflexiona más tarde el Aub-personaje: «era bastante extraordinario: de hecho había encontrado un personaje mío. ¿Mío? ¿O era suyo?»; y Luis le recriminará a Aub que haya intentado hacer de él un personaje que no fue, y le recuerda el primer prólogo (p. 150). Ambos se enzarzan en una discusión sobre el libro y el estilo, «el interés de Luis Álvarez Petreña está en que es el primer relato español realista» (p. 157) y, otra vez, sobre la autoría de «Leonor». Y llega a decir Luis, en la misma página, que era un libro de Aub –nótese la ironía–. Sigue la discusión de la autoría, y añade Petreña: «tú sabes mejor que nadie que era un diario auténtico. Qué pareciera inventado (y por ti) es otra cosa» (p. 158). Luis Álvarez muere con el nombre de Tomás de Covarrubias, pero deja dicho en testamento que se llamaba Luis Álvarez Petreña (p. 163).

Muy interesantes me parecen las afirmaciones que se hacen en el «Último cuaderno de Luis Álvarez Petreña»:

No creo que se haya escrito más que acerca de la juventud y de la vejez, enfrentando de hecho la vida y la muerte». [...] Todo lo que de cerca o de lejos tiene que ver con la religión, de ello trata. El tema que le sigue –en número– es el amor [...] Los recuerdos llevan las letras arrastrando del ala. ¡Qué las letras!, la literatura: el mundo (p. 164).

La cita se comenta por sí sola y por las letras que hasta aquí se han ido vertiendo.

Volverá aparecer Torres Campalans junto a personajes reales; habrá notas del Aub editor, por ejemplo: «1. L.A.P. no podía creer que nadie se dejara engañar, sobre todo, ahora que los vientos vuelven a ser favorables a Nietzsche» (p. 189). La anotación da visos de realidad al texto y de unión a veces indescifrable entre realidad y ficción. Todo estará salpicado de reflexiones literarias, religiosas y amorosas; la autoría o su pérdida dominándolo todo desde la atalaya de egos, biografías y editores; en suma, el juego de espejos y multiplicidades. A todo ello se suma la raíz literaria de la España amada y perdida del autor, tamizada de amor y con ecos religiosos; «saldría

de mí, y sólo sueño estar en ti estando en mí» (p. 192), dice Petreña recordando, sin duda, al «vivo sin vivir en mí» de Santa Teresa.

«¿Cómo saber que esto que escribo no fue escrito ya? Basta mi mala memoria y lo mucho que leí» (p. 193); el tiempo que arrastra las ideas, perdiéndose en ellas los nombres. Y el cisma, la crisis de la que habla Steiner: «pensar si les debía más o menos a los católicos, a los protestantes o a los judíos» (p. 194).

«Trabajo de clase de B.G.R., acerca de este libro»

Nos plantea de nuevo un escritor diferente, una clase de texto diverso; se multiplican las visiones y las lecturas, sumando para esa mezcla que trata de confundir realidad y ficción. Por su puesto nada exento de ironía –incluso desde el título–: «son historias totalmente independientes: “Yo nunca quise a mis padres”. Tal vez sea ésta una seña de nuestro tiempo. Queda el romanticismo, palabra empleada a troche y moche por M.A.» (p. 204). También se nos adelanta dos textos más, casi los últimos de este heterodoxo libro: «La equivocación» y «María»; se califica esta última como «la obra maestra de L.A.P. Nada falta ni sobra en ese monólogo» (p. 206).

«La equivocación»

Interesante es la anotación que sobre el título ya se hace, porque ahonda en la idea de la autoría y de la clasificación literaria, de los géneros; de nuevo, un texto del que no se puede saber a ciencia cierta a quien pertenece: «1. No tengo documento alguno ni hay indicación precisa que fundamente que este cuento –si lo es– sea de L.A.P. No deja de tener algún parecido con sus escritos anteriores. Si lo es, seguramente como todo lo que dejé, no es más que la trasposición de un encuentro volandero». Por lo demás, es un relato sobre un muerto que no se da cuenta de estar muerto, ese muerto debería ser Luis Álvarez Petreña; el amor también está presente, sin duda, el amor más allá de la muerte; y el rechazo, diría yo, pues la amada escoge al fantasma y no al muerto (p. 211). Pero si hay algo que quisiera destacar es el juego del narrador-personaje: «(Prefiero hablar de mí en tercera persona; dadas las circunstancias, es lo más correcto. Sirvan los paréntesis, con sus signos, para mayor intimidad)» (p. 208).

El juego y la ironía siempre presentes para multiplicar sentidos y distancias textuales, lecturas a través de las posibilidades.

En el texto también queda patente la historia de la literatura española; con dos hitos que nos llevan desde la introducción del romanticismo en lo español –de raíz alemana– y el símbolo de la derrota republicana, en el más amplio sentido:

Lo que ignoraba es que los atardeceres se cierran con largos alfileres de sombrero. Ya dije que el sombrero era experto. Fue cuestión de un momento: le atravesó el corazón.

[...]

Por otra parte, no es cierto que los muertos se queden tan solos (p. 213).

Quisiera destacar el tema: el binomio del amor y de la muerte. Es fácil llegar a Lorca:

«Asesinato»

Un alfiler que bucea
Hasta encontrar las
raicillas del grito.⁷⁶

Y después y, a través del amor, de nuevo a la muerte; y de ella a la duda religiosa:

*¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!*⁷⁷

Las tres últimas partes del libro son «María», el «Informe estrictamente confidencial de un académico español acerca de este libro. Hecho por encargo de una editorial española» y «A toro pasado». Pasaré rápidamente por ellos, dada la naturaleza global de este trabajo; cabe decir que el primer texto es una pequeña obra de teatro en la que no «intervienen personajes bíblicos o alegóricos»,⁷⁸ pero que, obviamente, recuerda a

⁷⁶ García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 147.

⁷⁷ La cursiva pertenece al texto citado, [71, LXXIII], Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Villatuerta, Espasa Calpe, Planeta-DeAgostini, 2001, pp. 155- 158.

⁷⁸ Auto1. (De acto).1. m. Composición dramática de breves dimensiones y en la que, por lo común, intervienen personajes bíblicos o alegóricos. Real Academia Española ©.

un auto; la protagonista es una mujer llamada María. En el segundo texto, de los tres susodichos, abunda la ironía y en la crítica de la crítica, valga la redundancia, y baste el título; aunque también se toca el tema del Romanticismo «fracasados suspirillos germánicos» (p. 222); los tipos de mujeres y la raíz literaria española: «ridículo Don Juan, que es, al fin y al cabo, L.A.P.» (p. 222). Y, por supuesto, la dudas sobre la autoría del texto «*Leonor* no hay duda de que se trata de un “pastiche”» (p. 222).

Quisiera detenerme un poco más en el texto que cierra el libro, «A toro pasado»:

Ahora que voy a enviar a la imprenta esta sí última versión de los diversos escritos –indiscutibles y discutibles– de mi viejo amigo, releo el prólogo que escribí en 1934. Lo que más me sorprende es aquello de: «Pertencí a una generación truncada por la guerra». El lector de hoy –1970– puede escoger, pero yo me refería entonces a la de 1914, mas no sería menos cierto tratándose de un español, el hablar de la de 1936, o de un trasterrado, de la de 1939. [...] Las que varían son las mujeres. [...] Es una lástima que fuera falso acabar estas páginas diciendo, en un sentido más directo: Aquí paz y después gloria. No creo que espere lo primero a los vivos ni lo segundo al muerto que aquí dejo con cierta melancolía (p. 225-226).

Es fácil ver en las primeras palabras de la cita, en las fatídicas fechas, la sombra de esa crisis que cercioraba Steiner; como sencillo es atisbar el juego de engaños o dobles lecturas que nos propone, el de ida y vuelta a sus palabras a través de los años y los prólogos y las letras leídas en este punto final. Además, toma relevancia la figura de la mujer, junto a la ironía y la gracia del chiste machista: «el hombre es menos veleta» (p. 225). Por último, el humor no esconde la duda existencial, más bien, el dudar religioso, el ateísmo o el más allá o la literatura y la perdurabilidad de las ideas, de los personajes: todo es duda: será o no será. No por nada la duda es femenina: «fragilidad tu nombre es mujer» parece evocar Aub con su jocosidad, con su juego de voces y posibilidades.

Terminaremos este análisis diciendo que, como se ha visto, está última obra analizada cubre en gran medida la obra completa de Aub. En ella están los grandes temas que

vertió en sus letras y que nosotros hemos ido analizando, para ellos eligió la fragmentación y la otredad de tantos yos: la pérdida o conversión irrefutable del autor en fantasma o de los personajes en autores y fantasmas a la vez. Siempre está presente la búsqueda del otro a través de las ideas de un yo. Y, sin lugar a dudas, España, la República y su pérdida subyacen en todas las letras, con el marco de esa Europa y ese Occidente en crisis.

Conclusiones del trabajo

Una vez llegados a este punto, podemos afirmar que Max Aub utiliza las miles de voces de los yo de los personajes para diluir la misma idea de autoría; que, además, para ello no duda en traspasar en viaje de ida y vuelta la frontera de la realidad y la ficción. Utiliza el valenciano la posibilidad como un hecho, tratando de ese modo de vengarse del pasado o simplemente de reírse de él; pero siempre con el ánimo de rebatir la idea fatalista del destino. El destino, como he dicho, solo existe *a posteriori*. En todo ello le mueve un ánimo político: «Si, como dicen que dijo Aristóteles, el hombre es un animal político, la política es la entraña de nuestro ser y la expresión misma del hombre» (T.C. p. 242). Consciente de que somos lo que leemos, y de que sólo las ideas traspasan el tiempo, quiso dejar sus ideas en él; para que una imagen cercana de sí mismo quedase en toda su obra: un hombre preocupado por la pérdida de la identidad del hombre y la pérdida de los ideales y de los amigos y de las letras por los tajos de nuestras guerras. El hombre occidental se diluye en una crisis existencial por su propio *Λογός* y Aub quiso dejar la idea plasmada a través de su búsqueda y de su propio dios: la literatura de forma indisociable del fondo. El juego que es en sí la literatura nos lleva al drama que las letras solo pueden expresar entre líneas. La obra de Aub es una ausencia que se construye con la búsqueda de sus retales a través del tiempo y las ideas que este ha ido dejando. Se adelantó Max Aub a las problemáticas que hoy en día sigue sufriendo el mundo y la literatura, su reflejo.

Bibliografía

Fuentes primarias

Aub, Max, *Antología traducida*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

___ *Campo de los almendros*, Madrid, Castalia, 2000.

___ *Crímenes ejemplares*, Valencia, Media Vaca, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001.

___ *El Teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, Segorbe, Archivo Biblioteca Max Aub, 1993.

___ *Imposible Sinaí*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002.

___ *Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza, 1975.

___ *Juego de cartas*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2010.

___ *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

Fuentes secundarias

Aub, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar 1984.

___ *Diarios, 1953-1966*, Manuel Aznar Soler, ed., México, CONACULTA, 2002.

___ *Destierro y destiempo: dos discursos de ingreso en la Academia / Max Aub*, Antonio Muñoz Molina, Valencia, Pre-Textos, DL 2004.

___ *Mucha Muerte (Crímenes ejemplares / Infanticidios / De Gastronomía / De suicidios Epitafios / Signos de ortografía)*, ed. y prólogo de Pedro Tejada, Granada, Cuadernos del vigía, 2011.

Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 2010.

Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Villatuerta, Espasa Calpe, Planeta-DeAgostini, 2001.

Borges, Jorge Luis, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar». 1936-1939*, ed. de Enrique Sacerio-Gari y Emir Rodríguez Monegal, Barcelona, Tusquets, 1990.

___ Borges, Jorge Luis, *Obras completas / Jorge Luis Borges*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.

Calvino, Italo, *Saggi: 1945-1985*, Barenghi, Mario, ed., Milano, Mondadori, 1995.

___ *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

- Carreño, Antonio, «Antología traducida de Max Aub: La representación alegórica de la máscara», Giuseppe Bellini (dirección), VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1980 Venecia), Roma, Bulzoni, 1982.pp. 281-287.
- Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 2007.
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Grillo, Rosa Maria, ed., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Salerno, 1995.
- Henry, George Liddell and Scott, Robert (compiled), *Greek-English lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Irizarry, Estelle, *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- Melo, Juan Vicente, «Con *Juego de cartas* Max Aub (y Torres Campalans) nos ofrecen un libro bueno para leer y jugar», *Siempre*, 605 (27 de enero de 1965), pp. 12-13.
- Pérez Bowie, «Max Aub: los límites de la ficción», en C. ALONSO, ed., 1996, «*Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*», Valencia, Ayuntamiento de Valencia, vol. I, pp. 367-382.
- Oleza, Juan: «*Jusep Torres Campalans* o la emancipación del apócrifo», en Tomás, Facundo ed. *La novela de artista*. Valencia. Bib. Valenciana. 2003, pp. 301-330.
- Rodríguez, Juan, «*Juego de cartas* como hipertexto», *Ínsula* (Madrid), 678 (junio 2003), pp. 27-30.*
- ___ «*Juego de cartas*, el otro laberinto de Max Aub», en *La literatura y la cultura del exilio republicano español de 1939*, La Habana, Casa del Escritor Habanero / GEXEL / AEMIC / Ed. Unicornio, 2002, pp. 181-201.*
- ___ «*Juego de cartas*, novela virtual», *El Correo de Euclides*. Anuario Científico de la Fundación Max Aub, Segorbe, 1 (2006), pp. 311-334.
- Rojo, Alba C. de, *Iconografía de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2000.
- Santiáñez-Tió, Nil: «Max Aub, homo ludens», en Aznar Soler, M., ed., *El exilio literario español de 1939*, vol. II, GEXEL / Associació d'Idees, Sant Cugat de Vallés, 1998, pp.187-198.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 2005.

Soldevila Durante, Ignacio, Fernández, Dolores, eds., *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.

Steiner, George, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 2001.

___ *La Obra narrativa de Max Aub: 1929-1969*, Madrid: Gredos, 1973.

Ugarte, Miguel, *Literatura española en el exilio: estudio comparativo*, Madrid, Siglo veintiuno de España editores, 1999.

Valcárcel, Carmen: «Los juegos y las cartas. Aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub», en Villanueva, D. y Cabo Aseguinolaza, F., eds., *Paisaje, juego y multilingüismo (X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada)*, Vol. II, Universidad de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, pp.269-288.

Vallejo, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2009.

Valles Calatrava, José R., «Los juegos narrativos de Max Aub en *Juego de cartas*», *Revista de Literatura*, LXIX, 138, (julio-diciembre, 2007), pp. 543-557.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza, 2012.

Agradecimientos

Nada de esto hubiese sido posible sin la ayuda de la universidad, sin la labor de mi tutor, Juan Rodríguez Rodríguez, sin el apoyo de mi familia y amigos, sin los libros; y, sobre todo, nada hubiese sido este destino sin el alma griega de Μίνα η Άσχημη.
«ἐν οἶδα ὅτι οὐδὲν οἶδα».