

La poesía primera de Max Aub.

Una lectura de *Los poemas cotidianos*

Congreso Internacional "Max Aub. Testigo del siglo XX"
Biblioteca Valenciana, 11 de Abril, 2003.

Juan Antonio Millón

1.- Introducción. La poesía en el primer Aub (1920-1936)

En la entrevista que hiciera André Camp a Max Aub, en París, en mayo de 1967, para el programa *Combats d'Avantgarde* de la emisora France Culture¹, Max confiesa: "Creo haber escrito, a los doce años, un año antes de llegar a España, mi primer poema"². Y, según dejó escrito en el texto "Como dicen los diccionarios"³, su primer poema en español lo compuso en 1915. Aunque la fecha que ofrece en la entrevista radiofónica no es exacta, ya que su llegada a Valencia se produce en 1914, cuando contaba once años, no debemos rechazar sin más la afirmación de la producción de composiciones poéticas mientras vivía su infancia en París. Ello declara la prematura disposición de nuestro autor por la escritura poética, que queda corroborada por su primera composición en español en el año 15.

También la poesía será lo primero que dé Aub a imprenta, cuando publique en 1923 –con sólo veinte años–, en la revista que dirige Luís Araquistain, *España*, unos poemas agrupados bajo el título de "Momentos", que después formarán parte de su primer poemario *Los poemas cotidianos*, publicado dos años después en la imprenta Omega de Barcelona, con prólogo de Enrique Díez-Canedo, a quién conoció personalmente en una visita que realizó a Madrid en diciembre de 1923, presentándolo al Ateneo madrileño donde fueron recitados algunos de sus poemas.

La pasión poética no era en Aub baladí, como lo prueban no sólo sus publicaciones, sino también su participación en actos en los que se presentaba como poeta. Hemos encontrado una reseña publicada en *La Gaceta literaria*, en el año 1927, en la que se nos informa que Max Aub participó con un poema manuscrito, en la exposición "Manuscritos Ibéricos", que *La Gaceta* instaló en la Feria del Libro de Madrid (Casa del Libro, Gran Vía)⁴.

También en una reseña a la "Primera Manifestación de Arte Joven" –realizada en la sala "Imperium" de Valencia, entre el 23 y el 31 de julio de 1928–, publicada en el número 11 de la revista *Taula de Lletres* –número donde hallamos publicado el artículo de Carles

¹ Gerard Magat publicó completas las entrevista en su tesis *Max Aub et la France ou l'Espoir trahi?*, Paris 2002, vol. II pp. 76-108.

² VVAA, *El universo de Max Aub*, Valencia, 2003, p. 70.

³ Texto escrito en 1953 y publicado por vez primera en *Diario 16*, 6 de julio de 1991.

⁴ N°19, Madrid, 1° de octubre de 1927, vid. *Literatura y política. La Gaceta literaria 1927-1932*, Barcelona, Fontamara, 1975, p. 115.

Salvador, “El jazz, el maquinisme i la poesia pura”-, se reproducen unos versos que expuso en dicha muestra, y que no fueron recogidos posteriormente. Leemos en la reseña:

“Ha hagut inconseqüència amb el desig d’universalitat. Poetes de València en llengua castellana: Lacomba, Max Aub, Chabás, la majoria andalusos. Este Juan Lacomba que parla per tots, és dels més entusiastes de la Ciutat. No és això que sembla voler dir “joven”, pot ser “rejuvenecido”, si acàs. Els seus versos publicats, són, abanda el mèrit, arcàics i rurals. Els de la manifestació no els conoguem, malgrat nostres intents. Ja els llegirem quan se publiqui el llibre en premsa al que pertanyen.

Max Aub dona mostres de caprici gongòric:

“Todos saben del mar donde el confín.
¿Quién el de los cafés mi encantamiento
ni de mí, del zig-zag la forma oscura?”

Per sort seua no és açò lo millor de la seua producció. Tal com passa amb altres expositors.

Juan Chabás està encertat en “Orilla lenta” i, preocupat com s’escau a un avantguardiste, per la imatge -la image- la image, diu bellament:

“...y el horizonte de miedo
retumba y cierra los brazos”

Es el que trobem més ambientat i més sincer.

Després de tot açò hi haguè lo principal: Lucia Sánchez (Luciano de San Saor) d’apel·lació bisexual i expressió sense sexe, a la qual “La canción de la dicha”, “Paisaje de arrabal” i alguna atra, salven de alguna preocupació per l’estètica tipogràfica, frevolitat de l’inmediata post-guerra, ja llunyana. Además Laffón, Collantes, Hinojosa...de quins s’arreglè composicions per omplir buits. I el gran García Lorca, l’ínmens granadí, el millor valor, amb quina concurrència se pot obtindre sempre èxit segur i còmode”⁵.

La exposición de la Sala Imperium supuso un importante hito no sólo para la expresión plástica, sino también para el panorama de la expresión de la nueva poética. En una reseña que aparece en el periódico *El Pueblo*, con el nombre de “Resumen de poemas”, se recoge de forma extensa las lecturas poéticas que tuvieron allí lugar. El día 23 leyó poemas Juan Lacomba, además de poeta, un interesante escritor, autor del texto de la exposición, y de otros textos sobre arte en la revista *Ribalta*, y del que podemos encontrar un texto de recensión, publicado en *La Gaceta Literaria*, en que comenta los libros *Elogi del xiprer* y *Vermell en to major*, de Carles Salvador⁶. El 24 lee sus poemas Luciano de San-Saor, de quien se recuerda su creacionismo y las palabras que le dedica Guillermo de Torre en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*. El 26 se leen poemas de Jorge Guillen, “uno de nuestros más afinados poetas de vanguardia”, según dice la crónica, firmada por las iniciales A.D. –quizá Antonio Deltoro. Y, finalmente, el día 28 se celebra el “Homenaje a la joven poesía española”, donde se leen “poemas hondos y elegantes de

⁵ *Taula de lletres*, nº 11, agosto, 1928, p. 11.

⁶ LACOMBA, Juan, “Postal. Ventana de Valencia”, en *LaGaceta Literaria*, nº 63, 1 de agosto, 1929, p. 2.

García Lorca, finos de Collantes de Terán, creacionistas de Rafael Laffón, bucólicos de José María Hinojosa, amplios y levantinos de Juan Chabás, y cerebrales de Max Aub”⁷.

Pedro Sánchez recordaba con estas palabras aquel acontecimiento:

“Conocí a Max con motivo de la exposición colectiva de Arte Joven, celebrada en 1928 en Valencia, y en la que yo participaba. Pese a su carácter brusco, se hacía querer de las personas. Vivía económicamente bastante bien, merced al negocio de su padre. Le creíamos un “diletante”, no un profesional, porque todas estas cosas (sus dibujos) las hacía por pura afición. Me compró cuadros y me ayudó en la organización de exposiciones. Me recomendaba para que hiciera la presentación a Juan de la Encina, en Madrid, y a Rafael Bonet, en Barcelona”⁸.

También su amigo, el pintor Genaro Lahuerta decía, recordándolo:

“Era un enfant terrible, incisivo, problemático, pero no por llamar la atención, sino porque era así, y, luego, de mayor, lo ha demostrado claramente”⁹.

Aub participó extensamente de la vida cultural de la Valencia de los años 20 y 30. Asistió a las tertulias que tenían lugar en “La Arenas” –frecuentada por García Sanchiz, Puig-Espert, Gil-Albert, Vicente Medina, Chabás, Cecilio Pla, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez-, el cenáculo de la Sala Blava de Acció d’Art –junto a José Renau, Manuela Ballester, Lluís Guarner, Carles Salvador y otros-, y las que tenían lugar en los cafés Lyon d’Or, As de oros y El Siglo, donde asistían, Pla y Beltrán, Gil-Albert, Chabás, Antonio Deltoro, Almela y Vives, Lucio Ballesteros, Manuel Alejandro Rives, etc. En algunas de estas tertulias se celebraban actos conmemorativos como el que tiene lugar en el As de Oros el 26 de febrero de 1928 en que se ofrece una “ofrenda” a Tete-Plá y Guillermo Manaut. Para este acto se editó un díptico en que se imprimieron dos poemas: “Tete-Plá” de Luis Guarner y “Guillermo Manaut Viglietti” de Miguel Rives Bartual.

Una de las tertulias más interesantes era la que tenía lugar en la Librería Miguel Juan, donde se fraguó y editó la revista *Gaceta del Libro*, que tuvo una proyección importante no sólo en Valencia, sino allende. En ella escribieron, Andres Ochando, Emilio Fonet, Almela i Vives, Arturo Zabala, Lucio Ballesteros, Luis Guarner, Miguel Alejandro, Juan Lacomba y otros. Encontramos dos textos extraordinarios de Juan Gil-Albert dedicados a Luis Cernuda –“Luis Cernuda o el aire dolorido” y “Es la voz de Cernuda que llora sobre el mundo”-, importantes aportaciones a la bibliofilia, noticias culturales, reseñas librescas y artículos sobre la tradición literaria dedicados, bien a autores clásicos (Lope de Vega, Cervantes, Bécquer), bien a modernos y contemporáneos (Teodoro Llorente, Menéndez Pelayo, Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, Unamuno, Pio Baroja, Azorín, Miró, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Ángel Lázaro, etc.). Noticias de esta tertulia nos las aportarán más tarde Luis Guarner¹⁰, así como Joaquín de Entrambasaguas y Gonzalo Torrente Ballester, quienes participaron un tiempo en ella. En el Archivo Lluís Guarner se

⁷ *Pueblo*, 29 de julio, 1928, p. 1.

⁸ AGRAMUNT, Francisco, *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, t. I, Valencia, Albatros, 1999, p. 132.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Datos aportados por Guarner aparecen extensamente en, MILLÓN, Juan Antonio, *Lluís Guarner, el legado de una pasión literaria*, biografía inédita.

guarda una carta de Juan Beneyto en la que este le pide información sobre los que solían asistir a la tertulia de la calle Pascual y Genís, de los que él recordaba a Bolea, Aub y Zabala. También Miguel Juan editó libros como el *Elogio del libro* de Miquel Duran, el *Psalle et Sile* de Calderón, *El libro valenciano* de Almela i Vives, *Por tierras de olivar* de Leopoldo Trenosr o el *Lope de Vega* de Andrés Ochando.

Otro de los acontecimientos en los que participó Aub en Valencia fue la exposición “Manifestación de Arte Novecentista”, cuyo texto de anuncio fue redactado por él y supuso una cierta polémica en el ambiente cultural valenciano. El autor del catálogo fue Manuel Abril y se ofrecieron conferencias de Juan Chabás, Benjamín Jarnés y Rafael Duyos.

En 1928 Aub publicó en la revista *Carmen*, la revista de Gerardo Diego, el poema “Luna (Peaje a J.G.)”. Cuatro años después, en la revista barcelonesa *Azor*, dirigida por Luys Santa Marina –donde Max publicará, por entregas, *Luis Álvarez Petreña-*, publica el poema “Homenaje a Matisse”. En 1933 saldrán de la Imprenta Tipografía Moderna, los cuarenta ejemplares de su plaquette *A*, de ella comentaría, en el *Almanaque de Las Provincias para el año 1934*, el crítico Vicente Calvo Acacio:

“Max Aub, después de su “Fábula verde”, en prosa, libro absolutamente original en su forma y en su fondo, del que hizo una corta tirada, publicó el título “A” de versos, que no quiso poner al alcance de los lectores en general; hizo una reducidísima edición que repartió entre unos pocos espíritus selectos; así es que, a los que con todo fervor nos preparamos para opositar a tan envidiable título, desprendiéndonos lentamente de nuestra plebeya formación literaria, nos castigó privándonos del derecho de comprar su obra, que nos aseguran es modelo de las nuevas formas de percepción y de expresión artística como así lo creemos por lo que de dicho autor leímos.”¹¹

Hemos encontrado en la revista –extraordinaria por tantos motivos- *Gaceta del libro* –editada por Miguel Juan-, una curiosa noticia, publicada en su número de Septiembre de 1935, en la sección “Lo que preparan los autores”, en donde leemos: “Nuestro comprovinciano el escritor Max Aub, tiene concebidos dos volúmenes, que aparecerán en breve, titulados *Espejo de avaricia* y *La B.*”¹². Sabemos que *Espejo de la avaricia* fue publicado en 1935 por la editorial Cruz y Raya, pero, ¿de qué libro se trataba *La B.*? Podemos hipotetizar que fuese un poemario, que mantendría una correspondencia, al menos por las concomitancias del tipo de título, con la plaquette *A*, aunque no existe ninguna información sobre él, y queda pues, como una incógnita.

En 1934, de nuevo la revista *Azor*, ofrecerá el poema “Treinta años de José Medina”. Es importante añadir aquí que junto a este poema Aub recogió una producción de poesía popular, tradicional, de Jérica, población cercana a Segorbe, en la comarca del Alto Palancia, mostrando con ello su interés, común a todo los poetas de su generación, por la poesía popular. En la revista gaditana *Isla*, que dirige Pedro Pérez Clotet, dará a conocer la “Falsa décima a su dama, recomendándole se pinte los labios en una ausencia suya”. *Isla* mantuvo relaciones con Valencia, donde se publicarán algunos de los títulos de sus poemarios, debido, entre otras razones, a que Carlos María Vallejo, personaje unido al grupo *Isla* –donde encontramos al poeta José María Pemán-, fue cónsul de Uruguay en Valencia durante los años 30. Aquí, en Valencia, publicó este autor una segunda edición

¹¹ *Almanaque de Las Provincias para el año 1934*, p.120.

¹² *Gaceta del libro*, nº 11, p.2.

ampliada de *Los maderos de San Juan*, impreso en 1933. También publicarán bajo el sello editorial de *Isla* los autores valencianos, Alejandro Gaos (*Ímpetu del sueño*) y Juan Lacomba (*Libertad feliz*).

Aunque Aub no dejó ningún texto de teoría poética durante el periodo 1920-1936, sí que encontramos unas recensiones sobre dos libros poéticos: *Algunos versos*, de Enrique Díez-Canedo, publicada en la revista *Alfar*, en 1925, y también en ella, al año siguiente, comentará el libro de su amigo Fernando Dicenta Vera, *Valencia*. Así mismo hallamos un pequeño ensayo publicado en 1930, en la revista *Taula de Lletres*, con el título “Actualitats 15 B.” –el único texto publicado por Aub en catalán-, en el que, partiendo de una conferencia del Conde de Keiserling y de un comentario a la obra de Frederic Mistral, trata el tema de la desaparición de las lenguas en la nueva sociedad, la poesía en las lenguas minoritarias, las relaciones entre regionalismo e internacionalismo, y su imbricación con la visión burguesa y proletaria de la poesía. Contrasta el planteamiento teórico expuesto en este artículo, con la producción poética de Aub por esas fechas, aunque, como veremos cuando exponamos nuestra lectura de *Los poemas cotidianos*, será en este poemario donde veamos emerger la problemática del compromiso social del poeta.

En el texto en que comenta el poemario de Dicenta leemos unas líneas en las que Aub critica la poesía jocfloralesca valenciana:

“Valencia ha vivido siempre de espaldas al mar, queriendo como un toro embravecido romper a cornadas los montes y las llanuras que la separan del centro; alabemos la palmera que supo recibir su polen a través de su madre natural y hagamos votos para que su ímpetu se abra como un abanico infinito sobre el mar inmortal.

Los que amamos aquellas tierras sencillamente lanzamos al aire nuestra alegría disparando, ojalá certeros, contra el baedeker de consonantes que lleva en su vientre el ‘ratpenat’”.

Al tratar los versos de Enrique Díez-Canedo, Aub apunta unas notas interesantes por el contraste que establecen con respecto a *Los poemas cotidianos* –ya que son de la misma fecha de publicación, 1925-, aportando una consideración distanciada, irónica, del tema amoroso, que será central en su poesía; así como unas elucubraciones que nos presentan a un Max interesado por las cuestiones de la tipografía, tal y como lo recordó en sus memorias Juan Renau. Aún años más tarde se recordará esa actividad aubiana, como lo demuestra la carta que Juan Gil-Albert le dirige a Aub en 1961 –una carta muy interesante, que se conserva en la Fundación Max Aub de Segorbe, ya que en ella ofrece unas extensas consideraciones sobre su visión del homoerotismo: “He recibido algún envío tuyo (le dice Gil-Albert), -recuerdo un librito sobre Heine que hacía rememorar tus deliciosas ediciones valentinas”.

Dicen los textos de Aub:

“Es que todavía –aunque no queramos- pesa en nosotros la plomada romántica.

‘Para toda la vida’, ‘Morir contigo’, ‘Si no me quieres seré siempre desgraciada’.

Sin embargo el amor no ha sido siempre eso. –El amor en el pueblo se asemeja idéntico hoy- salvemos distancias- que hace diez siglos.

Amor de cauce desde luego -amor de cauce que tan bien nos procuró disfrazar... la literatura. Y consiguió. Tan bien lo consiguió que el amor llegó a ser puramente eso, literatura.”¹³

“Una orla grande, bien hecha, con mucho trabajo, esto, que tuviese mucho trabajo: largo trazo de la C, florituras en la D; oros azules y rojos, letras orondas de cuadernos de caligrafía –las más difíciles-. Una orla grande, muy difícil, con mucho trabajo quisiera yo hacer para ser ahora niño, para poder realizar mi deseo. Cómo me aplicaría a dibujar, a escribir, a pintar.”¹⁴

También de 1934 serán los últimos poemas que Max publique, dentro de este periodo de iniciación 1920-1936. Son los tres poemas apócrifos, atribuidos al primer heterónimo aubiano: Luis Álvarez Petreña. Se publican, primero en la revista *Azor*, y más tarde agrupado a los demás fragmentos que componen el libro que lleva el título del propio personaje, impreso cuidadosamente en la Tipografía Moderna de Valencia.

Podríamos extender la labor poética de Max Aub no solamente a sus poemas, recogidos en libro o dispersos en revistas, sino también a su prosa, esa narrativa corta de preguerra (*Caja*¹⁵, *Geografía*, *Prehistoria*, *Fábula verde*, *Yo, vivo*), de la que comentó Ignacio Soldevila:

“...conviene examinar esta producción en general y la novela corta de Aub en particular, aceptando previamente su calidad poética, leyéndola con el mismo cuidado y ritmo lento con que se lee la gran poesía de esos años”¹⁶.

También podemos encontrar elementos poetizantes en algunas de sus reseñas de este periodo, como son sus comentarios a los libros de Paul Morand, Diez-Canedo, Dicenta Vera y Juan Chabás. La reseña al libro de este último, *Sin velas, desvelada*, que publica en *La Gaceta Literaria*, es un excelente juego literario, lingüístico en que Aub como si de un diccionario se tratara, comenta el libro por la significación de las palabras que componen el título, exponiendo las diferentes entradas que podría poseer cada palabra:

“1. *Sin* (del latín *sine*), prep. separat. y negat. que denota carencia o falta. Tanto da lo hueco: las trágicas simas de lo eterno para formar el eco de lo que es; “¿de lo que es?”, pregunta el estilo joven, “¿será lo que es lo que nosotros creemos lo que no es?”, “¿será lo que nosotros creemos que no es lo que es?”. Y el etc...llevo otro etc...Vueltas del Tio vivo, siempre en la feria; hay quien para serenarse decide pagar continuamente diez céntimos y marearse...”

¹³ *Alfar*, nº 53, La Coruña, octubre, 1925, p. 25.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Vid. SOLDEVILA, Ignacio, “De la literatura deshumanizada a la literatura responsabilizada: un diálogo entre Aub y Casona”, en VVAA, *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Universidad Complutense, 1999, pp. 1-16.

¹⁶ SOLDEVILA, Ignacio, “Max Aub. Geografía (y Prehistoria)”, en AUB, Max, *Geografía. Prehistoria*, 1928, p. 25.

Es curioso escuchar al AUTOR, personaje de la obra breve dramática de Max Aub, *La botella*, de 1924 –pieza pirandelliana-, dirigiéndose al público y diciendo:

“EL AUTOR: (Intranquilo e inseguro) Señoras y señores: yo soy el autor de lo que ustedes van a ver representar. Os han dicho que es una farsa; señoras y señores, no lo creáis: ¡esto de aquí que os doy, soy yo!

Las farsas están hechas para reír y, ¡ay!, yo soy profundamente triste. Primero pensé escribir un poema; pero los hombres ya no leen versos, y he aquí que se me ocurrió escribir un terrible drama”¹⁷

2. Lectura de *Los poemas cotidianos*.

Con elementos de oda, égloga y drama, escribió Max Aub su primer poemario del que ofreceremos, a continuación, una lectura.

El primer poemario publicado por Max Aub, *Los poemas cotidianos*, está constituido por un total de treinta y cuatro poemas con tan estrecha unidad temática y estructural que puede ser considerado como un sólo poema unitario que se desarrolla en el avance y la reiteración de determinadas secuencias o estampas poéticas y que finaliza con una coda donde se recoge en bucle el principio del propio poema -con la repetición de la primera estrofa-, cerciorando esa unidad.

Como ha señalado Arcadio López-Casanova, en su introducción a la *Obra poética completa*: “...sorprende en él –sobre todo si se tiene en cuenta su carácter de obra primeriza y juvenil- lo muy esmerado de su diseño compositivo (principio tan caro a la lírica moderna)”. Señala este crítico que la obra presenta un “montaje temporalizador”: comienza por las impresiones y los hechos de “Las mañanas” y finaliza con los del “Amanecer”, pasando por la relación simétrica temporal de “Las tardes” y “La noche”, atravesadas éstas por la exposición de unos “Momentos”. A su vez, en “Las tardes”, la parte más extensa del poema, aparecen los epígrafes “Intermedio” y “Penumbra en el comedor”. Para López-Casanova, esta división, “...bien puede tener el valor de esquema alegórico que acierta a dar visualización a los procesos y ritmos, a las melodías íntimas de ese *ideal de vida* que arraiga en el recogimiento y el amor...se hace *libro de horas* de este sujeto lírico que edifica su existencia en orden armónico, y que tiene a la amada como único centro iluminador”¹⁸.

Nos parece muy acertada esta interpretación que nos propone Arcadio, porque anota la importancia del primero de los tres ejes que proponemos como estructuradores de este primer poemario aubiano: la temporalidad, la mirada y el desasosiego.

2.1.- Temporalidad. Sucesión del intervalo y pregnancia anímica.

Con respecto al primero, que comprende aspectos de la dispositio o taxis –así como los otros dos corresponderían a la inventio o heuresis-, no sólo se ha de reseñar la distribución temporal, que podría, en principio, hacernos pensar en la plasmación del recorrido de un día, desde un punto de vista horario- elemento estructural y narrativo que

¹⁷ AUB, Max, *Obras Completas. Primer teatro*, Vol. VII-A, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002, p.96.

¹⁸ LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio, “Esrudio introductorio”, en *Obras Completas. Obra poética completa*, Vol.I, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2001, p. 17.

utiliza en su obra, *Yo, vivo*, fechada en Valencia, entre 1934-1936 y editada en México, el año 1951. También podemos advertir la diferente distribución, asimismo simétrica, de las estaciones climáticas en cada una de las partes del poema, que si bien rompen con la unidad de “día”, refuerzan la impresión de ritmo, de reiteración:

1.- LAS MAÑANAS: “cielo claro”; “cantos de alondras”; “En la chimenea/duerme y veranea/ largo tronco verde”.

2.- LAS TARDES: “A ratos llovizna”; “-en la chimenea/llamea/seco tronco de abeto”; “Frente/a mí la chimenea,/en la que humea/ pausadamente/la madera”; “Desde ayer al mediodía lloviendo/está, lentamente, sin estruendo./El cielo todo gris uniforme/entona con el montón informe/hecho de barro y de suciedad/con polvo de la carretera/y del campo la jugosidad”.

3.- MOMENTOS: “Almendros en flor”; “Absorbió/la llama/la estancia y mi yo”.

4.- LA NOCHE: “El frío, es invierno/fuera es quizá intenso/no te preocupes,/mi nena muy amada,/mira, ves, crepitan los troncos, la leña,/y no te interese/lo que pase fuera”.

5.- EL AMANECER: “Y dispuesto a todo amar,/amanecer, primavera-”; “cielo claro”.

Vemos, pues, en el poemario una distribución de la temporalidad estacional que combina el tiempo meteorológico, climático con el tiempo humano, aún más, con el estado anímico, psicológico, existencial. La apacibilidad del tiempo de la primera secuencia está en consonancia con la felicidad del sujeto lírico ante el cuerpo de la amada y el regocijo por el hijo. La lluvia que en un primer momento de la segunda secuencia es acogedora

“que quisiera
que todos los días lloviera
para quedarme
frente al balcón,
junto a ella...”

se vuelve más adelante en un signo de desasosiego, ante una turbadora presencia:

“...El silencio absoluto
acompaña la lluvia en su eterno luto
...Una pobre mujer –en la cabeza la falda-
pasó toda encogida luciente la espalda,
el chapoteo de sus recios zuecos de madera
aumentó la tristeza que antes me invadiera”.

La secuencia de “La noche” recoge un ambiente pluvioso inquietante, dispuesto de forma contrastiva con respecto a la placidez del hogar

“Y fíjate y escucha
como Mamá arregla
tu cuarto, oye el ruido
de un armario, mira
...rumor de telas,

crujir de las sayas;
¿oyes en la cocina
el repiqueteo?
la vajilla, loza
y la porcelana.
Y runrunea el gato,
le acompaña el fuego.
¡Qué grata la estancia!”

con la advertencia a la hija:

“...no te preocupes
...y no te interese
lo que pase fuera
...mira qué tranquila,
qué suave la estancia,
no oigas cómo fuera
la naturaleza
gime y se desgarras;”

unida a una reiterativa alusión a la protección paternal:

“...apóyate fuerte
en mí...”.

Coadyuvando a esta situación de incertidumbre y de presentimiento aciago, se encuentra un texto paralelo –que conserva su independencia por su tipo de letra y su tabulación diferente -que tanto significa su autonomía con respecto al texto poético central como su adscripción a una tipología textual distinta, en este caso narrativa- que recoge esta secuencia. Texto en que el padre narra breves esquemas de cuentos -tres fragmentos- que intentan disipar el miedo de la hija con alusiones a la felicidad, a la valentía y a la belleza, si bien el último de ellos nos devuelve de nuevo al rostro oculto que le llevó el desasosiego, la presencia de, como dice en un momento del poema, “los humillados”:

“Una mujer pobre
sin padres, sin hijos,
y gemía, lloraba
porque quería una hija,
como tú mi vida”

Finalmente “El amanecer” vuelve a traer elementos bonancibles, similares a los de la secuencia inicial (“-amanecer, primavera-”, “-cielo claro, praderas y follaje-”) a pesar de producirse en esta última secuencia un debate agónico entre el alma, de una parte, y el cuerpo y la carne, de otra.

2.2.- Mirada. Simbolización de la visión: La ventana y la llama.

El segundo eje que hemos señalado como estructurante en este poemario es la mirada. Aunque encontramos algunas alusiones sensitivas al olfato (“Mesa de té,/...las pastas, llenas de contrición/se ahogan en el aromático/brebaje”), a la tactilidad (“Tu seno/-guindas, rosas y armiño-/en mi mano pleno”, “En la tarde, el placer/de sentir tu cabeza/blonda en mi descansar,/y mi mano sobre ella”), o, en mayor medida, a la audición (“Cantos de alondras/en las huertas,/quedo ruido de puertas”, “Música de clavicémbalo,/harmonías de Bach y Rameau” “el chapoteo de sus recios zuecos de madera”, “los murmullos altisonantes/de los bosques”, “Un fresco viento hizo cantar los álamos,/amable coincidencia trinar los pájaros”), el sentido preponderante es la vista, la imagen y todo aquello por lo que la mirada queda presa en la fascinación.

El signo omnipresente en el poema, en lo que atañe a la mirada, es la ventana, el ventanal, el balcón que ofrece al poeta la visión de la vida natural. Abre y concluye el texto poético la imagen de una apertura al paisaje, y entre el paisaje y el sujeto que ve, el símbolo del cuerpo deseado –más adelante veremos la importancia de la figura de la mujer. Esta es la estrofa reiterada:

“Quiero que al despertar por la mañana,
cuando abras el balcón que da al paisaje,
-cielo claro, praderas y follaje-
quede tu cuerpo de cruz en la ventana”

La ventana también forma parte esencial en otra de las producciones primeras de Aub, su texto narrativo *Geografía*, escrito en el mismo año de la edición de *Los poemas cotidianos*, 1925, y publicado, primero fragmentariamente en las revistas *Verso* y *Prosa*, de Murcia y la *Revista de Occidente*, en 1927, y posteriormente en volumen dentro de la colección *La Lectura* –dirigida por Enrique Díez-Canedo- de los *Cuadernos Literarios*, en 1929. En el relato la ventana es el lugar de espera, de la visión de Fedra *en attendant* Teseo, pero también la visión viajera, soñadora de ésta junto a Hipólito, su hijastro:

“La ventana era su vida...Desde la ventana se le escapaban las miradas y se quedaba , ya sin ellas, ciega”

“Ellos, en su ventana, frente al puerto, hacían ya sus viajes siempre juntos y permanecían más tiempo que antes frente a los atardeceres italianos”

En *Los poemas cotidianos*, la ventana permite al sujeto lírico acceder al afuera, ya que todo el texto –exceptuando el fragmento denominado “Intermedio”, donde expone su visión del fluir del río- sucede en y desde el interior de un hogar –sea desde el dormitorio, el comedor o la sala de estar. Este espacio -locus amoenus- se ve como ámbito acogedor de plenitud, de orden y también de refugio. Desde él y través de la ventana el sujeto accede al exterior: paisaje, cielo, alondra, nube, lluvia, olivo, barro de los charcos, etc:

“Abierto ventanal,
cielo azul
con alguna que otra nube,

blanca, pequeña y tenue”

“¡Cómo sopla el sol
en el cristal de la ventana!”

“Paredes blancas de cal,
techos de rojo ladrillo,
de par en par abierto ventanal”

“El agua atropella y profana
los cristales de la ventana”

“...yo te prometo
desde la ventana
un fraternal soneto”

“Apoyado en el marco
de la ventana,
ligero vaho
la empañá,
siento en mí la morada”

“Tibiez maternal del lecho
claridad en la ventana”

La mirada también aparece como un elemento educativo, parte de la enseñanza que el sujeto lírico dirige a su hijo en el poema quinto de la primera secuencia, cuando le expone su voluntad de ofrecerle su enseñanza paterna:

“Yo te enseñaré –amar y oír-
las mil cosas recatadas
de nuestro cotidiano vivir,
unas flores,
unos frutos,
un lejano
manzano
en flor,
allá
el bello color
de los árboles,
de una escondida estatua los cánones,
la línea quebrada
de un monte las cimas”

Con un esmerado puntillismo dedica miradas a lo mínimo, a lo exiguo, a lo nimio, dotándolo de un valor excepcional, en una técnica que recuerda a Azorín y Gabriel Miró:

“Vidrios de colores
dan a la estancia
y a las flores
tonos alegres
de comedor flamenco”

“En la pared, libre de lienzos,
caharros,
azulejos;
brillantes y sencillos
reflejos”

“El Girasol
pasa su carrera
y espera.
El Caracol
-de paso-
se enfurece del retraso”

“Uvas y manzanas
-flores y brescas
de otoño, frescas
hermanas
aldeanas-
en sabrosa unión llameáis en el frutero”

Va el fuego
crepitando,
van las llamas
llameando
y bailando
sobre el tapiz y el espejo.”

También aparecen algunas alusiones a la pintura:

“Se difuminaba la tarde,
...-como una acuarela
pintada en vitela,
que se envelara
con el agua clara.-“

“comedor flamenco”

“¡oh mis bodegones!”

“...parécenme almas
negras, atormentadas,

que hacen memorar
luces de Pentecostés
que el Greco hizo volar”

Este último fragmento resalta uno de los elementos del interior del hogar descritos en el poema y adscritos al ámbito de la mirada, que adquiere rango de símbolo: la llama. Ésta, en un momento del poema es inquirida por el alma –en una anticipación de la disputa final que enfrenta a ésta con el cuerpo y la carne–, en uno de los poemas agrupados bajo el epígrafe de “Penumbras en el comedor”:

“¿es verdad amiga,
que a más de esto,
que a más del color
que a más del fuego,
hay todavía algo?
Llamea,
palmotea,
Baila,
calla.”

Esa llama, surgida de la apacibilidad y del refugio de la chimenea, que se refleja “en el cuero de las muy manidas encuadernaciones”, que son descritas como contoneándose y danzando en el lomo de los libros, finalmente, refleja un acto de síntesis, de asunción, plenamente simbólico:

“Absorbió
la llama
la estancia y mi yo.”

Inmediatamente a estos versos siguen otros en los que queda, creemos, resumida esa “ecole du regard” que constituye a este poemario de Aub:

“Y si me miro en tus ojos,
quiero que no sean de tu alma,
sino de la mía: espejos”

2.3.- Desasosiego. El pliegue reflexivo y la escisión.

Antes de pasar a desarrollar el tercer eje estructurante de *Los poemas cotidianos*, permítasenos hacer referencia a una última alusión a la mirada en el texto aubiano que, precisamente, servirá de tránsito, de puente hacia el establecimiento de la problemática del desasosiego. Aparece expuesta bajo el epígrafe de “Intermedio”, comprendiendo la excepción espacial del poema. Si antes y después de él todo acontece y es descrito o enunciado desde un espacio interior, doméstico, ahora el espacio es el exterior, el afuera:

un puente, desde cuyo pretil el sujeto lírico describe la casa de campo y un río enlodado y bajo sus aguas una mata de hierba que va cubriéndose de una “suciedad viscosa y vieja”:

“Vagas, mirada y mente,
distinguieron en medio de la corriente,
cual proa de navío
que se hubiese hundido triste y vacío,
una mata de hierba
que resistía acerba
el empuje
del agua rojiza
desagradable, casi maciza”

Aquí hemos de disentir de la lectura que se hace en la edición de la *Obra poética completa*, cuando se dice que “vagas” alude a un “término del antiguo francés, ‘ola de las aguas’. Introduce un verso de significado ambiguo”. Para nosotros “vagas” no es un sustantivo sino sencillamente el adjetivo que califica el estado en que se desarrollan los dos sustantivos que a continuación, en el verso, agrupa Aub, esto es: “miradas y mente”. Recordemos que versos atrás comenzó el poema diciendo:

“Una tarde
apoyado en el pretil de un puente
me distraía la corriente”

y unida a esta disposición de distracción ante la mirada del fluir del caudal del río, Aub despliega una sucesión de imágenes que reflejan esas notas semánticas –de errancia e imprecisión- que recogerá más adelante el adjetivo “vagas” aplicados a la mirada y la mente. Primero se describe el contexto: “Sobre la ciudad arde/el crepúsculo” (esta alusión a la ciudad, expone no sólo un afuera espacial, sino un afuera humano, el indicio que le llevará a incluir en su poema, unos versos más abajo, a “los otros”, fuera de la soledad doméstica, apacible, reconfortante, solipsista que anteriormente se adueñó del texto); “río poco caudaloso y sucio”; “cielo claro y lucio”; y “los tejados (del caserío) brillan/con grises innumerables”. A continuación Aub escribe unos versos que sorprenden, pero que ya venían precedidos por dos elementos significativos que los preludiaban: el apóstrofe al olivo “semidió en la cumbre del monte” y la pobre mujer que se moja bajo la lluvia, de la que oye el chapoteo de sus zuecos de madera en los charcos:

“...bajo el puente se ahorquillan
en un sordo gruñir
de dominados
-se oye de los humillados
el latente maldecir-“

“los dominados”, “los humillados”, afirman su presencia en el poema, incluidos en él por mor de esa mirada del río enlodado. A continuación mirada y mente, en su trayecto errático, “vagas”, distinguen “en medio de la corriente” –recordemos, donde miraba distraído,

apoyado en el pretil- una “mata de hierba” que resiste “el empuje/del agua rojiza/desagradable”.

Hemos dicho antes que esta visión nueva ya venía precedida por elementos que la preparaban, pero también hemos de resaltar el juego contrastivo elaborado por Aub - exponiendo una estructura dicotómica-, cuando en los versos que preceden inmediatamente a esta visión desasosegante, conflictiva, había establecido:

“El viento musita,
el sol ya declina,
dase una florecita.
Silencio. Kant medita
el porqué...”

A esta alusión a la “meditación” kantiana, sosegada, impregnada de placidez y tenuidad por el verbo “musitar” y el diminutivo “florecita”, se opone una nueva situación que problematiza todo lo expuesto e introduce en el poema lo que vamos a denominar un “pliegue reflexivo”, dando comienzo al tercer eje conformador del poemario, el desasosiego:

“La corriente iba llenándola
de barro y suciedades,
de manera análoga
que mis soledades
se llenan de fingidas
frases y actitudes
-vidas
sin juventudes-
que forman el río,
sucio y mal oliente,
gentío
insolente,
que me deja,
como a ti, mata de hierba,
suciedad viscosa y vieja,
como a ti, mata de hierba”

Esta invocación a la mata de hierba nos recuerda a la que en versos anteriores dirigía al olivo “viejo y altivo”. Pero si allí el apóstrofe servía para reflejar el abandono de la soledad y la asunción de la felicidad por el amor y la sensualidad:

“Ya no estoy solo,
viejo y altivo
olivo,
¡ya soy dos!
.....
Los placeres del intelecto
son buenos arquitectos

para elevarnos imperfectos,
pero,
¿no es dulce un beso?"

ahora el reflejo no es sino de la desazón, de la perturbación ante lo que denomina "suciedad", y mala conciencia por las "frases fingidas". Se pregunta por la verdad de sus sentimientos y la verdad de su actitud. Después de repasar aquello que ha conformado su sosiego, su orden, su mundo idílico:

"¡Vivir mis poemas!
mi casa,
mi verde prado,
mis flores, mis libros, mi cama...
¡oh mis bodegones!
mi dulce esperanza"

hace uso, de nuevo, del apóstrofe, esta vez dirigido al poeta Francis Jammes:

"dime ¿es ésta la verdad?
¿habremos de dejar pasar
por la corriente de la vida
sin preocuparnos para nada,
miles, miles de hombres,
sin procurar salvar
ni su cuerpo,
ni su alma?"

El poeta vive estos, como él los denomina, "dilemas"; se pregunta por su estatuto como escritor: "¿Tenemos derecho poeta?"; y llega a decir explícitamente:

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

Ésta reflexión ética que proviene de lo que hemos denominado "pliegue reflexivo" la podemos encontrar en estos primeros *Poemas cotidianos*, publicados en 1925 y escritos entre 1921-1922. Supone esta reflexión, la existencia, ya en los primeros textos de Aub, de una preocupación por la ética, por la labor del escritor frente a las injusticias, por la inclusión en sus escritos de esos, como dice en unos versos de este poemario que estamos analizando, "miles de hombres/(que) sufren y gritan entre la nada".

Encontramos pues explicitado de forma clara esa, como la ha denominado José Carlos Mainer, "ética del testigo" que más adelante desplegará, pasando por la serie de experiencias trágicas, límites, de inhumanidad desgarradora como lo fueron la guerra civil, los campos de concentración, el exilio, y, por qué no decirlo, el terrible olvido, ese que vivió en su regreso a España y que dejó como fruto esa llaga latente que es *La gallina ciega*.

“¡Me hiere la verdad!”, repetirá Aub en *Los poemas cotidianos*, “¡Tengo remordimientos/de mis regalamientos!”. Vive la problematización de la ética como irresoluble:

“Quisiera yo poder unir los dos ideales
y siento lo imposible de estos esponsales;
o vivir para ellos o vivir por mí,
fuego en el hogar, la intemperie allí,
es la ecuanimidad o es la lucha,
es el limpio lecho o la casucha.
¡Aún así! ¡Si son tantos los ciegos!
Los ciudadanos y los labriegos”

Aub recoge en este poemario la visión romántica del poeta como salvador, el ser que posee una misión salvífica. Leemos:

“¿Tendremos derecho,
aunque nos llenen de sarna,
de suciedades,
-como el agua a la hierba-
a dejarlos pasar
sin intentar salvarlos?..
.....
quisiera inducirles a vivir
e intentar sus almas redimir.
.....
Yo quisiera ver si se enmiendan
¡Aunque a mí no me entiendan!”

Se oye un eco del romanticismo, un eco de Heine, ese autor tan querido al maestro de Aub, Enrique Díez-Canedo -que dejó varias de sus composiciones traducidas-; es el Heine del que dirá, años más tarde, en 1956, “El poeta lleva en sus hombros el peso del universo y su corazón se desgarrar: el poeta es un mártir: “sufro por la salvación de todo el género humano, expío sus pecados, pero también gozo con ellos”¹⁹. El poeta es el portador de lo “sacro maldito”, como dirá José Ángel Valente, recordando la frase de Rimbaud. “Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit”²⁰

Pero en el “pliegue reflexivo” del poemario, este conflicto, este desasosiego verá ampliado su espectro hacia otro ámbito, otra voz que será para el sujeto lírico otra muestra más de su zozobra. En esta ocasión Aub introduce una especie de escena conflictiva, dramática, que configurará una disputa entre el cuerpo (la carne) y el alma. Esta dualidad nace de los dilemas que antes han sido expuestos (individuo/sociedad; compromiso/soledad, contemplación/acción), pero ahora se vive como escisión personal y

¹⁹ AUB, Max, “Notas acerca de Heine”, en *Pruebas*, México, Ciencia Nueva, 1967, p. 33

²⁰ VALENTE, José Ángel, “Situación de la poesía: el exilio y el reino”, en *Palabra de escándalo*, Barcelona, Tusquets, 1974, p. 252.

se dirige hacia una finalidad trascendente. El hombre escindido en su existencia (frente a los otros) y en su esencia (frente a sí mismo).

En la secuencia de “Las tardes”, se abre bajo el epígrafe “Penumbra en el comedor” unas estrofas que describen al sujeto y su amada en su confortable espacio doméstico: él lee un periódico, ella borda. Es curioso el juego poético utilizado con la alusión mitológica a Atlas, cuando dice: “Recostado sostengo en seis columnas/el mundo”, que recuerda el recurso metafórico que utiliza en la primera secuencia, cuando alude a “la música de encaje de Bruselas”. Aquí el referente se despeja cuando después de describir las miradas que se lanzan uno a otro y que crean una “voluptuosidad epitelial”, vuelven cada uno a su quehacer rutinario: el bordado y la lectura:

“Vuelta a bordar.

En el artículo de fondo me torno a embarrancar”.

Después de estas estrofas de transición, que tornan el espacio doméstico y el ambiente apacible y sensitivo, Aub introduce dos textos paralelos que van simultaneándose, diferenciado el segundo texto por su desplazamiento con respecto al texto principal –con una mayor sangría en las líneas versales- y con un tipo de letra distinto. Este segundo texto funciona como una especie de acotación –voz omnisciente-, que describe o expone un estado ánimo, e introduce la dualidad alma/cuerpo que entablará un diálogo en la última secuencia del poema.

La primera “acotación” describe la estancia y presenta una imagen alucinada, provocada por las figuras de las llamas que pueblan los muebles, figurándosele “almas negras, atormentadas” que le hacen recordar el cuadro Pentecostés de el El Greco. Ello provoca que vuelva sobre él el dilema, el conflicto:

“Mi alma
va dudando
del almendro en flor
a la Crucifixión de Nuestro Señor”

Pugnan de nuevo la claridad y la oscuridad, la serenidad y la tensión. Las próximas “acotaciones” presentarán, por un lado, al cuerpo detenido –siempre “satisfecho”- y al alma en movimiento continuo, en devenir constante y en constante desasosiego: primero sueña, después pregunta tristemente, a continuación pregunta atribuladamente, más adelante con desesperación y finalmente implora. A cada estado del alma corresponde una pregunta de ésta, bien a la llama, a las frutas y flores, a sus libros, a su amada y al alma del alma. La pregunta es la misma: ¿Existe “algo” más allá de lo que se ve y se siente?. A todos les conmina finalmente a que no contesten ya que prefiere el silencio y la ignorancia.

En la secuencia final, “El Amanecer”, volverán de nuevo a aparecer el cuerpo (ahora también carne) y el alma –en el ínterin no sólo ha regresado la placidez, la belleza y el goce, también ha tenido lugar la secuencia de “La noche”, que tratamos más arriba, cuando muestra su incertidumbre y su temor mientras cuenta historias a su hija-, pero en esta ocasión el cuerpo entabla un diálogo, que es disputa, con el alma. Ésta le pide al cuerpo que no huya de ella y piense; el cuerpo le responde que prefiere no pensar ya que sólo le basta con el goce. El alma apela a la justicia para evitar el egoísmo del cuerpo: “¿...es justo

que de ti necesitando/hombres lloren, padezcan y maldigan?”. Para el cuerpo el sentido de la vida reside en el goce:

“Amiga alma, amiga alma,
si más alto que el dolor
no hubiese sino la nada,
¿por qué cantarina el agua?
¿por qué el cuerpo de la amada?
¿...el para qué en la alborada
pensar en las injusticias
y en la muerte –y en ti mi alma”

El alma termina sus argumentos recordando al propio cuerpo cómo el goce es apariencia, algo pasajero, y le recuerda aquellos momentos en los que:

“tú sentías, en tu mismo cuerpo, un algo:
ni aroma, ni color, ni luz, ni fruto...
más adentro y arriba; no sabías,
hallabas tu razón en el pensar...”

De nuevo esa apelación a lo que no puede ser definido, sino con la palabra neutra, un “no sé qué”, cuya morada es recóndita, precisada por las coordenadas del límite, que no puede abarcar la mirada: “allá muy lejos”, “más alto”, “más adentro y más arriba”. El “pliegue reflexivo” ha recorrido la mirada del otro, el dolor del otro, pero también la trascendencia.

El final del debate se produce por el despertar de la amada, al abrir sus ojos. El poeta vuelve, para concluir su texto, a repetir la primera estrofa con la que abría el poemario. En ella se dirige a la amada y le pide que al abrir el balcón, su cuerpo quede de cruz en la ventana. Estaríamos, pues, ante un final en que la resolución del dilema, del conflicto, de la raíz del desasosiego, residiese en el cuerpo femenino, en el goce. Cuerpo que aparece como dicha, elemento salvífico; como maternal seno –al que el rayo de sol no se atreve a asustar-; pero también como ser cargado de gracia, de santidad: por un lado, a través de ella, queda “el paisaje humanizado”, y ve “el ruiseñor, el roble, el ababol...mejores”; por otro, el rostro de la amada es descrito en dos ocasiones como aureolado por un nimbo: al amanecer, formado por el sol; en la cena, por una difusa luz.

Esta idea del amor será la que exponga Luis Álvarez Petreña en su diario: “Tengo un ideal de vida. No ha variado desde que yo escribía versos. Era y es una ilusión amorosa, tranquila y amable”²¹. Es sintomática la referencia que Álvarez Petreña realiza unas páginas más tarde, cuando le dice a Laura: “Sin embargo, no hay duda de que hubiese preferido conocerte en medio del campo. Recordaría ahora los colores de los árboles y de las piedras, y tú en medio.”²²

Al final del poema los dilemas no se resuelven, se disuelven, con las luz de los ojos de la amada, pero la experiencia del dilema ha sido expuesta, escenificada, como lo hará Narciso, en escritura dramática, su huella no podrá soslayarse.

²¹ AUB, Max, *Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, 1934, p.33.

²² Idem., pp. 35-36.

Miguel Ángel García ha mantenido y argumentado que la llamada “Generación del 27”, no pasó de una etapa deshumanizada, pura, a otra comprometida o humanizada, comprendiendo la primera un esteticismo no ideológico. Para él en el Veintisiete, “ni la forma ni la autonomía funcionan como *negación*, de la sociedad industrial, o alienada o cosificada; se trata, antes bien, de lo contrario, de construir –a partir del arte o la poesía como discursos o prácticas tan eficaces como la política o el derecho en la intervención sobre la realidad- el espacio favorable para el acondicionamiento de la modernización burguesa y la construcción de España como un Estado “europeo”, a todos los niveles”²³. Ese sería el proyecto de Ortega y Gasset, al que se plegarían las primeras poéticas de Veintisiete.

También este primer poemario supone una “intervención sobre la realidad”, pero su órbita no es la poesía pura del Veintisiete –donde sí se encontrarán otras composiciones de Aub, como las que forman parte de A-, sino, como ha señalado Arcadio López-Casanova, una de las tradiciones del simbolismo, ese ingenuismo eglógico que parte de Francis Jammes, y tiene su desarrollo en el modernismo hispánico –en autores como Díez-Canedo o González Blanco- y en algunas de las primeras composiciones de autores del Veintisiete como Dámaso Alonso o Luis Pimentel, señaladas por el profesor López-Casanova.

Pero Aub establece una distancia con respecto a estas composiciones, no sólo por su complejidad compositiva, sino por la plasmación de ese “pliegue reflexivo”, como lo hemos denominado, que le lleva a cuestionar su poética, a problematizarla y a avanzar hacia un nuevo espacio de las relaciones de la escritura con la realidad. Creo, en este sentido, que su producción dramática de esta época, responde a una exigencia que no tenía una resolución plausible en la poesía.

Jorge Guillén en un ensayo dedicado a Bécquer, recuerda un prólogo de éste a *La Soledad*, de Augusto Ferrán, donde el escritor sevillano distingue dos tipos de poesía: “Hay una poesía magnífica y sonora, que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad...Hay otra natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye”²⁴. Es en esta última donde inscribiríamos este primer poemario que nos ofreció el joven Max Aub de los años veinte.

Max ingresaría tres años después de publicado su primer poemario en el Partido Socialista Obrero Español y ofrecería a comienzos de 1930 una conferencia en la Casa del Pueblo de Madrid sobre los “Orígenes de la guerra del 14” que sería publicada en tres entregas en el periódico *El Socialista*²⁵. En ella comenzaba diciendo: “Compañeros: Yo he venido al Socialismo porque es el único Partido hoy y en España que ofrece la posibilidad de un mundo mejor”. Aunque sea una visión de exceso de progreso diacrónico, creemos que es posible aplicar a *Los poemas cotidianos*, aquellas palabras que Manuel Tuñón de Lara expuso en su prólogo a las *Novelas escogidas* de Max Aub: “...cada vez más, dentro (de la obra de Max Aub) va creciendo el drama del hombre”.

²³ GARCÍA, Miguel Ángel, *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p.42.

²⁴ GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1983, p. 135.

²⁵ Vid. AZNAR SOLER, Manuel, “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”, pp. 568-576. *Actas del Congreso Internacional. Max Aub y el laberinto español*, Valencia, Ajuntament, 1996.

Actualitats 15 B.

El comte Keyserling, gegantàs simpàtic i optimista. Athos rediviu dels nostres anys mossos, té quant menys la ventaja de remoure grans temes. En les seues conferències de Madrid es limità a estructurar novament les seues conegudes teories. Parlà mal dels americans, cosa sempre regocitjant per als espanyols, dels ianquis pel seu poc amor a la terra, dels llatins per tot lo contrari. El fidel de la balança el pronostica el fornit pensador en Espanya: l'èxit estava assegurat. Una sola afirmació vullc recollir en esta revista d'actualitats. Digué: "Cada dia es parlarà en el món menys idiomes". Donava com resultat immediat el pronunciar les seues conferències en un agre i tallant castellà.

Per altra part este pronòstic ha servit moltes vegades, no sols per a internacionalistes de totesmenes, sinó per a escriptors aficionats en ambientar les seues produccions més enllà de l'any 2000. L'ensaig que representà en el seu temps l'esperent –naixquè llengua morta amb totes les culpes: culte i oficiants- no feu sino senyalar l'equivocat del camí. Funda el Comte de Keiserlinger la seua afirmació en la rapidesa cada dia acreixcuda de les comunicacions, en la velocitat, en la major i més frequent relació dels distints idiomes prevaleixents.

La velocitat és un nou dato, gairebé inèdit, en la filosofia. Els problemes enfocats a 300 kilòmetres per hora adquirixen nous contorns, no menys reals que els estàtics. "La velocitat, escriu un gran escriptor francès, és la forma darrera i la més moderna de la força". Es general el reconeixement de que vivim en una època de transició.

En este nou "Epíleg de les llengües", ve el centenari de Mistral a posar el seu comentari. Diu l'academitzant -dic academitzant perque estos dies presenta la seua candidatura al silló de Curel- Pierre Lassere al recordar una llunyana lectura del "Poema del Rodan": "Jo creia, com ho creu molta gent encara, que hi havia quelcom de convencional en l'alta reputació poètica del gran provensal. Recentment havia sentit parlar Barrés en este sentit. Creia en Mistral patriarca i patriota, moly menys en Mistral poeta. Tenia la seua gloria per una semificció. Després de tot el que no pot llegir a Mistral en el seu text original és prou escusable de deixar-se induir a error *per la pàlida i inert traducció que de la seua obra havia escrit, badallant, el mateix poeta*. Hi hauria que refer esta traducció sense por. Moltes vegades he experimentat la singular potència de Mistral, llegit en veu alta, una volta especiat el seu francès descolorit d'un poc de color i sobretot de ritme"

Deixant a banda el curiós tema de l'autor mal traduït per sí mateix, cosa que no té, ben mirada, res d'extraordinari (tampoc ens diuen les històries si Molière representava millor que ningú representà les seues comèdies). Pensem un moment que Mistral haguera pogut escriure el seu poema directament en francès. Lo probable és que pareguera aleshores la seua obra a la obra mitjana i pròpia traducció. "Escriure per mí és traduir" deia Delteil, altre escriptor francès meridional, la setmana passada. I no es referia al sentit profon que estes paraules poden significar a totes hores per a un escriptor.

Si Rommanille no haguera convençut a Mistral per a escriure en felibre ¿s'haguera ensorrat en l'anodí el geni del poeta?. "La descentralització literaria –i açò es greu- ha privat sense dubte a l'idioma francès d'algunes obres maestres, però ha tornat a donar

l'ànima sana i pintoresca de la província consciència de sí mateixa per la poesia i ha desvetllat aixis vida i bellesa”²⁶.

Est renaixement indiscutible no es pot compaginar amb els afanys interancionalistes d'un comte Keiserling?. Perquè tota exaltació regionalista és conservadora, encara que sols siga en termes literaris, que són els que manipulem ara.

Una enquesta aprop de l'art o literatura proletari havia rascat, fa alguns mesos, el tema, millor dit el problema. Perquè si projectem vers el futur, encara seguint les lleis de la més tradicional perspectiva, les figuracions apuntades, no cap dubte que el proletariaat també té el seu vot en esta qüestió. Es parlà, naturalment, deseguida de conveniència. La conveniència, ho creu aixis la majoria burgesa, està renyida amb la poesia. Lo graciós seria descobrir que la conveniència està pastada amb poesia. I que aleshores tot lo altre, además de no tindre importància, sobra”

Max Aub . *Taula de lletres*, nº 33, Junio, 1930, pp. 4-5.

²⁶ N.A.: Paul Fort i Lluís Mandin, “Historia de la poesía francesa desde 1850”.