

MAX AUB ENTRE PETREÑA Y BUÑUEL: ESTRATEGIAS DEL ANTAGONISMO. ^[1]

JOAN OLEZA
Universitat de València

publicado en J. Valender y G. Rojo (eds): Homenaje a Max Aub. México. El Colegio de México. 2005.

A diferencia de *Luís Alvarez Petreña* y de *Jusep Torres Campalans*, invenciones libérrimas de Max Aub, el libro sobre Buñuel le ataba las manos desde un principio: se trataba de un encargo de la editorial Aguilar, en 1967^[2], y no para escribir un libro con personajes de ficción sino sobre una persona viva y bien conocida por él. “Nunca escribí por encargo nada que tuviera por mío, como no sea este libro”, confiesa Max (p.29), pero el afán que encendió el encargo, y que consumió buena parte de sus energías de los cuatro o cinco últimos años de su vida^[3], derivó en un puro proceso de creación, de apropiación personal de su objeto: “los encargos (para quienes no somos meros ejecutores) se transforman en obra personal” (p.29). Para ello Max Aub se movilizó desde Ciudad de México hasta Madrid, pasando por París o por Roma: “he ido a no pocos sitios para dar con personas que me sirvan para reconstruir, como en un rompecabezas, quién era Luís Buñuel. Gasté dos años de mi vida en hacerlo, y me quedé corto –de tiempo, y dinero” (p.17). Lo hizo armado de cuaderno o de grabadora, el cuaderno sobre todo para Buñuel, que “no quiso nunca (o pocas veces) grabar conversaciones”, la grabadora para la mayoría de las 45 entrevistas, siguiendo un método con el que por entonces el antropólogo norteamericano Oscar Lewis había provocado un desconcertante efecto de atracción entre los lectores del ensayo antropológico y los de la novela, al difuminar sus fronteras, primero con *Los hijos de Sánchez*, en 1961, y después, con *Pedro Martínez. Un campesino mexicano y su familia*, que había publicado en versión castellana pocos años antes, en 1966, y en México, la editorial Joaquín Mortiz (la versión inglesa es de 1964), la misma que por aquellos mismos años le había publicado a Max *Campo del moro* (en 1963), *Luís Alvarez Petreña* (1965), o *Historias de mala muerte* (1965). Por aquellos mismos años Elena Poniatowska, yo no sabría decir si en conexión o no con la obra del antropólogo

norteamericano, estaba recopilando los materiales orales de su fascinante *Hasta no verte, Jesús mío* (1969). Si Oscar Lewis transcribió las rudimentarias conversaciones con Pedro Martínez y sus iletrados familiares entre 1943 y 1963, y si Elena Poniatowska transcribió también las confesiones de su analfabeta soldadera, Max Aub, imagino que impregnado de estos efluvios de oralidad que emanaban de México, tomó su turno a partir de 1968. Ciertamente que sus entrevistados eran ahora gente de cultura y que él no tuvo tiempo de ejercer esa sutil presión sobre el material oral que convierte un testimonio directo en una creación lingüística, como la de Elena Poniatovska. El resultado fue el de un libro “mal escrito: porque no lo está, sino hablado”, a pesar de lo cual la narración, como en los casos de Lewis y Poniatovska, cobra a menudo una energía singular.

Pero el resultado fue sobre todo el centenar de carpetas, con aproximadamente cinco mil hojas mecanoscritas, que Federico Alvarez encontró sobre su mesa de trabajo en julio de 1972, tras su muerte. Lo que nosotros hemos leído es el producto del desbroce, de la selección y la ordenación que su yerno realizó hasta dejar en limpio las cerca de seiscientas páginas que finalmente publicó Aguilar. El libro está por hacer, sin duda, y la versión más cercana al proyecto de Max, también. Max quería hacer un libro titulado *Buñuel: Novela*. Federico Alvarez, en cambio, nos entregó prudentemente un libro titulado *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, aunque no se abstuvo de dejar colgando una última sugerencia, a mi modo de ver excelentemente planteada: “El lector decidirá si estos son los *papeles sobre Buñuel* que dejó inéditos Max Aub o si la labor intensa que se encierra en ellos alcanzó ese cambio de calidad que pueda permitirnos llamarlos *Buñuel: Novela*” (p.4).

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

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

1. El modelo narrativo.

El modelo narrativo es fruto de una sugerencia, pero sobre todo de una experiencia. La sugerencia la proporciona el título de un libro de un buen amigo, el poeta Louis Aragon, que impresiona a Max: *Mastisse: novela* (pp. 10, 20). La experiencia es la de “mi método” (p.15) de hacer novelas: “Este libro, repito, no puede ser sino una novela más, parecida a las que he escrito: saco de recortes, de recuerdos, de chistes, de sucesos, vaciado sobre el tapiz de su época. ¿Qué le voy a hacer, si no sé escribir de otra manera ni de otra cosa? Miento: ...si no

me interesa escribir de otra cosa” (p.21). Por lo que aquí dice su novela podría parecerse tanto a los frescos orales del *Laberinto mágico* como a las novelas de sus apócrifos, *Luís Alvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*. No obstante, el protagonismo exclusivo del personaje Buñuel (frente al colectivo de los *Campos*) y el emparejamiento de novela y biografía la tenían que acercar, necesariamente, a las novelas de apócrifo. *Jusep Torres Campalans*, aparecida en 1958, le quedaba a diez años de distancia, pero la tercera versión de la novela de Petreña, la versión en que más suntuosamente se despliegan sus posibilidades como apócrifo, se publicaría en 1971, por lo que Max tuvo que trabajar en ella al mismo tiempo que en su libro sobre Buñuel. Si se le añaden los apócrifos de la *Antología traducida*, publicada en 1963, y los de *Imposible Sinaí*, en los que trabajaba desde 1967, aunque no verían la luz hasta 1982, se puede comprender con qué avidez se injirió Max Aub entre esos compañeros de viaje fantasmagóricos en los últimos quince años de su vida.

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

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

heterogéneas, ese principio constructivo que Peter Bürger, en su celebrada *Teoría de la Vanguardia*^[5], identificó como el más característico de las Vanguardias y, en especial, del Surrealismo.

Abolición de una estructura jerarquizada, de un orden perspectivístico, pluralidad de puntos de vista, composición en *collage*, amalgama de textos fragmentarios, mezcla de géneros (biografía, cartas, relatos, ensayos, entrevistas, poemas, reportajes...), deconstrucción de la intriga ...el mismo modelo que había servido para la biografía novelada de un escritor y de un pintor bien podía servir para la de un cineasta, tanto más cuando los diversos materiales estaban ya reunidos sobre la mesa de trabajo, aptos para el montaje.

2. Los objetivos de la escritura.

Probablemente uno de los objetivos más autoexigidos de la escritura de Max Aub en su conjunto sea el de dar cuenta de una época, de la suya^[6]. Y no falta, por supuesto, en *Buñuel: novela*. Al iniciar el proyecto le preocupa la dificultad de conjugar el imperativo histórico y el biográfico-novelesco, pero pronto se apropia de la convicción de “que un personaje es su época; es decir, lo que su época fue influyendo en él” (p.21). “Es su tiempo –nuestro tiempo- el que se refleja en él de una manera privilegiada y profunda y el que pone de relieve su obra y su vida con absoluta normalidad” (p.22). Para entonces, Max Aub se ha instalado en el núcleo caliente de la poética realista de la Modernidad: el entendimiento del personaje –y si se quiere, de la persona- como tipo representativo de una determinada configuración histórico-social. A fin de cuentas la historia no transita menos a través de las personas que de las instituciones o de los acontecimientos. Y a lo largo de todo el proyecto Max no cesará de perseguir a un Buñuel que bracea entre las aguas de su origen familiar y de clase, de^[7] la devastadora sucesión de guerras, del desmoronamiento de los antiguos imperios, de las amenazas y la promesas las revoluciones, de los descubrimientos científicos y tecnológicos, de la pasmosa transformación de los medios de comunicación, de la revolución cultural de las Vanguardias, de la eclosión del cinema como punta de lanza de una época nueva (p.25). Las aguas de un siglo que parecen concentrar todas sus turbulencias en los años 30, los años generacionales de Aub y Buñuel, y por eso la novela de Buñuel y de Aub tendrá una ineludible orientación generacional: “Ya te digo – le reitera Aub a Buñuel- que no se trata de hacer un libro sobre ti, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño. ¿Quién, como nosotros, ha visto dos guerras mundiales, con la de España como pivote?” (p. 33) Reconstruir su memoria, piensa Aub, es la “manera de intentar recordar lo mejor de mi

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

Pero la captación de una experiencia generacional alcanza en la personalidad de Buñuel un eje de articulación decisivo. “De hecho –confiesa Max (p. 21)-, he trabajado buscando la razón de ser de la obra de Buñuel”, pero “para comprenderla hay que intentar saber quién es” (p. 16). Y Buñuel personaje acabará por atraer más la atención de Max que el cine de Buñuel, a pesar de su entusiasmo por películas como *las Hurdes*, *Los olvidados* ^[8], *Nazarín* o *Viridiana*. Podría decirse que Max comienza su trabajo con una admiración limitada por la obra del cineasta aragonés: “Buñuel no es Dios – escribe- [...] pero sí que existen dioses: Picasso, por ejemplo; o Leonardo, o Shakespeare, o Cervantes. Se nota en cualquier cosa que toquen [...] Con Buñuel no sucede eso. Hizo muchas películas que no parecen suyas, sabiéndolo, para poder vivir [...] El problema de Lope, de Federico, si hubiese vivido, es distinto: eran dioses, pero despilfarradores, como lo es Picasso. Como si les bastara que en un trazo, un detalle, una escena, se reconociera su genio. Buñuel es distinto”, dispone sus obras según un doble criterio: unas para comer, otras para mostrar “algo de lo que llevo dentro” (p.19). Pero esas seiscientas páginas que componen su libro dibujan con toda claridad una atracción cada vez más intensa, y a veces también más irritada, por el personaje. Le absorben su complejidad contradictoria, los rasgos difíciles de encajar entre sí, o de explicar, y sobre todo su misterio, su resistencia a ser analizado, “lo que cela” (p.16), su extraña condición de “personaje oculto” (p. 15), “impenetrable” (p. 358), su terca otredad, en suma, lo que Abel Martín hubiera llamado “la heterogeneidad del ser”.

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

3. Entre la novela y la biografía.

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

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

Max lo piensa así: “Enfrentando pareceres, tal vez quede –siempre borrosa- más clara su figura humana”. Su programa es el de reconstruir la figura de Buñuel como un “rompecabezas”, acudiendo a buscar los fragmentos en la memoria y en las impresiones de toda clase de personas, cuanto más heterogéneas entre sí mejor: la mujer, el hijo, los hermanos, los amigos de diversas épocas y de diversos medios, los productores de su cine, los curas, los vecinos de Calanda o de Zaragoza, los actores, las antiguas amantes, los críticos, hasta la señora de Jiménez Fraud, directora consorte de la Residencia de Estudiantes que no podía participar en sus reuniones por ser mujer, hasta un tal Miguel Zapater, propietario de la gasolinera de Calanda, o hasta el Vizconde de Noailles, que produjo *La Edad de Oro* pero que se acuerda sobre todo de la fiesta que celebraron en su casa para presentarla, todos contribuyen con su propia voz al relato. “No queriendo inventar, robé. Es decir, copié, hurté, transcribí” (p.18). Como en cualquier novela del *Laberinto*, piensa Max, “decidí [...] dar las

diversas versiones, no para que escogiera [el lector], sino para que las tuviera todas por verdad” (p.18). Arrastrado por su método a una conclusión sin duda excesiva, la de que todo es verdad, Max dice esperar “que el lector tenga en cuenta que, de hecho, sólo es mío el punto de vista, es decir, el emplazamiento de la cámara. Nada más y nada menos.” (p. 26). Como en la teoría de Einstein, las diferentes versiones lo son por referencia a una bien definida, que las capta.

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

Y es que para Max la novela es una manera especial de llegar a la verdad, precisamente *su* manera: “Para mí –escribe-, novelista que voy buscando la verdad a través de la literatura”. Y esto significa aceptar una cuota de ficción, o si se quiere de mentira: “me es más gustoso [como escritor] mezclar [...] el sueño con la razón, la verdad con la mentira para acercarme disfrazado a la verdad inalcanzable” (p.24). Y esa es la razón por la que ha querido convertir la biografía de Buñuel en una novela: “Si lo he subtitulado *novela* es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos” (p. 19). A fin de cuentas, los documentos “también mienten” (p. 17).

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

“No puedo imaginar que una novela –una novela mía- pueda pasar por alto los

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

Siguiendo este razonamiento se acerca mucho a los planteamientos de lo que ya en la década de los 70 comienza a conocerse, desde Francia o Italia a los Estados Unidos, como Nueva Historia, englobando diferentes corrientes, desde la Historia de las Mentalidades a la micro-historia o la historia de las mujeres, pasando por el *Revival of Narrative*. Una nueva historia, en suma, que consciente de su condición de relato y de la posición relativa del historiador, busca a menudo el lado oculto o privado de los acontecimientos, la vida personal y familiar, las voces insignificantes o acalladas, las imágenes, las mentalidades, las costumbres, los sentimientos... Esa historia que liga con la novela lazos apretados^[9] y de la que Max Aub parece haber tenido barruntos suficientes como para ofrecer una versión propia: “Lo que habría que discutir es “¿Qué es la Historia?” (o lo que los franceses llaman *petite histoire*). ¿Qué Historia escriben los historiadores? Evidentemente, cada cual la suya. A veces tan distinta, que a nada se parece. La “pequeña historia” tiene la ventaja de ceñir de más cerca los hechos, de imposibilitar al relator el imponer sus vistas generales y sus intereses más allá de la anécdota, y de dejar que el lector sea su propio historiador. Me importa más esa vida “menor” que se olvida: el personaje, de ahí el subtítulo” (p. 20).

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

Se trata de la misma lucha por una ficción historiadora, o por una historia con armas de ficción, que años más tarde se generalizaría en el final del siglo XX como una nueva alianza de historia y ficción, tal como se concreta en géneros tan convergentes como las biografías históricas noveladas (*El general en su laberinto*, de García Márquez, *El último emperador*, de Bertolucci, la reciente *F*, de Justo Navarro, sobre la vida novelada del poeta Gabriel Ferrater...), las autobiografías históricas noveladas (*Años de penitencia*, de Carlos Barral, *La autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún, *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina...), las autobiografías ficticias (*Yo Claudio*, de Robert Graves, *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar, *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso, *Borja Papa*, de Joan Francesc Mira...), los reportajes ficcionalizados (*El relato de un naufragio* o *Noticia de un*

secuestro, de García Márquez, *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas...), las reconstrucciones históricas noveladas (*El queso y los gusanos*, de Carlo Guinzburg, *El Sacco de Roma*, de André Chastel, *The Gate of Heavenly Peace*, de Jonathan Spence...), o incluso las novelas con un grado de ficción cero (*A sangre fría*, de Truman Capote; quizás *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska) o mínimo (*El día de la independencia*, de Richard Ford). Todos estos géneros, dentro de los cuales se han producido algunas de los mejores narraciones contemporáneas, son híbridos de historia y ficción. En ellos se manifiesta que, al filo del milenio, los géneros mutantes se han impuesto sobre los prototipos .

En última instancia la decisión de leer un relato como predominantemente histórico o como predominantemente ficcional parece haberse desplazado desde el autor hacia el lector, hacia su forma de aprehender el relato que se le propone. De algo de esto habla también Max Aub cuando declara su confianza en que la combinación de testimonios de época, ficcionalización de personaje, y asentimiento lector, garanticen la veracidad de su libro más allá de la veracidad de sus fuentes: “Si este libro tiene lectores y al cerrarlo tienen ante ellos un hombre –un personaje–, sea el que sea, pero con todos sus atributos: juventud, madurez, ancianidad, y les queda clara una imagen (formada de miles) de lo que fue su época, ¿qué más da que se haya sacado una noticia de un periódico, de una conferencia, de un libro, de un relato, de una mentira?” (p.18).

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

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

4. Un ajuste de cuentas con el arte contemporáneo.

Sin embargo hay una diferencia no menos profunda que separa a las dos novelas de apócrifo de la del personaje histórico. Las tres abordan, en líneas generales, una misma época histórica, la de las Vanguardias, y las tres dan el salto hacia el presente, bien sea el del exilio

de los años cincuenta, en *Campalans*, bien sea el semiexilio de los sesenta en *Petreña* y en *Buñuel*. En todo caso las tres recorren un amplio período histórico, el que se extiende desde principios de siglo hasta finales de los sesenta, el período en que se desenvuelve la biografía de Max Aub. Las tres, por último, son novelas de artista, que persiguen comprender el sentido de la obra artística de sus protagonistas. Y no obstante esta hermandad de protagonismo y de época se quiebra ante la mirada crítica, y el juicio ético-estético, de su autor.

Las dos novelas de apócrifo se apoyan en una fecunda tradición moderna de invenciones que probablemente tiene su origen en la del legendario bardo gaélico Ossian, que se supuso haber vivido en el siglo III aC. y ser el autor de poemas como *Fingal* (1763) o *Temora* (1763), que en realidad había compuesto el joven poeta escocés James Mac Pherson, y que conmovieron a la Europa prerromántica. A finales del siglo XIX y principios del XX proliferan artistas imaginarios que se presentan, en buena medida, como máscaras, *alter egos* o dobles de sus autores: el Monsieur Teste de Valéry, el Malte Laurids Brigge de Rilke, el Azorín de Martínez Ruiz, el Sigüenza de Gabriel Miró...^[10] Pero habrá que esperar a Pessoa y a Machado, como he estudiado en otro lugar^[11], para que el apócrifo puro se manifieste en todas sus posibilidades. De los heterónimos del escritor portugués, Max hereda la radical alteridad, la neta diferenciación de los Alberto Caeiro, Ricardo Reis o Alvaro de Campos con respecto a su inventor, Fernando Pessoa. Y en efecto, tanto *Campalans* como *Petreña* son muy distintos, radicalmente distintos, diría sin dudar, de la imagen de sí mismo que Max Aub elabora en su obra. Pero es la estrategia que guía a Antonio Machado en la creación de sus apócrifos la más cercana a los presupuestos del escritor valenciano. Basta leer su ensayo *Poesía española contemporánea*^[12] para constatar que Max Aub conoció, probablemente desde su primera aparición en la *Revista de Occidente*, a Abel Martín y Juan de Mairena, y en consecuencia a Jorge Menese, y que se apercibió de inmediato de su importancia para la comprensión de la obra de Machado (p.55). Conocería también, con bastante probabilidad, los artículos publicados en la prensa madrileña entre 1934 y 1936, que culminarían en el libro *Juan de Mairena* (1936), y los que continuaron publicándose durante la guerra civil, época en la que “nos vimos a menudo”, según cuenta Max^[13], sobre todo en Rocafort, en la villa que el gobierno de la República había puesto a disposición del poeta y su familia, y en la que le confió lo mucho que le debía a Mairena (p.169). En el *Manual de literatura española*^[14] se hace cargo, además, de la publicación de *Los Complementarios* (1957), con la primera antología de apócrifos que concibió Machado y que, sin duda, influyó en su propia concepción

de la *Antología traducida* (1963). Por último, lector habitual como era de la *Gaceta literaria*, no sería nada extraño que hubiese leído con la máxima atención el proyecto de Antonio Machado, expuesto en carta a Ernesto Jiménez Caballero, el 15 de mayo de 1928, de contraponer a la joven poesía española, con sus tendencias ultraístas y neobarrocas, la alternativa de una galería de “nuevos poetas”, creadores de una “nueva objetividad poética”, de una poesía inmersa en las mismas aguas de la vida, capacitada para dar curso a una sentimentalidad colectiva. De esta serie de “nuevos poetas” inventados, Machado presentaba a Jiménez Caballero un primer espécimen, el apócrifo Pedro de Zúñiga. Machado reiteró más tarde, en 1931, su proyecto a Gerardo Diego en el “Arte poética” que le envió para su *Poesía española. Antología* (1934), y que desde luego conocía Max Aub. De manera que el autor de *Campalans* y de *Petreña*, estaba al tanto del extraordinario proyecto de Machado que consistía nada menos que en crear toda una tradición de pensadores y poetas inventados que, desde mitad del siglo XIX, con Abel Martín, pasando por el Fin de Siglo, y llegando a la propia generación de la República, representada por Pedro de Zúñiga, tuviese por misión fundamentar primero, y engendrar después, una poesía alternativa a la que venía siendo dominante desde el Simbolismo a las Vanguardias, y que Machado repudiaba por narcisista. Max Aub debió comprender con una intensidad muy aguda que los apócrifos de Machado eran los heraldos de una carta de batalla con que el cincuentón poeta andaluz desafiaba en bloque a los jóvenes poetas, los de la poesía pura, los de *Ultra*, y los neogongorinos; que sus apócrifos eran los ejecutores de una estrategia de lucha ético-estética que aspiraba a transformar la poesía contemporánea, acompasándola a la historia y a la vida.

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

artística las tramas geométricas de Mondrian desplazan al modelo de Picasso. Después ya no queda más que el silencio.

La diferencia de posiciones con respecto al Max Aub que por esos mismos años en que creaba a Campalans escribía *Campo del moro* y *Campo de los almendros*, pero que ya antes había escrito el *Diario de Djelfa* y las obras mayores de su teatro, *Morir por cerrar los ojos*, *No* o *San Juan*, no puede ser más abismal. Max Aub buscó en Jusep Torres Campalans su diferencia, la que le hacía heterogéneo respecto de sí mismo, su antagonista, un apócrifo emancipado de su creador, como los de Pessoa ^[15].

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

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

Me refiero a Paco Ferris, de quien en un agudo ensayo Rafael Chirbes ^[16] ha escrito que “personifica las relaciones de Aub con el grupo de los discípulos de Ortega” (p.56). Recuerden por un momento el trágico episodio. Paco Ferris, escritor tan ensimismado como Luís Alvarez Petreña, había soñado con “escribir una novela muerta. Una piedra —en esto coincide con Campalans, quien en el *Cuaderno verde* confiesa querer hacer una pintura como una piedra—. Que no sea más que ella misma, sin relación con nada. El colmo de la pureza, de la deshumanización [...] Una novela que no signifique nada. Una novela vacía. Una novela que sea a la narración lo que Kandinski es a la pintura de historia. Una novela fría”. La inmediatez de las percepciones de Campalans y Ferris es evidente. Pero el destino de ambos personajes es distinto. Cuando en aquel agónico marzo de 1939, en Alicante, Paco Ferris es hecho prisionero en las últimas horas de la guerra, uno de los muchos soldados que saquean las escasas

pertenencias que todavía llevan consigo los presos, se fija en su pluma estilográfica. Bien simbólicamente, por cierto, Ferris está dispuesto a dejarse arrebatar todo menos su pluma estilográfica, y no menos simbólicamente el soldado le descerraja un tiro en el vientre y lo mata. “Aub –escribe Chirbes- deja tendida en el suelo una forma de ver la literatura que los hechos se han encargado de tirotear”.

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

Después vendrá la República y más tarde la guerra civil, y las contradicciones de su personaje van cristalizando, ante la inquisidora mirada de Aub. Si sus maniobras para liberarse del peligroso servicio militar en Marruecos, utilizando la influencia de su familia y al mismísimo Primo de Rivera, no pasan de ser una anécdota del tradicional enchufismo español, ahora, cuando estalla la guerra civil, Buñuel se las apañará, ese mismo año de 1936, para volver a París y ya no moverse de allí en toda la guerra, a pesar de que amigos como Wenceslao Roces le echen en cara su ausencia de España. Cuando la situación en Europa empeora, Luís consigue que Sánchez Ventura le preste un dinero para viajar a Estados Unidos, para instalarse en Nueva York primero, y en Los Angeles después, hasta su traslado a México, siempre lejos de la guerra. Años más tarde, en mayo del 68, en lo que parece una revolución surrealista con la que Buñuel habría de estar de acuerdo, se apresura a salir de Francia, pero entonces le

sorprende en México la matanza de Tlatelolco, y de nuevo Luís busca un refugio... Max observa con reticencia: “Curioso este hombre partidario convencido de la revolución social violenta y dispuesto a salir corriendo a la primera escaramuza”. Y cuando le espeta: “Siempre he pensado que en ti hay una dicotomía entre tu modo de pensar y lo que haces”, Buñuel no tiene ningún inconveniente en aceptarlo: “Sí, es muy curioso, pero soy así [...] Soy revolucionario, pero la revolución me espanta. Soy anarquista, pero estoy totalmente en contra de los anarquistas”. Max entonces aprieta: “Tú eres comunista, pero totalmente burgués”. Y Buñuel concede: “Sí, y soy sadista, pero un ser completamente normal” (p.149). Max se sorprende observando que “el tema fundamental de tu arte es la violencia”, que Buñuel no fue sólo boxeador en su juventud sino que ha coleccionado armas toda su vida, una vida que abunda en anécdotas violentas ^[18], y que además proclama a quien quiera escucharle que su cine es siempre un violento desafío a las instituciones del sistema: el capital, la familia, la patria, la religión... Toda esta violencia contrasta con sus inhibiciones, o con sus miedos, que muchos de los entrevistados no dudan en constatar. Como constatan su tendencia personal al anarquismo a pesar de su adhesión a las posiciones políticas del Partido Comunista en la guerra civil ^[19], e incluso más tarde, cuando la URSS firmó el pacto germano-soviético o cuando las tropas soviéticas ocuparon Hungría y Checoslovaquia. Es casi la misma contradicción que existe entre su afecto personal a Breton y su adhesión ideológica a Aragon, líderes de las dos tendencias contrapuestas cuyo conflicto dinamitó el movimiento surrealista. Tal vez una de las contradicciones que más sorprenden a Max, y desde luego en la que más hurga en sus entrevistas, es en su ambigua, compleja, paradójica relación con la iglesia y la fe católicas. A menudo se proclama Buñuel ateo, pero sus films están impregnados tanto de profanaciones como de residuos de catolicismo, y en sus últimos años su posición se vuelve más ambigua que nunca. A menudo gasta la broma de que en el último minuto de su agonía hará llamar a un cura para confesarse, aunque sólo sea, como dice él, para fastidiar a sus amigos. Desde niño ha jugado a disfrazarse de cura, sus hermanos lo recuerdan representando oficiar la misa o pronunciando sermones, pero años más tarde, ya en el Madrid de la Residencia, Ricardo Muñoz Suay evocará cómo le gustaba vestirse de cura y, acompañado de algún otro compañero, subirse a los tranvías para tocar el culo de las señoras y provocar el escándalo. Su familia estaba llena de curas y su educación en los jesuitas dejó, como en tantos otros intelectuales de la época, una huella indeleble, que se renueva ahora con el entusiasmo de algunos jesuitas, como el padre Artela Luzuriaga, por recuperarlo a partir de su obra cinematográfica. Buñuel, observa Max, nunca ha podido desprender su sentido del erotismo de la percepción del pecado y de la culpa. Barbey d’Aurevilly, casi cien años antes, había puesto

los cimientos del Decadentismo europeo al conjugar inseparablemente a la carne y al diablo, al amor y la profanación, o al describir el sadismo como una criatura del catolicismo. Y Valle Inclán lo repitió en sus primeras novelas: no hay placer sin profanación religiosa, pero no hay profanación sin la creencia en lo sagrado. Max suscita el tema ante Rafael Alberti, en una de las mejores entrevistas del libro, evoca esta religiosidad tan heterodoxa como castiza de Buñuel y la contrasta con la despreocupación religiosa de un Picasso, sin embargo no menos castizo ni ancestralmente español. Y Alberti comenta: “Es realmente curioso que a la persona que parece más avanzada en las artes nuestras, y que es la vanguardia más absoluta, le preocupen las cosas más viejas. Estas preocupaciones son las de una beata española de provincias, llena de terrores y de cosas...” (p.294).

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

Y este personaje es el autor de una obra que evoluciona en sentido antagónico al de Campalans y Petreña: no desde el Modernismo a la pureza y la abstracción, sino desde el surrealismo, y sin acabar nunca de abandonar el espíritu vanguardista, hacia el realismo, hacia el enlace con Galdós (*Nazarín*, *Viridiana*, *Tristana*), que tanto postulaba el propio Max. Y esa evolución se realiza bajo el signo de un compromiso ideológico y social que está presente en muchos de sus films.

A lo largo de las numerosas entrevistas el lector atento puede comprobar cómo la preocupación por delimitar, ponderar, valorar el surrealismo se va convirtiendo en fundamental para Max Aub. Se provoca una intensa evocación de la incorporación de Buñuel al grupo parisino hacia 1928, de sus figuras representativas (Bretón, Péret, Eluard, Aragon, Crével, Sadoul, Unik, Magritte, Max Ernst, Miró...el propio Dalí), de los actos surrealistas en los que participó, especialmente de los estrenos privados de *L'âge d'or* y de *Un chien andalou*, película que cuando se estrenó finalmente en Madrid dio lugar a una célebre declaración de Buñuel, cuyo contexto explica a Max: fue en el cine Royalty, ante un público todavía sobrecogido por el pase de la película, y entre cuyas filas se encontraban José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio d'Ors, Enrique Díez Canedo... Tomó la palabra Ernesto

Jiménez Caballero, desde un palco, y largó un discurso sobre cine y vanguardia, después le cedió la palabra. “No sabía qué decir, y no hice más que repetir lo que había escrito para *El surrealismo al servicio de la Revolución*”, confiesa Buñuel: “Esta película –dijo, según recuerdan algunos testigos presenciales- es una desesperada invitación al crimen.” Las distintas voces recrean el clima de aquellos años en los que Buñuel propuso a Bréton y sus amigos quemar el Museo del Prado, o se turnaba con Aragon y Eluard en la puerta de la casa de Cocteau, para darle una paliza, o cuando se propuso matar a Gala por haber fascinado y secuestrado a Salvador Dalí, aquellos años en que Buñuel se cagaba –así dice- en todas las patrias. “Desde luego –añade-. Y en la familia, y en la religión, y en las banderas, y en los partidos, y en España, y en la URSS” (p.80).

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

También la técnica surrealista del montaje, o de la superposición de fragmentos, convoca extraordinariamente el interés de Aub, que ve las películas de Buñuel como una sucesión de *gags*, que posiblemente había aprendido a realizar a partir de las comedias norteamericanas de cine mudo de Chaplin, de Keaton y otros (p.70), y cuya secuencia anula el argumento. A Buñuel no le interesan los argumentos, piensa Max, sino los *gags*, y Buñuel no parece desmentirle.

De evocación en evocación llegan al momento en que Buñuel, tras filmar *las Hurdes*, se despide del grupo surrealista: “Yo había acabado con los surrealistas –dice. Ya me interesaban”. “Pero sí el surrealismo”, replica Max. “Naturalmente –confirma Buñuel-, como que me parece la única cosa seria de nuestro tiempo.” Y así es cómo se plantan en el presente, un presente en el cual Luís Buñuel confiesa: “Soy más surrealista que nunca. La única literatura, la única poesía que me gusta es la surrealista. La única pintura que me gusta es la surrealista.” Es preciso poner una cierta distancia entre estas afirmaciones y nosotros, pues Buñuel es veleidoso y fácil en declaraciones, y en otros momentos afirma su pasión por las novelas de Galdós, o reniega de los surrealistas y de la pintura surrealista (vgr. P. 72). Pero lo

cierto es que el Buñuel que habla es el que ha hecho no hace mucho *La Vía Láctea* (1969), y que reconoce que esta película guarda una profunda relación con el film de juventud *la Edad de oro* (1930), que ambos contertulios examinan. Aub observa en *La Vía Láctea*: “lo curioso es que son exactamente los mismos temas que te apasionaban hace cuarenta años”. Y añade: “se puede decir tranquilamente que de los veintinueve a los sesenta y nueve años, en un curso de cuarenta años de cineasta, empiezas y acabas con el mismo problema en el que te embarcó tu juventud”. En el diálogo que sigue (pp. 134-135) escucharemos a Buñuel decir: “Me adhiero todavía hoy, totalmente, a la ideología surrealista [...] Las ideas siguen ahí intactas. Están en vigor. La revolución estudiantil en París, a mi juicio, fue totalmente surrealista, completamente [...] ¿Qué es lo que quieren destruir? Religión, patria, familia, capital. Es lo mismo. La misma ideología [...] Los surrealistas flotando entre anarquismo y comunismo. O sea, que estamos en vigor. Los surrealistas han salido a la calle ahora con la revolución estudiantil en París. El surrealismo no ha muerto.”

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

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

La opinión de Max sobre el surrealismo había venido siendo bastante negativa hasta hacía bien poco. En sus estudios teóricos (*Discurso sobre la novela española contemporánea* (1945), *Poesía española contemporánea* (1954), *Manual de Historia de Literatura Española* (1966)) lo acusaba de ser el último eslabón de una cadena que arrancaba en el Romanticismo alemán y se continuaba a través del Simbolismo y del Modernismo en las primeras Vanguardias y, finalmente en el Surrealismo: una cadena que operaba en beneficio de una poesía progresivamente emancipada de su responsabilidad con la vida y con la realidad social,

una “poesía egoísta” (*Poesía española contemporánea*, p.92) y cifrada, fascinada por lo nuevo y dirigida a un lector cada vez más minoritario y especialista. Los ismos vanguardistas, sobre todo el Ultraísmo, habían incorporado a esta cadena su artificiosidad, su aficción banal al juego metafórico, y una deshumanización sermoneada por Ortega, “el gran sacerdote del arte nuevo” (*Poesía española contemporánea*, p.92). Por su parte el Surrealismo, que es también una forma del Romanticismo y “una modalidad del Modernismo, su resultado necesario”(*Poesía española contemporánea*, p. 102), con su forzado intento de “traducir” lo inconsciente, aporta “un tinte impersonal que le quita autoridad” (*Poesía española contemporánea*, p. 92), y sobre todo un irracionalismo que se extendió sobre la cultura contemporánea como una plaga, en la que encontró su caldo de cultivo el fascismo: "Nadie puede suponer que insinúe que los surrealistas fueran -antes o después- fascistas. No. Mas su motivación y engendro son contemporáneos, y la fecha de su muerte, o de su primera encarnación" (*Discurso sobre la novela española contemporánea*, p. 90).

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

Acusaba Max al surrealismo de continuar cultivando la oscuridad mallarmeana, de identificar libertad con evasión (*Poesía española contemporánea*, p. 105), y de no haber aportado otra cosa que “vendimiar el nuevo campo puesto a su disposición –lo inconsciente y su aparente desbarajuste- para ordenar concienzudamente sus poemas” (*Poesía española contemporánea*, p. 104). Son estas características las que hicieron imposible su arraigo en España, donde no hubo verdadero surrealismo, sino algún toque, de refilón, en la poesía de Alberti y de Lorca, y más intenso en la de Aleixandre, Larrea o Hinojosa.

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

gente” (p.72).

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

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

Por eso, probablemente, Max Aub no encontró dificultad en alternar, dentro de su producción, y en los mismos años, las novelas programáticamente realistas y formalmente vanguardistas de *El laberinto mágico* con las de ese vanguardismo realista que comienza a configurarse en *Luís Alvarez Petreña* y llega a su culminación en *Jusep Torres Campalans*: ambas tienen de vanguardista la técnica y el juego provocador, pero también tienen de realistas su voluntad de dar cuenta de una época y de unos personajes capaces de representarla.

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

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

[2] En 1967 según Federico Sánchez ("Al lector", en Max Aub: *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Madrid, Aguilar, 1985, p.9. Es esta la única edición actualmente existente de la obra, por lo que mis referencias lo son siempre a ella) que no aporta más precisiones, pero en 1968 según Agustín Sánchez Valiente ("Luís Buñuel: Novela", en C.Alonso, ed. *Max Aub y el laberinto español*. Valencia, 1996, p. 755), quien examina la correspondencia entre Aub, los representantes de la editorial Aguilar y Buñuel, y aporta la fecha del contrato suscrito por el escritor con la editorial: 22 de octubre de 1968.

[3] En algunos momentos del libro Max señala que dedicó al proyecto dos años (p.17), o dos y medio (p.27), o que ya estaba realizando entrevistas desde hacía tres años (p.349). No obstante, las entrevistas que conforman el libro abarcan claramente desde 1968 hasta, al menos, 1971.

[4] . Sobre el género, véase: R. Gutiérrez Girardot: *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983. R. Calvo Serraller: *La novela de artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid, Mondadori, 1990. F. Tomás ed. *La novela del artista*. Valencia. Biblioteca Valenciana. 2003. El concepto, aplicado a Max Aub, en M. Corella: *El artista y sus otros*. Valencia. Biblioteca Valenciana. 2003.

[5] Cito por la edición de Barcelona. Península. 1987.

[6] Es esta una importante diferencia de sus novelas históricas respecto al modelo galdosiano, atento al pasado histórico próximo más que a la propia experiencia histórica. Las novelas de Aub, tanto las del *Laberinto* como las otras, estarán marcadas por una historia que es tiempo vivido, ineluctable presente, y en el que la aventura vanguardista, el surrealismo y la dialéctica anarquismo-comunismo ocuparán un lugar eminente (p. 21), tanto en los acontecimientos como en la reflexión.

[7] Una generación que con el paso de los años y de las guerras hará sospechar a Max que se ha disipado su denominador común (p.22), su cohesión (véase *La gallina ciega*, Barcelona, Alba, 1995, p. 413), sus convicciones compartidas, incluso que se ha dividido en distintos grupos generacionales (p.112), o que él no pertenece a la misma generación que los del 27 (*Diarios*, Barcelona, Alba, 1998, p. 485). En otros momentos, la mayor parte sin duda, la percibirá como intensamente propia, en la medida en que se trata de la generación que compartió unas mismas experiencias históricas.

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

[9] J.Oleza: "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y Ficción en el pensamiento literario de Fin de Siglo". En J.Romera, F.Gutiérrez y M.García-Page eds. *La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid. Visor. 1996, pp. 81-97.

[10] Véase A. Carreño: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Madrid. Gredos. 1981.

[11] J.Oleza: "*Jusep Torres Campalans* o la emancipación del apócrifo", en F. Tomás ed. *La novela del artista*. Valencia. Biblioteca Valenciana. 2003.

[12] México. Ediciones Era. 1969.

[13] *Cuerpos presentes*, Segorbe. Fundación Max Aub. 2001, p. 168

[14] México. Ed. Pormaca. 1966, II, p. 262)

[15] Para un análisis más amplio de las posiciones ético-estéticas de Campalans en comparación con las de Aub, vid. El trabajo citado en la nota 12.

[16] "El yo culpable", en I. Soldevila y D. Fernández eds. *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid. Ed. Complutense. 1999, pp. 55-76.

[17] V. Fuentes ed. *La otra cara del 27: la novela social española, 1923-1939*. Letras peninsulares, vol. 6.1. Spring 1993.

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

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

[20] *Iluminaciones*, Madrid. Taurus. Vol. I, 1971, p. 58

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