
*La poética realista de Max Aub en el contexto de la modernidad literaria**

Xelo Candel Vila
(Saint Louis University-Madrid Campus)

Hasta la publicación en el año 2001 del primer volumen de las *Obras Completas* de Max Aub, dedicado exclusivamente a su creación poética, parecía ser algo recurrente en los trabajos de recepción crítica sobre este autor hacer referencia a la poca atención prestada a su *corpus* lírico. Esto era debido, por una parte, a la común marginación sufrida por los escritores del exilio español y, por otra, a que la recuperación de Max Aub tras su regreso a España en el año 1969, con el fin de buscar datos para su libro sobre Buñuel, supuso el reconocimiento como novelista y ensayista, pero su producción poética continuó siendo relegada al olvido por escasa o quizás por discontinua. Y ello a pesar de que las ediciones de sus libros de poesía — *Los poemas cotidianos* (1925), *A* (1933), *Diario de Djelfa* (1944 y 1970), *Antología traducida* (1963 y 1972), *Versiones y subversiones* (1971), *Subversiones* (1971) e *Imposible Sinaí* (1982)— abarcaran momentos cruciales en el contexto poético español del siglo XX, desde la emergencia de la vanguardia, pasando por el desarrollo de una poética de carácter realista hasta llegar a momentos de encrucijada en los que apuesta por una poética de integración.

* El artículo aquí publicado procede de una comunicación leída en el Congreso Internacional *Max Aub: testigo del siglo XX*, organizado por la Biblioteca Valenciana y celebrado en Valencia entre el 7 y el 12 de abril de 2002.



Este artículo tiene como objetivo contemplar la concepción poética de Max Aub en el complejo contexto de la Modernidad literaria, incidiendo en la particular vinculación que el autor mantuvo con las corrientes de vanguardia y en su novedosa adaptación del arte realista. Para ello debemos acercarnos a su obra poética y teórica para comprobar hasta qué punto exactamente queda impresa en ella la huella vanguardista, qué dimensiones alcanza el compromiso social en toda su trayectoria poética o qué aporta el juego ficcional en el contexto poético de los años 60 en el que los intereses líricos parecían respirar en la península nuevos aires de modernidad¹. El punto de partida tiene como referencia obligada la publicación de la *Obra Poética Completa* de Aub que, bajo la dirección de Joan Oleza y la coordinación de Arcadio López-Casanova, coeditaron en el año 2001 la Biblioteca Valenciana y la Institució Alfons el Magnànim. Hasta ese momento no se había tenido la oportunidad de leer en su conjunto una producción que, dadas las difíciles características de recopilación, se mantuvo dispersa e incluso estaba todavía inédita, como en el caso de algún poema que no formaba parte de ningún poemario concreto y que fue rescatado de las carpetas personales del autor. La publicación de esta obra en su conjunto supuso una fuente de valor incalculable que hoy en día queda a disposición de un público cada vez más amplio de estudiosos, y constituye la base sobre la cual podemos ir construyendo el universo temático de una manifestación poética que fue desarrollándose a lo largo de todo un siglo, con la complejidad añadida que supone haber sido concebida a caballo entre dos contextos políticos y culturales diferentes. A esta edición del primer volumen de las *Obras Completas* debe sumarse el estudio monográfico sobre la primera poesía de Max Aub que recientemente ha editado Juan María Calles con el perspicaz título *Esteticismo y compromiso: la poesía de Max Aub en el laberinto español de la Edad de Plata (1923-1939)*, en el que recoge y analiza de manera concluyente y ejemplar toda la producción poética maxaubiana anterior a su inicial exilio francés de 1939. Este estudio supone una cita ineludible para cualquier trabajo que pretenda acercarse con una perspectiva crítica a la concepción poética de Max Aub, puesto que en él se detalla la perspectiva que el autor mantuvo con respecto a las diferentes corrientes en el contexto literario de la Edad de Plata, quizás su etapa más controvertida y, sin duda, la menos conocida. Este texto completa así la trayectoria crítica que en las dos últimas décadas ha ido configurándose gracias al esfuerzo común que diferentes investigadores han

¹ Para J. Á. Cilleruelo la obra poética de Max Aub «se organiza en dos ciclos de intenciones literarias muy diferentes. El primero se centra en el *Diario de Djelfa*, escrito entre 1941 y 1942. El segundo ciclo abarca un período más amplio, que se podría denominar de *poesía apócrifa*» (1995: 58). Juan María Calles señala dos fases creativas marcadas por el corte de la Guerra Civil: una de signo esteticista, que va desde sus primeros poemas, «Momentos», hasta el final de la Guerra Civil, «marcada por la incorporación de las novedades vanguardistas que irá progresivamente cerrando su ciclo hacia el *compromiso* en los años de la Segunda República», y otra de signo realista delimitada por el exilio que se abre con *Diario de Djelfa* y se cierra con *Imposible Sinaí* (2003: 15).



realizado por analizar su obra posterior al exilio, y cuyas colaboraciones en los congresos y encuentros realizados desde 1993 —año en el que tuvo lugar en Valencia el Primer Congreso Internacional sobre la figura de Max Aub—, así como la reedición de estudios fundamentales —como el de Ignacio Soldevila Durante *El compromiso de la imaginación* en 1999, encargado por la Fundación Max Aub de Segorbe, y los de Arcadio López-Casanova (1996 y 2001)—, han supuesto un punto de inflexión determinante a la hora de enfrentarnos con una obra cada día más ingente.

La trayectoria poética de Max Aub viene marcada por los acontecimientos históricos que determinaron la historia social y política de España. Si bien su obra anterior a la contienda civil quedaba inscrita fundamentalmente en el contexto privilegiado de la Edad de Plata, su exilio inmediato al final de la Guerra Civil española, al igual que el de tantos escritores e intelectuales españoles, supuso un cambio en el orden de dichos privilegios, una alteración dramática que dejaría una huella innegable en su producción y, por ende, también en su concepción del proceso literario. Y con ello no me refiero simplemente a la obviedad de que la Guerra Civil truncase sus primeras expectativas creativas y lo dirigiera hacia una lírica de signo realista o crítico —faltaría por ver qué hubiera ocurrido con la obra de tantos poetas que siguieron la misma suerte que él si no se hubiera producido la contienda—, sino más bien al hecho de que cuando la guerra estalló la proyección poética de Max Aub era mínima comparada con la de otros compañeros de generación, y durante la posguerra siguió siéndolo en el ámbito literario español debido a la escasa difusión que la obra de los escritores exiliados tenía en la Península, con honrosas y casi siempre tardías excepciones. Su proyección arranca en plena efervescencia de los signos configurativos de la época y de la poética vanguardistas, con un librito titulado *Los poemas cotidianos*, publicado en 1925, aunque escrito entre 1921 y 1922, años en los que Aub permitió que una selección de dichos poemas pudiera ser leída en el Ateneo de Madrid e incluso que alguno de ellos, los que pertenecían a la sección «Momentos», fueran presentados para su publicación en el número 359 de la revista *España* en marzo de 1923. Este poemario, prologado por Díez Canedo, se inserta, como indica Arcadio López-Casanova (2001: 14), en el tronco de la tradición simbolista, más en concreto en una rama de esa tradición que había mostrado un desarrollo menor, y que remitiría en su origen a ciertas notas del decadentismo de Laforgue para después enlazar con Francis Jammes. Ignacio Soldevila (1995 y 1999) también había destacado el influjo del escritor francés, así como la notable diferencia en la que esta producción incurría con respecto al resto de su producción de preguerra:

Sobre este libro de poemas conviene subrayar que difiere notablemente del resto de su producción literaria de preguerra, y que entronca, por una parte, con el tipo

de poesía sencilla, limpia de los recursos retóricos habituales de la poesía de vanguardia que por esos años están haciendo sus más jóvenes compañeros de generación (Lorca, Alberti), y que era más propia de los poetas intelectuales de la generación anterior (la de Díez Canedo, Pérez de Ayala o Enrique de Mesa) o de los mayores de la suya propia: Jorge Guillén, Pedro Salinas, o de un poeta transicional entre ambas generaciones como Mauricio Bacarisse. Sobre este tipo de poesía se ciernen Antonio Machado y el Unamuno de los diarios poéticos, pero también una figura francesa, igualmente influyente en los mencionados poetas de la generación anterior: Francis Jammes, poeta de la vida sencilla y del intimismo recatado, defensor de una renovada proclama de la *aurea mediocritas*, de la vida retirada y de un regreso a la naturaleza que, con tantos años de distancia, se anticipa al ecologismo de nuestros últimos años del siglo (1999: 70).

Además de la ya subrayada influencia del «jammisme», corriente promovida por el *Mercure* en torno a 1897, J.M. Calles señala la del libro homónimo *Poèmes quotidiens* del poeta francés Pierre-Albert Birot —perteneciente, según Guillermo de Torre, al «nunismo», un movimiento poco conocido que pretendía la fusión ecléctica de una parte de las escuelas de vanguardia, del que se da la coincidencia que fue traducido por Díez Canedo en el número 372 de la revista *España*, de Madrid, en 1923—, la del poemario de Émile Verhaeren *Les heures claires* (1909) y la del unanismo, que «en esta fase esteticista de la poesía aubiana, ya nos abre los ojos ante la posible evolución de su poesía hacia contenidos sociales. En efecto, ese interés por la solidaridad social ya estaba en los poetas unanimistas» (Calles 2003: 126). Con toda esta rica amalgama de tendencias, en este libro primerizo se incuban algunos de los planteamientos básicos con los que deberemos enfrentarnos al analizar su producción posterior. El primero de ellos tiene que ver con el carácter ficticio de su creación. No cabría otra lectura para este libro que la de admitir que Max Aub diseña un sujeto poético ficcional, lo cual no significa que deba serlo también fragmentado, como ocurrirá tanto en *Versiones y subversiones* como en *Antología traducida*. Se trata en esta ocasión de un sujeto ficticio individual, es decir, un sujeto coherente capaz de asumir una voz unitaria, aunque en ocasiones utilice modulaciones distintas. Si asumiéramos que el yo del sujeto poético fuera realmente el de Max Aub, ello plantearía algunos problemas relacionados con la biografía del autor, como indicó Ignacio Soldevila (1999: 69-70). Otro aspecto que queda planteado en este primer libro es el del papel del poeta ante los problemas sociales; de hecho, en más de una ocasión ese mismo sujeto se pregunta si el deber del poeta es evadirse de lo que ocurre a su alrededor. Ciertamente, aunque en la mayoría de los poemas que componen el libro se respira ese mundo armónico y plácido proporcionado por la intimidad del hogar contemplado por el poeta francés, no lo es menos el hecho de que se abre en él una postura claramente crítica que trasciende la visión idílica, pues entre este *corpus* homogéneo hay dos poemas en los

que el discurso se quiebra al añadirse una postura cívica del sujeto poético que, lejos de la complacencia en el recogimiento estético, lanza su voz de alarma ante cuál es el papel del poeta en la oposición entre evasión y compromiso. El primero de ellos es «Intermedio», en el que a la invocación «Amigo Francis Jammes / tú que cantas / los paisajes / que circundan tu morada, / un pequeño poeta / te habla», sigue la pregunta «¿Deberemos cantar / la paz del hogar, / nuestras esperanzas / de tranquila vida, / amor y amada, / mientras miles de hombres / sufren y gritan entre la nada?», con lo que queda claramente expuesta ya una dialéctica que Max Aub irá desarrollando en su descripción poética. El segundo poema es «El amanecer», en cuyo final se presenta de nuevo este signo dialéctico entre la realidad o la ficción, esta vez representado en la oposición entre el cuerpo y el alma. La disposición gráfica del poema responde a la intervención dialogada de cada uno de los dos elementos que «se enzarzan, en una especie de remedo actual de las viejas disputas medievales» (Soldevila, 1999: 71) recuperando así una de las oposiciones más recurrentes de toda la tradición española.

En numerosas ocasiones Max Aub se refiere a la generación de vanguardia como la suya propia —conocida es la sentencia que aparece en el capítulo VII de su *Poesía Española Contemporánea*, dedicado a los poetas del 27: «Cuando se trata de esta generación no tengo dudas, porque es la mía. Años más o menos —cinco arriba, cinco abajo—, ahí vamos.» (p. 119)— llama la atención, sin embargo, su particular concepción de la vanguardia. De la atención prestada a los poetas del 27 destacan especialmente las palabras dedicadas a Federico García Lorca, que para Aub representaría junto con Picasso y Falla la sensibilidad moderna de esa época, aquella que «ha sido formada en la admiración por la magia, el hechizo, la gracia, por el duende, por el ángel» (p. 119). Y si ahora hago hincapié en la valoración que Aub realiza de Lorca es porque, además de su sensibilidad moderna, de él destaca una característica que será primordial también en su propia forma de entender la poesía, es decir, la conjunción de elementos aparentemente opuestos, «esa prodigiosa mezcla de lo popular y lo culto, que cuando se produce en *El libro de Buen Amor*, en Manrique, en *La Celestina*, en el *Quijote*, da la más alta expresión de lo español; porque, por encantamiento, se funden las dos grandes corrientes de la entraña de nuestro pueblo» (p. 120). Ese mismo dualismo característico según Aub de lo genuinamente español, esa mezcla de lo culto y lo popular que Lorca supo amalgamar perfectamente es lo que destaca también de Rafael Alberti: «Fue vanguardista gongorino, popular y propagandista político, con la misma limpieza, la misma gracia —no de Dios—, el mismo acierto» (p. 123). Max Aub reconoce que esa dualidad entre lo real y lo barroco es un rasgo que ha pervivido tradicionalmente en toda la literatura española, pero, según él, éstos no deberían considerarse como aspectos separados sino precisamente en su mezcla:

Estos signos, masculino y femenino, de lo popular y de lo oculto, de lo realista y de lo barroco, de la sencillez y de lo emperifollado, son características esenciales de la literatura española no considerados aparte sino precisamente en su mezcla, ya sea en una obra, ya en la total de un escritor (p. 29).

Durante el período de tiempo que va desde 1925, fecha de publicación de *Los poemas cotidianos*, hasta 1933, año en el que publica un breve poemario titulado *A*, tan sólo encontramos el poema «Luna (Peaje a J.G.)», publicado en *Carmen*, la revista de Gerardo Diego, en junio de 1928, y un soneto publicado en la revista *Azor* en noviembre de 1932 titulado «Homenaje a Matisse». Para Ignacio Soldevila este soneto es una muestra más del acendrado gusto de Aub por la pintura que tendrá su máximo ejemplo en la creación de *Jusep Torres Campalans*, señalando además que el final de este poema («Téngote mundo en la mano, / redondo y te llamas uno») es toda una «proclamación de vitalismo, de canto a la creación y al goce de existir» cercana a la prosa poética de *Yo vivo*, escrito entre 1934 y 1936, y que ya Antonio Gallego Morell, en *Poetas y algo más*, había destacado como un poema de los sentidos muy cercano a la obra de Jorge Guillén (1999: 73). Recordemos que Max Aub ingresó en el Partido Socialista en 1928 y que en febrero de 1930 leyó un discurso sobre la guerra en la Casa del Pueblo de Madrid. Pero, sin embargo, en ninguno de los poemas de estos años se refleja una postura cívica del poeta, rasgo común, por otra parte, a los poetas de su generación literaria. Según Juan María Calles, en la décima dedicada a Jorge Guillén «la sintaxis, con notas barroquizantes, contribuye a un cierto hermetismo propiciado por la pérdida de referencialidad común a la poesía pura, hasta el punto de que el «asunto» está aligerado casi hasta la intrascendencia, siguiendo la norma de la poesía de la época» (2003: 152). Estamos, pues, ante un ejemplo del Aub más plenamente vanguardista y esteticista. Por lo que respecta al breve poemario *A*, en su edición de 1933 estaba formado por cuatro sonetos y tres romances octosílabos y tenía una tirada de tan sólo cuarenta ejemplares. Max Aub no reeditó nunca este libro y, a excepción de dos poemas que Enrique Azcoaga recogió en la antología que en 1953 publicó en Buenos Aires, no encontramos ninguna otra reimpresión de los mismos. Debemos esperar, pues, a la edición crítica de Juan María Calles incluida en las *Obras Completas* y a la edición facsímil que la Fundación Max Aub de Segorbe ha publicado recientemente. Estos son los años de cambio para la vanguardia española, que va dejando su postura de literatura pura para adentrarse en la realidad. Aub presenta en *A* una particular lectura de la vanguardia poética, marcada todavía por el peso de la tradición, el retorno al clasicismo y la recuperación de la lírica popular². Como indica Calles, este libro «nos

² «...la sumisión a la poesía clásica y barroca en su forma de utilizar los recursos retóricos y aun en el respeto al vocabulario del barroco les da un cierto aire de pastiche, ajustado a lo que muchos de sus



testimonia un poeta que ha abandonado la fase de «pureza» de los años 20 y se adentra en la búsqueda de nuevas formas literarias con el utillaje de la tradición, pero desde la óptica decididamente renovadora de un autor de vanguardia. La discusión en torno a pureza y compromiso, y su aparente ausencia en los textos de la época, constituye con claridad un tema que requiere un análisis y discusión más detallados. El compromiso en Aub no faltó en ningún momento de su vida, a pesar de que una parte de la crítica siga empeñada en hablar únicamente de compromiso cuando el texto manifiesta explícitamente contenidos sociales» (Calles 2003: 199). Los últimos textos pertenecientes al período de la Segunda República son «Falsa décima», un breve poema de formato clásico con evidentes conexiones con la poética esteticista aparecido en 1934 en la revista *Isla*, y otro publicado el mismo año en la revista *Azor* dedicado a su amigo el sociólogo valenciano José Medina Echevarría, a quien también Max dedicó *Geografía*. Al dejar inconclusas en 1936 las prosas poéticas de *Yo vivo*³, hasta 1938 sólo encontramos un poema recientemente rescatado por Pascual Mas i Usó fechado en Barcelona y titulado «A un fascista». Se trata de un soneto

construido según las reglas del arte, y en el que entre reproches a los rebeldes compara los resultados estériles que el combate, según el poeta, tiene para los que luchan en aquel bando, con la creciente hermandad que entre los fieles a la República nace en cada muerte (Soldevila 1999: 77).

Tras un paréntesis de varios años, en los que tiene lugar el triste episodio de la Guerra Civil española y el forzado periplo por diferentes campos de concentración⁴ que culminó en 1942 con el exilio, Max Aub publicó en México la

compañeros de generación harían en los años veinte, por lo que, en ese aspecto, podemos considerarlos como tardíos» (I. Soldevila, 1999: 76).

³ I. Soldevila advierte que si bien ha habido la tentación de afirmar que la obra de Max Aub podría dividirse en dos mitades tomando como fecha central 1932, año en el que empieza a aparecer por entregas en la revista *Azor* su novela *Luis Álvarez Petreña*, esta afirmación sólo pudo ser plausible hasta 1951. Y esto es así porque a partir de ese momento empiezan a aparecer textos narrativos que habría que «considerar como una recuperación de los derechos de la imaginación frente a las autoimpuestas obligaciones de la conciencia moral del escritor.» Como ejemplo toma la edición en 1955 de *Yo vivo*, un texto que quedó interrumpido a las puertas de la Guerra Civil española y al publicarlo sin cambiar nada de su temática o tono eufórico por el gozo de vivir, «no sólo descubrimos que Aub se siente libre de recuperar los derechos de la imaginación, sino que ya en 1936, antes de que estallase la Guerra Civil, había visto como posible la convivencia pacífica en su obra creativa de ambas facetas: la del testimonio moral del escritor sobre la sociedad de su tiempo —de la que son ejemplos su *Luis Álvarez Petreña* y sus piezas de teatro político (escritas por los mismos años que *Yo vivo*)—, y la que la imaginación, en momentos de especial felicidad, produce enajenándose por completo de sus preocupaciones éticas y de sus responsabilidades sociales y políticas.» (1999: 96).

⁴ En la carta a Vincent Auriol, primer Presidente de la Cuarta República Francesa, fechada en México el 22 de febrero de 1951 y recogida en el volumen *Hablo como hombre*, alude explícitamente a la

primera edición de *Diario de Djelfa*, dramática puesta en escena de su particular reclusión en el campo de concentración de aquel lugar ubicado en las altiplanicies del atlas sahariano y que configura la unidad temática del libro. Publicado en 1944 —el mismo año que *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre e *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, por citar tan sólo dos de los ejemplos más emblemáticos de la poesía española de posguerra—, con *Diario de Djelfa* se produce su particular giro hacia la rehumanización de la escritura, algo que, en palabras de Arcadio López-Casanova, consistiría más bien en el paso a una poética de signo realista o de razón histórica, adelantada ya durante los años de la República, especialmente en *Octubre* y en el manifiesto que Neruda rubricó el año 1935 en *Caballo Verde para la Poesía*, así como en las obras de Prados, Alberti o Hernández. Max Aub, defensor como indica Manuel Aznar de un «socialismo democrático que conjugase la economía socialista con las libertades individuales» (1996: 569), presenta en este libro un claro ejemplo de literatura testimonial, ya que cuenta su dramática experiencia en el campo de concentración de Djelfa desde una perspectiva realista. A partir de la Guerra Civil española, el discurso poético maxaubiano atiende más bien a una concepción realista del arte que aúna la dimensión individual a la histórica. Este libro responde así a las líneas de una lírica realista, y a una particular interpretación social de la manifestación poética que anticiparía la poesía de crítica social desarrollada posteriormente en la poesía de posguerra⁵. José Ángel Cilleruelo, en su trabajo «Comprometidos y apócrifos: los poemas de Max Aub», donde inscribe la poética de Aub en el contexto de la modernidad literaria, ya advertía, sin embargo, que la conciencia de vanguardia continuaba latente en el prólogo que Aub escribió para la primera edición en 1944 de *Diario de Djelfa* cuando su principal preocupación consistía en justificar el espíritu impuro, por lo que me interesa suscribir ahora dicha opinión a propósito de la dialéctica que señala entre realismo y ficción: «En la

falsa denuncia por comunista que le obligó a pasar por varias cárceles y campos de concentración antes de poder salir hacia México: «Soy escritor, español y fui agregado cultural de la Embajada de España en Francia en 1936 y 37. Dejemos aparte que nací en París, lo que no hace si no dar cierto sesgo tragicómico a la situación. En marzo de 1940, por una denuncia, posiblemente anónima, fui detenido, a lo que supe después, por comunista. Conocí campos de concentración —París, Vernet, Djelfa—, cárceles —Marsella, Niza, Argel—, fui conducido esposado a través de Toulouse para ser transportado, en las bodegas de un barco ganadero, a trabajar en el Sahara y otras amenidades reservadas a los antifascistas. Esto no tiene, desgraciadamente, nada de particular y fue el premio de muchos españoles defensores de la legitimidad de su gobierno. Gracias a México y a sus hombres, logré, tras muchos avatares, embarcar en Casablanca, en septiembre de 1942. Lo único que importa ahora, Señor Presidente, es que la denuncia era falsa. Yo no soy, ni he sido comunista. He sido, soy socialista» (p. 112).

⁵ Para A. López-Casanova el libro adquiere un carácter de testimonio porque «acorde con los supuestos de esa poética de signo realista, el yo lírico aubiano poetiza —canta y cuenta— desde unas dramáticas circunstancias de historia personal y colectiva: víctima inocente (vencido) de una guerra, desarraigado del ámbito entrañado de la patria, sufriendo las más crueles incurias de la privación...» (1996: 632).



primera edición, y en la intención original del *Diario de Djelfa*, predomina una actitud de intervención y compromiso con los sucesos históricos recientes» («lo real sucedido», en palabras de Aub). Una nota de la segunda edición indica que se añaden 20 textos, y que el conjunto se ordena «por fechas». Estos poemas añadidos ya se anunciaban en 1944 como «hechos adrede, buscando olvido en ejercicios retóricos u otros menos atados a lo inmediato, (que) saldrán más adelante» (p. 59). El poeta, consciente de los límites a los que le conducía el conocimiento del yo, convierte el testimonio personal en testimonio histórico. Pero de nuevo no se trata de la mera descripción objetiva, sino de la percepción particular ante los hechos, de la perspectiva impresionista que adopta ese sujeto poético ante ellos, de la memoria con la que son juzgados y valorados en una palabra integradora y plural. En el contexto que ocupa la primera mitad del siglo XX, Max Aub presenta pues una poética integradora. Del engranaje vanguardista a la tradición realista, nos encontramos ante una palabra que recoge la experiencia individual y el tiempo histórico.

Un nuevo paréntesis se abre desde 1944 hasta la publicación en 1963 por la Universidad Nacional Autónoma de México de la primera edición de su tercer libro, *Antología traducida*, posteriormente ampliada hasta su definitiva versión de 1972. No olvidemos que durante estos años se ha ido fraguando en España el período de eclosión y posterior declive de la poesía social. Muchos de los autores jóvenes que por esos años dieron a conocer sus primeros libros parecían, en principio, continuadores de la poesía social. Pronto conocieron de qué mal adolecía y sus poéticas revelaron unos presupuestos alejados de ella. La preponderancia de la poesía social surgió al tiempo que se comenzaba a dudar de sus principales parámetros, es decir, de su eficacia revolucionaria⁶. La reflexión poética surge de un conflicto generacional acerca de la función poética, entre privada y pública,

⁶ J. O. Jiménez marcó muy bien la diferencia existente entre la poesía comprometida y los poetas de los años 50. Ello no significaba, obviamente, que estos poetas negaran totalmente la poesía social, pero algunos de ellos «lo harán afinándola en un sentido loable, al despojarla con mayor o menor suerte de su lastre retórico» (1972: 21). C. Bousoño también señaló las diferencias fundamentales que separaban a la primera de la segunda generación de posguerra en el prólogo a Francisco Brines, *Poesía 1960-197: ensayo de una despedida* (Barcelona, Plaza y Janés, 1974), recogido posteriormente en «La poesía de Francisco Brines», *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción* (Madrid, Júcar, 1985). Estas mismas tesis las repite Bousoño en el trabajo «La poesía de Guillermo Carnero», en el prólogo a *Ensayo de una teoría de la visión: (poesía 1966-1977)* (Madrid, Hiperión, 1983). J. O. Jiménez adelantó la crisis de la poesía social a finales de los años 50; en «Diez años de poesía española 1960-1970» señala que dos habían sido los principales lastres con los que debió batirse la poesía a principios de los sesenta: «Uno era el dogmatismo temático excluyente que pretendía imponer la llamada poesía social; otro, el superficial entendimiento del *dictum* que identificaba poesía con comunicación» (1972: 15). J. M. Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*, consideraba que 1962 es el año de agonía de la poesía social. Para J. L. Cano, la fecha que marca la declinación de la poesía social es 1960 («Una antología de la nueva poesía española», en *Ínsula*, n.º. 260-261, 1968, pp. 16-17).

ofreciéndonos textos que, lejos de ser relajadamente autocontemplativos, a menudo responden a la proyección social del yo individual. En este sentido, la concepción lírica de Max Aub responde a una intención ideológica, su preocupación por la palabra poética refiere así a un esquema de trazados plurales en el que el diálogo entre lo público y lo privado supera todas las limitaciones esencialistas otorgadas por una concepción sacralizada de la poesía. Recordemos que estas ideas sobre la raíz histórica de la individualidad y la negación de un arte sacralizado ya las había desarrollado Bertold Brecht en *El pequeño organon para el teatro*, y fueron muy bien acogidas por algunos de los poetas de los cincuenta.

Lejos de ese proceso de escritura de razón histórica que había alentado *Diario de Djelfa*, Max Aub se deja llevar esta vez por la creación de una serie de poetas apócrifos siguiendo así, según López-Casanova, una clave de la poesía moderna que «enlaza a Yeats con Pessoa o Machado, a Unamuno con Pirandello o Borges, etc.» (1996: 638). *Antología traducida* supone un nuevo giro en la poética maxaubiana al rescatar lo que Antonio Carreño denominó las «parodias de la otredad», dentro de la línea de investigación sobre la dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: «Ser yo es situarse en el campo del otro; y este otro (máscara) pasa a ser, paradójicamente, metáfora de lo que ya no se es: del yo ausente» (1981: 14). En el libro aparecen hasta un total de sesenta y nueve poetas «menores», tal es la calificación que se les da, incluyéndose significativamente entre ellos un *alter ego* del propio Max Aub de quien con evidente sarcasmo se dice: «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». Más allá de la creación de una serie de poetas o del particular estilo de cada uno de ellos, es importante incidir en el juego textual que propone Max Aub en este libro al separar los poemas de una breve biografía documentada de cada poeta e incluso, en ocasiones, ampliada por medio de notas a pie de página que consiguen dar un valor testimonial al texto, reforzado también por el sentido documental que adquiere la introducción al mismo. Todo un juego retórico manejado con astucia por un Max Aub que encabeza el texto y firma la nota introductoria; un nombre que se presenta no sólo como traductor y como antólogo, sino también como poeta, convirtiendo el texto en un juego especular en el que quedan hermanadas la ficción y la realidad. Precisamente, por la creación de biografías ficticias, se suele asociar *Antología traducida* a otras obras de Max Aub como, por ejemplo, *Josep Torres Campalans*, y a ambas con el género de lo que Manuel Durán llamó las «autobiografías imaginarias», refiriéndose a textos del propio Aub y de Borges en los que se mezclan ficción con historia, figuración con realidad textual. Términos que constituyen, en sentido propio, conceptos excluyentes, pero que pueden confluir como texto ficticio



siempre que sea posible cierto rango de verosimilitud. *Antología traducida* y *Diario de Djelfa*, en cuanto representaciones, construyen lo que Antonio Carreño llamó una «retórica de la simulación», y que va a permitirnos, como receptores del texto, crearnos una imagen biográfica sin cuestionar la enunciación puesto que ésta pertenece al mundo referencial.

No será ésta la única ocasión en la que Max Aub desarrolle ese complejo entramado de voces de ficción. Tanto *Versiones* como *Versiones y subversiones*, ambos publicados en 1971, continúan con el espejo de dialogismos. De hecho, en *Versiones* se recogen casi íntegramente los poemas que formaron parte de *Antología traducida*, y en *Subversiones* el juego literario se lleva a un extremo puesto que ninguno de los textos antologados es original de Max Aub, sino que son en realidad meras traducciones de poemas pertenecientes a tres libros que el autor, eso sí, señala como fuentes: *La preghiera dell'uomo* (Parma, Guanda, 1957), *Trésor de la poésie universelle* (Gallimard, Paris, 1958) y los *Prolegómenos*, de Aben Jaldún, traducidos y publicados por Slane y reproducidos en París en la Librairie Orientaliste Paul Geuthner en 1934. El ciclo lírico maxaubiano se cierra con *Imposible Sinaí*, escrito tras la estancia de Max Aub en Israel y después de haber conocido el enfrentamiento bélico entre árabes y judíos, aunque publicado póstumamente en 1982. En este libro, según anota Arcadio López-Casanova, encontraríamos una síntesis de algunos elementos recurrentes en *Diario de Djelfa* y en *Antología traducida*, como la contextualización dramática de los hechos bélicos ocurridos en junio de 1967, su consecuente plasmación en una suerte de diario de carácter colectivo o la aparición de un conjunto de figuras apócrifas. La diferencia radicaría en que en *Imposible Sinaí* las voces apócrifas no pertenecen a otros poetas sino a los combatientes, a las víctimas de la guerra.

En estos textos se da cabida a una serie de voces heterogéneas que configuran unas estrategias de actorialización mediante las cuales el *yo* se disuelve en varias máscaras autoriales. Por ello, como apunta Eleonor Landero, «no sería demasiado aventurado relacionar estas cuestiones con su actitud ante la vanguardia histórica y con su crítica a las limitaciones de la española, caracterizada por su extremo individualismo» (1996: 654). En esta misma dirección, Joan Oleza ya había destacado la situación de encrucijada estética en la que se encuentran textos como *Josep Torres Campalans*, *Antología traducida*, algunos cuentos y sus escritos sobre Buñuel, dado que «ponen en juego a la vez la crisis del modernismo, las expectativas y desilusiones de la vanguardia, las posibilidades y límites del realismo, y al hacerlo enuncian actitudes estéticas de posmodernidad» (1994: 1). En definitiva, con esta retórica de la *otredad*, la poética de Max Aub entraría plenamente en el debate sobre el proceso de disolución o crisis del sujeto monolítico de la tradición moderna. Uno de los planteamientos básicos en los que se ha centrado la teoría posmoderna es la crítica del monolitismo de la modernidad, concebida como un todo homogéneo

opuesto a la pluralidad posmoderna caracterizada, en cambio, por la fragmentación. Frente a la encarnación de un sujeto individual y de una razón universal heredera de la tradición kantiana con la que se alimentó la modernidad, la posmodernidad habría puesto en crisis estos valores abogando por la disolución de ambos conceptos, por un sujeto múltiple y por el irracionalismo. En esta disolución del sujeto y de la razón se basó la diferencia fundamental entre el período moderno y posmoderno. Sin embargo, ni la modernidad representa una adecuación entre el yo y el mundo sin oposiciones, ni la posmodernidad puede ser presentada sólo en términos destructivos, negativos o fragmentarios. De otra manera, negaríamos las diversas fisuras que encontramos también en la propia modernidad y caeríamos de nuevo en el mismo error que pretendemos evitar al definir el sujeto posmoderno como un sujeto exclusivamente fragmentado, cuyo principal valor reside en su irracionalidad explícita. Por todo ello, en este debate en torno a los límites de la modernidad, el juego de ficción maxaubiano encarnaría una peculiar visión de los postulados modernos y posmodernos al ser un poeta que arranca de la tradición simbolista y llega a la palabra de la razón histórica, pero se configura como un poeta de encrucijada y de signo dialéctico.

A través de sus textos creativos y ensayísticos —*Poesía española contemporánea* (México, 1969), *Discurso sobre la novela española contemporánea* (México, 1945), prólogo a la antología *La prosa española del siglo XIX*, 3 vols. (México, 1952-1962), *Heine* (México, 1957), *Manual de historia de la literatura española* (Madrid, 1974), *Pruebas* (Madrid, 1967) o *Hablo como hombre* (México, Editorial Joaquín Ortiz, 1967)— podemos rastrear algunos puntos claves de su concepción poética. El progresivo alejamiento de Max Aub de la teoría orteguiana, así como su reivindicación de la España republicana, obligaban necesariamente a relacionar sus consideraciones teóricas con la puesta en cuestión de la línea de continuidad de una modernidad no basada exclusivamente en el rechazo de lo real, y en la que sea posible abrir los márgenes a una poética plural e integradora como lo fue la suya. El propio Aub, en las palabras de inauguración del Pabellón español de la Exposición de París, en la primavera de 1937, posteriormente recogidas en el volumen recopilatorio *Hablo como hombre* (México Joaquín Mortíz, 1967), exponía esta misma teoría:

Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real, sino también lo irreal, porque para España en general siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte (p. 163).

Ignacio Soldevila había ejemplificado



tras un nuevo examen de los elementos mitográficos en los que se sustenta la visión maxaubiana, (creo) que son fundamentalmente dos, y que los dos estaban ya presentes en la obra de preguerra, personificados en las figuras de Narciso y Teseo. Estos simbolizarían —en una polarización antagónica— a los campeones de un singular combate por el predominio en la orientación de su obra literaria (1996: 44).

Y José Carlos Mainer también apuntaba en la misma línea que vengo indicando:

Mientras Steiner creyó que la vanguardia alberga los gérmenes de la irracionalidad y la violencia, la banalidad y el narcisismo, Max Aub pensó, por el contrario, que las artes nuevas representan una forma de inteligencia intuitiva, distinta pero certera, y que su apelación a la espontaneidad liberaba inéditas posibilidades críticas (1996: 70).

Esta concepción dialéctica del arte que proponía Max Aub me parece de suma importancia, porque además entroncaba directamente con la crítica española que en aquellos años empezaba a denunciar las limitaciones y el desprestigio que había ido adquiriendo el realismo literario. En definitiva, los estudios teóricos de Aub sobre la poética se podrían añadir al debate sobre el *realismo* en el contexto español. Ortega, en su momento, había salido al paso de esa identificación entre el arte español y el realismo denunciando la imprecisión y vaguedad del término, que encubría la carencia de ideas concretas, y adelantaba que sería importante que algún español joven rectificara ese lugar común que tantos horizontes cerraba a los jóvenes artistas. La voz de ese joven llegó años después, concretamente en 1927, en el Ateneo de Sevilla, con la conferencia presentada por Dámaso Alonso bajo el título «Escila y Carabdis de la literatura española,» donde señalaba que el realismo y el idealismo habían sido dos corrientes paralelas a lo largo de nuestra literatura⁷. No resulta demasiado difícil entender que al señalar el binomio real-irreal como consustancial a la más arraigada tradición hispana, Dámaso Alonso estaba aminorando el peso del realismo en ella. Por ello llama la atención que Max Aub, al tiempo que reafirma su pertenencia y formación a la generación de vanguardia, y a pesar de reconocer que el texto de Dámaso fue un ensayo clave para entender lo que fue la poesía del 27, diga que «podría refutarse hoy casi línea por línea, en lo que se

⁷ D. Alonso, «Escila y Carabdis de la literatura española», en *Cruz y Raya*, tomo III (7-9), octubre-diciembre, 1933. Recordemos que en este trabajo D. Alonso partía de dos nombres, Lope y Góngora, para ejemplificar dos concepciones distintas del arte: «El arte como instrumento para *dar gusto*, el arte para todos, desde el mosquetero para arriba, y el arte como flecha disparada, bella desde el arranque de su magnífico vuelo, perdida en el aire en busca —qué más da— de un hipotético blanco» (p. 80). Ambas concepciones son concurrentes en nuestra literatura y, lejos de ser excluyentes, aparecen unidas.

refiere al concepto que de la literatura española se tiene en el mundo, no en cuanto a los hechos, sí en cuanto al sentimiento» (1969: 86). Aub considera que la tesis planteada por Dámaso Alonso en el citado artículo, es decir, la «contraposición de lo popular y lo aristocrático en la literatura española, no es valedera, y menos en el *Quijote*» (1969: 87); la postura de Aub es contraria, pues frente a la oposición de ambos elementos, él aboga precisamente por su unión como característica de «la grandeza de la literatura española en sus libros mayores» (1969: 87). No en vano, inmediatamente después cita un ensayo de Machado publicado en 1924 en *Revista de Occidente* donde el sevillano ya advertía de los peligros de creer en la disyuntiva entre elementos; veamos un fragmento apuntado por Aub:

...cuando se descubrió que las imágenes específicamente líricas eran aquéllas que contenían intuiciones —la gloria de este invento se debe a los poetas simbolistas, tan injustamente disminuidos hoy—, se llegó a la conclusión bárbara —tan acreditada en nuestros días— que prohíbe a la lírica todo empleo lógico, conceptual de la palabra —dice don Antonio—» (1969: 87).

Por su parte, Carlos Bousoño, en *Teoría de la expresión poética*, había añadido una importante matización que quisiera traer a colación puesto que está directamente relacionada con una apertura del canon realista:

Téngase muy en cuenta que el «irrealismo» (llamémosle tan impropriamente) del arte contemporáneo o de cualquier otra época, si es verdadero arte, no falsifica la realidad, porque, como he dicho más arriba en el texto, tal irrealismo es sólo *un medio* para aludir, precisamente con mayor exactitud, a la realidad tal como se le presenta al autor (pp. 29-30, t. 1).

Ambos elementos, racional e irracional, están presentes en el poema, pero Bousoño reducía el problema del realismo al lenguaje. Según él, un poema formalmente irrealista puede ser verosímil porque puede tener un sentido. Alfonso Sastre, en *Anatomía del realismo*, proponía delimitar las fronteras del realismo de modo positivo y no a través de sus antinomias con respecto al arte irrealista, como solía hacerse normalmente. En primer lugar, apunta la imposibilidad de un arte estrictamente realista, puesto que incluso las formas antirrealistas tienen alguna vinculación con la realidad, de ahí que se haya llegado, según él, a una ilusión acientífica de un «realismo sin fronteras». Tanto Sastre como Bertold Brecht coincidirían en considerar que el «realismo no significa eliminación de la fantasía y de la invención», «la vestidura fantástica no estorba» y «en el arte no hay incompatibilidad entre el saber y la fantasía». Incluso para este último, el *realismo* debe considerarse como un concepto dialéctico. Sastre ampliaba así el término no



limitándolo a lo que él considera una de sus formas, la naturalista, el testimonio fotográfico, y aceptando que muchos de los *ismos* han sido fecundos para este arte realista. Fernando Lázaro Carreter, en su trabajo «El realismo como concepto crítico-literario» (1976), también había señalado que, paradójicamente, el realismo francés y su formulación naturalista, a la vez que provocaron «enconadas reacciones» a fines del siglo XIX —como ya señalara Pattison en 1965—, suscitaron «la certidumbre de que la fidelidad a lo real constituía una premisa del arte verdadero». Pero añade una idea fundamental que ya estaba incubada en Max Aub: «al contrario, algo muy importante debían aprender los artistas tramontanos en nuestra tradición: que el verdadero *realismo* no es posible sin una dosis de *idealismo*, el cual consiste en presentar la realidad «extirpando los accidentes perturbadores que contiene» (Giner, 1876: 199)». La aportación de Lázaro Carreter está en la base del libro de Darío Villanueva, quien también alude a la necesidad de revisar el concepto de realismo ya que adolece de ambigüedades. Para Villanueva, la inclinación por una de las dos tesis enfrentadas (arte autónomo / reflejo de la realidad) dieron de sí sendas falacias, puesto que tanto la estética formal como la mimética o genética pretendían explicar el fenómeno literario desde una perspectiva excluyente. Por ello, él se plantea un punto de equilibrio entre ambas posturas buscando la implicación de diferentes elementos estéticos, filosóficos y lingüísticos, así como la conjunción de todos los factores que intervienen en el proceso literario (autor, texto y lector). La superación del realismo genético (o de correspondencia) y realismo formal (o de inmanencia) se da en el realismo intencional, formulado teóricamente desde la fenomenología y la pragmática, y ésta es la perspectiva crítica que podría sernos productiva en un análisis más general de la concepción poética maxaubiana.

Cuando en sus ensayos teóricos Aub pone en duda el protagonismo de ciertas tradiciones modernistas basadas en la retórica esteticista para reivindicar, frente a Rubén, la poesía de Unamuno o Machado está claramente planteando muchos problemas que siguen formando parte de la actualidad como, por ejemplo, la relación entre modernismo y vanguardia o el lugar que puede seguir manteniendo el realismo en el canon poético de la modernidad literaria. Por ejemplo, en el volumen *Pruebas*, publicado en 1967, encontramos unas «Notas acerca de Heine» que configuran más bien una apología del poeta alemán como patrón lírico. A partir de la exposición de la ideología de Heine, de su «socialismo más o menos utópico» (p. 11), de su concepción como «poeta civil» (p. 13), de su interés por las «biografías disfrazadas» (p. 17), de su concepción del poeta como vate, como profeta, pero, sobre todo, de la filiación del poeta a la política, Max Aub va dejando algunos rasgos que delatan parte de lo que fue su propósito poético por aquellos años: «No es la primera vez que aseguro que la política es poesía; Heine lo confirma esplendorosamente» (p. 13). Pero quizás donde se aprecie su ideología poética con

mayor nitidez sea en el volumen *Poesía española contemporánea* —escrito en el mismo contexto y condiciones que el trabajo de Luis Cernuda *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid, Guadarrama, 1957)— en cuya segunda parte Aub reconoce en las voces aparecidas entre 1950 y 1955 claras muestras de disconformidad, que son el resultado de otras muchas que se habían alzado anteriormente, de hecho desde 1940 «bajo la corteza del espanto, en medio del horror, en desierto de ruinas, se habían alzado voces —crecido raigones—, entre el viento del recuerdo; la más densa, cárdena, iracunda, robusta, la de Dámaso Alonso» (p. 171). De todas ellas se ocupará en este retrato sentimental, en el que la única imagen que parece servirle es la de la poesía que empezaba a tener mayor vigencia y presencia, la única que «vale lo que pesa», la de «Blas de Otero, la de Victoriano Crémer, la de Gabriel Celaya, la de José Hierro, la de Ángela Figuera, la de Eugenio de Nora, la de cien más. La que anda. De la que voy a hablar» (p. 174). Su intención no será simplemente hacer acopio de esos nuevos nombres que parecen tener mayor prestancia en el panorama lírico español de los años 50, sino que toma postura ante esta nueva intencionalidad poética: «No engaño a nadie: hablo de lo que me importa, es decir: de la rabia y la esperanza. Son mis gustos que, a Dios gracias, coinciden con los de estos jóvenes que oiréis de boca de mucho más amable, con las erres en su punto» (p. 176). El valor de este trabajo, según apunta Aub, es hacerse eco de esas voces desesperadas que son al cabo la misma voz, «nuestra voz misma. Los que se preocupan del canto en sí, vayan —por ahora— con su música a otra parte» (p. 176). Lo más interesante, desde mi punto de vista, es constatar la perspectiva desde la que habla Max Aub durante todo su ensayo. En ningún momento se considera partícipe de estas manifestaciones líricas, siendo bien consciente de que la generación literaria a la que pertenece es otra:

La actual generación está mucho más vinculada a la del 98 que no la anterior, la mía, por lo menos en sus principios. Sencilla razón: de nuevo importan, ante todo, los destinos de la patria amenazada. (La República fue otra cosa: un empuje colectivo, un desbordamiento alegre) (p. 189).

Su propósito es simplemente tener en cuenta a los poetas representativos de ese momento histórico, no hacer pronósticos o dictámenes críticos:

Están en la historia, son historia, cepas de la tierra española. Sé que cuentan, no sé si contarán. No adivino ni critico: no leo a cien años de distancia. No puedo pronosticar. Los eruditos pesan en las historias porque trabajan sobre cadáveres; la vivisección es imposible en literatura (p. 221).



Quiere llamar la atención sobre la poesía que le interesa, aquella que se sigue imprimiendo en España no sin dificultad, aquella que es víctima directa del golpe que supuso para las letras «hace veinte años la Guerra Civil española (que) sigue retumbando porque las fuerzas vencedoras no han dado su brazo a torcer, torciendo los de los de los demás, sin compasión» (p. 222). Por ello, su ensayo no aspira a tener un carácter crítico sino simplemente a avanzar al público mexicano algunas novedades de la poesía española que le llegan, pues Max Aub es consciente de que hay «más poetas españoles; existen cien libros, publicados estos últimos años, que no he visto», quizás por ello sólo pueda hablar, según dice, «de lo poco que conozco, ayudado por algunas antologías» (p. 223). Y aun de entre esos poetas, necesariamente una parte de lo que se publica en la Península, rescata Aub la parte que es de su agrado: «Busco lo que quiero, la España que todos tenemos en el corazón: grande y liberal, la que quizá nunca fue, la que añoramos en el futuro como si hubiese existido, la que nos encamina, la que dándonos guerra nos da paz» (p. 223). El texto da paso a una serie de referencias poéticas de primer orden en la poesía española de posguerra. Tras señalar el magisterio de Antonio Machado, León Felipe y Dámaso Alonso sobre la generación «actual», equiparable a la que Juan Ramón había ejercido sobre la anterior, indica el paso de una poesía estrictamente lírica a otra ética:

De una poesía donde la gracia de la forma era el principal atuendo pasamos a otra donde pesa más la idea, menos la manera. Lo que no se puede tener por bueno para la mediocridad porque, sin duda, es más fácil armar un aceptable soneto, una décima redonda, una quintilla sabrosa otorgando ricas rimas, montadas en el vacío, que no sostener o enmendar una idea, difícilmente original (pp. 224-225).

La diferencia entre ambas generaciones consistiría en que mientras la de la Dictadura «vio en su juventud arder la tierra durante *la semana trágica* de Barcelona (1909), la huelga revolucionaria de 1917, la matanza de Annual, la rebelión anarcosindicalista, la dictadura de Primo de Rivera, y dio como fruto una literatura alejada en lo posible de lo social» (p. 228), la nueva generación «creció con la esperanza de la República, la ferocidad de la Guerra Civil y la represión. Tres años de guerra, quince de paz impuesta con plomo, de tranquilidad superficial de lo arrasado. Sin embargo, su mejor producción es revolucionaria y social» (p. 228). Tampoco es Max Aub ajeno a que uno de los aspectos estilísticos más determinantes en esta poesía frente a los alardes vanguardistas es, precisamente, una «vuelta a la sencillez del lenguaje, al prosaísmo muchas veces, a la vulgaridad, al sentido común, a lo que se ha dicho mil veces» (p. 229). Pero lo curioso es la manera en que parece poner en crisis el valor estético basado en el orden que había presidido la generación anterior, la vanguardista, la suya, al fin y al cabo:

Ha desaparecido el relumbrón gongorino, lo puro difícil, cierta churriguería alejandrina o alexandrina nutrida por una leche surrealista recalentada a través de treinta años de inútiles esfuerzos y que todavía se cuece donde menos debiera esperarse, aquí, en el Nuevo Mundo (p. 229).

No hay nostalgia en sus palabras, sino más bien deslumbramiento ante estos nuevos poetas que «dicen lo que piensan de la manera más directa posible» (p. 229).

En su revalorización del realismo, de la razón, de lo histórico y de lo colectivo, Max Aub supo integrar el yo individual al yo social, lejos así del subjetivismo romántico, apostando por un realismo que aunaba los logros vanguardistas a una lectura revisionista de la tradición. Una palabra a la que ya no le sirven las exigencias de forma ni las de fondo, sino el justo equilibrio entre ambas. Una palabra de meditación y de conocimiento vital que busca en los entresijos de la memoria los límites de la existencia. Esa lectura dialéctica, a medio camino entre el conocimiento individual y la reflexión sobre lo histórico, fue una lección que Max Aub aprendió de la tradición literaria acabando con la barrera que separaba lo íntimo de la historia. En el equilibrio entre el testimonio individual y el histórico, su poesía puede interpretarse desde un realismo que diseñe un sujeto poético consciente de su propio papel ficticio, sin conflictos materialistas entre el yo y la realidad, y capaz de sincronizar los hallazgos estéticos con la propuesta testimonial. Max Aub apuesta por una escritura que regresa a la tradición para restablecer los vínculos que la palabra poética y la razón individual tienen con la historia. Este sujeto, consciente de su responsabilidad ética, rompe con la imagen sacralizada y escindida del sujeto elaborada por la modernidad, y encuentra en el simulacro escénico y en la ficción poética la construcción histórica del individuo. Frente a una concepción de la modernidad en términos negativos de irracionalidad estética, Max Aub apuntó que el arte nuevo representaba una forma de inteligencia intuitiva. Sólo desde esta perspectiva moral de la técnica vanguardista se puede entender la denuncia al sentido desmitificador de ésta, así como sus explícitos juegos de ficción estética. La poética realista no se contradice desde la perspectiva maxaubiana con una poética de experimentación, del mismo modo que la razón o el tiempo históricos no deben disgregarse del conocimiento subjetivo. La concepción poética de Max Aub atrae, en definitiva, por la plasmación de una ideología proteica en la que el sujeto poético apuesta por un discurso plural, que encajaría perfectamente en el discurso cultural que configura desde sus inicios la modernidad literaria en sus múltiples matices.



Bibliografía citada

- AZNAR SOLER, MANUEL (1996), «Política y literatura en los ensayos de Max Aub», en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, pp. 568-614.
- CALLES, JUAN MARÍA (2003), *Esteticismo y compromiso: la poesía de Max Aub en el laberinto español de la Edad de Plata (1923-1939)*, Valencia, Biblioteca Valenciana- Generalitat Valenciana.
- CARREÑO, ANTONIO (1996), «Hacia una morfología de *Personae* y máscaras: el caso Max Aub», en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, pp. 137-155.
- (1981), «Las parodias de la otredad: *Antología traducida* (1972) de Max Aub», en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos.
- CANO, JOSÉ LUIS (1957), *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos.
- CANO BALLESTA, JUAN (1972), *La nueva poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Gredos.
- CILLERUELO, JOSÉ ÁNGEL (1995), «Comprometidos y apócrifos: los poemas de Max Aub», en *Quimera*, 134.
- DURÁN, MANUEL Y SAFIR, MARGERY A. (1975), «Acercas de Max Aub, Jorge Luis Borges y las biografías imaginarias», en *La palabra y el Hombre*, 2ª época, n. 14, abril-junio, pp. 62-68.
- GONZÁLEZ MARTÍN (1970), *Poesía hispánica 1939-1969: estudio y antología*, Barcelona, El Bardo.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO (1978), *Poetas y algo más*, Sevilla, Universidad.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO (1972), «Diez años de poesía española 1960-1970», en *Ínsula*.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1976), «El realismo como concepto crítico literario», en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus.
- LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO (2001), (ed.), *Obra Poética Completa de Max Aub*, Valencia, Biblioteca Valenciana-Generalitat Valenciana.
- (1996), «Creación poética y poética de ruptura: (un acercamiento a la obra lírica de Max Aub)», en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, pp. 625-640.
- LONDERO, ELEANOR (1996), «Max Aub, traductor fingido», en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, pp. 653-658.

- MAINER, JOSÉ CARLOS (1996), «La ética del testigo: la vanguardia como moral en Max Aub», en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, pp. 69-92.
- OLEZA, JOAN (1994), «Max Aub, entre vanguardia, realismo y posmodernidad», en *Ínsula*, 569, pp. 1,2 y 27.
- SASTRE, ALFONSO (1965), *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix-Barral.
- SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO (1999), *El compromiso de la imaginación: vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (1996), «Max Aub: cara y cruz de una creación literaria», en *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, ed. de Cecilio Alonso, Valencia, Ayuntamiento, pp. 41-54.
- (1995), «Max Aub 1903-1936. el aprendizaje y la vanguardia», en *Quimera*, 134, pp. 28-35.