

MAX AUB, POETA.  
DIARIO DE DJELFA Y UNOS TEXTOS INÉDITOS:  
OBSERVACIONES Y PROPOSICIONES

Bernard SICOT

CRIIA, Universidad de París X-Nanterre

1/ Desde que en 1996 traje de México, antes de que se pudiera conseguir la primera edición española (1998<sup>1</sup>), un ejemplar fotocopiado de *Diario de Djelfa* (1944<sup>2</sup>) en la edición de Joaquín Mortiz (1970<sup>3</sup>), siento por este singular libro un interés que no siempre se ajusta a lo que podría exigir la pura actividad crítica o investigadora y, cuando ésta intenta recobrar el camino de lo académicamente correcto, fácilmente se deja desviar por senderos opuestos a los del canon teórico.

Primero porque, al abrirlo, el libro de Max Aub me trajo a la memoria otro que en mi infancia o adolescencia yo iba a buscar, entre Paul Bourget y Julien Green, en los estantes de la modesta biblioteca paterna: *Buchenwald*, más o menos del mismo tamaño que *Diario de Djelfa*, con tapas blancas y título que recuerdo negrísimo. Dentro, se hallaban repartidas entre el texto documental unas fotos en blanco y negro que me han dejado el recuerdo imborrable de sus alambradas, sus presos esqueléticos, sus cadáveres desnudos, amontonados en o junto a inmensas fosas. A dos de las seis fotografías incluidas en el poemario de Max Aub (“José Dorca, 65 años” y “Lucharon en el Ebro”) se debe esencialmente, salvando las distancias y respetando las importantes diferencias circunstanciales, este vínculo memorial. Sin olvidar la necesaria distinción que conviene hacer entre unos y otros campos –no sé si se puede escribir poesía *después de* Buchenwald, Auschwitz o Mathausen, pero sí se podía estando *en* Djelfa, cualesquiera que fueran las dificultades<sup>4</sup>– *Diario de Djelfa* es, que yo sepa, al menos en la literatura española, el único testimonio poético de los campos del siglo XX, sean éstos de concentración, de trabajo o de exterminio. Esta peculiaridad ya sería motivo suficiente para reservarle, en la historia de la literatura, un lugar que todavía no se le ha dado.

---

<sup>1</sup> Edición de Xelo Candel Vila, Valencia, Denes, Col. Edicions de la Guerra y Café Malvarrosa.

<sup>2</sup> México, Unión Distribuidora de Ediciones.

<sup>3</sup> 2ª ed. (Obras incompletas), México, Joaquín Mortiz.

<sup>4</sup> También los presos podían esconder una máquina fotográfica, sacarse, sin demasiado disimulo, fotos que conseguirían luego salir del campo. Sería interesante saber algo más de la historia de esas fotos. Tampoco parecen ser las únicas que se pudieron sacar: así por lo menos lo sugiere el libro *Cara y Cruz. Iconografía de Max Aub* (Segorbe, FMA, 2000) donde aparece otra, representando a Max Aub al lado de un compañero en el campo de Djelfa (p. 41).

La segunda razón de ese interés mío también tiene que ver con las fotografías: no conozco otros poemarios, en español o en francés (aunque los habrá), en los cuales el autor le proporcione al lector, documentos fotográficos (seis) acompañando el texto y en plena coincidencia con las circunstancias a las que los poemas hacen referencia. Elemento intrínseco del peritexto autorial<sup>5</sup>, las fotos corroboran lo que el prólogo enuncia en sus advertencias: “todo cuanto [...] se narra es real sucedido. Versos inimaginados o inimaginables, se les podría llamar, sin que me llamara a engaño<sup>6</sup>”. Hechas en el invierno de 1941-1942 (“Con sus mejores prendas”) o a principios del verano del 42 (“Lucharon en el Ebro<sup>7</sup>”), ahí están para confirmar lo que los versos que las rodean, “hijos de la intranquilidad”, deben al “frío”, al “hambre”, a la “esperanza” o a la “desesperación” (p. 21). Estas representaciones gráficas, parciales pero fidedignas e inequívocas, refuerzan además el papel conferido insistentemente a las palabras de los poemas por crear un ambiente de realidad, menos ilusorio de lo que se suele decir al tratar de poesía. El referente que, habitualmente y por definición, permanece fuera del espacio textual, a una distancia que muchos teóricos quisieran inaccesible, pero que está al alcance de los ingenuos por medio de la actualización *naïve* a la que procede la lectura, aquí se inmiscuye gráficamente entre los textos para mejor alimento de “los fantasmas de cada lector” (p. 22), probablemente también para corregir el proceso de desgaste en el recorrido de la realidad a lo escrito. A esta ambición del autor por rescatar lo real y señalárselo al lector concurren las fotos, como sugiere el prólogo: “Esta poesía atada al recuerdo, se desdibuja, palidece y cobra virtud fantasmal según los fantasmas de cada lector, que si de lo vivo a lo pintado piérdese una dimensión, ¡qué no perderá en lo escrito!” (p. 22). Así, el preso Dorca que con otros figura nominalmente en el poema titulado “Toda una historia” (p. 71) reaparece, harapiento, más en hueso que en carne, en la segunda fotografía de las publicadas. Ésta y las otras, al dar a ver el frío, el calor, la delgadez y el hambre, la miseria de ese vivir inseguro con la escasa protección de las tiendas de campaña en un medio desértico y un clima riguroso, algo dicen de los límites de lo humano y de los límites de las palabras. Al irrumpir lo vivido fotografiado en medio de los signos, los papeles tienden a trastocarse: lo real referido, normalmente ausente, se hace presente y viene a suplir la insuficiente presencia de los signos<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Por esta razón y las siguientes, creo que hubiera sido aconsejable conservarlas en la edición del *Diario* incluida en el bello volumen I de las *Obras completas* (dir. Joan Oleza Simó): Max Aub, *Obra poética completa*, Valencia, Generalitat Valenciana, Biblioteca Valenciana, 2001, edición crítica, estudio introductorio y notas a cargo de Arcadio López-Casanova.

<sup>6</sup> Max Aub, “Prólogo”, *Diario de Djelfa*, *op. cit.*, p. 21. Todas las citas se harán a partir de esta edición y vendrán seguidas directamente por la página correspondiente.

<sup>7</sup> En opinión de José María Naharro-Calderón, esta foto no fue sacada en Djelfa. Sería anterior y tal vez provenga del campo de Vernet-sur-Ariège.

<sup>8</sup> En el momento en que estoy escribiendo estas líneas, descubro un interesante estudio de Jean-Claude Pinson, que hace referencia a los experimentos (que desconozco) de Denis Roche por mezclar poesía y fotografía. En opinión del autor, este poeta “halla una salida [a la incompletud verbal] en la afasia fotográfica. Salida ‘apofántica’, referencial, puesto que consiste en descorder la cortina verbal para considerar de nuevo el mundo y sus historias, para darlos a ver, esta vez a través de la transparencia del objetivo fotográfico”. Y señala después una modernidad que también podría ser, opino, la de *Diario de Djelfa*: “Llegado a la despreocupación por la reducción modernista en cuanto a la pureza del *medium*, el proceder de Denis Roche, mezclando fotografía

Contrariamente al empeño de ciertas teorías y de acuerdo con el carácter inhabitualmente inhumano de los campos, aquí los poemas dicen una cosa –“una estación en el infierno<sup>9</sup>”– y no quieren decir otra<sup>10</sup>.

Pero hay más todavía en este esfuerzo de Max Aub por borrar de su poemario cualquier carácter ficticio. Las dos fotografías que lo representan (una de pie en medio del campo de Djelfa con las tiendas de campaña en segundo plano y el paisaje desértico al fondo, otra sentado dentro de una de las tiendas con una leyenda que reza: “*Mi trabajo: montar alpargatas*”), además de atestiguar la presencia del autor en el campo en aquel momento, como uno más de los que vivieron aquella tragedia humana, en cierta forma lo introducen dentro del espacio textual. Esta otra *presencia*, tan inhabitual como la del referente, lleva a dudar de la existencia, en los poemas, de una voz poética distinta de la del poeta que crea y del hombre que sufre<sup>11</sup>. Esta voz que enuncia los poemas repartidos antes y después de las fotografías está así directamente ligada al *hombre* representado que coincide con el autor cuyo nombre viene indicado en la cubierta del libro. Incluida en la primera persona del plural en muchos poemas, esta voz se hace solidaria del colectivo de los presos. Vertida en un yo unívoco en los poemas más autobiográficos (los del recuerdo y los que vienen dedicados a sus hijas), se presenta totalmente desprovista del grado de ficcionalidad que ostentaba, como lo ha mostrado Ignacio Soldevila<sup>12</sup>, en *Los poemas cotidianos* (1925) y, sobre todo, sin las máscaras múltiples de la *Antología traducida* (1963 y 1972). Esta forma de reforzar y de modificar<sup>13</sup> su voz, excluyendo de ella toda ficción poética (o teórica), apartándola de los juegos enunciativos, dejándola al descubierto, totalmente desenmascarada, está en plena concordancia con la tonalidad testimonial del libro, con su carácter tan humanamente dramático. En un escritor que tanto gustaba de los recursos encubridores (juegos y máscaras) es, con todas sus consecuencias, aceptar aparecer como un elemento más de la realidad, insoslayable en el caso de *Diario de Djelfa*. Es también aceptar los riesgos que semejante dicción hace correr, a veces, a la poesía.

---

y poesía (literatura) puede así ser comprendido como anunciador de una edad nueva, la nuestra, en la que se extiende la práctica [...] del mestizaje de la poesía con otros géneros o del recurso a técnicas importadas de las artes plásticas o del cine [...]” (Jean-Claude Pinson, “Structure de la poésie contemporaine”, “Introduction” à : Claude Le Bigot (dir.), *Les polyphonies poétiques. Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 31; la traducción es mía).

<sup>9</sup> Este rimbaldiano título es el usado por George Steiner en el capítulo que dedica a los campos en *In Bluebeard's Castel, Some Notes towards the Redefinition of Culture* [1971], tr. francesa: *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Paris, Gallimard, col. folio/essais, 2000, p. 37. En la p. 66, escribe Steiner: “Los campos de concentración, los campos de la muerte del siglo XX tienen, en todos los regímenes políticos, la inmanencia del infierno” (La traducción es mía; el subrayado, del autor).

<sup>10</sup> Cierta tipo de poesía, y especialmente ésta de Max Aub, llega a veces a contradecir puntos esenciales del dogma textualista tal como lo define por ejemplo Michael Riffaterre: “[...] un poema dice una cosa y quiere decir otra cosa” (p. 91); “[...] el referente es la ausencia que suple la presencia de los signos” (p. 92); “[...] los críticos [...] sitúan la referencialidad en el texto, cuando en realidad está en el lector, [...]” (p. 93). Véase, Michael Riffaterre, “L’illusion référentielle”, in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, J. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, col. Essais, 1982, p. 91-118. La traducción es mía.

<sup>11</sup> Glosando a Cernuda (véase “Historial de un libro”, *Obra Completa*, vol. III, *Prosa II*, Madrid, Siruela, 1994, p. 660).

<sup>12</sup> Véase, Ignacio Soldevila, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999, p. 69-71.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 77.

Ello nos debe sugerir deshacernos (por una vez no habrá pecado) de algunas preocupaciones o precauciones teóricas que a *Diario de Djelfa* no le sientan. No es, por ejemplo, que no se pueda, si se quiere, usar conceptos como “la voz poética”, “el hablante”, “el narrador poético”, “el sujeto/yo lírico” o “el sujeto de la enunciación”, al hablar de algunos de los poemas de este *Diario*, sino que, la mayoría de las veces, frente a esa voz tan obviamente personal, respaldada además por la imagen de quien la emite, será suficiente y totalmente pertinente referirse a “el poeta” e incluso a “Max Aub”. El significado vivo de la palabra poética aubiana está tan marcado, tan presente su hondo contenido humano, que parece oportuno, asimismo, huir cada vez que se pueda de cualquier metalenguaje abusivo o prescindible, evitando así la torpeza seudocientífica que denunciada George Steiner cuando escribía: “Nunca los metalenguajes de los sumos sacerdotes han florecido tan reciamente, nunca su jergonza ha rodeado de más espinas la significación viva amordazada<sup>14</sup>”.

2/ Otro motivo de mi interés por *Diario de Djelfa* es que este libro revela claras dotes en un poeta que, sin embargo, pretende insistentemente no tenerlas. Ignacio Soldevila Durante, en *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, ha citado la mayoría de los muchos textos en los que Max Aub se queja de su falta de oído, de su poca sensibilidad al ritmo musical, de su incapacidad por reconocer la medida de los versos, achacándolo todo principalmente a su pésima memoria y deduciendo de todo ello que es mal poeta: “le advierto que tengo muy mala opinión de mí como poeta” (p. 52); “No tengo oído. Por eso soy tan mal poeta” (p. 54); “No soy poeta tal vez por eso” (p. 66); “[...] si en prosa, bien que mal, me defiendo, encallo en los versos” (p. 75); “[...] no llegan [mis fuerzas], en verso, al lustre mágico que merecerían los que a continuación se dan [...]” (p. 79), etcétera... Y, a propósito de los poemas de *Diario de Djelfa*, en una entrevista insiste en que “[e]ran unos poemas malísimos” y añade: “Eran unos apuntes que yo tomaba en “Djelfa” y lo hacía en verso porque el verso despierta, a lo sumo una mirada de indulgencia de los guardianes. Las notas en prosa son más sospechosas. Pero mi “Diario” se quedó para siempre en

<sup>14</sup> George Steiner, *op. cit.*, p. 121 (la traducción es mía).

Concretamente me pregunto, por ejemplo, sobre la necesidad o la adecuación de unas formulaciones como las siguientes, escritas a propósito de *Diario de Djelfa*, y también sobre la exactitud de tal o cual concepto ahí expresado:

“Esta literatura tremendista opera en un espacio histórico en el que la palabra se convierte en una ideología en la forma del lenguaje. Ninguna interpretación de la palabra, por tanto, resulta adecuada si no adapta su aspecto social. Pero, sobre todo, el *Diario* interesa [...] porque el estatuto del enunciado representa un texto ficcional de cariz realista, o lo que pudiera ser lo mismo, el enunciado es una representación con pretensión referencial para la que el sujeto poético adapta, dentro de los límites de la ficción, una retórica que es intencionalmente realista<sup>14</sup>.” (Xelo Candel Vila, “Max Aub y la encrucijada poética. La ficción realista en el *Diario de Djelfa*”, in: *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español*”, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, edición a cargo de Cecilio Alonso, tomo I, p. 644). Sin embargo, el mismo crítico es autor de la interesante y convincente “Introducción” a la edición española de 1998 del *Diario de Djelfa*, *op. cit.*

En estas líneas, “literatura tremendista”, “ideología en la forma del lenguaje”, “texto ficcional de cariz realista”, “representación con pretensión referencial”, “límites de la ficción” no me parecen adecuarse a lo que es el *Diario*, ni susceptibles de aportar una luz explicativa a lo que es, ante todo, testimonio directo, humano e histórico: “literatura y vida, imaginación e historia”, “producto literario [de] honda validez humana” (José-Carlos Mainer, “Max Aub entre la antiespaña y la literatura universal”, *Insula*, julio-agosto de 1973, nº 320-321, p. 6.).

verso<sup>15</sup>". Sin embargo, aquí, "eran" puede dejar suponer que los consideraba malos sólo en sus primeras versiones, cuando todavía se trataba de apuntes apresurados y más o menos clandestinos, pero no en su versión definitiva, elaborada ulteriormente en México para las ediciones de 1944 y 1970. Por otro lado, paradójicamente, el que proclama no ser poeta insiste en escribir versos y ese ejercicio de autocrítica al cual demuestra tanta afición incluso llega a hacerlo en versos como en este texto inédito que cito parcialmente:

Ya me han dicho  
 bastantes veces, tú no  
 sabes bailar  
 [...]  
 Yo no tengo oído  
 no distingo, al oído  
 unos tercetos  
 de un soneto  
 una redondilla  
 de una décima  
 [...]  
 Cuando se queda un verso cojo  
 cuando se rompe una asonancia  
 cuando hay un verso rimbombante  
 una cadencia quebrada  
 no le busquéis leyes, que no la tienen (*sic*)

Tampoco son versos libres  
 siguen una música callada  
 con ritmo particular  
 que no es el ritmo  
 de todos,  
 [...]  
 no hay más reglas  
 que las propias  
 [...]  
 Me canta el mundo así.  
 Las reglas son cadenas  
 buenas  
 para la semana  
 pero este libro es domingo  
 [...]  
 Ya sé que estos versos  
 cantan dentro  
 rotos, que los asonantes  
 les salen por el medio  
 tanto como por el fin  
 pero para mí  
 tanto monta  
 el fin  
 como el medio.  
 Todo es uno y lo mismo canto.  
 Además esto es para  
 mi propio consumo  
 el que quiera que pique  
 el otro que me deje<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Antonio Núñez, "Max Aub, en Madrid", *Insula*, nº 275-276, p. 19.

<sup>16</sup> FMA, cuaderno C 7-1, p. 38.

En estos versos, bastante ilustrativos de lo que llama acertadamente “música callada” y “ritmo particular”, además de reconocer, por enésima vez, que su poesía es un canto que no sabe bailar, lo que hace en realidad Max Aub es (¿sacando fuerzas de flaqueza?) definir y defender una poética *sui generis*, fuera de las leyes, de las reglas habituales, con música y ritmo en concordancia con lo que él es por “dentro”. No sé si el texto citado hace referencia directa a *Diario de Djelfa* pero, si fuera el caso, cobrarían todavía más relevancia unos versos como: “Las reglas son cadenas/buenas/para la semana/pero este libro es domingo”. Sin prejuizar de la calidad del resultado, me parece que esa forma de reivindicar su libertad creadora es en sí una manera no sólo de asumir sino de justificar lo que hace como poeta y por ello no conviene tomar al pie de la letra las denegaciones que acumula en cuanto a sus pocas dotes como poeta, o dejarnos convencer de su poco talento con demasiada facilidad<sup>17</sup>. Si no resultan del todo convincentes esas denegaciones es también porque no consiguen alejarlo de la escritura poética ni le impiden publicar lo que escribe en versos, en vez de guardarlo para su “propio consumo”. Muy al contrario si consideramos que entre *Los poemas cotidianos* (1925), *Diario de Djelfa* (1944 y 1970), *Antología traducida* (1963 y 1972), *Versiones y subversiones* (1971), *Imposible Sinaí* (1982), plaquettes, poemas sueltos y otros inéditos, el volumen de la *Obra poética completa* reúne un total de trescientos veinticinco poemas, cantidad nada desdeñable que, además, pone en evidencia la permanencia de un interés por la expresión poética a lo largo de toda su vida. Argumento que se refuerza si se tiene en cuenta toda clase de inéditos, conocidos o no, no incluidos en el tomo aludido, o el hecho de que las libretas y los cuadernos manuscritos depositados en la Fundación Max Aub contienen no pocos poemas más o menos terminados<sup>18</sup>, empezados, esbozados<sup>19</sup>, intentos de versos, reflexiones metapoéticas<sup>20</sup>, listas de palabras como si las estuviera juntando y atesorando para su ulterior utilización<sup>21</sup>, o textos ya trabajados y acabados, como el que se titula “Tipo”, empezado a lápiz, completado y reescrito luego con pluma estilográfica. Bien en la línea de cierto realismo áspero de *Diario de Djelfa*, tal vez retrato de algún sargentillo francés del campo<sup>22</sup>, sus nueve primeros versos llanamente descriptivos, miméticamente desaliñados, llevan hasta una cláusula final octosilábica en la que el ritmo, los juegos aliterativos y asonánticos, la hipérbole, el taco de “mal gusto”, refuerzan la carga sarcástica y abrupta:

<sup>17</sup> Llega a convencer hasta a los críticos que mejor conocen su obra. Parece ser el caso de Eleanor Londero, editora de *Imposible Sinaí* (Segorbe, FMA, 2002) que, en su “Estudio introductorio”, escribe con razón: “La relación de Aub con la poesía fue siempre problemática”, pero que añade en seguida: “Era un mal poeta y lo sabía” (p. 16).

<sup>18</sup> Véase, por ejemplo, el soneto “A una dama”, cuyos dos primeros versos recuerdan “Ya hiedes Julián Castillo” (*Diario, op. cit.*, p. 39): “Púdrete, puta, púdrete y mal hiede/hiel que relame su podrido cieno” (fechado en México, 20-10-42); o el poema que empieza por “Sájara: soledad y laberinto” (los dos en la FMA, C7-15).

<sup>19</sup> Cf.: “no son los recuerdos míos/sino que soy del recuerdo” (C7-18).

<sup>20</sup> Cf.: “Lloran porque no saben cantar/Lágrimas son palabras/sin sonido”; “Las palabras son tan pobres frente a los sentimientos que hay que recurrir a mil trucos para dar con el reflejo de la realidad” (estos dos ejemplos en C7-17).

<sup>21</sup> Véanse los apuntes de vocabulario en C7-17 y una lista de palabras asonantadas en “u-a”, en C7-18.

<sup>22</sup> Igancio Soldevila me señala que se trata probablemente de Gravela.

Con la cabezota en cono  
 boina calada, pringoso  
 el pelo ralo  
 desdentado  
 la chaqueta remendada  
 botas de montar  
 la fusta siempre en la mano  
 a los aires la capa  
 en señal de autoridad  
 y los cuernos como torres  
 en lugar de los cojones<sup>23</sup>

Los abundantes documentos manuscritos de Segorbe son, dejando aparte los conocidos chistes sobre la prolijidad de Max Aub como escritor, la manifestación concreta de un escribir incesante y, en lo que respecta a la poesía, los significativos restos de un taller permanente de escritura, de reflexión sobre la poesía y de trabajo sobre las palabras. También lo son otros documentos poco conocidos, difíciles de fechar, pero más elaborados ya que escritos a máquina, actualmente depositados en la biblioteca de El Colegio de México donde, en la sección “Poesía y teatro” de este archivo<sup>24</sup>, vuelve a manifestarse la preocupación por las relaciones semánticas y formales de las palabras y por los términos raros<sup>25</sup>.

Pero en este taller del poeta (los documentos de Segorbe y de El Colegio de México) hay algo más que la manifestación de una fascinación por el lenguaje y el mundo de las palabras o el simple almacenamiento de retazos de versos y poemas en espera de una ulterior utilización. También se encuentran en el archivo mexicano varios textos en prosa reveladores de la poética aubiana, que pueden ser un utilísimo complemento a los que forman parte de sus estudios sobre *Poesía española contemporánea*<sup>26</sup>. Algunos, ya en forma más elaborada, con títulos harto significativos (“De la desmedida valoración de lo poético”, “Poesía y liberalismo”, “El liberalismo y la poesía<sup>27</sup>”), otros que sólo son apuntes breves, esbozos.

En “De la desmedida valoración de lo poético” aparecen anotaciones que confirman sus conocidos gustos personales (Unamuno, Machado), sus opiniones en cuanto a la relación entre literatura, sociedad y economía<sup>28</sup>, su oposición a una literatura que fuera “diversión para

<sup>23</sup> FMA, C7-17.

<sup>24</sup> Biblioteca de El Colegio de México, caja “Aub, Max, 1903-1972”, CE 86 D.81, sigla A 888.V.20.

<sup>25</sup> Un primer ejemplo, en forma de lista: “sinonimia/ paronimia/ paronomasia/ homofonía/ homografía”; otros: “fascina (de fascinar a fascismo ¿qué hay?)”; “uñas/oniromancia (sueños)/ ornitomancia, heteromancia, geomancia (tierra o líneas)/ actinomancia, uromancia/ (orina)”; “auruspice (entrañas animales)/ y areóspice” (*ibid*, p. 92).

<sup>26</sup> Max Aub, *Poesía española contemporánea*, México, Ediciones Era, 1969.

<sup>27</sup> A pesar de los títulos parecidos se trata de dos textos distintos y seguidos. Otro, bastante elaborado, es el titulado “Juan José Domenchina”.

<sup>28</sup> “También es posible que tras los nombres de Galdós, Unamuno y Machado [...] la literatura española –hermana de las europeas– caiga de nuevo en un largo colapso de mediocridad.

El éxito social de este tipo de literatura para “iniciados” es un éxito de clase. Dejando aparte los literatos o los aspirantes a ello, todos los gustadores de Valéry o Giraudoux son personas ricas.

El éxito popular que pudieron conocer –y conocen– Rubén, Bécquer, Espronceda, Campoamor, Lorca– está fuera de este círculo.” (p. 63)

literatos<sup>29</sup>". En el mismo lugar, lamenta la "desestimación de lo real en la literatura contemporánea" y "cierta vanidad del buen gusto", la afición a lo enrevesado, habituales en las estéticas para minorías<sup>30</sup>. Después de mencionar el "ilusionismo en la poesía contemporánea", "su falta de ideas", arremete contra lo que llama "el brillo", más o menos sinónimo de "vacío", y contra la prioridad conferida al lector en el proceso de comunicación poética<sup>31</sup>. Hitos todos que configuran una poética de signo acendradamente realista, una estética expresionista o de lo popular que incluye feísmos léxicos<sup>32</sup> y rítmicos, una conciencia de que la poesía para evitar el "vacío" se tiene que hacer no sólo con palabras sino también con "ideas", contrariamente a lo que opinaba Mallarmé.

Evidentemente, estos puntos están en relación directa con varios fragmentos de *Poesía española contemporánea* en los que Max Aub manifiesta su oposición a la "literatura de fuga", neobarroca, pasada por la deshumanización, que puede ser "buena", a veces "excelente", pero que él distingue de la "gran" poesía, con fórmulas tajantes: "Ahora bien, no hay más que una gran poesía: la del hombre frente a su destino<sup>33</sup>." Sobre ésta, ligada a la "ética", la "mística"<sup>34</sup> y no a la brillantez de las imágenes y de la metéfora<sup>35</sup>, vuelve a expresarse al hablar de Unamuno, probablemente el mayor poeta (con Quevedo, Machado y León Felipe) de su panteón personal. Escribe, a propósito del poeta de Salamanca:

Ni lo externo, ni la música, ni la hermosura, sino el pensamiento [...] Y "algo que no es música es la poesía", repetirá.

Para un esfuerzo de esta naturaleza el autor se forja, para su mayor comodidad, un idioma propio. Acuña neologismos; recurre a ciertas reminiscencias bíblicas, insiste en el valor propio del vocablo [...], lo retuerce, lo disecciona tras haberle sacado todo el jugo posible. Toda música es en él grave, por el solo hecho de ser interior [...]<sup>36</sup>

En gran parte le son aplicables al Max Aub poeta estas líneas escritas pensando en Unamuno. Y lo más probable es que tuviera plena conciencia de ello. Lo mismo podía suceder con el

<sup>29</sup> "La literatura al venir a ser diversión para literatos pudo tener cierta vida en Francia donde la educación general más las capillas del mundo que entienden la lengua permitía una base económica a ese desenvolvimiento que gangrenaba el resto." (p. 63-64)

<sup>30</sup> "De cierta vanidad del buen gusto y de gustar de cosas incomprensibles para los demás como demostración de superioridad. No por la idea o la belleza en sí del objeto admirado, sino porque es incomprensible para tantos. Vanidad del buen gusto. El buen gusto ha terminado con la verdadera calidad. Basta que la obra sea del 'dominio público' para que las minorías se aparten asqueados de ella. Este sentimiento no tiene nada que ver con 'lo nuevo' y -si tiene que ver- nada con lo auténtico." (p. 64)

<sup>31</sup> "El brillo esconde el vacío no se lo echo en cara no se propusieron otra cosa. Juegan a que -por azar- salga algo extraordinario. Basados en que en otros Valéry y Gide dogmatizaron que el autor no sabe nunca exactamente lo que escribe y que le toca al lector aprovecharlos. Teoría muy cómoda para el escritor dispuesto a suponer siempre que expresa siempre más de lo que en realidad lleva a cabo.

El escritor el poeta se contenta con ser sugestivo..." (p. 65)

Estos textos, aunque limpios de correcciones y escritos a máquina, no dejan de ser borradores: los cito tal como aparecen, sin modificación alguna.

<sup>32</sup> Para Reverdy, "no hay palabras más poéticas que otras" (*Cette émotion appelée poésie. Ecrits sur la poésie (1930-1960)*, Paris, Flammarion, 1974, p. 35).

<sup>33</sup> *Poesía española contemporánea, op. cit.*, p. 28.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 96-98.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 51.

fragmento siguiente en el que distingue lo que para él era la “gran” poesía, por oposición a la “buena” poesía:

En verdad, hay grandes y buenos poetas. Los grandes poetas que a veces no son muy buenos poetas –como Unamuno o León Felipe que son grandes poetas y no necesitan ser buenos poetas. Luego hay los buenos poetas –como, por ejemplo, Manuel Machado– que no son grandes poetas. También hay buenos poetas que además, a veces, cuando les sopla el hálito de Dios, son grandes poetas, como Juan Ramón, y grandes poetas que son buenos poetas cuando se les acopla el verso a lo que les canta por dentro, como Antonio Machado. El mundo lo han hecho, lo han plantado los grandes poetas, y los buenos poetas lo han adornado<sup>37</sup>.

A partir de esta interesante disquisición entre lo “grande” y lo “bueno” poético y lo que es, a la vez, grande y bueno, no resultaría muy desquiciado suponer que la (¡modesta!) ambición poética de Max Aub se hubiera dado por satisfecha con acercarse tan sólo a lo “grande” ya que al estar aparentemente convencido de no ser “buen” poeta, no podía obviamente acceder a la categoría doble de lo grande y bueno. Esta grandeza, ética y moral (“El dolor moral es gran escuela de poesía<sup>38</sup>”), que permite relegar a un segundo plano la “gracia de la forma<sup>39</sup>”, no reducir el poema al verso<sup>40</sup>, nutrirse “de lo que rodea al poeta<sup>41</sup>”, hacer que la poesía sea “[a]lgo más que poesía, un documento humano que queda ahí, clavado, para remordimiento de Dios<sup>42</sup>”, me parece aplicarse perfectamente a *Diario de Djelfa*. Además, quizás el poeta, en éste u otros poemarios, haya depositado la esperanza de haber conseguido algún poema bueno, “tal vez dos o tres, tan buenos como los mejores” o, siquiera un verso sólo, ya que “el que haya escrito un solo verso verdadero se salvará<sup>43</sup>.”

3/ Por consiguiente, este libro, con el cual Max Aub tenía conciencia de haber sido “el primer poeta civil<sup>44</sup>” español, no se escribió para divertir o servir de “adorno” al mundo, sino para decir la verdad, para tener razón frente a la Historia, y se ajusta a lo que reivindica el autor en sus *Diarios* para la literatura en general:

Creo que la literatura tiene algo más que hacer que divertir: debe tener razón. Creo que la literatura tiene algo más que hacer que ser bonita: debe tener razón. Debe tener razón en todos los sentidos de la frase. No quiero creer que nada existe porque sí: la belleza menos que nada, ni la calidad<sup>45</sup>.

Se supone que a nadie se le ocurriría negarle la razón al poeta Max Aub en cuanto autor de los reveladores poemas que, en *Diario de Djelfa*, dejan testimonio, para siempre y explícitamente, de la vileza, la crueldad, la inhumanidad de los hombres, implícitamente también de la indigna política

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>43</sup> Max Aub, “Nota preliminar” a *Antología traducida, Obra poética completa, op. cit.*, p. 167-168.

<sup>44</sup> Cf., María Embeita, “Max Aub y su generación”, *Insula*, nº 253, dic. de 1967, p. 12.

<sup>45</sup> Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, Barcelona, Alba Editorial, 1998, edición de Manuel Aznar Soler, p. 178.

en la que Francia había caído y, al mismo tiempo, a través de estos mismos poemas, de su propia labor de poeta encarcelado, de la grandeza del hombre.

Pero, lo que distingue este "diario" de los otros, que también son testimoniales, es que, obviamente, está escrito en versos<sup>46</sup>, malos, buenos, verdaderos, grandes o no. Y por ello resulta imprescindible leerlo también como poesía, no sólo como testimonio, es decir como un discurso con ambiciones formales, una atención especial a la materialidad de la lengua, que no son, ni en la novela, ni en el teatro, las de la prosa. A pesar de que el parecer siguiente de Gonzalo Sobejano concierne la lengua de Max Aub en su producción novelística, me parece, en un primer tiempo, poder aplicarse a buena parte de su poesía:

[...] un lenguaje todo de espontaneidad, coloquialismos, frases hechas que son lugares comunes del idioma y por tanto los lugares de comunión de las almas, modos de decir personales, muletillas, maldiciones, insultos obscenos, tacos, giros populares, valencianismos o madrileñismos, anacolutos, incorrecciones<sup>47</sup>.

No tiene cabida aquí un estudio exhaustivo de la lengua poética de *Diario de Djelfa*. De hacerse mostraría una sorprendente cantidad de términos raros<sup>48</sup>, de feísmos<sup>49</sup>, de tacos<sup>50</sup>, de neologismos<sup>51</sup> que, sin hablar de las voces de origen árabe<sup>52</sup>, particularmente abundantes, ya le prestan al idioma del *Diario* una tonalidad peculiar, con la que el poeta evoca la realidad del campo argelino, hecha de miseria humana, moral y física. La presencia de estos términos, amén de estar en consonancia con una poética que no puede ser la del "buen gusto", de lo "bonito", también muestra, por parte del poeta, ese interés ya señalado a propósito de sus cuadernillos y cuadernos donde iba estableciendo listas de palabras.

Pero, sus herramientas propiamente poéticas son más complejas y se completan con lo que José-Carlos Mainer designó, tal vez con una pizca de crítica, por "pirotecnia verbal"<sup>53</sup>. En *Diario de Djelfa*, no faltan imágenes, especialmente metáforas<sup>54</sup> o comparaciones, pero es mucho más abundante el recurso a las repeticiones de todo tipo, base "musical" fundamental de la escritura

<sup>46</sup> En los *Diarios (1939-1972)*, *op. cit.*, aparecen otros poemas: "Eco" (5 de noviembre de 1941), "Entierro en Vernet" (11 de noviembre), "El puerto de Marsella" (11 de noviembre; los tres, p. 70-73); "Cuenta. Haz cuenta..." (3 de abril de 1948, p. 148); "Cuando uno se muera..." (10 de agosto de 1951, p. 198-199) y, "Me la traje el mar..." (7 de noviembre de 1951, p. 202).

<sup>47</sup> Gonzalo Sobejano, "Observaciones sobre la lengua de dos novelistas de la emigración: Max Aub y Francisco Ayala", *Diálogos*, México, vol. 11, nº 5 (65), sept.-oct. de 1975, p. 29.

<sup>48</sup> Por ejemplo: clavillo, verderón, embebar, mantillo, orillo, cachones, trenas, jamerdados, haldear, chamelar, turquí, argén, ampos, jipíos, jándalo, engástula, morra, saltabardales, tolmos, zurrapa, aloque, carlanca, agremanes, etc...

<sup>49</sup> Algunos: pudrir, pudridero, repudrirse, podredura, podredumbre, putrefacto, lamer, ("al buen lamer/llaman francés"), relamer, meada, gusano, vejigón, liendre, costrón, bubas, piojos, sarna, mugre, estiércol, legañas, moco, pus, excrementos, etc...

<sup>50</sup> Por ejemplo: hijo de puta, cochino español (*sic*), cabrón judío.

<sup>51</sup> Entre otros: decristalada, lunero, remañanilla, dromedaria, espantafantasmas, lamecular.

<sup>52</sup> Hay muchas: albengalas, albarraniego, almalafa, almuecín, marabú, aduar, siroco, chilaba, alminar, albengalas, albacaras, alharacas, almenara, etc...

<sup>53</sup> Juan-Carlos Mainer: "[...] pura pirotecnia verbal que en él parecía brotar de un Quevedo que hubiera leído a Unamuno [...]" ("Max Aub entre la antiespaña y la literatura universal", art. cit., p. 12).

<sup>54</sup> No sólo en el primer texto, "Alta calandria" que, conviene notarlo, no fue escrito en Djelfa, sino también en poemas que sí fueron escritos en el campo: "lirios de suciedad" (p. 65, sigo citando por la edición de 1998), "perro hundido, rezagado" (p. 66), "óseas alas los omóplatos" (p. 68), "el miserable trofeo" (p. 69), "ombiligo último del asco" (p. 71), "lento gusano de horizonte" (p. 81), "telaraña de planetas" (p. 97), "universal valva", "sol venido a perla" (p. 108), "nácar fugitiva", "muerta concha cerrada" (p. 109), "penúltimo estertor" (p. 113), "flor de trampa" (p. 131).

poética en general y de la de Max Aub en particular. Fuera de los estribillos, las anáforas, los paralelismos, la repetición pura y simple de palabras, las rimas o asonancias, interiores más que de final de verso, fácilmente identificables, hay en este poemario numerosos juegos, sencillos o complejos, basados en homofonías (“Nada separa/Nada se para/Palabra”, p. 31; “tiempo y tierra rastrea,/cieno y siena”, p. 58; “entrañas,/entradas”, p. 122), en coincidencias paronímicas (Alhambra-alambrada-hambre p. 43 y 47; “gozne gozoso del día”, p. 25; “sementería/cementerio/sin frontera”, p. 29; “viendo el viento pasando”, p. 32; “España/lejana”, p. 122), otras veces en derivaciones u oposición de géneros (“Sin orillo ni orilla”, p. 31; “sedienta, sediento”, “Clavileño, Clavileña”, p. 51; “tormenta y tormento”, p. 107) o en poliptotonas (“Me doblo./Te doblaron./Y doblan, por ti, a muerto”, p. 56; “Cerrada a lo cerrado”, p. 109). También son notables las aliteraciones, tal vez imitativas (“viento, ruido raudo/y rama removida”, p. 32) o no (“cielo, azul acero”, *ibid.*; “Ya hiedes, Julián Castillo...”, p. 39), que pueden verse reforzadas por acentos versales o mezclarse con los juegos anteriores, como ocurre en este bello (y saturado) dístico de “Día gris y noche despejada”: “Tardía tarde en trizas/cernida de cenizas” (p. 108). Otras veces se ordenan en forma más o menos simétrica subrayando el ritmo (“no moriste, te mataron”, p. 41) y/o se combinan con juegos asonánticos, como en esta estrofa de “Cancionerillo africano”, de bien conseguidos octosílabos rimados:

Salieron, blanco limón,  
pintillAs en los alCORES,  
perdidAs ENTRE cien verdES,  
trece pobrecitas FLORES.  
En la punta de sus pétalos  
LA ROSA ASOMA rubORES. (p. 98)

Menudean los ejemplos. Bastarán éstos para mostrar, en este campo, el no tan “pequeño talento” de un verdadero poeta. Pero este citar breves ejemplos y desmenuzar los poemas no es suficiente. Habría que examinar textos completos.

El poema titulado “Mora” (p. 124-125), por ejemplo, pone en escena a lo largo de 32 versos heterométricos, dos miradas que se cruzan: la casi escondida, pero equívoca y perturbadora tras su velo, de una “morilla” y la no disimulada y sedienta del “preso que la ve” pasar al otro lado de las alambradas. Impertérrito, el moro que la acompaña juega en este binomio un papel insignificante, limitado a subrayar el carácter peligrosamente audaz de la mirada del preso. Sin formar estrofas, los versos se reparten en dos bloques (C y D) de cuatro u ocho, separados por un estribillo (B) que dice la gracia femenina subrayada por el atuendo immaculado: “blanco garbo,/blanca gracia,/blancos pliegues/y repliegues”. Abriendo y cerrando el poema, otro estribillo (A), ligeramente modificado al final del poema: “El sol, la sed./Al norte, Argel.” (v. 1-2), “El sol, los árboles, la sed;/al norte, Argel.” (v. 31-32). Reuniendo las letras atribuidas a cada

grupo de versos, se visualiza el trabajo de construcción del poema: A-B-C-B-D-A. Hacia el centro (C), los versos se van reduciendo de siete a tres sílabas métricas para centrarse en el único punto corpóreo, visible y brillante de la mujer velada (v. 15), punto central al que la mirada se dirige, punto central del poema; leve, suave erotismo/fetichismo de la punta de una zapatilla:

Ojo oscuro entrevisto  
que ve sin ser visto,  
mira y ofrece.  
Sólo apunta  
y brilla  
la negra punta  
de la zapatilla. (v. 10-16)

Pero, ¡qué forma de empezar el poema con el estribillo inicial! ¡Qué primer verso, aparentemente tan sencillo!, matriz de donde surgen los versos siguientes:

El sol, la sed.

En cuatro sílabas gráficas y fonéticas, simétricamente repartidas a cada lado de la coma, fuertemente unidas por la sintaxis apositiva y nominal, es primero un densísimo resumen del desierto con dos sustantivos que lo representan emblemáticamente. Cuatro sílabas, dos artículos y dos sustantivos monosilábicos: juegos consonánticos (“El sol, la sed”) y yuxtaposición del masculino y del femenino. Naturalmente asociados, “el sol” y “la sed”, son también un masculino y un femenino que se buscan, a pesar de la coma, y que el verso reúne en una especie de cópula métrico-sintáctica. La evocación verbal mínima de un deseo imposible: un preso sediento al sol del desierto y, tras la alambrada, una morilla garbosa que podría saciar la sed reinante en el sur y en el campo del preso. Como lo haría, al norte, Argel con su puerto y su mar. El subrepticio intercambio de las miradas no basta para apagar semejante sed, la “negra punta/de la zapatilla” entrevista tampoco y “El preso que la ve/queda más preso” (v. 29-30). Sin embargo, la ligera modificación del estribillo conclusivo, sin cambiar la situación entre un sur sediento y un norte inaccesible, introduce el breve paréntesis de la sombra refrescante de unos árboles inexistentes:

El sol, los árboles, la sed;  
al norte, Argel.

Si quedara alguna duda, el lector encontraría la confirmación de esta lectura ligera y refrescantemente erótica hasta en el anagrama del título donde “Mora” también es “Amor”. Estos son ejemplos de algunas de las gratas sorpresas que brinda *Diario de Djelfa* al correr de los poemas. Quizás Max Aub se acerque más en este tipo de textos a la “buena” poesía que a la “grande”, como harían también “Impromptu” o los bellos poemas dedicados a sus hijas. Pero yo

creo que aquí sobran las categorías y es suficiente el placer del lector frente a esta “verdadera” poesía que también es poesía verdadera<sup>55</sup>.

4/ Las observaciones anteriores, evidentemente, tienden a sugerir que el talento de Max Aub como poeta no es tan escaso como él mismo solía proclamarlo. Y, a veces, los propios críticos, quizás por leer más atentamente los comentarios del autor que sus poemas, nos hemos dejado engañar. Teniendo en cuenta el lugar donde se gestaron, su peculiar estética, su concreto sentido de lo que las palabras pueden hacer además de decir, los poemas de *Diario de Djelfa*, humanos, referenciales, transitivos, *verdaderos* o *buenos*, a veces *grandes*, para retomar palabras del poeta, no merecen el habitual ninguneo de los historiadores de la literatura<sup>56</sup> ni la mirada despectiva de los partidarios de estéticas opuestas. Hasta me atrevería a decir que, salvando distancias temporales, hay en este poemario algo que lo acerca a una modernidad recientemente señalada por Jean-Paul Pinson. Rastreando elementos significativos del nuevo paisaje de la poesía (francesa), este crítico precisaba que, en algunas tendencias actuales, “[e]l poeta lírico aparece [...] como un *testigo* tanto como un ‘compositor de poesía’, según la expresión de Jacques Roubaud. El texto nos conmueve tanto más cuanto que las leyes formales a las que se ha sometido parecen redobladas por una tensión existencial cuya exactitud no podemos averiguar, aunque sí presentimos su carácter verídico [...]. En la medida en que toma por base el principio rilkeano de lo *experimentado* tanto como el trabajo textual, el poema es capaz de una nueva ‘ingenuidad’<sup>57</sup>” y añadía: “[...] no hay razón para que el crítico evalúe las obras según una clasificación que procediera de una jerarquía de las escuelas o corrientes: hay, en cada una, poetas buenos y otros que lo son menos<sup>58</sup>”.

Además de proponer esta reevaluación de la poesía de Max Aub también sugiero, ya que difícilmente podemos prescindir de categorías, colocar *Diario de Djelfa* bajo el doble membrete de “poesía en el exilio y en la cárcel”, propuesto por Víctor García de la Concha, quien, sin embargo,

---

<sup>55</sup> Supongo que Jean-Pierre Richard, de conocer este poema (y otros) de Max Aub, no hubiera disimulado su placer cuando le dedicó casi dos páginas de un libro reciente a un fenómeno muy parecido encontrado en un texto de Francis Ponge titulado “Le gui”: “Le gui la glu: sorte de mimosa nordique, de mimosa des brouillards. C’est une plante d’eau, d’eau atmosphérique”. Comenta Richard: “Se conoce la fuerza, y a menudo los sorprendentes principios del poema en Ponge. Pero aquí va más allá de su medida habitual: ¡qué extraordinario *incipit*, en efecto, este *Le gui la glu!* Dos sustantivos monosilábicos, el uno masculino, el otro femenino, se juntan de repente, en una pequeña escena tan amorosa como verbal [...]”, y prosigue el preciso (precioso) análisis fonético-semántico (Jean-Pierre Richard, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, 1999, p. 121; la traducción es mía).

<sup>56</sup> Apenas se encuentra mención de la poesía de Max Aub en las principales historias de la literatura o, inclusive, de la poesía española. En una rápida ojeada a algunas de ellas, constato que cuando, sin más, se cita la existencia de *Diario de Djelfa*, se hace estropeando el título, como es el caso de Fanny Rubio que lo transforma en *Diario en Djelfa* (“La poesía del exilio”, in Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 8/1, 1999; Santos Villanueva, *Epoca contemporánea: 1939-1975*, primer suplemento, p. 208). Más extraño: ni siquiera le prestan atención Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala en su *Historia social de la Literatura española* (Madrid, Castalia, 1978). Sin embargo, ya en “Poesía de la España peregrina. Crónica incompleta”, Aurora de Albornoz le había dedicado una página (José Luis Abellán, *El exilio español de 1939. Vol. IV, Cultura y literatura*, Madrid, Taurus, 1977, p. 67-68.)

<sup>57</sup> Jean-Claude Pinson, art. cit., p. 38.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 42.

no incluye a Max Aub en este apartado rincón (a menudo olvidado) de la poesía española<sup>59</sup>. Yo, inclusive, modificaría este subtítulo en “poesía *del* exilio y *de* la cárcel”. No conozco, efectivamente, ningún otro poemario que nos haya llegado, al mismo tiempo, *del* exilio y *de* un campo de concentración y que nos hable de ambas difíciles e históricas experiencias. No era mi propósito abordar estas dos temáticas esenciales del libro, pero del campo como cárcel y lugar del Mal<sup>60</sup> hablan la gran mayoría de los poemas (no en vano empieza el poemario por “Alta calandria fija”, en relación intertextual con el “Romance del prisionero”) y del exilio, tácita o explícitamente, algunos poemas emblemáticos de esta rica veta de la poesía española del siglo XX, como “Me acuerdo hoy de Aranjuez”, “¡Ay, Aranjuez, Aranjuez!”, “Recuerdo de Barcelona en el tercer año de su muerte”, “Tres años”, “¿Dónde estás España?”, “Plegaria a España” y alguno más. Obviamente, *Diario de Djelfa* tiene que ver por un lado con la poesía del exilio y, por otro, a pesar de la fecha de publicación (1944<sup>61</sup>), con la que escribieron en la cárcel Miguel Hernández y Marcos Ana, más de lo que pudiera tener en común con *Hijos de la ira*, *Sombra del paraíso*, o con algunos “diarios poéticos” anteriores (Juan Ramón Jiménez).

Terminaré encomiando el trabajo del grupo de investigadores que, bajo la dirección de Joan Oleza Simó, acaba de reunir en un volumen la poesía completa<sup>62</sup> de Max Aub. Labor necesaria en cuanto a recopilación y publicación de textos inéditos o de difícil acceso, pero labor también de ordenamiento de los textos inéditos por “ciclos” (“de Djelfa”, “de *Antología traducida*”, “de *Imposible Sinaí*”) y de elaboración del aparato crítico. Sin embargo, en este volumen no se mencionan los poemas del archivo mexicano al que se ha aludido anteriormente, donde figuran cincuenta textos limpiamente pasados a máquina, entre los que, salvo error de mi parte, diecinueve no han sido publicados ni figuran en los archivos de Segorbe. Publico dieciocho de ellos en anexo y sugiero que los de temática mexicana algún día acompañen a los ya publicados sobre el mismo tema, en las páginas 344-351 de la poesía completa, para formar, tal vez, un “ciclo mexicano”.

<sup>59</sup> *La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros, 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 253-318.

<sup>60</sup> Al escribir estas líneas, me encuentro con un artículo de Claudio Magris –“Dachau, 1942, ¿El mal absoluto? En esa carta”– donde dice: “La literatura rara vez ha sido capaz de representar adecuadamente el mal, excepto unos pocos escritores, [...]” (*El País*, sábado 15 de marzo de 2003, p. 18).

<sup>61</sup> José-Carlos Mainer, en su muy interesante estudio “Por ejemplo, 1944. Un año de literatura”, no cita *Diario de Djelfa*, aunque sí *Morir por cerrar los ojos* (*Revista de Occidente*, Madrid, diciembre 1999, nº 223, p. 102.)

<sup>62</sup> *Op. cit.*

## ANEXO

## MAX AUB: DIECIOCHO POEMAS INÉDITOS DEL ARCHIVO MEXICANO

De los cincuenta poemas que figuran en la caja de archivo depositada en la biblioteca de El Colegio de México<sup>63</sup>, buena parte se encuentra en la Fundación Max Aub (Manuscritos 1 y 2) y/o han sido publicados en la *Obra poética completa*. Otros lo fueron por José María Naharro-Calderón o, en su tiempo, por el propio poeta en *Diario de Djelfa*<sup>64</sup>. Que yo sepa y salvo error por mi parte (insisto), diecinueve de ellos nunca han sido editados y no constan en Segorbe. Por esta doble razón, me parece importante darlos a conocer<sup>65</sup>, para completar el *corpus* poético aubiano al que puedan tener acceso lectores, estudiosos e investigadores. Por consiguiente, no se justifica ningún criterio de selección basado en la menor o mayor calidad de estos textos, excepto en el caso de “Poema larguísimo” (*sic*), escrito y probablemente leído, tal como se explica debajo del título, “En la despedida de Joaquín Díez-Canedo, Fondo de Cultura 30 diciembre, 1961”, por ser demasiado largo (cuatro páginas) y de poco interés poético<sup>66</sup>. A consecuencia de lo cual sólo son dieciocho los aquí publicados.

Todas las versiones de los poemas de este archivo son lógicamente posteriores a las manuscritas de la FMA. Están pasadas a máquina con poquísimas correcciones a mano y, a veces, algunos versos añadidos, también a máquina, al lado de tal o cual estrofa, sin que se sepa siempre cuál podría ser su lugar exacto dentro del poema<sup>67</sup>. Lo obvio, sin embargo, es que nos encontramos frente a unos textos puestos en limpio, a veces con dos o tres copias, algunos probablemente en su versión (¿casi?) definitiva. En el caso de los que hasta ahora sólo conocemos por los manuscritos M1 y M2 de la FMA, desaparecen pues las numerosas dificultades de lectura que reserva la letra de los cuadernos. Fuera de “Mar (Cassis)”, de “Al

<sup>63</sup> Caja CE 860. 81, A 888 v. 20 “Poemas” y A 888 v. 22 “Poesía y teatro”.

<sup>64</sup> –Publicados en *Diario de Djelfa*: “Lo cierto por lo dudoso”, “Día gris y noche despejada”, “Ocaso y luna”, “Alias”, “Cuestión bizantina”, “Mañana”, “Odio y amor”.

–Publicados en *Obra poética completa* (PC) o que están en la FMA (M1, M2): “I Naranja”, “II Sájara”, “III Diálogo del naranja y el desierto” (M2, “Naranja y desierto, I, II, III”), “Por estos campos sin fin” (M2, con variantes), “Arboles” (PC, M2), “Vida” (PC, M2), “Variaciones sobre el corazón” (“Cómo quieres que tenga el corazón”, PC), “Al libro (Desde el encierro)” (PC, M2, con variantes), “Pregunta” (M2), “Castigo” (M2), “¿Cuánto?” (M2). “Talla” (M2), “Saber” (M2), “Vida” (M1), “Escribo” (M2), “Eco viejo” (M1), “Cinco chopos solos” (M2), “Mentira” (M2), “Amor” (M2), “Medina de Casablanca” (PC), “¿Te acuerdas, Elena?” (PC).

–Publicados por José María Naharro-Calderón: “Mar (Cassis)”, “Al puerto de Marsella, desde el Faro”, “El para todos”, pero hay variantes en todos (“Max Aub y Marsella: ‘romances del prisionero’”, in Rose Duroux y Bernard Sicot (coord.), *Exils et migrations ibériques, 60 ans d'exil républicain: des poètes espagnols entre mémoire et oubli*, Paris, CERMI/Université de Paris 7, n° 8, 2000, p. 87-99.

<sup>65</sup> Agradezco a Doña Elena Aub, hija del poeta y presidenta de la FMA, la autorización de publicarlos.

<sup>66</sup> Aunque sí puede tener interés para los interesados en la historia del exilio.

<sup>67</sup> El escáner permite la reproducción exacta del manuscrito.

puerto de Marsella, desde el Faro”, de “Cuestión bizantina”. “Silencio”, “El para todas”, “¿Qué me duele?”, “Cartel frustrado”, “Medina de Casablanca” y, obviamente, de los “poemas mexicanos”, la mayoría de estos poemas fueron escritos en Djelfa como lo indican las fechas que los acompañan<sup>68</sup>.

Evidentemente, sería interesante también conocer la historia de esta caja de archivo y averiguar por qué se quedó en México. Pero lo más importante para los investigadores ahora sería que prontamente la totalidad de su contenido pudiera enriquecer y completar el acervo de Segorbe.

Bernard Sicot

Arboles (11)

Aquel de más lejos  
nos ve más pequeños.

No somos lo que creemos,  
sino como nos ven  
y nos vemos.

Todo tiempo es muerte  
del tiempo.

Lo demás es suerte,  
pena, sueño, guerra y destiempo.

14-3-42.

Carretera de Fuelle

- - -

Tita verde en estallido  
luego, lejos, el volcán.  
En primer término un gringo  
comprando rojas manzanas  
de Suezthoríngo.

-----

El médico es librepensador y no puede curar - además debe dinero

-Si fuese tan buen médico tendría mucho dinero

-En otra ocasión sucede igual con los libre pensadores que no quisieron  
llamar a un médico por ser católico

El hombre se suere contento por no haberlo puesto encima las manos un  
librepensador

Antes haremos una pared de nuestros cuerpos que permitir que hasta el  
llague el solo aliento maldéfico de ese curasapuntas diabólico, enemigo  
del pueblo.

<sup>68</sup> Sólo “*Que aunque/B y A ...*” y “*Otra vez el ciprés...*” (sin título los dos), no llevan fecha. “Templanza”, sólo lleva la de “1942” y “Poesía, naufragio” lleva la, incompleta, de “7-42”.

Lluvia.

La lluvia sobre la tienda  
 repiquetea en sonetico:  
 Cada gota  
 da su nota  
 con el pico  
 de su personalidad;  
 que si callada el campo se entregara  
 sorda niebla  
 sin emienda ¿quién la oyera?  
 Esto tiene el azar  
 y la casualidad.

-----

6-5-42.

NA-AM

La venta livida contra fría  
 la tapa húmeda, negra y verde  
 de la noche cenada, en gris abierta  
 para difuminar en hueso el día.  
 La lluvia polvora ante, sin estría,  
 sorda, tráfida, dando lustre tuerca,  
 chita callada, a la avenida muerta,  
 por equivocación, un gorrión pfa.  
 El agua, en gorgoritos, por canales  
 de sino baja a morir en las soacas.  
 Solos, tristes reflejos celestiales,  
 los adoquines, la pizarra gris,  
 Escurse. Un lechero. Dos potteres.  
 Nudo domingo cárdeno. Farfe.

15-3-42

LA OLA, FUSIL

Gorgonilla lírica que forma nezas  
 del agua que te lleva entre sus brazos  
 (dibujaste tu propio y fiel atabul)  
 Viajera del azar de las revueltas,  
 meta lineada y exacta del suoto,  
 escuela lúida, viva entre corrientes,  
 espuma, mundillos transparentes  
 en la mara baja mundo de todo,  
 tu pelo en sierpas, náfoca trastuoca  
 el son del mar que pesa luna y riego.  
 «frase y no me toques, juego en agua!  
 Vos que bromateis mar en elevadras  
 todo lo vuelve piedra y canto, ¡ay hídrat!  
 Si muerta no leteas, atelca te fragua  
 dentro de su notala en sal meaza;  
 siga viva, espejo, sueño y mata,  
 nadero a la destre, té, meduat.  
 ¡Oh, marcha lírica, planta y flor pericidat!  
 Forma y color tan falso y verdadero  
 como cuanto es no siendo lo que espero.

-----

6-42.

EL DÍA

Dices que entre A y B  
 la distancia es igual que entre a y A.  
 Faltan a la verdad:  
 que yo te quiero a ti  
 más que tú a mí.

-----

18-3-42.

MI

Tengo el futuro lleno de recuerdos,  
 quíscame del amor, calor.

-----

15-3-42.

*El momento de  
 tener el futuro lleno de recuerdos,  
 quíscame del amor, calor.  
 por siempre.*

NESETA  
 a Manuel Rodríguez Lozano

Tras los montes, cordilleras,  
 cordilleras cordilleras,  
 mundo mayor que el conocido, rama y tras las cordilleras, cog  
 de tierra en tierra, espigado (dilleras)  
 con conos de lina muerta  
 tras los grises van mil naivas  
 incógnita tristesa  
 de lo infinito:  
 tras esos montes otros  
 azules, desamados, afrazos,  
 en piedra viva del viento  
 despallajados de trío.  
 Cien stormes más quedas,  
 skullonadas,  
 blancas y negras,  
 pero más blancas.  
 espasadas  
 Bajo las grandes alas  
 de su sombrero de paja,  
 inmóviles de cielo  
 desierto de sí mismo,  
 el indio mira el desierto.

14-11-43

Otra vez el cloró  
 Viva, verde llana,  
 de vele  
 Arbol sin rama  
 atagaya  
 estambre ni trama  
 punta de lana del alcor  
 apuntada contra Dios  
 ciprés,  
 entre azul y sol.

Arbol sin rama, arbol porque sí  
 déflete ya de mí.  
 Negro y verde cloró  
 Dime si te veré  
 Si si te volveré a ver

Arbol lapidario  
 de mis colvarios  
 valencianos,  
 tan italianos  
 -sig-siga blanqueados  
 hacia los cielos,  
 por los viejos canarios-  
 sinuuras y sinuener  
~~www.illuminacion.com~~

Y allí al fondo  
 -mondo y lirondo-  
 El estuto Mediterráneo  
 dando ff  
 con un solo trazo  
 centelleante róbrico del mar

corada  
 dando fe  
 relumbra  
 y allí al fondo  
 fin y principio del Mediterráneo  
 en puro trazo

Poesía NAUFRAGIO

Poesía naufragio,  
 ruina nacida de un mundo  
 pasado  
 y futuro,  
 si no puedes en cantos:  
 ¡Sálvame mudo!

7-42.

Fros

Cartel frustrado

¡Todo el mundo es de dentro,  
 tal es, como yo lo mundo!  
 nfas los conos y cuando,  
 ¿qué dolor no amedrento?  
 ¿Fesa? Digo que no.  
 ¡lo prevengo, aseguro y mando yo!  
 ¿Hay alguien que se atreva  
 a negar lo innegable?  
 A pistola, florote, espada o sable,  
 veras del mar, vera del Sena o Neva,  
 espero el miserbie.  
 Si llega con mi cara  
 frente a frente equipara  
 que va de los demás a sí memoria...  
 Además siempre quedan suedo y muerte,  
 en polvo y plomo burla de la suerte,  
 y la llama insegura de la gloria.  
 -¡Todo el mundo es de dentro como yo mendo!  
 -¿Y esta sangre perdida en tierra dando  
 ff de tu herida? -Voyla regalando  
 en busca de sí medida.

-----  
 8-2-43.

que aunque  
 E y A  
 hacen de  
 la E no tiene nada que ver  
 con la A.  
 péganse, cuéscense, tuéscense  
 machibéscense,  
 se penetran, se hieten  
 sangran, sangran, sangran  
 pero aunque B  
 B y A  
 hacen de  
 la B no tiene nada  
 que ver con la A.  
 Palabras y palabras y más palabras  
 sobras y sobras y más sobras  
 arregostos, y abracadabras  
 sobras de soledad  
 palabras  
 Eternos apartes  
 partes; y mas partes  
 soledad de soledades  
 uno, más uno, más uno  
 más uno, menos uno, más  
 uno, más uno  
 uno más uno  
 siempre hacen dos  
 y nunca uno.  
 Yo hablo, tu hablas, ¿tí habla  
 uno, más uno, más uno  
 más uno.

¿Qué me duele?

¿Qué me duele y desvela?  
y qué me reconozco?  
qué me mata y barreña  
que me consume y roe?

¿Qué muere y atenaza,  
música dolorida?  
¿qué roe las entrañas  
consume y descantilla?

¿Quién carcome mi sueño,  
qué oscuro mar reserva,  
qué motas van en vuelo,  
quién me atraviesa y fuerza?

¿Quién me gasta y caroncha,  
quién mi cuerpo caedra,  
quién mis entrañas morda;  
qué noche me amenaza?

¿Quién si no tú: Carcoma,  
punzón desconocido,  
que une carne a carroña  
en sangres, hilo y fillo!

¡reloj que roe y muere,  
ganando cuanto pierdo!  
¡Oh! noche, ¡tiempo, y muerte!  
¡Oh! cristal! pensamiento!

23-7-52.

¡QUIÉN SABE!

El indio oscuro no mira ni ríe.  
-¿Qué espera sentado?  
El indio oscuro no mira ni ríe.  
-¿Fues... ¿quién sabe?  
Tardos y rojos los sayales.  
-Dos y dos son cuatro.  
El indio oscuro no mira ni ríe.  
-¿Fues... ¿quién sabe?  
Lento molar en el metate.  
-Fero, ¿esperas algo?  
El indio oscuro no mira ni ríe.  
-¿Fues... ¿quién sabe?  
-Fero tu tienes sed, calor o hambre?  
El indio oscuro no mira ni ríe.  
-¿Fues... ¿quién sabe?

Sentados como piedras  
al pie de sus jacales  
los indios esperan  
lo que nadie sabe.

El ruido reloj de la tor-  
tilla  
que se hace  
metate

15-11-43

21

RECUERDO

Aire frío,  
alta sierra.  
Lejanías azules,  
dura, rala tierra.  
Ecoes, barrancos, piedras.  
Un oscuro pino  
solo en la ladera.  
Aborrecidas lejanías:  
escuchas  
serchas  
estrechas.  
Avanza un burro cauteloso, ruido  
idéntico en Castilla y Andrica  
-laderas tristes de Aragón soñado-  
Misericordias  
aquí el sombrero más ancho,  
la blanca camisa fuera,  
las mismas "Buenas tardes",  
la misma indiferencia.  
Y, si es temprano, gorrión.  
Y, si es tarde, cotovifa.  
El mismo aire,  
la misma lejanía.

15-11-43

RECUELO

¿Qué somos para los otros  
sino recuerdo?  
Cuando nos ven ya no somos  
lo que fuimos,  
cuando nos vieron.  
Vivimos lejos de nosotros,  
y en el momento,  
alto preciso,  
ya no somos  
lo que fuimos.  
Aquel de más lejos  
nos ve más pequeños.  
No somos lo que creemos,  
sino como nos ven  
y nos vemos.  
Todo tiempo es muerte  
del tiempo.  
Lo demás es suerte,  
pena, sueño, guerra y destiempo.

14-3-42.

22

## RITMO

Campo de escaso liever,  
y más dorado, en lamas  
e los cielos apuntadas.

Tic-tac largo de la mesa  
-polvo y jugo del metate-  
batida de palma a palma.

Adobes grises. Jacales.  
Ritmo eterno. Nebas blancas.  
Esta verde en estallido.

Tic-tac largo de la mesa  
-tan largo como la muerte-  
batida de palma a palma.

Mopales que se defienden.  
Mesa dura del amhuac,  
esul inacabable.

Tic-tac largo de la mesa  
-polvo y jugo del metate-  
batida de palma a palma.

Rostros y nebas imánvitas,  
y que sin embargo pesan,  
en tiempo desconocido.

Tic-tac largo de la mesa  
-tan largo como la muerte-  
batida de palma a palma.

Adobes grises; Jacales;  
gotas nebas blancas. Cielo azul  
esul. Tierra gris, pardo,  
e vacuo. Fijas nebas en  
estallido. Polvo.  
Algun mopal, para  
variar, sacio de años  
resados en la boca.  
Basta, en lo enorme  
que se ve. Si un roplote.

24

101266

17-11-41

## Salvo 135.

"Los ídolos de las gentes son plata y oro,  
obra de las manos de los hombres.  
Tienen boca, y no hablan; tienen ojos y no ven.  
Tienen orejas y no oyen; tampoco han espíritu en  
sus bocas."

¡Como si mis palabras tuvieran boca,  
vida, oído y espíritu!  
¡Como si tus frases fuesen más que los monumentos!  
¡Como si todo no fuesen gritos ciegos!  
¡Todo ídolos! ¡Todo bocas! ¡Todo lenguas y lenguas!  
Echará búsqueda desesperada,  
gritos sin metas!

Bendito tú que así nos mantienes  
muertos en perpetua esperanza.

-----

4-42.

## SILENCIO

Primero fué el silencio  
y después no hubo más  
que los arados ruinos,  
desesperado aún  
de los apertes trágicos,  
fosa de cada cual,  
viejo ¡ah! de los hombres,  
finita soledad.  
Arañamos los cielos  
sabiéndolos cristal  
hoyancando la tierra  
con su propio metal;  
reconocemos voces  
al viento del azar  
jugando con los ecos  
al engaño engañar.  
Es la música, niño,  
del propio jodear.  
Primero fué el silencio,  
y luego no hubo más.

5-11-41.

## TEN LARGA

Allezado a la meseta de mi vida,  
iguales los confines y los años,  
de paro a contemplar bienes y daños,  
las sienes del color que cumbre anida.

¡Oh llano equidistante, sin salida!  
¡Oh luz crepuscular! ¡puertos amaños!  
¡Oh suspensión y fuga vil de extraños,  
todos los aires ya hechos a medida!

¡Tanto bien para mal y tantos males!  
¡Tanto mal para bien y tantos bienes  
que cantan por los aires soledades!

Sin importarme ya la verde suerte,  
con las manos vacías, llenas de rehenes,  
resanudaré el camino hacia la muerte.

-----

1942.

Viento Viejo

A su extremo batidas las hojas de los chopos,  
mugem en el desierto como olas, despeñados  
al viento; único dueño en sed de los acantilados  
rompe en alejandrinos sus inúmeros tronos,  
vil retórica eterna sin cambios que levante  
confundiendo en ceguere nube, espuma, rana y alga.  
Lamento que de tan viejo ya iguala hojas y copos,  
irrestañable giro, desgarrado en hisonos,  
orillas ululantes, árboles despeñados,  
desliz eternal, silbos, mugientes, estremados.  
Vago lamento eterno, ciega caída del cielo,  
árboles hechos cantos, río y perpetuo deshielo  
árboles hechos veres, árboles hechos tomos.  
Dando hojas por velas va el viento por los olmos.

-----

39-4-62.