

Rasgos formales en la poesía de Max Aub

Antonio Carreira

Profesor Invitado,

El Colegio de México

En nota preliminar a la *Antología traducida*, Max Aub se pregunta, con aparente ingenuidad, “por qué hay más poetas malos que buenos”. Poco después reconoce carecer de sentido musical y concluye con esta desalentadora confesión: “escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos” (*Obra poética completa*, en adelante *OP*, p. 167), algo que también subraya en 1933 (“encallo en los versos”) y en otras declaraciones. Críticos bienintencionados han procurado llevarle la contraria, destacando el valor testimonial que encierra, por ejemplo, el *Diario de Djelfa*, o el que podría encerrar *Imposible Sinaí*, si no fuese enteramente apócrifo. Otros han preferido disimular la escasa entidad de su obra lírica bajo espesas capas de teoría literaria. Por nuestra parte, solo pretendemos analizar la problemática relación de Aub con los esquemas tradicionales que tendió a adoptar en métrica y retórica. Esperamos así contribuir a disipar la niebla que envuelve su lírica, a fin de situarla, sin florilegios, frente a la de sus contemporáneos.

Dejando a un lado la segunda parte de *Versiones y subversiones* (1971), que traduce textos de libros bien conocidos, Max Aub compuso cuatro poemarios originales: dos de apócrifos o heterónimos, según se prefiera, y otros dos, más tres plaquettes, firmados por el ortónimo. Unos y otras se distribuyen así: *Los poemas cotidianos*, de 1925, y la plaquette titulada *A*, de 1933, son obra del ortónimo. Este también, tras la guerra, compone

el *Diario de Djelfa*, publicado en 1944 (ed. ampliada en 1970), más las dos plaquettes *Canciones de la esposa ausente*, de 1953, y *Lira perpetua*, de 1959, para dejar paso a los apócrifos en *Antología traducida* (1963, ampliada en 1972 con la primera parte de *Versiones y subversiones*), e *Imposible Sinaí*, ya póstumo (1982).¹

Las entregas se suceden, pues, cada diez años más o menos, entre 1925 y 1972. Aub, enfrascado en una producción enorme y genéricamente variada, no desiste de la lírica, aunque, a medida que adquiere maestría en el oficio, cambia un tanto de perspectiva, lo cual conllevará cambios formales que luego veremos. *Los poemas cotidianos*, según las fechas que ostentan al final, fueron compuestos cuando el autor tenía 18 y 19 años. Prescindamos ahora de la dedicatoria “a mi esposa”, que no lo será legalmente hasta mucho más tarde. Aub en 1925 ya había escrito varios relatos y pequeñas piezas dramáticas. No se entienden bien las razones por las que dio a conocer una obra tan inmadura, que por ningún lado que se la mire podía encajar en las corrientes en boga. Que se tomaba en serio como poeta lo acredita el haber solicitado el padrinazgo de Enrique Díez-Canedo, hombre sensible y benévolo que, además de revelarnos que por esas fechas Aub soñaba con la quietud del hogar a causa de sus frecuentes viajes, no dejó de notar el carácter balbuciente, inseguro de aquellos versos. “Parece que la musa los ha pensado en un idioma y ella misma los ha traducido a otro”, dice Canedo, y añade esta cautela: “No os arredre un consonante inoportuno ni una cadencia quebrada”. Si, en efecto, no nos arredran, porque la poesía española hacia 1925 ya estaba curada de espantos, bien puede ser que nos sorprendan. Y no

¹ Todos ellos, junto con los poemas sueltos, las variantes y buena porción de inéditos, han sido reunidos por Arcadio López-Casanova en la *Obra poética completa. Obras completas. I* (Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001). Por desgracia, a este libro puede aplicársele el aforismo de Max Aub: “nació con erratas” (*OP*, p. 356). Salvo contadas excepciones, limitaremos nuestro estudio a lo publicado o preparado para publicación por el autor.

solo por esas huellas visibles del forcejeo que Aub sostiene con el verso, la rima o la estrofa, sino con la misma lengua castellana. He aquí unas cuantas muestras: *era* como interjección (33, cuatro veces); preposición omitida: “No te enseñaré amar” (5), “me torno embarrancar” (17), “vas... anegarte” (34); frases extrañas: “aun no esto nada” (33); términos rebuscados o inusitados: *redor* (1, 12, 14); *tibiez* (34), *regalamientos* (15); régimen falso: “rememoraba de” (14), todo ello unido a violencias métricas, sintácticas y semánticas: en el primer poema, que pretende ser un soneto, los cuartetos repiten las palabras rima *paisaje* y *ventana* en idéntica acepción. El poema 14 contiene estos versos que culminan en una frase embolismática: “El cielo... / forma miles y miles de charcos / que luego serviránle de marcos / para sus miles, miles de espejos, / en ellos se rompen los reflejos / de árboles los desnudos ramajes”, y no parece haber errata ni remedio, ya que son versos decasílabos, esta vez bien medidos. “El agua atropella y profana / los cristales de la ventana”, dice el poema 9, sin que la razón por qué los profana sea muy distinta de por qué a un *ósculo* de la amada se lo califica de *póstumo* (5), o por qué otro beso, dado antes de un *fruto*, resulta ser *absoluto* (7). Es inevitable recordar aquellos versos que puso Quevedo en boca de un poetaastro: “Dije de una mujer que era absoluta, / y siendo más honesta que Lucrecia, / por dar fin al terceto la hice puta”. Tampoco es fácil saber por qué, en pleno invierno (si es cierto que el libro presenta al invierno rehabilitado, como quiere Canedo), un tronco *veranea* (3) en la chimenea, sino por *les torts de la rime*.

Si todo esto se hubiera escrito con intención de ironizar un cierto tipo de poesía hogareña, a lo Francis Jammes, deberían quedar las marcas textuales. Las hay, en cambio, de todo lo contrario: a Jammes se le invoca en el poema 16 no menos de cuatro veces, y en tono bien elogioso; una de ellas, tras demorarse en los temas característicos del poeta francés, el sujeto lírico, atribulado, se pregunta si le es lícito pasar por la vida sin hacer

nada por salvar el cuerpo y el alma de tantos miles de hombres, y hace esta reflexión algo primaria, que solo cabe en un adolescente:

¿Tenemos derecho, poeta?
 ¿no nos valdría más hablar,
 hacer política
 en la acepción más pura de la palabra...?

La cosa no puede ser más prosaica, pero lo peor aún está por llegar: más abajo dice de esos mismos hombres que le preocupan: “quisiera inducirles a vivir / e intentar sus almas redimir”. Aquí el ripio y la simpleza se dan la mano. Los restantes poemas del libro no muestran tan al desnudo estos dilemas juveniles ni tienen tropiezos tan llamativos: son pueriles e inhábiles, sin más. Si Díez-Canedo, en lugar de prologar el libro, hubiera disuadido a su autor de publicarlo, quizás Aub, que no era ningún genio precoz como Rimbaud, tendría hacia él más motivos de agradecimiento. No se crea que estamos buscando los defectos, por otra parte nada recónditos, de un libro primerizo; lo que hemos intentado es ponerlos de manifiesto para expresar nuestra perplejidad. Aub es un escritor muy consciente desde sus primeros pasos, y por alguna razón que se nos escapa no ejerció la autocrítica ante su primer libro de poemas, aunque, eso sí, tuvo el buen acuerdo de no reeditarlos; no podía cegarse hasta ese punto quien en su madurez escribió varios trabajos de crítica sobre poesía contemporánea.

La plaquette *A*, de 1933, reúne solo siete poemas: cuatro sonetos y tres romances. Aub se muestra aquí más dueño de la forma, si bien subsiste algún punto dudoso, no

sabemos si de la edición original o de la *Obra poética completa*. Así, el v. 11 del primer soneto (n° 194) tiene solo nueve sílabas: “rosa, jazmín, estrella, espuma”. Y la frase de vv. 9-10 en el siguiente (n° 195) no se entiende bien, al menos tal como está puntuada: “Por qué huían de mí tus graves labios, / de oscura cueva guardia ya tan mía”. Aunque la medida consta, uno sospecha si no habrá querido decir, de nuevo, *guarida*, en lugar de *guardia*, como en v. 7 del mismo poema, o en el 26 del 200, lo que haría mejor sentido aunque arruinaría la prosodia del verso: “de oscura cueva guarida ya tan mía”. Más raro es lo que sucede con el soneto “Tus labios ardientísimos de frío” (n° 198), que la *Obra poética* reproduce con dos lecturas discrepantes, o más bien erróneas, en el n° 213. El poema canta los labios de la amada, y concluye con un retruécano que, debido a la cláusula absoluta, no acaba de ser convincente: “Que no importa el calor, por ti morados, / ni me importa el color de mis moradas”. En cualquier caso ya nos indica a las claras que Aub, en su primera época, es casi en exclusiva un poeta amoroso y, a lo largo de su vida, un autor muy proclive al conceptismo, cosa aún más notoria en su lírica que en los demás géneros. La forma soneto se le resiste un poco: a veces uno comienza bien, sigue así hasta la mitad del segundo cuarteto, y de pronto se atasca: “a fuerza de desearlos exactos los retuerzo y enredo más de la cuenta”, reconoce Aub en la carta inicial a José María de Cossío. Eso salta a la vista en el soneto “Nada tengo de ti que llevar pueda” (n° 197), de elegante comienzo, cuyos versos 8 y 9 forman una frase dificultosa: “que ya de aires el viento carro y rueda / corre loco por nubes sus espejos”. Tampoco es que domine la forma romance, pero sí le resulta más hacedera. Prueba de ello es el discreto poema “¿Qué apuntala mi tristeza, / ciudad mía abandonada...?” (n° 199), algo en la línea del primer Salinas. Max Aub, tan bien informado de las vanguardias europeas en narrativa y teatro, a pesar de ser amigo de muchos poetas del 27, si no de todos, en su obra lírica apenas acusa la influencia de

ninguno. El fenómeno es chocante y podría deberse a que el Max Aub lírico se inserta con dificultad en la tradición castellana: de ahí también su extraña afición a versos inusitados en ella como el eneasílabo y el decasílabo.

El *Diario de Djelfa* (*DD* en lo sucesivo) es la mayor obra lírica del Aub ortónimo, quien declara deberles tal vez la vida a esos poemas, escritos en la situación más triste en que puede verse el ser humano y no muy diferentes de otros poemas o dibujos creados por los prisioneros del terror nazi. Algunos aforismos de la “Paremiología particular” aubiana, aunque publicados mucho más tarde, parecen extraídos de esa experiencia:

Callar nunca fue bueno.

Donde hay mugre, hay fe.

El que espera no desespera.

Grandeza del hombre: su impotencia.

Siempre queda el remedio de hablar mal de la gente (*OP*, pp. 351-353),

este último el más curioso, pues, en efecto, buena parte de los poemas del *DD* se dedican a increpar y a maldecir. A dichos aforismos puede agregarse aún otro, salido del prefacio inédito de *Imposible Sinái*: “¡Y yo que creí nacer para cantar la hermosura de lo vivo!” (*OP*, p. 417).

Bernard Sicot, en un reciente estudio sobre el *DD*,² destaca los siguientes puntos dignos de consideración:

²“Max Aub, poeta. *Diario de Djelfa* y unos textos inéditos: observaciones y proposiciones”. En Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot (eds.), *Max Aub: enracinements et déracinements*, (Université de Paris X-Nanterre, CRIIA/Publidix, París, 2003), pp. 239-285. Agradecemos a su autor habernos proporcionado copia de su trabajo antes de la aparición del libro.

1) *DD* es el único testimonio poético español de los campos de concentración del siglo XX.

2) *DD* proporciona documentos fotográficos que complementan y corroboran su contenido (y por tanto no deberían haberse omitido en la *Obra poética completa*).

3) En alguno aparece la imagen del autor, cuya es la voz que se escucha. Huelgan, por tanto, las precauciones teóricas en torno a la voz poética, el yo lírico o el sujeto de la enunciación.³

4) *DD* revela claras dotes poéticas en su autor.

5) Aub, en otro lugar, distingue entre los grandes poetas que no siempre son buenos (v. gr., Unamuno) y los buenos poetas que no siempre son grandes (v. gr., Juan Ramón Jiménez). Él mismo, poco dotado para apreciar o cuidar la forma, prefiere los primeros.

y 6) No obstante, abundan en el *DD* los elementos retóricos, usados con varia fortuna, que dan a esta poesía una “base musical”.

Mientras que los tres primeros puntos nos parecen indudables, los tres últimos, más cercanos a nuestro actual interés, se prestan a alguna matización o discrepancia.

Para empezar, recordemos unos versos pertenecientes al segundo poema:

Nada tiene que ver
 lo hermoso con lo bueno.
 Mas si lo hermoso es bueno
 dos veces bello;
 si lo bueno es hermoso,

³ Cuestiones de las que se ocupa Xelo Candel Vila en “Max Aub y la encrucijada poética. La ficción realista en el *Diario de Djelfa*”, *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (ed. de Cecilio Alonso, Ayuntamiento, Valencia, 1996), pp. 643-652.

dos veces bueno (n° 97).

En ellos el adjetivo *bueno* cede el sentido estético a *hermoso*, y mantiene el ético de “verdadero” que Aub atribuye a la gran poesía. Este fragmento forma como un paréntesis dentro de un poema que reflexiona sobre la naturaleza humana, a la que compara primero con la tierra de labor, luego con los cuatro elementos de los presocráticos. Se trata de una gradación bien trazada, dividida en 17 fragmentos numerados, de los que 1, 4, 6 y 17 son este misterioso estribillo: “Pero ¿cómo comparar / lo cierto con el azar?” Recuérdese que el poema, según anotan sus editores, toma su título de una comedia de Lope: *Lo cierto por lo dudoso*. Cuál sea aquí lo cierto y cuál lo dudoso o aleatorio mencionado por el estribillo no resulta fácil de precisar. Tampoco en qué piensa exactamente Aub cuando transforma la sentencia gracianesca: “Lo bueno, si breve, dos veces bueno”. Los blancos dejados entre fragmentos es como si reprodujesen los saltos entre intuiciones. La palabra más repetida, después de *hombre*, es *tierra*. Su fonética atrae fatalmente otra: “Sola viene la guerra” (XV), y esta asociación conduce al clímax del poema (XVI), que contiene el juego formal inesperado, la paronomasia:

El hombre es como la tierra:

sementera,

cementerio,

sin frontera.

Max Aub, el poeta, alcanza así, en vena simbolista, uno de sus momentos más felices, donde lo bello y lo verdadero se fusionan.

El siguiente poema, “Cuestión bizantina”, es una meditación acerca de los límites: “La playa ¿es orilla / de la mar o de la tierra?... / ¿Qué frontera separa / lo tuyo de lo mío?” La hilera de cuestiones o consejas bizantinas lo lleva, de nuevo, al retruécano, ya señalado por Sicot, esta vez por disociación: “Nada separa. / Nada se para”. La verdad de la primera frase hace sitio al ingenio de la segunda, en contraste con ella. Si entre “pararse” y “separar” no hay relación semántica, el juego retórico la crea, y el poema tiene como fin ponerla de manifiesto.

Los poemas mencionados hasta ahora fueron escritos en la cárcel de Marsella.⁴ El campo de Djelfa le inspirará otros más sombríos, pero en ellos el elemento lúdico no está del todo ausente: “Dice el moro en cuclillas / ¡Ay, de mi Alhambra! / y el cristiano rendido / ¡Mi alambrada!” (nº 10 / 44).⁵ El floreo verbal se vuelve paronomasia en el nº 12 (46): “Contra el hambre, alambrada, / noche y día”, refrán inventado *ad hoc*. Y se combina con el neologismo: “Tres años que vivimos más abajo del mundo, / erramundos” (nº 13 / 47). Y también con el políptoton, en la “Elegía a un jugador de dominó” (nº 17 / 51): “As, dos; seis cuatro. / Me doblo. / (Te doblaron. / Y doblan, por ti, a muerto.)”, aunque esto último sea dudoso en tales circunstancias, pues, como diría don Quijote, “entre moros no se usan

⁴ La numeración a que remite Aub en la “Nota para la segunda edición” no ha sido conservada en la *Poesía completa*. Por ello daremos ambas en nuestras referencias.

⁵ Como es sabido, el moro no decía “¡Ay de mi Alhambra!”, sino “¡Ay de mi Alhama!”. Aub recuerda el romance “Passeábase el Rey Moro”, pero no la versión antigua incluida en el *Cancionero de Romances* sin año (Amberes: Martín Nucio), sino otra reelaborada por Pérez de Hita en su *Historia de los vandos de los Zegríes y Abencerrages*, Zaragoza: Miguel Ximeno Sánchez, 1595, cap. XVI (*Guerras civiles de Granada*, ed. de P. Blanchard-Demouge, Madrid, 1913, pp. 252-253. La editora interpreta el estribillo como “Ay de mí, Alhama”).

campanas”. “Duna, duda, arena. / Lo único cierto: el hombre”, dice el n° 18 (52), que parece simple variante del n° 23 (57), y conserva su inicial ruptura de sistema: “Allá donde llega el ojo / llega la nada”, y aún más claramente: “Donde pones el ojo, / pones la nada”, escalofriante definición del desierto. Un poema de los más rastrosos es una vuelta de tuerca a la frase hecha que le da título: “¡Que se pudra!” (n° 22 / 56): “Tras lo que se dura / podredura, / tras lo que se alumbre, / podredumbre. / Tras danza y jolgorios / podrigorios”, palabra esta última que, según el glosario, es término familiar. La constante querencia de la rima a veces fuerza las cosas, como también la búsqueda del floreo verbal: “España desangrada / Tajo a tajo”, dice, al enumerar los ríos peninsulares, en el n° 39 (73), que compara a España con Prometeo encadenado.

DD contiene varios poemas narrativos emparentados con las coplas de ciego por su lenguaje y su tremendismo: “In memoriam” (n° 8 / 42), que cambia tres veces de asonancia, parece una escena sacada de las *Memorias de la casa de los muertos*, de Dostoyevski. El vaivén estilístico es muy violento: tras describir al desierto como “lomos de un mundo perdido / para quien no cuenta el tiempo”, se pinta la miseria de los exhombres –como Aub denomina a los prisioneros ateridos, tomando la expresión del título de Gorki–. Al amanecer, la muerte llega y elige a uno de ellos, tan yerto que ni siquiera puede enfriarlo. Uno comenta: “Este tío la ha espichado”, y el poema termina cuando “otro moribundo” propone quemar el cadáver para calentarse.

El titulado “Toda una historia”, que en algún momento evoca *La tierra de Alvar González*, de Machado, mezcla la forma romance (fragm. *a-e*) con otras de asonancia errática (*f-k*) para narrar la triste peripecia de un gallego, Manuel Vázquez González, compañero de desventura en Djelfa, primero cruelmente castigado, luego muerto al intentar fugarse. Lo narrado es tan terrible que casi resulta frívolo atender a la forma, ciertamente

endeble, algo soliviada en el fragmento final, “Cabo”, que evoca el delirio de la víctima con ecos lorquianos. Entre los poemas inéditos del ciclo de Djelfa que ha publicado López-Casanova hay uno, “Poética para lo anterior” (nº 231), que, según se anota, se refiere a “Toda una historia”. En él Aub da a entender que cuando los hechos son de cierta naturaleza están de más las imágenes, la belleza y el yo del poeta; las palabras deben identificarse con su referente:

Quisiera decir las cosas
tal como son.
Dar con las palabras justas
como el filo de una hoz...
Escribir sin imágenes
como el sol.
Contar, sin más,
lo que sucedió.
Por falta de exactitud
la belleza se inventó:
lo que va de lo visto
a lo que se pintó.
En el cantar que quisiera
sobra todo cuanto soy.

No sabemos por qué esta poética fue excluida del libro, acaso por eso mismo: por ser una poética, que no habla de las cosas sino de la manera de expresarlas. La antigua queja respecto a lo inadecuado o lo insuficiente de las palabras para transmitir una realidad que las sobrepasa se funde aquí con el apóstrofe juanramoniano (“Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas”) y la aspiración a la objetividad narrativa, tan difícil de alcanzar cuando se es, como lo fue Aub, víctima, testigo y cronista de los hechos.

Mucho más se mantiene el tono en “Paisaje” (nº 20 / 54), romance que compara la tierra y las gentes de Djelfa con las de Castilla y Aragón: “En idéntica pobreza, / idéntica desnudez, / desolación africana / igual a la de Teruel, / despellejadas mesetas / a lo Campos de Daimiel, / españoles en Castilla / y moros en el Magreb”. También el *Cancionerillo africano* ofrece notas amables: “En la pradera moza / la primera amapola, / colorada y sola” (nº 38 / 72); “Borreguitos por los cielos, / verde primavera nueva: / ¡Borregos por los otros!” (nº 29 / 63); ambas pinceladas se encuentran en poemas dedicados por Aub a sus hijas. Otros textos apelan con frecuencia a la anáfora, recurso asimismo socorrido en los más jeremiacos: “Recuerdo de Barcelona...” (nº 11 / 45), “Tres años” (nº 13 / 47), “¿Dónde estás España?” (nº 24 / 58), “Salmo CXXXVII” (nº 34 / 68), “Plegaria a España” (nº 36 / 70). Ya hacia el final del *DD* la inspiración decae, o deriva en otra cosa. Todavía “Domingo de pascua” (nº 42 / 76) mantiene cierto humor en la escena de los moros que celebran la pascua. La forma es muy desgarbada: “montados en los cuartos traseros de”, así, con la preposición *de* colgada al final, intenta pasar por verso un par de veces;⁶ los restantes, más breves, entrecruzan asonancias y onomatopeyas. En cambio, “El palo entre las manos” (nº

⁶ La anomalía tiene muchos precedentes, ya en las vanguardias. Por ejemplo, el poeta Carlos Pellicer escribe: “Los nombres se olvidan poco a poco / bajo la estrella reinante del / collar de tu recuerdo”, “Nocturno de Constantinopla”, *Hora y 20* (París, 1927), p. 69. “Y se echan a volar los cometas con el mensaje de / las portentosas palabras” (“Estudio y poema”, *ibid.*, p. 119).

43 / 77), romancillo heptasílabo, es un esperpento que apela al estilo directo para reflejar la crueldad estúpida de unos mandamases. El siguiente, “No tienes tú la culpa” (n° 44 / 78), es una pura invectiva o serie de insultos donde la indignación impide al lenguaje adquirir un mínimo de decoro. El “Romance de Gravela” (n° 45 / 79), que también reproduce frases del personaje, contiene un paso donde falla la morfología: “¡Cómo quieres que te olvide, / tú, Gravela, hijo de puta! / No habrá cuerda ni cadena / que una vez muerto te exhuma”, verbo este que debería ir en subjuntivo como los que siguen. Aub no se percató de ello al revisar el libro en México, o no le dio importancia al detalle dentro de un texto que vierte espumarajos de odio.⁷

Quedan sin comentar algunos sonetos trabajosos y otros poemillas no muy significativos como “Impromptu” (n° 15 / 49), “Otro eco” (n° 16 / 50), “Epitafio” (n° 21 / 55), “Verano” (n° 27 / 61), “Grita” (n° 40 / 74) y el único en prosa, titulado “Djelfa” (n° 14 / 48). Por muchas vueltas que le demos, *DD* es un libro muy desigual, con breves aciertos y graves caídas, donde brillan por su ausencia tanto la “base musical” como los poemas que Aub dice haber compuesto entonces “buscando olvido en ejercicios retóricos” (*OP*, p. 93). Es admirable que su autor haya podido sacar fuerzas de flaqueza para escribirlo, y se justifica de sobra su debilidad por aquel testimonio rescatado del infierno. Por ello sería injusto pedirles a estas poesías lo que no pueden dar: basta el aserto de que “todo cuanto en

⁷ Transgresión parecida se da en “Tres años” (n° 13 / 47): “Por mucho desierto / no hay quien se nos ponga sobre”. Esta última palabra debía rimar con *borre...* Del personaje fustigado en este romance se acuerda en “El cementerio de Djelfa”, de 1961: “¿Te acuerdas de Gravela? Cabezota de cono, boina calada, el pelo raro, desdentado, la chaqueta remendada, botas de montar, la fusta siempre en la mano, la capa parda a los aires en seña de autoridad y dos cuernos como dos torres en lugar de ‘lo que hay que tener’. Le condenaron a veinte años. A los cuatro ya andaba por aquí, ahora está en Orán, puntal de la O.A.S. No me extrañaría volverle a ver aparecer cualquier día por aquí, aunque fuese cadáver, cómitre de otro campo de concentración” (*Historias de mala muerte* Joaquín Mortiz, México, 1965, pp. 80-81).

ellas se narra es real sucedido” (*ibid.*) para que despierten nuestra simpatía y nos hagan perdonarles sus muchas faltas, no para que dejemos de advertirlas. Si de la conjunción de musa aubiana con el desierto sahariano era poco esperable que saliese nada como *Cántico* o *La voz a ti debida*, también es verdad que el resultado se parece más a las coplas de Luis de Tapia que a la *Balada de la cárcel de Reading*.⁸

El Max Aub ortónimo dedicó también a su esposa y amigos poemas de circunstancias que muy poca gloria le aportan.⁹ En la *Obra poética* figura otro, extraído del *Luis Álvarez Petreña* y primero que se debe a un heterónimo. Este se confiesa admirador de Garcilaso, para asombro nuestro, ya que el poema contiene los versos más chabacanos que cabe imaginar, en especial el que glosa el slogan de Stuart Mill: “Cada hombre un voto, / cada mujer un coño; / si esto no es democracia, / que venga Dios y lo diga”. Y algo más abajo: “El viento corre que te corre / cayendo aquí y allá. / Lo mismo hincha una vela / que yo me hincho la barriga, / yo por dentro, él por fuera. / Si me dices el porqué / te romperé la cara...” (nº 207). Es penoso encontrar descontextualizadas tales exhibiciones de mal gusto, que casi parecen voluntaria búsqueda de lo antipoético, y comparadas con las cuales las *Canciones del suburbio* de Baroja resultan exquisitas. Y ya que mencionamos este libro,

⁸ Un reciente libro que reúne textos de escritores encarcelados, traducidos de numerosas lenguas, no incluye a Max Aub. Cf. *La prisión donde vivo*, ed. de S. Dowd (trad. de A. Major y A. Levy, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998).

⁹ Alguno más revelan sus diarios, inéditos hasta hace poco, por lo que no los tenemos en cuenta: el dedicado a Alfonso Reyes (*Diarios, 1939-1952*, ed. de M. Aznar Soler, Conaculta, México, 2000, pp. 198-199), que se autodenomina “renglones rotos / que no siendo versos, tampoco son prosa”, y el más inspirado, del 7 de noviembre de 1951, “Tampico, despedida de Mimín” (p. 202). Otros en pp. 70-73 y 148, de los cuales el segundo se titula “Entierro en Vernet”, romance en la línea de otros del *DD*. También en los *Diarios, 1953-1966*, ed. de M. Aznar Soler, Conaculta, México, 2002, pp. 49, 51-52 y 166.

conviene recordar que Aub hizo de él una curiosa reseña que nos ilustra sobre sus vaivenes estéticos. He aquí unos extractos:

Este triste de don Pío acaba de publicar un libro de versos... Versos de sordo. Porque como hay cantares de ciego, también los hay de sordo. Don Pío, medio desterrado –mitad porque quería, mitad porque no quería–, sentía regurgitar a España en su amargo gahzate y le salieron sus estampas de siempre, pero esta vez, para desgracia de sus lectores, en romance... Cuantos tienen la poesía por música y encanto milagroso, dejarán aparte este libro cual apestado... Versos sin salida, descriptivos, tristes, sucios, de albañal, de charco y charca, últimos resplandores de la España del 98... Más que nunca sale a relucir esa desgana triste, ese renunciar sin haber hecho nada por conseguir, esa falaz humildad (“si tenía algún talento, se lo ha llevado la trampa”), esa creencia en el azar y la casualidad que le empujó a escribir sus libros sin concierto; ese romanticismo que le da pie para contentarse con el apunte, e ir, sin preocuparse, a un tema dispar, que también abandona, vagabundo, para distraerse en otro paisaje.¹⁰

Al leer esas palabras uno se pregunta si Aub está realmente hablando de Baroja o de sí mismo. Porque si hay alguien que no tenga a la poesía “por música y encanto milagroso” es él, devoto de Unamuno y León Felipe precisamente por el poco caso que hacen de tales músicas y encantos. “En las *Canciones del Suburbio* Baroja intenta la música, una música si se quiere zarrapastrosa... un poco destemplada..., un ritmo arcaico, bonito, plebeyo”,

¹⁰ *El Hijo Pródigo*, VII (México, 24-III-1945), p. 187.

reconoce su sobrino Pío Caro Baroja en el libro que sobre su tío publicó en México.¹¹ No es otra la impresión que uno saca tras la lectura del *Diario de Djelfa*, o incluso de todo el Max Aub lírico, del cual se podría decir lo que Octavio Paz dijo del Villaurrutia dramaturgo: “admiro su constancia y me sorprende su obstinación”.

Los *Cuentos mexicanos con pilón* (1959) nos dan, en cambio, varios poemas valiosos dedicados a México, entre ellos el excelente soneto “Mediodía” (nº 214), que remata con estos versos memorables: “Cae una hojilla a plomo, siendo pluma. / Sueño. Quietud, calor. Azul en suma, / rojo morado en las lejanas sierras. / Las chicharras chirrían, rasgan tierras. / Una culebra curva asida en ese, / si viva del calor, muerta parece”. Curiosamente, aquí no falta ni siquiera la rima propiciada por el seseo –que Aub no practicaba. Entre los experimentos aubianos hay que recordar, por último, una mezcla de poema ultraísta y caligrama titulado “El converso” (nº 224), y dedicado a Francisco Ayala en 1965.

En un trabajo acerca de los rasgos formales en la poesía de Aub apenas tiene sentido ocuparse de sus poemas apócrifos reunidos en la *Antología traducida*, broma carnavalesca que, como señala Soldevila, algunos han tomado demasiado en serio, ni tampoco de los que constituyen *Imposible Sinaí*, libro que Aub pudo componer inspirado en otro que aún hoy se encuentra por librerías de lance mexicanas: la *Antología de poetas muertos en la guerra (1914-1918)*, y que nada tienen de ficticios.¹² En primer lugar, es perfectamente posible apreciar en ambos libros más su montaje novelesco que su contenido poético, aun haciendo

¹¹ *La soledad de Pío Baroja* (Pío Caro Baroja, editor, México, 1953), pp. 116 y 131.

¹² Versiones de Pedro Requena Lecarreta, prólogo y notas de Antonio Castro Leal (Cultura, México, 1919), 142 pp. Contiene poemas, magníficamente traducidos y precedidos de una nota biobibliográfica, de Jean Allard, Maurice Bouignol, Rupert Brooke, Louis Gendreau, Charles Péguy, Edmont Rostand y Alan Seeger, entre otros.

abstracción de descuidos y anacronismos detectables en los textos o en las semblanzas de sus autores, que ponen aún más de manifiesto la superchería. Pero, en segundo lugar, y ciñéndonos a los textos mismos, a Max Aub, como declaró repetidamente, no solo le era más natural expresarse a través de múltiples personajes –el *drama em gente* de Pessoa–, sino que el expediente de la traducción le permitía liberarse de una vez por todas de las constricciones formales atendiendo casi en exclusiva al sentido, como hace, agresivamente, al verter “La cara humana” de Artaud (nº 164). Así lo declara con nitidez en el prólogo a *Imposible Sinaí* recuperado por López-Casanova:

Ser traductor tiene sus ventajas. Basta con lo que dicen los demás, acomodando un poco para su propia sazón y gusto. La mayoría de las veces, ayuno como lo soy en arte, por la prisa y la ignorancia –tan buena compañera– he recurrido a la prosa, si no es que, a mi pesar, todo no vino a serlo. Al fin y al cabo me¹³ interesó más el empuje que la forma: pecado mortal para la poesía, de él me acuso y no pido perdón, que no se me puede otorgar, sino benevolencia” (*OP*, pp. 414-415).

No es otra, en definitiva, la postura de muchos poetas jóvenes que, desnortados por tantas traducciones pedestres, han decidido que en poesía moderna todo vale, y que es verso cualquier renglón que no llegue al margen de la página. No vamos a discutirles su derecho de pensar así, y menos a Max Aub el de presentar desprovistas de toda gala formal sus supuestas versiones de otras lenguas, galas que esporádicamente reaparecen al transcribir

¹³ Corregimos la lectura *no*, que no hace sentido.

unos textos de su homónimo Max Aub (nº 144), otro de Jean Louis Camard, apócrifo compañero de infortunio en el campo de concentración (nº 145), y, por supuesto, en el de Salomon Succa, sefardí “y con recuerdos vivos del romancero judío español” (nº 185).¹⁴ En el caso de Justo Giménez Martínez de Ostos (nº 138), brasileño, el peinado hecho a un texto de humor algo estrambótico le parece satisfactorio, pues aclara: “adapto más que traduzco”. Sorprendente resulta su prefacio al poema de Li Ping-Hang (nº 130), en el que asegura que el original no pierde en ningún momento “la compostura que no he acertado a dar”, como si el captar la eufonía del verso coreano estuviera al alcance de cualquiera. Esto, si se excluyen algunas asonancias o isometrías desperdigadas, ocurre en la mayoría de los demás textos de la *Antología traducida*, y en la práctica totalidad de *Imposible Sinaí*: falta la “compostura”, lo cual no significa restarles cualquier otro mérito que posean, sino que ahora no nos corresponde estudiarlo.¹⁵

¹⁴ Si tuviésemos en cuenta los inéditos, habría que añadir el poema del mexicano Alberto Guzmán Magdaleno (“Jacobito Joim”, nº 249), presumiblemente compuesto en castellano, como también el de Miguel Covarrubias Nerja (nº 291). En cambio, el texto de Guadalupe Ceballos y Jorge Monterroso, mexicano y español, parece traducido (nº 302), así como el de Manoche Mohrenwitz (nº 179), trasunto del propio Aub.

¹⁵ La irresistible tendencia de Aub a jugar con las palabras lo traiciona alguna vez. En el poema atribuido a Salomon Chavsky (nº 178) hay estos versos: “Pobres árabes, / árabes pobres. / ¿Cuál es el adjetivo, / cuál es el sustantivo?”, lo cual supone que en el hebreo ambos términos tienen el mismo doble valor gramatical que en español. En el de David Zvi Alterman (nº 279), en cuya libreta “manchada de sangre” incluso aparece un cantarcillo tradicional, viene luego este floreo verbal, solo posible en castellano: “El Mediterráneo / al costado, / buen sarcófago, / según Nasser / (Nacer otra vez / tal vez...)”. Y en el de Moshe Israel (nº 286), este chiste sobre una frase hecha bien idiomática: “Nasser. / Te abriremos en canal / de Suez”. Estos dos últimos quedaron inéditos hasta la *Obra poética*. Pilar Moraleda García pone bien de relieve las diferencias que separan a *Imposible Sinaí* del ejercicio lúdico que es la *Antología traducida*. Cf. “Un Sinaí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo”, en AA. VV., *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno* (ed. de Rosa Maria Grillo Università, Salerno, 1995), pp. 161-174.