

**RAFAEL ALBERTI, MAX AUB, PABLO PICASSO:
URDIMBRES.¹**

JOAN OLEZA

Universitat de València

Contribución a *Max Aub, testigo del siglo XX*. Congreso Internacional del Centenario. Valencia. Biblioteca Valenciana. 7-12 abril del 2003.

1.- Vaivenes de una experiencia compartida.

“Señores académicos,

Como es natural y no solamente obligatorio sino expresión de gratitud, estas primeras palabras son para agradecer el honor de haberme llamado a colaborar con los más ilustres españoles en cuidar la lengua que hablamos.”²

Con estas palabras comenzaba Don Max Aub su discurso de recepción en la Real Academia el día 12 de diciembre de 1956. Estaba presente el Señor Presidente de la República, en el sillón A se sentaba D. Federico García Lorca, en el K, D. Jorge Guillén, en el L, D. Pedro Salinas y en el M, D. Rafael Alberti, quien había tomado posesión muy tempranamente, apenas un año después de acabada la guerra, el 3 de abril de 1940, bastante antes que D. Miguel Hernández, quien ocupaba el sillón III y que se había incorporado en 1952, diez años después de muerto.

Por supuesto que no todos los académicos eran amigos de Max Aub, pero sí la mayoría. Puestos a mal pensar, yo creo que Max había llevado a la práctica uno de sus crímenes ejemplares: “Lo envenené porque quería ocupar su puesto en la Academia. No creí que nadie lo descubriera”. Claro que como crimen resulta menos surrealista que aquel otro, que hubiera podido firmar el Buñuel de *Un perro andaluz* o el Alberti del Lyceum, club de señoras: “lo maté porque era de Vinaroz”³.

¹ La primera versión, oral, de este trabajo fue una conferencia en el Hospital Real de Granada, 12 de diciembre del 2002.

² *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo (Discurso leído por su autor en el acto de recepción académica el día 12 de diciembre de 1956)*. Edición de J. Pérez Bazo. Segorbe. Archivo-Biblioteca Max Aub. 1993, p. 7.

³ Sendas muestras de *Crímenes ejemplares*. México. 1957.

Si al presentar *Un perro andaluz* en el Cine Club que dirigía su fundador, “el ya entonces tarado Jiménez Caballero”, como recuerda Alberti⁴, Buñuel contestó a las preguntas de un público sobrecogido que pedía explicaciones: “se trata solamente de un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen” (*Arboleda*, I, 278), Max Aub recuerda, por su parte, “alguna conferencia de Alberti rematada con la suelta de una paloma, el sacar de un revólver y un disparo contra el infeliz volátil”⁵. Alberti ha evocado esta conferencia en *La Arboleda Perdida*. Fue una época de intensa angustia identitaria, la del “espadao de sombra” que dio alas a *Sobre los ángeles*. Ocurrió en el Lyceum, Club de Señoras. “Yo era un tonto y lo que había visto [...] me había convertido en dos tontos. Quiero decir que estaba ya dispuesto a vengarme de todo [...]” La conferencia se titulaba “Palomita y Galápago (¡No más artríticos!)” y Alberti se presentó “vestido de tonto” con una paloma enjaulada y un galápago. Su conferencia fue una pura provocación a las damas de la clase media ilustrada de Madrid, las damas orteguianas de la élite novecentista:

“ya que toda mujer, porque Dios lo ha querido,
lleva dentro del pecho un Ortega dormido” (*Arboleda*, I, 283).

Y las damas replicaron con un guirigay de silbidos, desplantes, peticiones de oreja y aplausos, hasta que Alberti decidió poner su firma a la fiesta y soltó la paloma sobre la sala y también seis tiros de revólver, seis tiros en salvas.

Fue una época de crímenes ejemplares, en efecto, que Max compartió intensamente con Rafael, a quien sigue muy atentamente desde Valencia, especialmente al estallar la sublevación militar. Para entonces Max dirige en Valencia un grupo de teatro universitario, “El Búho”, experiencia paralela a la de Lorca con “La Barraca”, la de Alejandro Casona con las Misiones Pedagógicas, o la de Rivas Cheriff con el TEA, y pone en escena, entre obras clásicas y obras propias, un entremés de Alberti. Max lo contó en *Campo Abierto*⁶: “Montaron un tinglado en la glorieta del pueblo, entre cuatro castaños de Indias, la gente se agolpaba alrededor. Representaron tres entremeses, uno de Cervantes, otro de Torres Villarroel y otro de Alberti. La gente reía”.

El gobierno de la República creó el Consejo Nacional del Teatro para coordinar las múltiples iniciativas teatrales que brotaban del territorio en armas, y puso al frente al profesor y pintor valenciano Josep Renau, Director General de Bellas Artes y buen

⁴ *La arboleda perdida. Memorias*. I, Barcelona. Seix Barral. 1975, p. 277

⁵ *Poesía española contemporánea*. México. Eds. Era. 1969, p. 104.

⁶ *Obras Completas*, ed. de J. Oleza, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, vol. II, ed. a cargo de J. A. Pérez Bowie, p. 445.

amigo de Max. María Teresa León desempeñó una de las dos vicepresidencias, la otra fue para Antonio Machado, y Max Aub hizo de secretario.

El teatro y la guerra les acerca mucho a los tres, sobre todo en aquel dramático año de 1937 del sitio de Madrid, capital de la gloria. Max Aub lo recordará muchos años después en su primer regreso a España, un 27 de octubre de 1969, cuando se apercibe de que entre las muchas cosas que no ha hecho, desorientado por sus emociones, una ha sido no “entrar en el Teatro de la Zarzuela para recordar la *Numancia* de Rafael y María Teresa”⁷ (GC, 547). La tragedia de Cervantes, adaptada por Alberti, dirigida por María Teresa León y representada por el Teatro de Arte y Propaganda, se estrenó el 26 de diciembre de 1937 en el Teatro de la Zarzuela y tanto impresionó al joven Aub que cuando escriba su *Campo Abierto* (1951) seleccionará los ensayos de la *Numancia* para encuadrar uno de los momentos más emotivos de su novela. Los jóvenes actores de “El retablo”, y entre ellos Asunción, la protagonista de *El laberinto mágico*, marchan desde Valencia a Madrid para incorporarse a la defensa de la ciudad y se presentan en el local de las Juventudes Comunistas:

“—Venimos a alistarnos —acaba Sanchís.

Venían a hablar de “El Retablo”, pero a todos les pareció bien la decisión de su compañero.

—Además, tengo un coche.

—¿De dónde sois?

—De Valencia.

—¿Qué hacéis aquí?

Le cuentan lo de su teatro.

—Pues, a lo mejor le hacéis falta a Alberti y a María Teresa.

—Ya hemos hablado con ellos. Vamos a ir a los ensayos de la “*Numancia*””(p. 483).

Van a ver a Renau, y él los encamina a la Alianza de Intelectuales. Por la noche — es el 6 de noviembre de 1937— acuden a presenciar los ensayos de la *Numancia*. Allí también acude Vicente Dalmases, el joven comunista valenciano, que lleva ya tiempo incorporado al frente de Madrid a las órdenes de Líster, y que intuye que Asunción, su amada, ha llegado a Madrid y que está en el teatro. Pero en el vestíbulo, caldeado por el espesor humano, no hay actores sino “trescientos hombres hablando y discutiendo”.

⁷ *La gallina ciega. Diario español*. Ed. de M. Aznar, Barcelona, Alba Ed. 1995, p. 547.

“¿Qué estáis ensayando?”, les pregunta Vicente, y ellos se echan a reír. Son los peluqueros de Madrid, que han venido en masa a aprender cómo se maneja un fusil, y allí andan trasteando los únicos cinco de que disponen: cinco para trescientos. Alguien anuncia a gritos que “llegó la hora. La canalla fascista está a las puertas de Madrid”. Los peluqueros hacen bromas sobre si llevan o no las navajas de afeitar al frente. Vicente se abre paso para ir al patio de butacas y se tropieza con Asunción, que iba a salir:

“ Ni siquiera pronunciaron sus nombres, ahogados en sus miradas de meta alcanzada a última hora, con el postrer aliento. Se cogieron las manos y se sentaron en la última fila de butacas” (p. 540).

Allí, entre la ansiedad de una ciudad acorralada, que un Vicente agotado y roto por la batalla piensa que no podrá resistir, y la intensa emoción del encuentro, los amantes se hablan, Vicente llora, se besan mientras hasta ellos llega la voz de María Teresa León dando instrucciones a una actriz, o los versos de Cervantes:

“Alto, sereno y espacioso cielo
que con tus influencias enriqueces
la parte que es mayor de este mi suelo
y sobre muchos otros le engrandeces:
muévate a compasión mi amargo duelo,
y pues al afligido favoreces
favoréceme en hora tan extraña,
que soy la sola y desdichada España.
¿Será posible que continuo sea
esclava de naciones extranjeras
y que en un mínimo tiempo yo no vea
de libertad tendidas mis banderas?”

Al salir del teatro, todos se dirigen a la Alianza, cogidos del brazo, cantando “La Joven Guardia”:

“Somos la joven guardia
que va forjando el porvenir;
nos templó la miseria,
sabremos vencer o morir...” (pp. 542-543).

Y es que la Alianza, en los días difíciles del 37, fue el punto de referencia de los intelectuales y artistas antifascistas. Lo recuerda Max, miembro de la Alianza en Valencia, en otro pasaje de *Campo abierto*. Claudio Luna acaba de llegar a Madrid y se

tropieza con una amiga artista, Dorita, quien después de las primeras efusiones le pregunta:

“—¿No vas por la Alianza de Escritores Antifascistas?

—Acabo de llegar.

—Vas a ver, aquello es fantástico. Estamos todos. Todos trabajan. Benjamín, Gustavo Durán, Díez-Canedo, acaban de llegar los Alberti, Prieto, Chabás, Farías...no tienes idea. Da gusto.”

Cierto que al pasaje no le falta un punto de guasa, por las exhuberancias y entusiasmos de una Dorita que se encuentra en la gloria en un Madrid rodeado de barricadas, cuantas más barricadas mejor, pero no lo es menos que aquella organización impulsada por los comunistas, dirigida por Benjamín, y con Alberti ejerciendo de secretario, en la que se confeccionaba la revista *El Mono Azul*, distribuida después entre los combatientes, y en cuyas páginas fue creciendo el que luego se publicaría como el *Romancero de la Guerra Española* (Eds. Españolas, 1937), no es menos cierto, repito, que se convirtió en un intelectual colectivo, el corazón de un frente cultural por el que pasaron muchas de las mejores iniciativas de aquellos años. Alberti lo recuerda en la Segunda Parte (Cap. 14) de su *Arboleda Perdida*, al evocar la muerte en combate de la fotógrafa húngara Gerda Taro, la compañera del otro gran fotógrafo húngaro Robert Capa:

“Por nuestra Alianza de Intelectuales pasaban, no sólo los que llegaban a Madrid de todas las provincias, sino artistas, escritores, políticos del mundo entero, venidos a presenciar y a informar sobre nuestra popularísima guerra... Por allí llegaron un día, de Valencia, José Renau, Juan Gil-Albert, Pla y Beltrán. Con nosotros se hospedaban Emilio Prados, Luis Cernuda, el raro compositor Acario Cotapos y Juvencio Valle, ambos chilenos. También vivían allí Nicolás Guillén y Langston Hughes, los dos poetas de color, el primero de la isla de Cuba y el otro norteamericano. León Felipe se quedaba algunas noches con nosotros, siempre exaltado, impresionado, pues todos los días contaba el número de muertos que causaban en Madrid los bombardeos aéreos. Miguel Hernández también aparecía por la Alianza cuando volvía del frente. De allí, de aquel palacete de Heredia Spínola, salían, para los soldados de las trincheras, la revista *El Mono Azul* y las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, que les daban sus representaciones. Nuestra Alianza era un jubileo de pintores, actores, periodistas, poetas, escritores, políticos, tanto españoles como extranjeros. No debo olvidar, en ningún

momento, la presencia de César Vallejo, Vicente Huidobro y la de Neruda, que aún era cónsul de Chile en Madrid, o Ernest Hemingway” (p. 82).

Y María Teresa León dejó en las páginas de su *Memoria de la Melancolía* una emocionada evocación de aquel viejo caserón de Heredia-Spínola, que acogió a la Alianza:

“El caballero que en el Cuadro de las Lanzas o Rendición de Breda, de Velázquez, recibe las llaves de la ciudad es el marqués de Heredia Spínola. Los herederos de este título tenían su palacio en la calle Marqués del Duero, 7 [...] El caserón requisado era feo. Lo hemos oído quejarse, crujir, llorar, estremecerse, pero poco a poco lo fuimos queriendo. Nadie quitó nada de su sitio. Fue respetado todo lo no comible o bebible [...] Aquellos salones solemnes y oscuros, pesados de muebles que seguían conservando su negrura a pesar de nuestra risa, fueron durante tres años nuestro escenario. La alegría de nuestra juventud no la empañaba ni el tener que bajar al sótano para refugiarnos durante los bombardeos, ni aquel timbre que jamás conseguimos descubrir quién lo hacía sonar y que me sirvió para apoyar mi novela *Juego Limpio*. Los trajes, conservados en los armarios y en los baúles, que aprovechamos en el Teatro de la Zarzuela, servían para aumentar nuestra capacidad de juego alegre mientras nos acechaba la muerte. ¿Que venían diputados o senadores de países extranjeros? Pues terminábamos la comida con la entrada de los caballeros calatravos envueltos en capas blancas y cubiertos de penachos y plumas. La vez que aparecieron unos senadores americanos acompañados por una preciosa muchacha aumentó el cortejo de los caballeros. Se acercaron respetuosamente dando teatralmente la mano. Cuando llegaban ante la hermosa muchacha decían, inclinándose: Está usted para comérsela, señorita... Vuélvase de espaldas para ver si está tan bien hecha como por delante... Adiós, preciosa, esta noche no duermo... Y muchas cosas más que se diluyeron en las cortinas y en las paredes que cobijaron las noches alegres. La señorita saludaba, feliz y sus compañeros parecían un poco disgustados de no entender el español y alguien traducía piadosamente aquel lenguaje admirativo de plazuela madrileña que sonaba graciosamente plebeyo en el palacio Heredia Spínola.

¡Días sin retorno!” (pp. 166-167).

Aquel mismo año de 1937 la Alianza impulsó la celebración del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, con sede central en Valencia, capital de la República, pero con actos que se fueron escalonando desde el 4 al 18 de

julio en diversas ciudades hasta clausurar sus sesiones en París. La de Madrid, celebrada el día 7 en el cine Salamanca, la inauguró María Teresa León, y en la de Barcelona, del día 11, en el Palau de la Música Catalana, Rafael Alberti recitó su romance “Los poetas del mundo defienden al pueblo español”, en el que convocaba a “todas las voces del mundo”, y presentaba uno a uno a los poetas que habían venido a defender, desde sus diversos países, la causa del pueblo español. Dejadme evocar, por lo hermosos, los versos dedicados a Nicolás Guillén:

“La Perla de las Antillas
en un son triste, moreno,
son de palmera sufrida
que espera cambiar el viento,
suena Nicolás Guillén
protestas de su son negro.”

El romance acababa:

“¡Salud! España os saluda,
y os da mando en el ejército
de los soldados que cantan
las mismas voces del pueblo.

¡Brigada Internacional!:

tu frente es el mundo entero.”(Arboleda, II, pp. 232-233).

Si Max no pudo participar en el Congreso es porque en noviembre del 36 había sido nombrado agregado cultural al embajador en París, Luis Araquistáin, y allí tuvo que dedicarse intensamente a la organización del pabellón español para la *Exposition International des Arts et Techniques* de 1937, planeado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa. Según la documentación aportada por Fernando Martín⁸, fueron José Bergamín y Max quienes encargaron en enero de 1937, para ser expuestos en el pabellón de España, a Alberto Sánchez la célebre escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (recientemente reconstruida) y sendos murales a Joan Miró y a Picasso, quien respondería con el *Guernica*, y sería también Max quien leyera en francés el texto de presentación al inaugurarse la Exposición, el 12 de julio de 1937, texto en el que se contiene la que probablemente fue la primera interpretación del cuadro de Picasso⁹. Aub

⁸ *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla, Universidad, 1982, pp. 121 y 152.

⁹ Véase *Hablo como hombre*. México. Joaquín Mortiz ed. 1967, pp. 13-16.

se sintió orgulloso de haber intervenido en la gestación de la obra maestra de Picasso: “recuerdo que también intervine yo en este asunto y que personalmente fui yo, como agregado cultural de la embajada, el que pagó a Picasso los 150.000 francos —de entonces— que le dimos como compensación de los gastos materiales, con la condición de que el cuadro siguiese siendo suyo”, le escribe Max Aub en una carta de 1965 a Josep Renau, quien a su vez reclamaba su propio protagonismo en el asunto, como Director General de Bellas Artes y delegado del gobierno en la Exposición: “Hace tiempo que estoy escribiendo algo sobre mi participación personal en el origen y [...] acontecimientos alrededor de esta histórica pintura”, le había escrito Renau, pidiéndole que le enviara a Berlín el libro de Juan Larrea sobre el *Guernica*.¹⁰

Tal vez el último recuerdo que comparten Alberti y Aub de aquellos años de guerra sea el de las últimas horas en España del Gobierno republicano de Negrín en la posición Yuste, cerca de Elda, antes de que el golpe de estado del coronel Segismundo Casado obligara a Negrín a abandonar definitivamente el país. Max Aub, convencido negrinista, evoca este momento en *Campo del Moro* como uno de los más dramáticos de la guerra, y lo hace por medio del joven Vicente Dalmases que viaja desde Madrid a Elda para entregar un mensaje del comunista coronel Barceló para la Pasionaria. Entregado el mensaje, Vicente se dispone a volver a Madrid, y desde la carretera ve elevarse en el cielo los dos Douglas que se llevan al exilio los restos del gobierno legítimo de la República.

Alberti y María Teresa estuvieron en la posición Yuste, y María Teresa dejó contadas aquellas horas en *Memoria de la Melancolía*, como también las dejó Alberti en su *Arboleda*. Todo estaba perdido. En Madrid:

“El primer acto del Gobierno casadista fue fusilar a los mejores jefes de la defensa de Madrid, entre los que se encontraban los coroneles Barceló y Ascanio, con el joven jefe de brigada Juan Morillo...

No muy distante de Elda, en donde acabábamos de instalarnos, comenzaron a funcionar las ametralladoras de la quinta columna que se adhería a Casado, mientras recibíamos noticias de que la base naval de Cartagena se había pasado también a la insurrección de Madrid. Se corría gran peligro allí, en Elda, de caer prisioneros. Entre tanto, el general Miaja, que se hallaba en Valencia gozando aún de una innmerecida gloria

¹⁰ Ambas cartas, procedentes del Archivo-Biblioteca Max Aub, de Segorbe, son aportadas en la muy documentada tesis de doctorado de Dolores Fernández Martínez, *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Josep Torres Campalans*. Universidad Complutense de Madrid. Diciembre de 1993, pp. 181-182.

que le había concedido la República, se adhería, deseoso siempre de terminar la guerra, a la Junta Nacional de Defensa del coronel Casado, aceptando, además, su presidencia.

¿Qué hacer? El peligro de caer prisioneros de los casadistas aumentaba, era inminente. Ya no había adónde ir. Con María Teresa me eché a andar entonces por un camino, pensando huir hacia Granada. Allí no habíamos estado nunca. ¡Oh, desesperada ingenuidad! No nos conocerían. Pero de pronto, mientras caminábamos a la aventura, se paró un automóvil en el que iba el general Hidalgo de Cisneros.

—¿Adónde vais por aquí?

—Pues... a Granada —le respondimos medio en broma.

—¿A Granada? Estáis locos. Subid aquí conmigo”.

Ignacio Hidalgo de Cisneros, el aviador aristócrata que se convirtió en el mito viviente de la aviación de la República, les condujo a un olivar, cerca de Monóvar, donde había un pequeño avión, un Dragón, en el que solamente cabían unas seis personas. En ese avión se dirigieron hacia el sur, llegaron al Mediterráneo, atravesaron los cañonazos de la flota de Mussolini, se estremecieron de espanto con la idea de caer en Melilla y de ser fusilados, y al fin, cuando ya no les quedaba apenas gasolina, divisaron el aeródromo de Orán.

“Bajamos, paralizado el corazón. Como todos llevábamos armas, algunas pistolas y metralletas, un oficial francés, con no muy buenos modales, nos las quitó. Era una tranquilidad. ¿Adónde íbamos con ellas? Inmediatamente, acercaron al avión un camión del Ejército y nos condujeron hasta un lejano hangar en donde nos dejaron, cerrando bien las puertas. No podíamos adivinar qué iba a ser de nosotros. Nuestro temor era grande. Estábamos callados. Sin atrevernos a hablar. Pero de pronto, las pesadas puertas se abrieron. Y apareció, deslumbrada, a contraluz, una figura en sombra, que reconocimos en seguida: era Dolores Ibárruri, *la Pasionaria*, que había llegado en un avión igual al nuestro [...] Pero por la raya de luz de debajo de la puerta que nos custodiaba comenzaron a deslizarse pequeños papeles, en los que en uno estaba escrito en español: «Camarada Dolores, queremos, por favor, que nos dejes tu autógrafo.» Nadie en un trance como aquél ha recibido una firma más gloriosa” (*Arboleda, II*, pp. 19-20).

Era el 6 de marzo de 1939. Apenas un mes antes, el día 1 de febrero, Max Aub había cruzado la frontera de Port Bou con el equipo de filmación de *Sierra de Teruel*. Años después Max Aub recordaba un consejo de Alberti para los nuevos tiempos que se iniciaban:

“¡Qué molestias no me han causado mi nombre y apellido! Si me llamara Juan Pérez... Pero no. Recuerdo el consejo de Rafael Alberti, al entrar en Francia, en 1939:
—Cámbiate el nombre...”¹¹

Era un nombre y unos apellidos “que lo mismo puede ser de un país que de otro”, alemán o eslavo, en una persona que hablaba “con ese acento francés que desgarrá mi castellano” (*Diarios*, p. 128), todo lo cual le confería un evidente tufillo judío. Max era consciente de todo el daño que le provocaban un nombre y una identidad tan mezcladas en un tiempo de xenofobias nacionalistas, pero el consejo de Alberti era difícil de seguir para alguien que, por encima de todo, deseaba “dejar constancia del nombre, y de mi nombre” en la historia (*Diarios*, p. 235).

En los inacabables años del exilio no fue fácil mantenerse fiel a la amistad de los días de epopeya, ni a sus lecturas. Alberti fue descubriendo a Aub como escritor; lo cita algunas —pocas— veces como autoridad por sus juicios críticos sobre los romances de Lorca o la poesía de Herrera Petere (*Arboleda*, II, p. 93), y en una ocasión se demora lo suficiente como para dejar caer un juicio de valor: Max Aub, escribe: “escritor soterrado de aquella generación, cuyos mejores frutos, en el teatro, la narración y la crítica los haría años después y, sobre todo, en el destierro” (*Arboleda*, I, p. 271).

Pero para Max Aub, acuciado por su falta de reconocimiento lector, que cada día se hace más angustiosa, es difícil pensar que Alberti y él comparten un mismo destino.

“Me escribe —desconsolado— Serrano Poncela. «¿Para quién escribimos?» Una vez más. ¿Para quién comemos? ¿Para quién amamos? ¿Para quién vivimos? ¿Para quién morimos? Etcétera.

La queja de que «nos dejan fuera de la corriente hispana». Es normal: conviene a los de allá y a los de acá [...] Aún pueden gustar algunos. Los que se hicieron famosos antes del 36 (Alberti, Cernuda, etcétera) no tienen problemas: siguen diciendo —sin comprometerse— lo que ellos dijeron [...]

Los demás no somos ni de aquí ni de allá. ¡Qué le vamos a hacer!” (*Diarios*, pp. 314-15).

A veces, en los momentos más bajos, ni tan siquiera se siente miembro de la misma generación:

¹¹ *Diarios(1939-1972)*. Ed. de M. Aznar. Barcelona. Alba Ed. 1998, p. 233.

“Se es de una generación o no. Se pertenece a ella o no. No es cuestión de años; si no todos los nacidos de tal a tal fecha lo serían, y ya. No, José-Carlos, W[enceslao] F[ernández] F[lórez] no es de la generación del 98, como tantos escritores —empezando por mí— no son de la generación del 27 y sí lo es, por ejemplo, Miguel Hernández, nacido diecisiete años después de Guillén. Lo mío tiene razones, pero tampoco lo son Séndler o Díaz Fernández. En el fondo, supongo, por razones políticas. Los del 98 eran anarquistoides; los del 27, puros señoritos. Nada de eso tiene que ver con el valor literario, sino únicamente con facilidades, si son aprovechadas. [...]

Ingresé en el PSOE en 1927, Alberti fue poeta social desde el 30 y sólo ingresó en el PC en 1938. No importa nada, parece, pero contó mucho, entre nosotros, precisamente el 27.” (*Diarios*, pp. 484-85).

Y al comentar la muerte de sus amigos, José M^a Quiroga, Juan Chabás, insiste:

“Siempre estuvimos bastante solos —y esto nos unía—. Ni fuimos del grupo de la *Revista de Occidente* [...], ni del de Juan Ramón, ni del de Alberti, ni de la Residencia. [...] Estábamos un poco aparte, sin la personalidad necesaria para ser cabeza de grupo. Eran de los pocos, con Enrique Díez-Canedo, que creían firmemente en mi importancia como escritor. Los tres han muerto. Y aquí me quedo, al garete.” (*Diarios*, pp. P. 263).

Está además la difícil relación con los comunistas. Durante la guerra Max había sido un decidido partidario de la alianza de los socialistas con los comunistas, en la línea que representaba Negrín. Y nunca pudo perdonar a Besteiro y a quienes le siguieron en el partido socialista lo que él juzgó una traición a la causa de la República, su colaboración en el golpe de estado de Casado. Pero en los años mejicanos del exilio, y a medida que la guerra fría enrarece la atmósfera de los exiliados y que también se va haciendo más y más evidente la índole dictatorial del régimen estalinista, Aub deja escuchar sus críticas y éstas le llevan a una cada vez más difícil relación con sus amigos e incluso con sus familiares comunistas, especialmente a partir de la publicación del relato “Librada” en 1950¹². Le emponzoña incluso sus amistades más íntimas. Así, el 9 de abril de 1955, Max llora la muerte de José M^a Quiroga Pla, y deja en sus *Diarios* este doloroso testimonio:

¹² En *Sala de espera*, México, Gráficos Guanajuato, n°30, 1950, pp. 1-16. En su introducción a los *Diarios*, M. Aznar apunta: “a partir de 1948 Max Aub fue reuniendo materiales para un muy interesante libro inédito, titulado *Las cosas claras*, que constituye un testimonio estremecedor del imposible diálogo —en aquel contexto de la “guerra fría”— entre un socialista en absoluto anticomunista como fue Max Aub [...] y un Partido Comunista dogmático y sectario que sólo admitía su verdad como “la” verdad” (p. 19).

“Con Quiroga y Chabás, muertos a la misma edad (¿cincuenta y tres, cincuenta y cuatro años?), desaparecen mis dos amigos escritores más cercanos. Chabás era mi amigo desde mis primeras letras, murió distanciado —él de mí, no yo de él— por razones políticas (el Partido Comunista decidió que yo era un «traidor a la causa del pueblo español»)” (p. 262).

Y aunque Max siempre recuerde que el compromiso político de Alberti fue tardío (“Habrá que esperar la República y el *Poeta en la calle* (1931-1936) para escuchar sus gritos en pro de un mundo mejor” (*Poesía...* p. 227), y en todo caso posterior al suyo propio, nunca dejará de ver en Alberti al poeta comunista:

“Por otro lado, Rafael Alberti, no queriendo que se vuelva a publicar su teatro de aquel tiempo, como si estuviéramos todavía en 1936... Bien está que desee volver a España —también yo—, pero ¡a este precio! A menos que sea su partido el que considere inconveniente que, dadas las actuales circunstancias, no deba hacerlo, como si lo que aplaudió hace treinta años fuese todavía valedero, como si se arrepintieran de lo hecho...

Ganas de escribir un artículo acerca de ello, uniéndolo. ¿De qué serviría?” (*Diarios*, pp. 363-64).

Y es que debió ser difícil que dejara de serlo, para los demás. Al margen de su intenso activismo durante los años de la guerra, activismo que lo convierte en uno de los protagonistas indiscutibles del frente cultural, estaba el recuerdo de la actitud arrogantemente, desafiadamente comunista con que Alberti se presentó en Madrid, a su vuelta de la Unión Soviética y de Alemania, en 1933, “Yo volví otro”, confiesa Alberti:

“El recibimiento que me hicieron casi todos mis amigos poetas y escritores de entonces fue de gran frialdad y sonrisitas irónicas veladas. Se publicaba por aquellos días una nueva revista, titulada *Los Cuatro Vientos de la Poesía*, dirigida, creo, por mi queridísimo y admirado Pedro Salinas. Me pidió le enviase algo. La verdad es que lo que yo le envié no era como para acogerlo en sus páginas. Se titulaba el poema «Por la unión de las repúblicas socialistas ibéricas». Muy amablemente me dijeron que aquello no iba con el tono de la revista. Creo que lo comprendí. Pero el ambiente de España era horrible.”

Entonces escribió “un poema durísimo del que no me arrepiento. Se llamaba “Al volver y empezar” (1933)” y sus últimos versos decían:

“Llegué aquí,

volví,
y vi cadáveres sentados,
cobardes en las mesas del café y del dinero,
cuerpos podridos en las sillas,
amigos preparados a recibir de balde el sueldo de la muerte de los otros.

Vine aquí y os escupo.

Otro mundo he ganado.” (*Arboleda*, II, pp. 58-59).

Max, sin embargo, no fue nunca vecino de la mezquindad. Las horas agrias tienen también un contrapeso en la convicción de haber pertenecido a una época extraordinaria:

“Una época en la que nacieron la poesía de Federico García Lorca o la de Rafael Alberti, las novelas de Francisco Ayala y las mías; los ensayos de Bergamín o los de Juan Larrea; la pintura de los epígonos de Picasso o de Miró.” (*La gallina...*p.105)

En 1969, cuando vuelve por primera vez, le pregunta herido de melancolía a Dámaso Alonso dónde ha quedado esa época, esa España que todos compartieron:

“¡Eh, Dámaso! ¿Y nuestra España? Sí, la nuestra: la de Rafael, la de Jorge, la de Vicente, la de Federico —un poco menos porque le dieron de baja y mucho aire—, la tuya, la de Luis (Cernuda), que murió de repente; la de Manolito, en su accidente, del que ni hablar dejaron en tu capital, nicho de cadáveres; la mía. ¿Dónde está nuestra España? ¿Dónde queda? ¿Qué han hecho con ella? No lo sabes, no lo sé, nadie lo sabe. Habría que inventarla” (*La gallina...*p.403)

Una España y una época que agrupan a buena parte de sus protagonistas en dos clases: enterrados y desterrados, como escribe en su *Poesía española contemporánea* (1969):

“Desterrado está Juan Ramón Jiménez, enterrado, en Francia, Antonio Machado; desterrado está Rafael Alberti, enterrado, en México, Enrique Díez-Canedo; desterrado está León Felipe, enterrado, en Puerto Rico, Pedro Salinas; desterrado está José Moreno Villa, enterrado, en España, Federico García Lorca; desterrado está Jorge Guillén, enterrado en España, Miguel Hernández; desterrados están Juan José Domenchina, Emilio Prados, Concha Méndez, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Ernestina de Champourcin, Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos, José María Quiroga Plá, Arturo Serrano Plaja y tantos y tantos más.

En España, con su paraíso perdido a cuestas, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, y, a lo que parece a gusto, Leopoldo Panero, Gerardo Diego, Luis Rosales, y una

pléyade de jóvenes poetas tal vez no tan numerosos como los que han crecido —hijos de refugiados— por el mundo.

“Aquí yace media España, murió la otra media”, como dijo Larra” (p. 140).

Y cuando se encuentra en alguna ciudad con los jóvenes de 1969, y descubre su ignorancia sobre lo que ocurrió treinta años atrás y sobre quienes protagonizaron con su obra aquella época, la furia le salta con las palabras, como le ocurre el 16 de septiembre en Barcelona:

“Reventé cuando al nombrar a Rafael Alberti el de más nombre hizo un gesto de claro desprecio como diciendo: ¡Ya salió aquello! Salté. Salté de verdad: me puse de pie. Me apoyé en la mesa, mirándole:

—¿Qué ha leído de él? ¿*Marinero en tierra*, claro?

No estaba seguro. Cité diez títulos, algún soneto, otras obras recientes.

Nada.

—Antologías.

—¿Qué más?

—*De la pintura* —fanfarronea en su derrota.

—¿Sabe de qué fecha es?

—No.

—Lo que sucede es que usted es un pobre tonto.

Y la máquina grabando.

Le solté y me arrepentí inmediatamente.

—¡Ese libro sobre Roma! —se defendió desesperadamente.

—¿Qué más quisiera que haber escrito uno solo de sus sonetos...!” (*La gallina...* pp. 264-65).

En sus *Diarios* deja otra clase de defensa de Alberti, esta vez contra un infundio, esa especie de rumores malsanos que debieron correr con facilidad por los círculos de exiliados. Esta vez se refería nada menos que a la muerte de Lorca:

“Alberti, frenético por un artículo del número 10 de la *Crónica de la guerra de España* en que se le acusa de la muerte de García Lorca por haber leído unos poemas suyos (de Rafael) por la radio de Madrid haciéndolos pasar como de Federico, el 15 de agosto del 36. Atribuyen la versión ¡a Ramón Pérez de Ayala! Ese día, Rafael, conmigo, en Valencia, recién desembarcado de Ibiza...

Esa publicación sedicentemente imparcial, impresa en Argentina, pagada evidentemente por el gobierno de Franco.” (*Diarios*, p. 391).

Cinco años más tarde, en junio de 1972, se encuentra con Juan Ramón Masoliver y comprueba con estupor que todavía hay quien cree en el infundio, y se esfuerza en desmentirlo: él, Max, estaba con Rafael en Valencia el día que se supone que Rafael leía falsos versos de Federico en Madrid (*Diarios*, p. 537).

En ese mismo año Max anda pensando en hacerle un prólogo a *El Adefesio* (*Diarios*, p. 525). Para entonces, la cordialidad entre ambos estaba plenamente restablecida. Max había visitado a los Alberti en Roma, durante el *ferragosto* de 1969, en busca de sus recuerdos sobre Buñuel, mientras acopiaba materiales para un insólito libro sobre el cineasta —y amigo— aragonés. La larga entrevista con Alberti y la más breve con María Teresa fue cordial, por lo que se deduce de la transcripción de Max, y en muchos momentos ingeniosa y divertida.

2.- De la noche de guerra en el Museo del Prado a la vuelta de Perelada.

Puede que ningún episodio de la guerra hiciera vibrar tan al unísono a Rafael y a Max como el de la protección del tesoro artístico del país, encarnado en el Museo del Prado. También para María Teresa León el episodio cobra un relieve extraordinario. Es ella quien nos cuenta el principio, la fundación de la Junta de Protección del Tesoro Artístico:

“Claro que me dirigí al convento de las Descalzas Reales, sede de la Junta. El decreto creándola decía así: «Ejercerá la protección en nombre del Estado sobre toda obra, muebles e inmuebles de interés artístico, arquitectónico o bibliográfico que en razón de las circunstancias anormales se encuentre, a su juicio, en peligro de ruina, pérdida o deterioro».

Hoy miro conmovida la fecha: 25 de julio de 1936. La República no perdió tiempo en eso de defender el patrimonio común, pues Franco se había sublevado el día 18 de ese mismo mes” (*Memoria de la melancolía*, p. 188).

El primer paso, en la versión de María Teresa y Rafael, lo dieron ellos en Toledo, tratando de salvar los Grecos en medio de la batalla que se desarrollaba alrededor del Alcázar. La resistencia del Gobernador republicano a dejar sacar de Toledo el enorme cuadro del *Entierro del Conde de Orgaz*, pero también la falta de medios y la incapacidad para llevárselo en adecuadas condiciones de Santo Tomé son narrados demoradamente por la escritora. Aquella expedición, sin embargo, no fue inútil: aparte de la experiencia de María Teresa de atravesar por entre las balas del Alcázar y de participar en la voladura parcial de un puente junto a Talavera de la Reina, consiguieron

llevar a Madrid algunos Grecos procedentes de los pueblos vecinos, entre ellos una *Adoración de los pastores*, de Daimiel, y un *San Francisco ante la Cruz*, de Cuerva.

El segundo paso fue salvar la colección del Prado. Alberti, que había llegado a Madrid en 1917, a los quince años, y que entonces quería ser pintor, confiesa que “elegí como mi gran vivienda el Museo del Prado, Casa de la Pintura, sí, y la llamo así, casa, porque para mí fue la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud”¹³. Su deslumbramiento de entonces se convierte ahora, veinte años después, en angustia, una angustia compartida:

“Comenzó a ser la gran preocupación del Gobierno, de todo el Madrid intelectual y artístico que amaba y se enorgullecía de poseer una de las pinacotecas más ricas y asombrosas del mundo. También para la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de la que yo era secretario con José Bergamín, el inmenso peligro que corría el museo era su mayor, su más permanente desvelo.

Madrid, hacia comienzos de aquel mes de noviembre, era ya una ciudad totalmente en guerra [...] un atardecer de ese mismo mes de noviembre, María Teresa y yo, con un permiso del jefe del Gobierno, Francisco Largo Caballero, entramos en el Prado para iniciar, con un primer envío, el salvamento de las principalísimas obras que el Ministerio de Bellas Artes de la República se proponía sacar de Madrid.

Ya se había recibido la orden de que ese envío lo compusieran dos de los cuadros más insignes y universales del Museo del Prado: *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, de Tiziano, y *Las Meninas*, de Velázquez. Nos recibieron dos milicianos armados. El gran museo estaba en soledad. En la larga galería central, más interminable que nunca, se veían sobre las paredes las huellas de los cuadros que habían sido ya descendidos a los sótanos. A ellos bajamos. En la sala de restauración nos aguardaba el subdirector del museo, con varios carpinteros y empleados, mostrándonos nuestra autorización del Ministerio para iniciar la evacuación de las obras. Allí pudimos ver, en la penumbra, *Las Meninas*, que poco tiempo después, con el *Carlos V a caballo*, nos mandaron a medianoche a Nuestra Alianza de Intelectuales para que nos encargásemos del envío. Dos inmensas cajas, sujetas por barrotes de hierro a los lados del camión que había de transportarlas, unidas fuertemente por entrecruzados barrotes de madera, levantaban un alto y extraño monumento, protegido por grandes lonas para preservarlo de la humedad y de la lluvia. En un auto, milicianos armados del 5º Regimiento y motoristas de la

¹³ *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), en *Teatro*, vol. II. Buenos Aires, Losada, 1964, p. 161.

columna motorizada custodiaron, carretera de Madrid hacia Levante, la histórica marcha. Comenzaban a borrarse los perfiles de la ciudad en el momento de partir. Noche aquella sin sueño.

Motores.

¡Alerta, milicianos!

Mientras por la interminable neblina

se van perdiendo Las Meninas

y el Carlos V de Tiziano” (Arboleda, II, pp. 77-78).

Y otros 20 años después, en 1956, ya un veterano del exilio, Alberti rememora aquellos días de angustia con un *Aguafuerte escénico, en un prólogo y un acto* titulado *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

Se trata de una farsa grotesca, muy en la línea del teatro que por los años veinte y principios de los treinta se hace en toda Europa, y en España, muy especialmente, lo hacen Valle Inclán, Lorca y el propio Alberti. Es bien conocida y no me detendré en ella, quiero tan sólo llamar la atención sobre unos pocos elementos.

En primer lugar, lo que hay de homenaje personal al Prado. Un Alberti ahora cincuentón recuerda lo que fue el Prado en su juventud madrileña, y lo pone en boca del Autor, en el prólogo distanciador y brechtiano: “Casa de la pintura...”, la llama, “la más bella vivienda que albergara mis años de adolescencia y juventud”. Y a lo largo de la representación van a ir proyectándose sobre la pantalla del fondo del escenario los cuadros que conforman el canon personal de Alberti, en materia de pintura clásica: los óleos, dibujos y aguafuertes de Goya; *Las Tres Gracias* de Rubens; el *Adonis y Venus* de Tiziano; un retrato de bufón de Velázquez; la *Anunciación* de Fra Angélico... Imágenes cuya acción se va a desplegar sobre la escena, en la que cobran vida sus personajes.

En el “Prólogo” el autor nos sitúa en la circunstancia, ya lejana, de aquel noviembre de 1936. Se oyen voces ordenando el traslado urgente de las obras a los sótanos del edificio, como primera medida de precaución. Se trabajó día y noche, sin descanso, cuenta el autor: “Yo estaba ya cansado de tantos días y noches de reunión y vigilia” (p.165). Por entonces “las más negras visiones del gran aragonés comenzaron a desfilar ante mis ojos. Era el infierno de andrajos de la doliente y desganada miseria española. Se escuchaba la voz de todo un pueblo hambriento y desposeído”. Al acabar aquella primera etapa de la salvación del Museo del Prado, “las salas quedaron desiertas. Sólo las huellas de los cuadros se veían estampadas en sus muros” (p.165).

Entre las sombras nocturnas de este escenario de grandes salas vaciadas, en este ambiente de ausencias acechantes, y mientras suenan las alarmas antiaéreas y relampaguean las bombas incendiarias que caen sobre Madrid, se van congregando los personajes de esta grotesca farsa. Excepción hecha del intermedio lírico de los amores de Venus y Adonis, asesinado en escena por el jabalí de Marte, e inspirado en el cuadro de Tiziano; de la farsa satírica del Rey Felipe IV y su bufón, inspirada en Velázquez; y de la breve escena del arcángel San Gabriel de Fra Angélico, ahora con el ala rota y ensangrentada, que ha perdido a María y con ella el sentido de su misión, pero que encuentra la solidaridad del arcángel San Miguel del retablo de Arguis, hechas estas excepciones, repito, y quizás alguna otra, la inmensa mayoría de los personajes proceden de las pinturas de Goya. El Manco, el Fusilado, el Amolador, el Estudiante, la Maja, el Torero, el Fraile, el Ciego, las Viejas, el Descabezado, el Burro o el Buco convocan a escena los óleos “El entierro de la sardina”, “Los fusilamientos del tres de mayo”, “La pradera de San Isidro”, “Las viejas”, los dibujos de “La Tauromaquia” o los aguafuertes de “Los desastres de la guerra”, y van contando azares y horrores mientras amontonan sacos terreros y hacen de la Galería Central del Museo una variopinta barricada. También cantan, porque sería imposible un Alberti sin canciones. Son canciones de la guerra, como ésta:

“Con las bombas que tiran
los fanfarrones,
se hacen las madrileñas
tirabuzones.”

A veces con un punto de sal gruesa, muy acorde con el aire desgarrado y populista de la farsa:

“Si el sapo no revienta
por la mañana,
es porque el pobrecito
se ha vuelto rana.
¡Anda jaleo!
Si me cago en el sapo,
también me meo.”

Alberti, que no sabe ante quien se va a representar la pieza, teme pasarse de la raya y anota a pie de página: “Si las seguidillas de este baile no resultan gratas a los oídos de ciertos públicos, pueden ser sustituidas por estas otras, más suaves:

“Si el sapo no revienta
por la mañana,
es porque el pobrecito
se ha vuelto rana.
¡Anda jaleo!
Si se resiste el sapo,
lo zapateo.”

Lo más significativo de la representación es la invasión de la escena por estas sombras goyescas en una helada noche de noviembre de 1936. Desde el prólogo mismo el autor establece la conexión entre el presente y el universo de Goya: “Milicianos de los primeros días, hombres de nuestro pueblo, como esos que Goya vio derribarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaron al salvamento de obras insignes. 1808. 1936”.

Si los milicianos salvan las obras de Goya, los personajes goyescos corresponderán defendiendo el Museo, y con él Madrid, ante el asedio fascista. Al principio del único acto uno de los fusilados comenta “que el Emperador está otra vez en Chamartín”, y el Amolador dice “que se han visto moros por la Plaza Mayor”. Más adelante el Manco vuelve sobre el tema: “¡Siempre los moros! Como ahora”.

Los enemigos del 2 de mayo de 1808 y los de noviembre de 1936 son los mismos. No es extraño, pues, que en uno de los momentos culminantes de la zarabanda goyescas aparezcan los milicianos. El autor acota: “ríen todos hasta alcanzar el agudo más alto. Después, silencio, quedando la barricada en penumbra. Del fondo del salón, avanzan dos milicianos de la guerra civil española, tarareando, en sordina, la canción anterior: “¡Madrid, qué bien resistes...”. Van vestidos como en los primeros meses de la contienda (año 1936)”. También ellos comentan: “Se han visto moros perdidos hasta la Gran Vía”.

Y tampoco es extraño que esta “Noche de héroes” (p.182), acabe “mientras las bombas incendiarias caen en otros salones del Museo del Prado y la luz del amanecer penetra, entre una lluvia de cristales rotos, por las altas monteras de la sala central”, con unos versos de Antonio Machado, poeta en la guerra:

“¡Madrid! ¡Madrid! ¡Qué bien tu nombre suena!
Rompeolas de todas las Españas.
La tierra se estremece, el cielo atruena.
Tú sonrías con plomo en las entrañas.”

¿Pero por qué esta asociación entre dos momentos tan distintos de la historia? ¿Por qué esta indiscriminada mezcla de causas y esfuerzos? ¿Por qué Goya y no el Bosco, o Zurbarán, o el Greco?

También para Max Aub el Prado fue una posesión muy íntima, muy intensa. Cuando por primera vez después de la guerra volvió a Madrid, en aquel año de 1969, y visitó el Prado, apuntó en su *Gallina Ciega*:

“Otra vez el Prado. Puñalada tras puñalada. ¿Por qué desposeído tantos años de estos bienes? ¿Qué castigo merecemos? ¿Por qué nos privaron de estas luces y de estas razones? ¿Por qué nos disminuyeron? Al fin y al cabo dejamos a Velásquez y a Goya para regocijo de los traidores. Y pueden no darse prisa en gozarlos” (p. 447).

Y el 24 de agosto de ese mismo año, al viajar por Cataluña y pasar cerca de Perelada, anota:

“Allí está Perelada. Para la enorme mayoría es un vino excelente, a veces. Para mí, un castillo y un capítulo de novela y la historia: allí estuvieron, algún tiempo —hace mucho o poco, según se mire y se sienta— las *Meninas* y las *Lanzas*. Nunca se juntaron en tan poco espacio tantos reyes, tantos dioses. Ahí estuvo el Prado, refugiado, como cualquiera, como tú o como yo. Ahí” (*Gallina Ciega*, p. 121).

El capítulo de novela a que se refiere es el capítulo 6 de la tercera parte de *Campo de Sangre* (1945), titulado precisamente “Vuelta de Perelada”. En este capítulo Paulino Cuartero, uno de los protagonistas del ciclo entero del *Laberinto Mágico*, traslada desde Madrid, en un camión y embalado en una caja enorme el cuadro de *Las Meninas*, hasta depositarlo en nombre de la Junta de Protección del Tesoro Artístico en el castillo-palacio de Perelada. El viaje es, en verdad, una tortura: el miedo a volcar o a chocar con algún camión cargado de gasolina, el sobresalto de los imprevisibles controles de carretera, el del rugido de un motor que se acerca, tienen a Paulino con el alma en vilo y la garganta seca. “España, ahí, en volandas”, piensa, aterrorizado por la responsabilidad. “Le acucia que se encojan los kilómetros. Y no poder pensar en nada, absolutamente en nada. Cada zumbido figura un avión enemigo”¹⁴.

En *Campo abierto* (1951), la novela de la defensa de Madrid, Aub convierte a Paulino Cuartero en miembro de la Junta de Protección del Tesoro Artístico, como también lo es Ambrosio Villegas, otro personaje. Ambos se mueven en el Prado, donde acuden los jóvenes actores valencianos de “El retablo”, y unos y otros sirven de testigos

¹⁴ *Obras Completas*, ed. de J. Oleza, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, vol. III-A, ed. a cargo de L. Llorens, pp. 355-56.

a la bajada de los cuadros a los sótanos, se espantan ante la idea de que la aviación rebelde se atreva a bombardear el Museo, escuchan inquietantes noticias sobre la recogida de obras de arte que los milicianos salvan de otros milicianos y de sus instintos incendiarios, o discuten sobre la identidad hispánica y sus mitos mientras deambulan por “la galería principal del Prado, desnuda. En las paredes resaltaban las formas de los cuadros descolgados [...] como si fuesen ventanas cegadas, o nichos, enormes enterramientos”:

“Cuartero repasaba mentalmente los emplazamientos... “Aquí, ¿qué había? Sí. El Murillo del sueño...” Alguno que otro quedaba todavía, como botón de muestra. No recordaba espectáculo más atroz, sentía algo que le paralizaba los pies. “Se me habrá caído el alma”. Le daba asco y tenía ganas de vomitar” (p. 485).

Al iniciarse un bombardeo Ambrosio y Paulino bajan a los sótanos para comprobar si ha habido daños.

“Había varios retablos adosados a las paredes y cuadros apoyados en ellos. Cuartero se quedó mirando a Felipe IV con su perro.

—Trescientos años justos que pintó eso.

Miraba el paisaje de fondo, el mismo por el que ahora avanzaban los rebeldes hacia Madrid, con fusiles en las manos, no tan distintos del que lleva el monarca. Villegas reavivaba una vieja discusión:

—La diferencia entre la naturaleza y el arte es que el segundo está hecho a la medida del hombre y el mundo no sabemos a cuál” (p. 603).

Contemplando el cuadro Paulino tiene el mismo barrunto que Alberti: “¿Hay alguna posibilidad de que este ser pintado se anime y empiece a vivir?” (p. 603).

Y también en *Campo abierto* leemos una y otra vez lo que hemos escuchado en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, pero ahora formulado de manera explícita. El general Miaja y el teniente coronel Rojo contestan incesantemente diecisiete teléfonos, y en cada uno de estos centenares de llamadas escuchan la misma demanda: que se envíen refuerzos. El narrador comenta entonces:

“Refuerzos, refuerzos, refuerzos. ¿De dónde? ¿Del aire? Sí, del aire. De las cresterías de Madrid. Del 2 de mayo. De los “Fusilamientos”, de aquel de los brazos en cruz que grita: —No pasarán” (p. 585).

Como diversos personajes populares comentan, en otros pasajes, si los fascistas traen Murates el pueblo les replicará con Daoiz y Velardes (p. 460), y Madrid no será menos que Zaragoza o que Gerona: “¡Se levantarán hasta las piedras!” (p. 462).

Debió ser una idea muy difundida, la que recogen Alberti y Aub y sitúan en el primer plano de sus representaciones: el asalto del ejército sublevado contra Madrid, de la que se había evacuado al gobierno legítimo de la República, tenía el mismo sentido que la ocupación militar francesa de 1808, en un Madrid del que también se había evacuado a sus gobernantes legítimos. La agresión es pues de naturaleza idéntica: una agresión contra la soberanía y la independencia nacional de todo un pueblo. Y de naturaleza idéntica era la causa de la lucha del pueblo de Madrid: una lucha por su independencia, por su libertad, por su dignidad, contra la opresión de una fuerza de ocupación militar. Los fusilados del 3 de mayo acudían a defender las trincheras del Parque del Oeste, Goya militaba en la Alianza de Intelectuales Antifascistas, en la pradera de San Isidro los majos gritaban: “¡No pasarán!”.

3.- Vanguardia y compromiso: Picasso entre Max Aub y Rafael Alberti.

Cuando Max Aub piensa en un solo nombre de artista para representar todo el siglo XX no tiene ninguna duda: ese nombre es Picasso. Max Aub le dedicó el mejor homenaje posible en ese insólito y pionero libro de ficción que es *Jusep Torres Campalans* (1958), la biografía de un pintor apócrifo amigo de Picasso en los años del cubismo. En este libro poliédrico, cubista él también, capaz de descomponer y multiperspectivizar aquellos mágicos años de la primera Vanguardia parisina (1906-1914), a los que La Primera Guerra Mundial puso un dramático final, Jusep Torres Campalans aparece contrapuesto a Picasso, pese a formar parte del mismo bando. La imagen resultante de Picasso es la de un artista poseído por la revolución artística, un artista en constante descubrimiento del mundo y en no menos constante transformación del lenguaje creativo. Un artista que al iniciarse el relato parece, en su época azul, un compañero de viaje de los noventayochistas, a los que la edad aproxima (1881-1973), pero que al acabar el relato ha viajado hasta el *Guernica*, pasando por las distintas fases del cubismo. *Jusep Torres Campalans*, en cambio, se queda enganchado en las tramas de la Vanguardia formalista, su evolución se limita a un breve trayecto, el que va del primer cubismo a la pintura pura de Mondrian, e incapaz de encontrar sentido a la vida o al arte huye como Rimbaud hacia un lugar fuera de la civilización, los poblados indios de la selva Lacandona, en el estado de Chiapas, donde sobrevive durante más de cuarenta años a su experiencia juvenil, olvidado de cuanto fue, sin hacer nada que no sea estrictamente necesario para la subsistencia más elemental.

Jusep Torres Campalans es pariente del más joven *Luis Álvarez Petreña*, escritor y también apócrifo, y en los dos el Max Aub del exilio exorcizó la trayectoria del arte entre el Modernismo y las Vanguardias formalistas, con centro en Ortega y su programa de deshumanización, responsabilizándole de haber sido incapaz de asumir y expresar la vida.

Pero de toda la trayectoria de Picasso Max Aub se queda con el *Guernica*. En *La Gallina ciega* (1971) llegará a quejarse de que en su visita a España, y a pesar de moverse entre intelectuales: “Nadie me preguntó acerca del *Guernica* y del film *Sierra de Teruel* que, desde el punto de vista artístico fueron —seguramente— las obras más importantes que se produjeron —por un español en Francia, por un francés en España— durante la Guerra Civil” (p.106).

Como sabemos, en la realización de ambas obras intervino Max Aub, y en el *Guernica* no se limitó al encargo o al pago, sino que fue también el primero en presentarlo ante el público. La ocasión fue muy especial: la inauguración del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937, pero no la inauguración oficial, sino la que se hizo para los obreros que habían construido el pabellón. Aquel pabellón, hoy lo conocemos al detalle (F. Martín, 1982), hubiera bastado para fundar un Museo de Arte Contemporáneo, muchos años antes del Reina Sofía, y con obras que éste nunca ha podido recuperar: había, entre otras muchas obras, dos esculturas geniales, *La Monserrat* de Julio González y *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez, había una gran tabla mural de Joan Miró, *El payés catalán en revolución*, y sobre todo, estaba el *Guernica*. En sus palabras inaugurales Aub se centra por completo en el *Guernica*, cuya importancia advierte de inmediato: “Se hablará de él durante mucho tiempo”, dice. Y, consciente del público que le rodea, trata de hacerle llegar el sentimiento de la pintura y, al mismo tiempo, el de una cierta vanguardia. “Es posible que se acuse a este arte de demasiado abstracto o difícil” dice, pero “tengo la seguridad de que con algo de buena voluntad todos percibirán la rabia, la desesperación y la terrible protesta que significa esta tela”.

Max va incluso más lejos, y con más osadía que discernimiento llega a tratar de encajar la obra de Picasso en el realismo.

“Nuestro tiempo es el del realismo, pero cada país percibe lo real de cierta manera. El realismo español no representa sólo lo real sino también lo irreal porque, para España en general, siempre fue imposible separar lo que existe de lo imaginado. Esta suma forma la realidad profunda de su arte. Por eso Goya y Picasso son pintores realistas.”

Su descripción del cuadro para los obreros (“Mirad, obreros, esta figura de la derecha...”) es, sin duda, el primer esbozo de una interpretación, cierto que muy cercana a la mera paráfrasis todavía, pero que opera en una dirección pragmática extremadamente nítida: sumar, en la línea de Mayakovski o de Brecht, la vanguardia a la revolución, hacer entender a los sectores sociales revolucionarios que el artista de vanguardia no es el intelectual de élite orteguiano sino un aliado del pueblo: “Cuando les repitan que estos artistas trabajan sólo para algunos, díganles que no es cierto. Que son españoles que expresan la realidad de España a su modo y manera”¹⁵.

No es éste el lugar de desarrollar la imagen que Aub tiene del arte de Picasso ni la concepción estética que predominará en su obra a partir de los años 40, pero me permitirán que antes de dejar a Aub para correr a Alberti me detenga por un instante en un motivo narrativo que, desde mi punto de vista, prolonga el eco del *Guernica* de Picasso en la obra de Aub.

Si en el *Laberinto Mágico* todo el ciclo novelesco aparece bajo el signo del toro, fuerza desatada de un pueblo en armas, pero también víctima propiciatoria de un país de barbarie, el caballo agonizante o muerto es también un motivo recurrente, asociado al del bombardeo aéreo. En uno e los borradores manuscritos en los que Max Aub esbozó y preparó sus textos definitivos, en este caso de *Campo de sangre*, puede leerse este boceto:

“El monasterio de Pedralbes. Los cuatro jardines, Monjuich y el Tibidabo. La luz, la huerta. Los pájaros mayores que los aviones. El silencio. Las columnas de humo del bombardeo. El caballo muerto.”¹⁶ (FMA, 5/21, p.64)

Pero es en la novela posterior, *Campo del Moro*, donde el motivo juega un papel excepcional en la narración, a la que pone cierre. A lo largo de sus páginas el lector ha seguido el desmoronamiento de la República como un desmoronamiento del sentido, aplastado por las fuerzas bárbaras de la traición y de la locura. Con el final parece que llega una tregua. Tres mujeres, Mercedes, Rosa María y Manuela, cada una de las cuales responde a un signo político, a una clase social, a un modo de enamorarse distinto de los de las otras dos, pero que han sido capaces de establecer una relación intensa de ternura y solidaridad femenina en los últimos días de la resistencia de Madrid, acompañan al

¹⁵ “Palabras dichas (en francés) en la inauguración del Pabellón Español de la Exposición de París, en la Primavera de 1937”, en *Hablo como hombre*, México, Joaquín Mortiz, 1967, pp. 13-16.

¹⁶ El documento se encuentra en el Archivo-Biblioteca de Max Aub, y debo su cita a la cortesía de Luís Llorens, que lo manejó en su edición de *Campo de sangre* para las *Obras Completas*, vol. III-A citado.

cementerio en una carroza fúnebre, tirada por un caballo, a la suicida Lola, que no ha podido soportar el desamor de Vicente Dalmases.

De camino, Rosa María, el personaje en quien el narrador focaliza su mirada “se da cuenta de que su unión con Lola —la muerta— con Manuela, la de Riquelme, con Mercedes, la cualquiera, sólo pudo ser resultado de la guerra. Sin eso ¿cómo? Siente una gran ternura por todas.”

Un Max Aub más escueto que nunca interrumpe el soliloquio de Rosa María con esta frase: “el obús les dio de lleno”. El caballo escapó “pateando sus tripas”. Rosa María quedó tirada en la cuneta, de cara al cielo. La última cosa que vio fue esa aparición terrible que la mira a ella y que cierra la novela:

“Surgida del llanto, chupada la cara, la piel oscura tirante sobre los pómulos, los ojos saltones por lo hundido de las cuencas, el pelo largo, revuelto y lacio de la lluvia y el descuido, a manchones pardos el traje negro arrastrado, sarmentosos los brazos, descalza, Soledad —demente— la mira con atención chupando una mano destrozada, sucia de barro y sangre.”¹⁷

Quizás los motivos no sean exactamente los mismos del *Guernica*. Falta, por ejemplo, la madre con el niño muerto. Pero el mapa de la situación es el mismo, y la huella conceptual del *Guernica* evidente en el despedazamiento humano, en la oscuridad, en la locura y el desquiciamiento de la escena, en la agonía y el dolor, en el relámpago de la lámpara y en las llamas. Max Aub le añade un detalle, digno de Goya: el de la mujer loca que roe la mano de un cadáver.

En Valencia se inauguró en el 2002, en el IVAM, una exposición en verdad sugerente, que comisariada por Roberto Otero llevaba por título *Picasso/ Alberti: la última tertulia*¹⁸. La exposición aportaba más de lo que sugiere el título, y reconstruía la intensa y rica relación, de amistad, divertido ocio y colaboración artística que mantuvieron Picasso y Alberti, desde su temprano conocimiento hasta esa última tertulia que mantuvo el pintor durante los años 60 en su casa de Notre Dame de Vie.

En los paneles de la exposición encontramos el librito de Alberti titulado *Los ojos de Picasso* (Roma, 1966) con los cinco grabados en plomo; sorprendimos el deseo de Rafael de que Picasso le pintara un retrato y las reticencias burlonas del pintor, que le

¹⁷ *Obras Completas*, ed. de J. Oleza, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, vol. III-A, ed. a cargo de J. Lluch, p. 668.

¹⁸ Puede consultarse el Catálogo, con ese mismo título, y publicado en Valencia, IVAM y Madrid, Aldeasa, 2002.

decía que tenía la cara del Carlos IV de Goya, como una moneda pelucona, y que finalmente sólo condescendió a hacerle un dibujo rápido, de perfil, y unos cuantos gouaches guasones; nos dejamos arrastrar a esa escena en la que un Picasso siempre rijoso, dibujó con erotismo jocundo los mil acoplamientos de Rafael de Urbino y la bella panadera, la Fornarina, mientras pintaba los frescos de la villa de Agostino Chigi, junto al Tíber, y metía debajo de la cama a Miguel Ángel, que los espía, o al propio Julio II, que también miraba. Alberti, que participa de la escena, contribuye con una serie de sonetos, a cual más donoso, la mayoría de los cuales son interpelaciones de uno a otro de los personajes de la escena. He aquí admirable, el de Fornarina a Picasso:

“Gracias, maestro, por haber grabado
tan al detalle mil secretas cosas:
las empinadas cimas rumorosas
y el abismo absorbido o penetrado.
Maravilla de haberme revelado
en las posturas más maravillosas:
tronchado el cuerpo o por sus anchurosas
formas al viento en vilo levantado.

Gracias, maestro, os da la Fornarina
en nombre de su fino y bello amante,
también grabado en su pasión secreta:
el gallo siempre alerta o tremolante
dentro del horno fabricando harina
y en la mano el pincel y la paleta.”¹⁹

La exposición se prolongaba a través de anécdotas de la tertulia, como la de aquella *Tabla de dicterios para insultar a Franco en las escuelas* que compuso Alberti, o por el Homenaje de poemas y grabados que Rafael dedicó a Picasso en 1971, o por los catálogos de las últimas dos exposiciones de Picasso en el Palacio de los Papas de Aviñón, en 1970 y 1973, cuyos textos redactó Alberti a petición de Picasso.

De toda esta relación, de la que teníamos ya un compendio en el libro de poemas *Los ocho nombres de Picasso* (1970) emerge una nítida idea del artista revolucionario. Picasso es para Alberti lo impredecible, la pura invención desarrollándose en enredadera de hallazgos. Cuando lo conoció tuvo la impresión de encontrarse ante un “genio

¹⁹ Pueden verse estos sonetos, también, en R. Alberti: *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo* (1966-1970). Barcelona. Ed. Kairós. 1970. Cito por esta edición el soneto, p. 73.

delirante, en continua arrancada vertiginosa./ Arrancada, sí; arrancada de fuerte toro español”. Y es que Alberti siempre identificará a Picasso por su arremetida de toro y por sus ojos, a los que dedicó el librito de poemas citado, en el que lo describe: “Siempre es todo ojos”, y lo llama “el gran mirón”, bajo cuya mirada las cosas se descomponen y se recomponen incesantemente:

“Ojo que te espeta,
que te desjarreta,
te agranda las tetas,
te achica las tetas,
te hace la puñeta,
te levanta el culo,
te deja sin culo,
te vuelve un alambre,
te ensarta en estambre,
te ve del revés,
todo dividido,
tundido, partido,
cosido, raído,
zurcido, fluido.” (*Los nombres*, p.p. 24-25).

Pero ojos y embestida de toro confluyen, pues los ojos de Picasso embisten como los pitones de un toro. Y esos ojos son también la clave misma de un secreto paradójico: hechos para ver lo que está fuera de ellos llevan a la mano a pintar lo que está dentro y detrás de ellos:

“Pablo Picasso nació en Málaga
y ya muy lejos del Perchel
y de la orilla del mar
halló lo que quiso encontrar.
Y todo lo que encontró
de detrás de los ojos se lo sacó.
Y tanto sacó
que con todo casi acabó.
Y gritó rabiosa la luz
al sentirse morir de tanta luz:
Mátanme los ojos

de aquel andaluz.” (*Los nombres*, p. 22).

Picasso como artista “es un demonio” que se identifica con la destrucción y la libertad. “Libertad. Descomposición”, reza uno de los versos de Alberti (*Los nombres*, p.32), y en otro poema escribe:

“Se veía en sus ojos que era hijo de las llamas.

Llegaba del infierno

para implantar la libertad, ese enemigo.

Lo que al fin desató

nunca ha habido hasta hoy fuerza capaz de detenerlo” (*Los nombres*, p. 28).

Con él “la sublime belleza eterna” es enviada “al panteón” (p. 31). A cambio, descubre incesantemente nuevos mundos.

En varias ocasiones Alberti intenta plasmar con sus versos esa incontenible experimentación de las formas, esa constante revolución de etapas y estilos que arrastra consigo Picasso. Aunque son intentos más bien poco afortunados y siempre incompletos, en uno de ellos, el largo poema “De azul se arrancó el toro”, incluido asimismo en *Oda a la pintura*, nos topamos con el *Guernica*:

“La guerra: la española.

¿Cuál será la arrancada

del toro que le parten en la cruz una pica?

Banderillas de fuego.

Una ola, otro ola desollada.

Guernica.

Dolor al rojo vivo.

...Y aquí el juego del arte comienza a ser un juego explosivo.” (*Los nombres*, p.p. 17-18).

Y al *Guernica*, le dedica uno de los más brillantes poemas del ciclo:

“Tú que hiciste aquella obra y le pusiste un título.

Ése y no otro. Siempre,

desde el primer llanto del mundo,

las guerras fueron conocidas,

las batallas tuvieron cada una su nombre.

Tú habías vivido una:

la primera más terrible de todas.

Y, sin embargo, mientras

a tu mejor amigo, Apollinaire,
un casco de metralla le tocaba las sienes,
tu desvelada mano,
y no a muchos kilómetros de lo que sucedía,
continuaba inventando la nueva realidad maravillosa
tan llena de futuro.

Pero cuando después,
a casi veinte años de distancia,
fue tocado aquel toro,
el mismo que arremete por tus venas,
bajaste sin que nadie lo ordenara
a la mitad del ruedo,
al centro ensangrentado de la arena de España.
Y embebiste con furia,
levantaste hasta el cielo tu lamento,
los gritos del caballo
y sacaste a las madres los dientes de la ira
con los niños tronchados,
presentaste por tierra la rota espada del defensor caído,
las médulas cortadas y los nervios tirantes afuera de la piel,
la angustia, la agonía, la rabia y el asombro de ti mismo,
tu pueblo,
del que saliste un día.
Y no llamaste a esto
ni el Marne ni Verdun ni ningún otro hombre merecedor del
recuerdo más hondo,
(aunque allí la matanza fue mucho más terrible.)
Lo llamaste Guernica.
Y es el pueblo español
el que está siempre allí,
el que tuvo el arrojo de poner en tu mano
esa luz gris y blanca que salió entonces de su sangre
para que iluminaras su memoria” (*Los nombres*, p.p. 44-45).

Que es ompletado por otro, dedicado a la figura de la mujer que llora:

“Se puede llorar piedras.

Lágrimas como gotas de piedra.

Dientes que caen de los ojos

igual que si los ojos llorasen

dentaduras de piedra.

Nunca el dolor lloró tan gran dolor

lanzando goterones de piedra,

dientes y muelas de dolor de piedra.”

Para Alberti, el *Guernica*, momento supremo del compromiso del artista con el pueblo, es, como le dice a Max Aub, en una conversación de 1969, “la fuerza desatada del horror”, de un horror que tiene un matiz profundamente ibérico “porque está el caballo espantado” y, podría haber añadido, está también el toro. “Es un terror primario, es una cosa así como de la tierra, como que está temblando”²⁰.

“porque está el caballo espantado”, y podía haber añadido está el toro. “Es un terror primario —sigue Alberti— es una cosa así como de la tierra, como que está temblando” (*Buñuel*, 306).

Es hora de poner punto y final a estas líneas: Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso, tres nombres intensamente unidos por la circunstancia histórica, la de la guerra y del exilio, que los movilizó en un compromiso histórico; pero unidos también, aunque muy desigualmente en las formas estéticas, por la necesidad de asumir este compromiso no sólo desde la propia vida, sino también desde la propia obra. Y es aquí donde sus respuestas se disgregan. Los tres, no obstante, nos dejaron el legado de una época prodigiosa, aquella en que fue posible, aunque sólo fuese por unos pocos años, urdir un único tapiz con los hilos de la vanguardia y del realismo, de la revolución y de la tradición popular.

²⁰ Max Aub: *Conversaciones con Buñuel. Seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*. Ed. de F. Alvarez. Madrid, Aguilar, 1985, p. 306.

