

«Explicar lo desconocido». De Luis Buñuel a Max Aub: películas, novelas y (auto)biografías

Enric Bou

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Taking as a starting point some recent publications about Max Aub and Luis Buñuel, I will discuss some keys to the puzzle that justifies their relationship and various movements in exile, its multiple motives and consequences. To shed some light I will refer to the best known example of truth manipulation, Aub's novel *Jusep Torres Campalans*, which is presented as the (fictional) biography of an avant-garde painter born from Aub's imagination. He subtitled the book on Buñuel as a novel, because he wanted to be as close as possible to the truth, since what is invented about a character or the facts surrounding his life are much better to know about him than real documents. Aub's opinion about the reliability of history is important, the confusion with fiction, and it is something very characteristic of his so-called apocryphal novels.

Keywords Exile. Luis Buñuel. Max Aub. Fiction. History.

Índice 1 Montaje de diálogos. – 2 Exilio. – 3 Luis Buñuel y Max Aub en conversación. – 4 En conclusión.

Siempre se es de donde se ha aprendido a vivir.
Pero se acaba siendo extranjero en todas partes.
(Max Aub)

México es muy español, lo es y no lo es, eso lo hace
más interesante.
(Luis Buñuel, *Prohibido asomarse al interior*)

Fuera de su inteligencia y cultura, Max Aub poseía
un don muy raro: la bondad.
(Gutierrez Tibón)

1 Montaje de diálogos

En una reciente reseña sobre la última biografía del escritor alemán W.G. Sebald (Carole Angier, *Speak, Silence: In Search of W.G. Sebald*), Jonathan Derbyshire ha escrito que la obra de Sebald tiene todas las características de un *puzzle* que espera ser resuelto por un biógrafo. Su habilidad para incorporar fragmentos de *media* diversos –fotografías, recortes, fragmentos de historia, y de memorias– es una invitación al instinto detectivesco del lector. Carole Angier opina que en el caso de Sebald la clave está en el holocausto, «the catastrophe for which he would spend the rest of his life trying to atone» (Angier 2021, 249). En el caso de Luis Buñuel y Max Aub, los dos personajes que centran hoy mi atención, se podría decir algo semejante: la clave del *puzzle* que justifica sus diversos movimientos es la guerra de España y sus múltiples motivos y consecuencias. Ambos, además, sembraron de infinitud de elementos las respectivas obras y vidas, no siempre aclarando sino más bien oscureciendo, añadiéndole morbo al *puzzle*. Este sería un tema inmenso y por razones obvias lo voy a acotar. Me voy a concentrar en algunas novedades recientes. La más importante, el volumen doble con un millar largo de páginas que recoge las conversaciones entre Max Aub y Buñuel que fue editado en 2019 por Jordi Xifra.

He procedido en modo semejante a como proyectó Max Aub su libro: «Mi libro va a ser un montaje». Así, he procedido cinematográficamente, trabajando en la sala de montaje, editando un documental. He montado un metraje de diálogos que sirven para retratar a estas dos figuras: Max Aub Moherenwitz y Luis Buñuel Portolés (Xifra 2019, 1: 9-10).

Luis Buñuel nació el 22 de febrero de 1900 en la Calanda de los tambores de la noche del viernes santo que evocó Carlos Saura, se convirtió en mexicano, después de pasar por París, Nueva York y Hollywood. No se puede entender a Buñuel sin su estancia en territorio mexicano. Allí se produjeron 21 de sus 32 películas. En México, Buñuel tuvo la oportunidad de realizar sus filmes más premiados: desde el premio al mejor director en Cannes en 1951 por *Los olivi-*

dados, hasta la producción, en Francia, de *El discreto encanto de la burguesía*, que ganó el Óscar a la mejor película extranjera en 1973. Quiere la leyenda que Buñuel llegó a México por casualidad, simplemente de paso con un amigo y sin intención de trabajar en el país que pronto se convertirá en su hogar adoptivo. Sin embargo, México le dio a Buñuel su primera gran oportunidad de trabajar como director después de varios años improductivos pasados en los Estados Unidos, donde fue despedido de un buen empleo en el recién creado Departamento de Cine del Museo de Arte Moderno y luego no pudo encontrar más que empleo en la sección de doblaje de la Warner. El culpable fue Salvador Dalí. Contó a Max Aub:

Lo malo es que somos sentimentales.

¿No volviste a ver nunca a Dalí?

En Nueva York, en 1942. La primera vez que fue. Organizó una conferencia de prensa. No era nadie; fueron pocos: «Vengan mañana a un baile de máscaras»... Y se presentó con Gala, vestido de niño de Lindbergh asesinado, con la cara cubierta de sangre. Hubo un escándalo, pero no de los que le gustan a él. Nueva conferencia de prensa. ¡Que cómo podían pensar que se refería a un héroe epónimo que era la representación de su padre! ¡La paranoia!

¿Le viste?

Sí, para romperle la cara. No por Lindbergh, sino por haber conseguido que me echaran del Museo. Pero soy un sentimental para mis amigos, y no pude evitar el verme tomando una copa de champán con él en el bar del Regis. No obstante, le dije claramente que no se me volviera a acercar. (Xifra 2019, 1: 353-4)

Integrado en México, ya en 1949 Buñuel renunció a su ciudadanía española para nacionalizarse mexicano. Lo hizo el 20 de octubre. Buñuel, que primero emigró a los Estados Unidos -donde le negaron la residencia por sus ideas anticlericales- recaló en México en contra, incluso, de sus propios deseos. «Me sentía tan poco atraído por la América Latina que siempre decía a mis amigos: ‘Si desaparezo, buscadme en cualquier parte, menos allí’», escribió en *Mi último suspiro*, su autobiografía publicada en 1982, un año antes de su muerte. Después se sincera: «Sin embargo, vivo en México desde hace 36 años. Me he hecho mexicano y pienso vivir siempre aquí» (Buñuel 1982, 231). Allí murió el 29 de julio de 1983.

Max Aub Moherenwitz nació el 3 de junio de 1903 en la calle Cité Trévise de París. Su madre era francesa, hija de comerciantes bien situados, y su padre era alemán, hijo de una familia burguesa. Trabajaba como mayorista de bisutería. Al empezar la Gran Guerra, con apenas once años, la familia Aub-Mohrenwitz emigró a España. Fijaron su residencia en Valencia. Allí Max estudió el bachillerato en el instituto Luis Vives. De ahí su famosa frase: «uno es de donde ha

estudiado el bachillerato». En 1920, comenzó a trabajar con su padre como viajante de comercio, lo que le llevó a conocer toda la península. En 1923 se nacionalizó español. Durante la guerra de España (y antes) colaboró con la República y durante la guerra trabajó con André Malraux en la película *Sierra de Teruel* basada en la novela *L'Espoir*. A partir de 1924 empieza a relacionarse con los escritores de su generación, en las tertulias literarias. En 1936 dirigió el grupo de teatro universitario El Búho y unos meses antes de declararse la Guerra Civil llegó a presentar a Manuel Azaña un «Proyecto de estructura para un Teatro Nacional». Se exilió en París donde fue acusado anónimamente de ser comunista. Detenido y encarcelado, pasó por diferentes campos de concentración hasta el definitivo de Djelfa en el norte de África. Ayudado por el escritor John Dos Passos, y tras una complicada huida, consiguió llegar a México en octubre de 1942 con su esposa Perpetua Barjau y sus tres hijas. En 1955 se nacionalizó mexicano. En México trabajó como periodista -escribiendo en los diarios *Nacional* y *Excelsior*-, además de autor, coautor, director, traductor de guiones cinematográficos y profesor de la Academia Nacional de Cinematografía.

Regresó a España una sola vez, en el verano de 1969, con la excusa de entrevistar a amigos de Luis Buñuel para el libro que estaba preparando. Allí recuperó parte de su biblioteca personal que estaba depositada en la Universidad de Valencia. Murió en México D.F. el 22 de julio de 1972 cuando estaba a punto de empezar una partida de cartas. Luis Buñuel comentó que admiraba esa muerte: Me digo a veces que una muerte repentina es admirable, como la de mi amigo Max Aub, que murió de pronto mientras jugaba a cartas» (Buñuel 1982, 302).

Ambos eran muy buenos amigos. El crítico cinematográfico Román Gubern contó en una ocasión la opinión de Max Aub a propósito del sentido de la realidad:

Hace bastantes años, cuando Max Aub estaba preparando su biografía de Buñuel -que nunca llegó a publicarse íntegra, y se convirtió finalmente en un libro de entrevistas-, me dijo: «Luis ha hecho siempre la misma película, pero cada vez la ha contado de un modo distinto». Es una idea bastante exacta porque el tema central de Buñuel -que Octavio Paz señala como uno de los motivos principales del surrealismo- es el abismo que separa el deseo de la ingrata realidad, entre lo que quiero y lo que es (Luis Cernuda lo plasmaría en el título de *La realidad y el deseo*). Y, efectivamente, la frustración del deseo es una de las claves centrales de la obra de Buñuel. (Gubern, Talens 2009, 50)

2 Exilio

La experiencia del exilio ha marcado de forma trágica la historia del siglo XX. Los regímenes totalitarios –comunistas y fascistas– provocaron la primera gran oleada migratoria en la Europa de entreguerras en dirección este-oeste. Rusos en París, Berlín y Londres. Alemanes por todas partes. Españoles en Francia, Rusia, o en la América de habla hispana. La España peregrina. Muchos terminaron sus días en alguna de las Américas. Más de 200 000 personas que nutrieron la savia de otros países –en especial, como recordaba a menudo Carlos Fuentes, México– con la presencia de Josep Carner, Pere Calders, Tísner, José Bergamín, Max Aub, Luis Buñuel. Otros regresaron lentamente: para instalarse en, o tan solo visitar, un país desfigurado.

Uno de los mejores poemas de Pere Quart, «Corrandes de l'exili» de *Saló de tardor* (1947) fija en unos pocos versos la experiencia, brutal, del exilio. En efecto, estos versos, que se pueden leer en un sentido estrictamente biográfico, tienen, sin embargo, una fuerza especial, ya que anuncian muchos de los elementos característicos de la experiencia del exilio. Se asocian con privación y ausencia, y destacan el profundo abandono que genera esta vivencia. Hay, sin embargo, dos estrofas importantes que destacan entre las demás:

A Catalunya deixí
el dia de ma partida
mitja vida condormida:
l'altra meitat vingué amb mi
per no deixar-me sens vida.

Aquí el poeta medita sobre el resquebrajamiento que representa en una vida la maniobra de partida, y expresa de manera punzante la división que se produce entre un antes y un después, entre un espacio del presente, marcado por la incertidumbre y el dolor, y un espacio del pasado, marcado por el recuerdo. En la estrofa siguiente especifica las condiciones de una vida cotejada con el pasado, evocando el recuerdo del país –del modo de vida– abandonado a su pesar:

Avui en terres de França
i demà més lluny potser,
no em moriré d'enyorança
ans d'enyorança viuré.

Pere Quart supo expresar así, de manera excepcional, algunos de los componentes esenciales de la experiencia del exilio: el corte con un pasado, el abandono de unas formas de vida, la dependencia respecto de estas. Vivir en México fue una experiencia especial. Pedro Salinas lo resumía así:

Y empieza México a operar sobre mí esa influencia espiritual deliciosa de recordar lo visto y no visto, de volver a ver lo que nunca vi, y sin embargo me parece haber visto. [...] Yo me paseo por México como por un jardín o museo, mitad del pasado, mitad del presente, donde cojo aquí una cosa y allí otra, que no encuentro en otras partes. Pasado en el presente, o presente en lo pasado, esa es mi impresión mexicana. (Salinas 1996, 135)

Max Aub, en *La gallina ciega*, un impresionante diario escrito durante el viaje de retorno a su país en 1969, después de treinta años de no pisarlo, escribía:

¿Qué tienen los espejos españoles que no tengan los demás? Ignoro los secretos del azogue. Pero existen. Me veo más viejo; cosa que a nadie debe asombrar, pero no son sólo treinta años. Hace más tiempo: el tiempo multiplicado por la ausencia. (Aub 1995, 542)

Esa original fórmula matemática le servía para expresar el cruce entre un efecto temporal y otro espacial que se vive en cualquier situación de exilio.

3 Luis Buñuel y Max Aub en conversación

Max Aub no era cineasta pero trabajó mucho en el mundo del cine. Intervino decisivamente en *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939). Tuvo actividades marginales en el seno de la cinematografía mexicana y su libro inacabado era un intento de reconstruir el complejo mundo del exilio republicano a través de la figura del cineasta Buñuel. En el caso de Max Aub, el censo de sus actividades como guionista o similares incluye veintidós títulos, un balance nada despreciable; a los que habría que añadir dos adaptaciones de obras suyas por otros guionistas.

El trabajo cinematográfico de Max Aub tuvo un efecto en el libro proyectado sobre Luis Buñuel. Epicteto Díaz Navarro analiza cómo se organizó *Campo francés*:

El montaje de escenas hace que tengamos que recurrir a nuestra experiencia como espectadores de cine para completar el texto. [...] La narración queda reducida a una extensión mínima: en algún relato oral y en las acotaciones se encuentran menciones a acciones, pero otras son descriptivas. El punto de vista que se mantiene es objetivo, nunca tenemos acceso a la conciencia de los personajes, no conocemos sus pensamientos ni sus sensaciones, excepto por algunos indicios que suponen sus acciones o gestos. (Díaz Navarro 2006, 261-2)

Esto lo hizo también como biógrafo/novelistas de Luis Buñuel. Acumuló horas y horas de entrevistas con el cineasta. Recortes de prensa. Imágenes. Los documentos llegaron a 5000 páginas entre folios, cuartillas, manuscritos y «mecanoscritos» que se conservan hoy en la Fundación Max Aub. Pero el polifacético autor jamás entregó el trabajo. El material fue publicado en 1986 por aquella editorial dentro de la obra *Conversaciones con Luis Buñuel* y recientemente en *Luis Buñuel, novela* (Torrús).

Hasta la fecha se han hecho varias ediciones de las *Conversaciones* entre Aub y Buñuel:

- Federico Álvarez: *Max Aub: Conversaciones con Buñuel* (Madrid: Aguilar, 1985). Era la edición más importante hasta la publicación del libro de 2019. No incluye todas las conversaciones con familiares, amigos y colaboradores del cineasta, y contiene errores, como atribuir conversaciones a personas equivocadas.
- Una tesis de Elisabeth Antequera es fundamental para identificar los errores y vacíos del libro de Álvarez: *Buñuel: novela, de Max Aub. Un testimonio generacional y un reto literario. Los materiales preparatorios para la obra* (Universitat de Valencia, 2014). Incorpora la práctica totalidad de las transcripciones de las conversaciones que quedaron grabadas y que se encuentran en los archivos de la Fundación Max Aub.
- La edición inglesa de Julie Jones: *Conversations with Buñuel: Interviews with the Filmmaker, Family Members, Friends and Collaborators* (Jefferson (NC): McFarland, 2017). Es una versión abreviada de la edición de Álvarez, pero con un buen aparato de notas.
- La edición de Carmen Peire del libro de Max Aub *Buñuel, Novela* (Granada: Cuadernos del Vigía, 2013). La estructura del libro de Jordi Xifra se inspira en esta edición.

Este último libro incorpora los materiales sonoros de las conversaciones entre Buñuel y Aub que constituyen únicamente una pequeña parte de las mismas. Algunas de las grabaciones fueron editadas y mecanografiadas por Aub. En una conversación consigo mismo, el autor responde acerca del libro sobre Buñuel:

Ya veremos. En eso también me parezco a Buñuel Tengo una idea, ya veremos lo que sigue. Empiezo una escena, la acabo; luego, ya veremos. Por de pronto reproducir las conversaciones sin modificarlas, haciendo solo supresiones de repeticiones, divagaciones y de cosas que no se pueden decir. No hay por qué molestar a la gente si no vale la pena. (Xifra 2019, 2: 1012)

En una carta de Max Aub a Luis Buñuel del 18 de julio de 1968 explica el proyecto de libro, que comprobamos había surgido de un encargo editorial:

Querido Luis:

Para que te escriba al cabo de 60 años es necesario que crea que es importante. Anteanoche estuve cenando en casa de Antonio Ruano, de la casa Aguilar y me propuso hacer un gran libro sobre ti. Al principio me quedé extrañado, pero luego, hablando, vi que no era tan absurdo.

Evidentemente, el único que podría haber hecho un «gran» libro acerca de ti, fue Sadoul. ¿Quién si no? Y se me empezó a representar no exactamente lo que quiere Aguilar que es un libro con centenares de fotos y análisis de tus películas, sino una especie de Jusep Torres Campalans en serio englobando toda nuestra generación y nuestro tiempo. La noche siguiente vi el libro perfectamente armado, con tu niñez y juventud, la Residencia, Dalí y Federico, hasta tu ida a París, como primera parte. El surrealismo englobando las dos películas, como segunda. Tu transformación Las Hurdes, la República, como tercera. La guerra, el exilio, México.

Ahora bien, como es natural yo no puedo hacer este libro más que contigo. Es decir, hablando contigo, contando las cosas que sé -y no puedo contar sin tu consentimiento. (Xifra 2019, 1: 17)

Gran Casino fue la primera película de la carrera de Luis Buñuel en el cine mexicano. En ella hubo de cubrir los requisitos impuestos por la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC). El reparto de *Gran Casino* contaba con Jorge Negrete y Libertad Lamarque, integrantes del *Star-System* de los cines mexicano y argentino. Con la siguiente película, *El gran calavera*, llegó un gran éxito comercial. De ello resultaría la producción de *Los olvidados* (1950), cinta en la que colaboraron, con Buñuel, Alcoriza, Aub, Larrea, Halffter y Pitaluga. Aub le dice que hacer *Los olvidados* fue «una manera de volver a nacer, de volver a ti mismo» (Xifra 2019, 1: 408):

Él [Larrea] estaba dispuesto a lo que fuera con tal de ganar dinero, y una de nuestras ideas resultó ser la semilla de *Los olvidados*. Se nos ocurrió hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papeletero: ¡*Mi huerfanito, jefe!* Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que el otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá, como si fuese una película de Peter Lorre. Se la conté a Dancigers. No le gustó nada y me dijo: «No, esto... Vamos a hacer una cosa buena, de niños, nada de... Pero libertad, la que usted quiera. Vamos a hacer...». Y que, además, tenía un español que podía trabajar conmigo, un actor joven. Era Alcoriza. Me lo presentó y empecé a trabajar. Por esos días habíamos leído, con Larrea, la noticia, una más, de que habían encontrado muerto a un niño de once años, tirado en un basurero. «Pues esto puede ser un punto de partida.» Trabajamos un par de días, ¿te acuerdas?, contigo y

con Alcoriza, y os pagaron, pero no aparecisteis en los créditos, por líos del sindicato. Él, porque no quería, y tú, porque no quisiste. Pero de lo que hablamos me dio la idea de un viejo hidalgo español, mugriento, andando por la avenida Madero, y un golfo, un niño. (2019, 1: 408)

El trabajo de preparación de la película fue arduo a causa de la intensa labor de recolección, investigando en los archivos de los juzgados. Me lo contó hace años Elena Poniatowska durante un congreso en Brown. Así se lo contaba a Aub:

Además de la inspección personal y conocer *de visu* estas cosas, fui solo más de cuarenta veces a consultar documentos del Tribunal de Menores y a buscar luego exteriores por los suburbios de barracones y chozas. Conocí a un presidente del Tribunal de Menores que me permitió ver archivos y todo eso. Y como te he dicho, conocí a la que ahora es directora de la cárcel de mujeres, que me permitió ver también documentación sobre las trabajadoras sociales que van a las cabañas y ven cómo viven las familias, la salubridad y todo eso. De manera que estudié muchos documentos. Y de ahí salió. [...] Cuando iba solo me disfrazaba un poco. No fuera que...

¡Ja! Me lo imagino muy bien.

Me ponía una *salopette*, un mono, un sombrero de paja y me iba por los arrabales a ver, me daba un paseo, entraba en los *bidonvilles*... Me interesó muchísimo todo aquello. Lo sentía de veras. (2019, 409-10)

La película tuvo muchas críticas acerca de lo verosímil de la ambientación mexicana: «Ignacio Palacios escribió [...] que era inadmisibile que yo hubiera puesto tres camas de bronce en una de las barracas de madera. Pero era cierto. Yo había visto esas camas de bronce en una barraca de madera. Algunas parejas se privaban de todo para comprarlas después de casarse» (Buñuel 1982, 234). En especial, la mujer de León Felipe reaccionó violentamente:

Presentamos la película en el cine México, en noviembre de 1950, creo. El primer día invitamos a unas cincuenta personas, amigos. Al salir, todos muy amables: «Muy bien, Buñuel, muy bien.» Sin ningún entusiasmo, con la cara larga. Hasta que llegó Bertha Gamboa, esposa de León Felipe, mexicana, con sus uñas afiladísimas, hecha una furia, una harpía, decidida a sacarme los ojos (yo tuve miedo, pero no me podía echar para atrás), gritándome con sus uñas delante de los ojos: «¡Miserable! ¡Canalla! ¡Puerco! ¡Estos niños no son mexicanos! ¡Voy a pedir que le apliquen

el 33!¹ ¡Granuja!» Fuera de sí. Y Ruth Rivera, hija del pintor Diego Rivera, a su lado, como una estatua. Siqueiros, a mi derecha, que me había felicitado con entusiasmo, con entusiasmo de verdad, me decía: «¡No hagas caso! ¡Cosas de viejas!» Y pensar que Bertha venía a comer a casa (con León, como es natural), no una vez, sino seis, diez, quince veces. Total, que eso fue, si no recuerdo mal, un jueves, y el martes siguiente ya no estaba en cartel. Fue a Cannes, le dieron un premio, y luego, gracias a Ragasol, se repuso en el cine Prado, donde estuvo siete u ocho semanas. (Xifra 2019, 1: 409-10)

El éxito de algunas de las películas mexicanas le facilitó el trabajo en España gracias a la intervención de Pere Portabella. Con el regreso del realizador a la península para la realización de *Viridiana* es innegable que se alegró la vida. Recuperó antiguos amigos, recuerdos, etc., pero seguirá exiliado en México:

Estoy cansado y ahora que puedo vivir con algo de dinero me vuelvo a mi casa de México. De vez en cuando vendré a Madrid a ver a los amigos y a beber, pero a nada más. Pero ya no quiero cambiar de casa, luego de la de México que la tengo [desde] cerca de 30 años. Puedo vivir muchos años, pero también puedo morir de un momento a otro. Y a lo mejor estoy cambiando de casa, Trayéndome a España mis cosas y me da un ataque al corazón y me mueren. No quiero ya cambiarme. (Muñoz Suay 2000, 601)

Max Aub explicaba el proyecto del libro en una de las últimas conversaciones:

No es el trabajo el que me asusta, sino el tiempo. Ya estamos viejos, y quiero buscar y encontrar, y para dar con lo que se quiere, se equivoca uno muchas veces de camino. Las novelas, las obras, son otra cosa, llevas a tus personajes por donde quieres y no hay quien proteste. Tú sí protestarás, y tal vez con razón. Veremos.

Me molesta que hablen de mí. Siempre me ha molestado.

Ya te digo que no se trata de hacer un libro sobre ti, sino un libro sobre nuestra generación, que ha vivido un tiempo bastante extraño. ¿Quién, como nosotros, ha visto dos guerras mundiales, con la de España como pivote?

Y todas las demás. Y España sigue siendo España, que no es grano de anís. No es necesario que alces la voz. Con el aparato oigo bien, con tal que hables despacio.

1 El artículo 33 de la Constitución mexicana prohíbe a cualquier extranjero interferir en la política interna nacional.

Lo que me importaría poner en claro es el cómo ha sido posible que, en nuestro tiempo, hijo del siglo XIX, tan racionalista, haya podido surgir un movimiento como el surrealismo, basado en la irrealidad, e influir de una manera tan continua y persistente. ¿O crees que los sucesos de mayo del año pasado, en París, no tenían que ver con el surrealismo?

Completamente. Saltaba de júbilo porque estaba viviendo, de verdad, una época surrealista. Aquello era surrealismo puro. Pero cuando Arrabal me dijo que iban a poner mi nombre entre los que autorizaban lo que ellos llamaban la toma de los pabellones de la Ciudad Universitaria, le dije que no, que de ninguna manera, porque iba a llegar la policía y los iba a echar a las primeras de cambio. Que el día en que verdaderamente hicieran la revolución, entonces sí, con el mayor gusto. Como es natural, no me hizo el menor caso y pusieron mi nombre.

No te extrañaría. Una mentira más que te cuelgan. (Xifra 2019, 2: 993)

4 En conclusión

En la extensa obra de Max Aub (en México era conocido como 'Más Aún') se pueden encontrar diversos ejemplos de suplantación de la verdad. La novela *Luis Álvarez Petreña* o la *Antología traducida* son dos casos particulares.² A los que hay que añadir el proyecto incompleto, *Luis Buñuel, novela*. ¿Qué sentido tiene este libro? Entre los materiales pretextuales recogidos en la edición de 2013 hay un precioso prólogo que nos da algunas pistas que nos reconducen otra vez al *puzzle* que une a Buñuel con Aub. Es importante la opinión acerca de la fiabilidad de la historia, la confusión con la ficción, algo muy característico del último Aub y que reaparece en las novelas llamadas 'apócrifas':

Si he subtítulo este libro novela es porque quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para co-

² «Aunque la primera salida de un apócrifo maxaubiano data de 1932-1934, apenas cuatro años después de ver la luz *Juan de Mairena*, el período de máxima productividad de su escritura apócrifa es el que transcurre en plena madurez, durante los últimos 25 años de su vida: en 1958 publica *Jusep Torres Campalans*, en 1963 la *Antología traducida*, en 1964 el *Juego de cartas*, en 1965 la segunda versión de *Luis Álvarez Petreña*, en 1967 *Imposible Sinaí*, en 1970 la última versión de su *Petreña*, ahora titulada *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, y durante los tres últimos años de su vida trabaja intensamente en una aventura todavía más audaz, la de tratar a un personaje real, bien conocido, y todavía en activo, como si fuera un apócrifo, en un texto que desgraciadamente quedó inacabado a su muerte, *Luis Buñuel. Novela*» (Oleza 2013).

nocerlo que los documentos. ¿Conocerán mejor a Buñuel si reproduzco su acta de nacimiento que si repito algunas barbaridades juveniles, aunque estas no sean tan ciertas como una fotocopia del libro parroquial en el que constan fecha de bautizo y nombre de sus padrinos? A lo que más puede aspirar la Historia es a ser una buena obra literaria. (Xifra 2019, 1: 23)

Aquí expresa una opinión sobre la condición del exiliado que complementa las que escribió en *La gallina ciega*, el diario de su regreso a España en 1969:

Exiliados hemos vivido la mayor parte de nuestras vidas, pero nunca perdimos la esperanza de dejar de serlo y nuestras obras resultaron extrañas a las gentes que sabían quiénes éramos. No supimos vivir en el ostracismo. Salimos echados de casa -de manera distinta ¿quién es igual a quién?- y volvimos a ver qué pasaba. Ninguno de los dos puede limpiar la mar de corsarios, aunque nos gustaría.

[...]

Exactamente eso: explicar lo conocido por lo desconocido; la obra -que ahí está, queda; no muy queda- por quien la realizó. Y con la idea de que este libro se lea y siga vigente cuando lo mismo Buñuel que yo seamos polvo y cuanto más viejo y perdido, mejor. Al fin y al cabo, escribir -con palabras o imágenes- es eso: explicar lo desconocido. Ustedes pueden conocer *Un perro andaluz*. No a Luis Buñuel. (Xifra 2019, 1: 29-30)

El ejemplo más conocido de manipulación de la verdad es la novela *Jusep Torres Campalans*, que es presentada como la biografía (ficticia) de un pintor vanguardista nacido de la imaginación de Aub. Publicado en 1958 en la colección «Tezontle» del FCE, el libro se presentó imitando los títulos de la colección «Le goût de notre temps» de Albert Skira y, tanto por sus contenidos como por su aspecto formal, parecía una monografía artística. Además de reproducir contenidos habituales de textos similares, como los anales, el catálogo del autor o la reproducción de algunas de sus obras, el texto apareció con las mismas características externas de las clásicas colecciones de arte (Luelmo 2015, 74-7).³

3 Como señala Huici, es su libro más impactante: debemos recordar la extraordinaria resonancia alcanzada por las traducciones del volumen, sobre todo en sus versiones francesa, estadounidense, alemana e italiana, que depararían al escritor una proyección internacional, a nivel popular incluso, sin equivalente en el resto de su obra. «En cualquier caso, y más allá de tales circunstancias, resulta hoy incuestionable que Max Aub alumbró, con su *Jusep Torres Campalans*, una de las apuestas experimentales más insólitas, fascinantes y sofisticadas de nuestra literatura contemporánea» (Huici 2003, 73).

Un libro notable es su *Antología traducida*, una broma literaria (¡o no!) que en la versión definitiva de 1972, en la serie mayor de la «Biblioteca Breve de Bolsillo» de Seix Barral, contiene textos de sesenta y nueve poetas inventados; ficción con datos biográficos incluidos la componen, desde los contestatarios cantores del antiguo imperio romano, hasta los versos más tristes que recuerdan la figura de los hermanos Machado. Manuel Durán describe el procedimiento:

Aub inventa un poeta; nos da una breve nota biográfica, totalmente fantástica, y luego procede a construir un texto –poesía o prosa– correspondiente a esa personalidad recién creada y a la época en que vive. Los textos son siempre habilísimos, capaces de engañar a un experto; pero, sobre todo, se mantienen con frecuencia cerca de la parodia; cerca de la caricatura, si bien en algunos casos resultan admirables. (Durán 1973, 67)

Antonio Carreño asocia la idea del volumen con la idea de máscara:

No tan sólo pues (resumiendo) una farsa literaria, o una parodia contra Antologías (traducidas o no), manifiestos, etc.; o contra la historia como exhumación de ilustres personajes; o contra la pesquisa filológica. *Antología traducida* de Max Aub toca estos campos. Pero aquí la ficción, no menos posible que la historia social o la realidad literaria, supera a ambas. Sobre una realidad se imponen múltiples máscaras (modalidades existenciales) que, si bien imaginarias, tienen sentido y llegan a ser posibles en la configuración lúdica de tan sólo una cara: la del Max Aub antólogo a través de las sesenta y una máscaras de sus «Otros»: ese poeta que aún nadie conoce (nos dice), y que ni siquiera se sabe dónde está. (Carreño 1979, 288)

Totalmente fuera de lugar es la apreciación de Antonio Carreira, a quien leer el libro de modo literal le lleva a afirmar erróneamente:

un trabajo acerca de los rasgos formales en la poesía de Aub apenas tiene sentido ocuparse de sus poemas apócrifos reunidos en la *Antología traducida*, broma carnavalesca que, como señala Soldevila, algunos han tomado demasiado en serio. (Carreira 2005, 183)

Iberoamericana Vervuert acaba de publicar en una caja (o *coffret* al estilo *Pléiade*) los tres volúmenes ‘apócrifos’ de Max Aub. Así contribuye a destacar la unidad entre las tres obras, como se encarga de afirmar María Rosell, la prologuista-editora de *Juego de Cartas*. A ellos cabría añadir un librito fundamental, a veces demasiado olvidado, la *Antología traducida* (1972). Como ya indicé con agudeza Antonio Carreño, el libro supone una representación alegórica de la máscara. Sobre sí mismo Aub escribió allí:

Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos. Nada tiene que ver con su homónimo Leandro Fernández de Moratín. (Aub 1972, 148)

El poema del falso Max Aub que encontramos en ese libro nos da más claves para leer lo apócrifo en este autor:

I
Cerrado en mí,
Cegato, mudo,
en lo que ha sido me hundo
pagando lo que fui.
II
Eres lo que fue y será.
III
Te fuiste y fui,
nada queda de mí.

Me he referido hace un momento al concepto de 'máscara' aplicado a *Antología traducida* de Max Aub. Sin duda podría aplicarse al conjunto de la obra de Aub y quizás de Buñuel. Quiero terminar con unas palabras de la crítica argentina Nora Catelli:

Aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara. Crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. (Catelli 1991, 11)

Bibliografía

- Angier, C. (2021). *Speak, Silence: In Search of W.G. Sebald*. London: Bloomsbury.
- Aub, M. (1972). *Antología traducida*. Barcelona: Seix Barral.
- Aub, M. (1995). *La gallina ciega. Diario español*. Barcelona: Alba editorial.
- Aub, M. (2019). *Obras completas*. Vol. IX-A, *Jusep Torres Campalans*. Edición crítica y estudio de D. Fernández Martínez; vol. IX-B, *Vida y obra de Luis Álvaro Petreña, Juego de cartas*. Edición crítica y estudio de J. Oleza y M. Rosell. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Carreira, A. (2005). «Rasgos formales en la poesía de Max Aub». Valender, J.; Rojo, G. (eds), *Homenaje a Max Aub*. México D.F.: El Colegio de México, 183-96.
- Carreño, A. (1979). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea (la persona, la máscara)*. Madrid: Editorial Gredos.
- Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- Colina, J. de la; Pérez Turrent, T. (1984). *Prohibido asomarse al interior: conversaciones con Luis Buñuel*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- Díaz Navarro, E. (2006). «Max Aub entre el teatro, la narrativa y el cine (sobre *Campo francés* y *Morir por cerrar los ojos*)». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 31, 259-69.
- Durán Gili, M. (1973). «Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub». *Cuadernos Americanos*, 32, 70-5.
- Faber, S. (2003). «Between Cernuda's Paradise and Buñuel's Hell: Mexico through Spanish Exiles' Eyes». *Bulletin of Spanish Studies*, 80(2), 219-39.
- Gubern, R.; Talens, J. (2009). «El apasionado llamamiento al crimen de Luis Buñuel. Coloquio Gubern • Talens». *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 12, 48-54.
- Huici, F. (2003). «Ingenio de la vanguardia». *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia*. Madrid: SECC/MNCARS, 17-40.
- Luelmo Jareño, J.M. de (2015). «“No lo suelen llamar Arte, pero lo es”. Estrategias y modos artísticos en *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub». *Literatura Mexicana* 26(2), 67-96.
- Muñoz Suay, R. (2000). «En torno a Luis Buñuel». *Cuadernos de la Academia*, 7-8, 601.
- Oleza, J. (2013). «El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis». *Asclepio*, 65(2), p013. <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.15>.
- Rodríguez, J. (2006). «Paralelo Buñuel-Aub». Aznar Soler, M. (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 299-312.
- Salinas, P. (1996). *Cartas de viaje (1912-1951)*. Valencia: Pre-Textos.
- Torrús, A. (2018). «Max Aub: el cine con manual de instrucciones». <https://www.aisge.es/mau-aub-y-el-cine>.
- Vega, E. de la (2000). «Buñuel y el cine español en el exilio mexicano». *Film-Historia*, 10(3), 71-91.
- Xifra, J. (ed.) (2019). *Max Aub / Buñuel. Todas Las Conversaciones. I El Hombre. II. El artista*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Editorial UOC; Gobierno de Aragón.

