

MAX AUB, CRÍTICO E HISTORIADOR LITERARIO

Francisco Caudet

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Fundamentado en las semejanzas y diferencias de las consideraciones sobre los autores que se dan en *Discurso de la novela española contemporánea* y en *La prosa española del siglo XIX*, este estudio señala la poética del realismo planteada por Max Aub en sus estudios críticos y en sus textos de ficción, modalidades que conviven en su prolífica obra. Se destaca que su contribución al estudio de la literatura española y mexicana es sobresaliente tanto por su enfoque socio-histórico, como por su perspectiva, que no intenta hacer una “historia” de la literatura sino relacionar los procesos de creación que se suceden en el tiempo con la Historia y sus avatares. El autor, que en sus años juveniles había militado en las vanguardias, se decantó, a partir de la guerra civil, por la escritura realista y, como no podía ser menos, su punto de mira estuvo en Galdós. Cuando se remonte en *La prosa española* a los albores del siglo XIX y vuelva a hacer un recorrido similar a éste para abordar al punto donde empieza el discurso, el análisis del proceso evolutivo de la novela española le reafirmará en su idea de la inevitabilidad del realismo, como único camino por esta “ley española”. Los ensayos críticos de Aub refiriéndose a otros autores son, en suma, inseparables de sus personales ideas y cuitas acerca de la teoría y la praxis literaria.

Abstract

On the basis of similarities and dissimilarities in the consideration of authors dealt with in *Discurso de la novela española contemporánea*, Francisco Caudet points out Max Aub's poetics of realism stated in both his critical studies and fiction. This essay shows that Aub's contribution to the study of Mexican and Spanish literature is outstanding, not only because of his socio-historical approach, but also because of a specific perspective. This does not mean writing a “history” of literature but rather connecting creative processes. Committed during his youth to the avant-garde, Max Aub shifts after the Civil War to a type of new realistic writing. The author highlights Max Aub's activity as a critic discussing and commenting his sources. Aub's critical essays cannot be detached from his personal ideas about literary theory and practice.

Palabras clave: Max Aub; Realismo; Literatura; Historiografía

Ya en sus comienzos de escritor había mostrado Max Aub una predisposición a hacer compatible la creación con la crítica literaria. Autor teatral, cuentista, novelista, guionista y poeta, desarrolló, desde los años veinte y treinta, una amplia actividad crítica en cada uno de esos géneros. Una vez en el exilio, al tiempo que fue desarrollando su obra de



creación —muy prolífica, como es bien sabido—, continuó ejerciendo la crítica literaria y hasta llegó a adentrarse por los predios de la historiografía literaria.

Discurso de la novela española contemporánea, aparecido en 1945, con Aub recién llegado a México, es el primer trabajo extenso de crítica literaria.(1)

Ese trabajo, en el que están en germen otros estudios posteriores, tiene una estructura parcial o, si se prefiere, fragmentaria. Se ocupa de un solo género —la novela— y de un tiempo delimitado —la época contemporánea. La selección de los autores y el espacio que a ellos les dedica responden —sin entrar en valoraciones— a criterios subjetivos y, como tales, susceptibles de ser narrados en el futuro de otro modo. Lo cual implica la posibilidad, a la que era muy proclive Max, de retocar, matizar, ampliar, rectificar...

Cuando unos años más tarde, en 1952, publicó La prosa española del siglo XIX,(2) retomó en el prólogo parte de lo dicho al comienzo del Discurso de la novela española contemporánea. Machihembró —palabra muy del gusto de Aub— el final de La prosa española, donde se ocupaba de la novela de finales del siglo XIX, con el comienzo del Discurso, que se remontaba a ese tiempo. Pero el Discurso fue escrito antes que La prosa española. En cuanto a la Guía de narradores de la revolución mexicana, publicada en 1969(3), recordaré que es una parte desgajada de un estudio que, finalmente, vio la luz en su forma completa, en 1974.(4)

La capacidad de trabajo del polifacético Aub era enorme. A pesar de que, como él solía repetir, tenía que ganarse el pan en menesteres que le distraían de su oficio de escritor, había años en que sacaba varios libros que eran, a menudo, de temas muy distintos. Con todo, a mí me parece particularmente extraordinario que hubiera estado preparando casi al alimón los dos tomos del Manual de la historia de la literatura española(5) y Campo de los almendros.(6) En carta del 23 de septiembre de 1965 le decía a Paul Kohler, que estaba por aquel entonces preparando una tesis sobre la narrativa aubiana: “Ando totalmente metido en Campo de los almendros y viendo las pruebas de mi Manual de historia de la literatura española”.(7) El 24 de marzo de 1966, le decía también a Paul Kohler: “Campo de los almendros está saliendo muchísimo más largo de lo que yo suponía y a pesar de todas mis horas de trabajo y de mi gusto por ello, no creo poder entregarlo al editor antes de un par de meses”.

La revista Jornadas, donde en 1945 publicó Discurso de la novela española contemporánea, era el órgano del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México, que había nacido “al calor de un seminario colectivo sobre la guerra que celebró dicho centro en 1943”. Ciertamente, a Aub le preocupaba la guerra y la posguerra española, pero su ensayo —como, por otra parte, la guerra y posguerra española— no podía abstraerse de la gran conflagración europea. O, si se quiere, no podía dejar de analizarse fuera de ese contexto.(8) En la declaración programática de Jornadas, se decía:

Es un tópico que ha llegado ya a los medios populares, que nuestro siglo es o debe ser el siglo de la ciencia social, por razón del desequilibrio hoy existente entre nuestro saber científico sobre la naturaleza y nuestro saber científico sobre el hombre y su actividad.

En esa misma declaración, tras constatar que “el pensamiento racional y científico apenas comienza a conquistar lo que nos es más próximo: nuestra propia vida y su organización”, se hacía esta advertencia:

Nada más necesario hoy que el tratamiento científico, es decir, racional y objetivo, de las cuestiones humanas, pues el futuro de nuestra civilización, de toda posible civilización, en las presentes circunstancias, depende de que se puedan dominar, o no, la naturaleza humana y la vida social en un grado semejante a como nos es dado regular la naturaleza física.

Max, que a su llegada a México en 1942 se reencontró con viejos amigos españoles, entre ellos el sociólogo José Medina Echevarría,(9) empezó a tener muy buenas relaciones con Alfonso Reyes, mentor de El Colegio de México, y con otros insignes intelectuales mexicanos. El Discurso de la novela española contemporánea fue escrito y publicado, según confiesa Aub en “Apostilla al título”, a instancias de Medina Echevarría. Que fuera así, no debería distraer del hecho que Aub compartía con el Centro tanto los anteriores postulados como este otro, también incluido en la declaración programática de Jornadas:

No son las teorías las que determinan los problemas, sino éstos los que deben dar lugar al pensamiento teórico y, además, que no puede entenderse ni solucionarse ningún problema de la vida humana si lo desprendemos de su contexto o circunstancialidad.

Esos principios los aplicó Max tanto a su obra de creación como a sus ensayos de crítica. Y lo hizo con los pocos materiales bibliográficos que, sobre todo durante los primeros años del exilio, tenía a su alcance.

A pesar de no tener una formación universitaria —ni falta que le hizo—, Max demostró que era un intelectual de fuste. Era, también él, un producto de aquel tiempo.

El prólogo a La prosa española del siglo XIX y la concepción misma de la antología en tres volúmenes, plantea de entrada una serie de cuestiones de largo calado.

En primer lugar, esos tres volúmenes formaban parte de una nueva colección, “Clásicos y Modernos. Creación y crítica literaria” que a finales de los años cuarenta había empezado a editar la Antigua Librería Robredo. Previamente, habían aparecido Literatura española. Siglo XX, de Pedro Salinas; Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México, de Ignacio Manuel Altamirano; Literatura Mexicana. Siglo XX (2 vols.), de José Luis Martínez; Literatura española hasta fines del siglo XV, de Agustín

Millares Carlo. La importancia de los tres volúmenes —números 6, 7 y 8 de esa colección— de Max Aub estriba en que el énfasis se ponía en los textos de los autores. El prólogo al primer volumen sentaba unas bases críticas, pero el énfasis — insisto— se ponía en los textos.

A la confección de listas de autores con sus datos biográficos, los títulos de sus obras y las fechas de publicación, sazonado todo ello con unos pocos, casi epigramáticos, juicios y comentarios, cuya finalidad era más la memorización que la crítica —la Historia de la literatura de Hurtado es un buen ejemplo de esa pésima práctica—, se la quería sustituir con esta novedosa propuesta, que tenía la intencionalidad pedagógica —la colección iba principalmente dirigida a estudiantes de enseñanza media y universitaria—, de que se entrara en contacto con la literatura primaria. Importaba la crítica pero había que hacerla en el aula a partir de la creación, de los textos. Repetir los juicios de un historiador de la literatura, sin otra referencia que su autoridad, era —y ha sido— una práctica nefasta.

La antología Literatura española en dos volúmenes de Ángel del Río y Amelia A. de del Río, aparecida por vez primera en Estados Unidos en 1953, está en la misma línea que la antología previamente publicada por Max Aub en México. Las dos antologías llevan el sello pedagógico de la Segunda República.

La prosa española del siglo XIX, como el Discurso de la novela española contemporánea y los ensayos sobre la novela de la Revolución Mexicana,(10) presentan el enorme interés de haber sido escritos por un novelista, por alguien que había estado continuamente reflexionando sobre los mecanismos internos de la escritura de ficción, mecanismos que tienen que ver con el lenguaje y con la configuración de estructuras narrativas. Max era un erudito pero no como esos “eruditos famosos que se dedican a investigar, hasta el agotamiento, el empleo de la i griega en las primeras novelas de Fernán Caballero o la influencia persa en el romanticismo español”. Con excesiva modestia decía en el Discurso:

Si releo las páginas que a continuación dicen lo suyo doy en que procuré mi verdad, sin más trabas que las de mi lengua, poco ágil, quizá por virgen en estos menesteres analíticos.

Me empeñé más bien en dar con las líneas generales y corrientes a flor de tierra (dejando las subterráneas para gentes de más seso) que llevaron a los novelistas a escribir como lo hicieron, que no a enjuiciar cada libro, entre otras cosas porque me resultó más fácil no teniendo a propia mano las obras necesarias para el trabajo.

Pero trazó “las líneas generales” y, en ese sentido fue una suerte —por irónico que parezca— que no tuviera demasiadas fuentes a su alcance. Max, gran lector, salió tan

airoso de ese empeño porque tenía unos excelentes conocimientos acerca de la literatura española contemporánea —en el caso del Discurso— y del siglo XIX —en el caso de La prosa española. Para sus trabajos sobre la novela mexicana, se tuvo que emplear a fondo. Porque era un tema nuevo para él. Pero cuando se puso a escribir esos trabajos llevaba ya más de veinte años en México.

La contribución de Aub al estudio de la literatura española y mexicana es tan sobresaliente por el enfoque socio-histórico, la perspectiva desde la que hace sus análisis. Ahí Aub ofrece algo en aquellas fechas realmente nuevo. Porque no trata de hacer una “historia” de la literatura sino relacionar los procesos de creación que se suceden en el tiempo con la Historia y sus avatares. Sitúa, en suma, la literatura —que nunca olvida es el objeto de su estudio— en el tiempo histórico.

Así, cuando en La prosa española dice echar de menos “textos que den al no iniciado, en época de tanto estudiante, un sentido general de la historia”, no parece estar refiriéndose sólo a la historia literaria sino también —y quizás sobre todo— a la historia de España. Porque Aub estaba tanto o más interesado en el pasado y el presente de España —y por tanto, en su futuro— que en el de su literatura. Para él la producción literaria desarrollada a lo largo de los siglos era, en el mejor de los casos, una manifestación más de la historia nacional. Me parece fuera de duda que como tal la quería estudiar, y no como una realidad autónoma, segregada de su contexto y circunstancia.(11)

La crítica literaria aubiana tiene, pues, una línea programática sobre la que construye sus análisis. Pero esa línea no puede deslindarse de la traumática experiencia de la guerra civil. Aub era, como tantos otros compañeros de profesión que compartían con él la condición de exiliado, un escritor separado a la fuerza de su tierra. Como hombre de letras y como ciudadano que había sido protagonista, y si ya no lo era en su espacio natural, en España, al menos seguía siendo testigo, quiso encontrar una explicación a esa trágica anomalía que es el exilio.

Una anomalía cuyas causas se remontaban —empezó a comprender a medida que se adentró en la historia de España y en la historia de su literatura— al pasado. De manera más inmediata, a los albores del siglo XIX. Max va viendo cada vez con mayor claridad que España es, hasta bien adentrados en la mitad del siglo XIX, un país incapaz de salir de sí mismo e integrarse en el entorno de países como Francia e Inglaterra.

La crisis que, desde finales del siglo XVII hasta el último tercio del siglo XIX, experimenta la literatura española la achaca Aub a la situación política en que se hallaba sumida España. En este y otros aspectos hay una perfecta sintonía con Antonio Ramos-Oliveira, quien, gran amigo de Aub, le permitió consultar el manuscrito de su Historia de España antes de su publicación.(12) Esa Historia y los siete tomos de la Crítica histórica

y literaria, de Menéndez Pelayo, fueron las fuentes que más profusamente utilizó Aub para la primera parte de *La prosa española*.

Aub concilió para uso propio las posturas de Ramos-Oliveira y de Menéndez Pelayo, un ejercicio nada fácil porque ideológicamente estaban muy alejados uno de otro. Pero el que saliera airoso de esa prueba se debió a que Ramos-Oliveira le ofrecía, con una argumentación convincente y con una excelente base documental, la constatación de sus propias intuiciones sobre la situación española a lo largo del siglo XIX, y Menéndez Pelayo le proporcionaba un valiosísimo soporte documental. Tener a mano esos siete tomos era como disponer de una base de datos a la que desde el exilio no tenía acceso. Por otra parte, Menéndez Pelayo, a pesar de su proclividad a meter cuñas tendenciosas, hacia aquí y allá comentarios sobre la situación histórica y literaria de la España decimonónica, que corroboraban —de ahí que admirara tanto a don Marcelino— las tesis de Ramos-Oliveira.

Con todo, Aub, a diferencia de Menéndez Pelayo, hizo depender, en *La prosa española*, la novela del afianzamiento, tras la revolución de 1868, de la burguesía. Aunque aún era una clase débil, empezó a tener un protagonismo que los afrancesados —un grupo que no llegó nunca a ser una clase— no tuvieron. “Sólo la Revolución del 68 y la República serán capaces de revolver, otra vez a fondo, la conciencia nacional”, dirá Aub. Era la condición imprescindible para que el país empezara a recobrar el pulso y con él su voz. Un argumento que ya había planteado en el *Discurso*:

El afianzamiento de la burguesía francesa en el poder corre de 1830 a 1848. Vencedor, declina el romanticismo, hijo del 93, de Napoleón y de madre germánica. Balzac, muerto en 1850, retrata la clase dominadora, sus antecedentes, sus secuelas. En España el advenimiento al poder de la clase media (afrancesada y liberal) es mucho más lento y no dispone nunca del tiempo suficiente para estabilizarse; mandan intercurrentes espadones famosos al capricho de los buenos ojos de Isabel II. Con el real exilio la burguesía llevó su idioma al poder; y no porque las primeras novelas de Galdós trajeran la impronta de Balzac o Dickens, dejaban de ser algo substancialmente nuevo en España. Tan es así que no hay que olvidar que las de Alarcón y Valera son posteriores a las primeras de don Benito.

De ahí pues, el tardío renacimiento de la novela decimonónica española. Y los fracasos de los primeros intentos, incluso en el caso de Larra, de quien dice Aub que “en lo mejor de su obra, se apoya en lo inmediato. Cuando carece de esta base y recurre a los medios de la escuela vencedora no parece el mismo. Pruébalo su novela”.

A Aub le interesa el Larra costumbrista y la utilización que como tal hace del idioma: “Busca el nervio, desprecia la grasa y aun la gracia; no le interesa cómo se han de decir las cosas, sino decirlas; y así crea, auténticamente, estilo”.

Aub tenía una idea muy clara de lo que había de suponer el costumbrismo, debidamente utilizado —era, insiste una y otra vez, un arma de doble filo—, para la novela realista:

El hecho del costumbrismo como embrionario de la novela moderna responde al nuevo movimiento tanto en su forma castiza como en su fondo local. Pero era un callejón sin salida: importaba la descripción, no el conflicto entre los personajes dibujados sin señas particulares. Esta tipología perjudicará a algunos novelistas posteriores al no intentar individualizar lo suficiente sus personajes.

El lenguaje le parece a Aub una de las cuestiones esenciales para determinar el estado en que se halla la literatura española a lo largo del tiempo. Ya adentrados en el último tercio del siglo XIX, cuando habían triunfado unos nuevos poderes emergentes, Galdós —ese fue su mayor acierto según Aub— “tomó el espectáculo del pueblo —como Lope— y se lo devolvió rehecho con su intuición serena, profunda y total de la realidad, como Cervantes. Desde Lope ningún escritor fue tan popular, ninguno tan universal desde Cervantes”. Pero lo que le ofreció el pueblo a Galdós fue su lenguaje. Por eso dirá también Aub: “El lenguaje evoluciona en Europa al par de los sentimientos. Nadie se representa a madame Bovary o a Benina hablando en alejandrinos u octavas reales”.

No hay que descartar que en todas estas reflexiones sobre el lenguaje y el estilo se tuviera Aub a sí mismo como punto de referencia.

En el conjunto de su obra de creación, que puede considerarse un acercamiento a la realidad española, aparecen continuamente reflexiones sobre la literatura y el arte. Los ejemplos más descollantes son las “Páginas Azules” de Campo de los almendros o las “Páginas Verdes” de Jusep Torres Campalans.

En los artículos y ensayos de crítica literaria hay, como en algunos de los Campos, una recurrente reflexión en torno a la realidad histórica española. Aub tenía una fijación por España y cuanto escribía giraba o acababa girando —así ocurre también en numerosos pasajes de “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”— sobre España.

Pero no es un autor nacionalista. A España la sitúa y analiza en un contexto histórico y literario-cultural que sobrepasa sus fronteras. El título que dio a uno de sus libros de ensayos Hablo como hombre tiene un valor emblemático de su forma de pensar como este apunte del 31 de diciembre de 1945, que aparece en sus Diarios: “Mi patria, España; mi pueblo, el mundo”.

Max, que en sus años juveniles había militado en las vanguardias, se decantó, a partir de la guerra civil, hacia la escritura realista y, como no podía ser menos, en su punto de mira estuvo Galdós. En el prólogo a *Conversaciones con Buñuel*, recordaba Aub: “Las escuelas de ‘vanguardia’ me hirieron a mí antes que a él [a Buñuel] y las dejé. Y, sin embargo, recalamos los dos en Galdós..”,(13) Es decir, recalaron uno y otro en el realismo.

Es bastante sintomático que Aub dedicara a Galdós *Las buenas intenciones*, como que pensara crear en México, en 1945, una “Sociedad Galdosiana”.(14)

Pero, de todos modos, el realismo aubiano no era, no podía ser, un realismo cortado exactamente por el patrón galdosiano. Otros eran los tiempos y otra la manera, bien que estuviera enmarcada dentro del realismo, de transponer literariamente la realidad.(15)

Aub repitió a menudo que nadie era capaz de hacerle sombra a Galdós. Ni Valera, a quien le sobraba “hondo escepticismo para alzar vuelo y alcanzar a escribir grandes obras”; ni Pereda, “un escritor pesado, lento, difuso, que hoy se lee un poco a la fuerza”; ni Palacio Valdés, a quien, entre otras cosas, le reprocha que no se atreviera “a enfrentarse decididamente con la realidad de sus días”; ni siquiera Clarín, de quien destaca que las descripciones morosas del paisaje dan sólo “a veces, cuando se machihembran con el suceso relatado, tal sensación de existencia verdadera que no hay tiempo que lo borre, como lo prueban algunos capítulos de *La Regenta*”.

La Pardo Bazán despierta en Aub un mayor entusiasmo: “Hay en doña Emilia una fuerza, una inteligencia, un deseo de comprender pocas veces igualada. Sus estudios críticos, algunos de sus cuentos, son tan claros, tan buenos como el mejor”.

Pondera que la Pardo Bazán escribiera que “el empeño de los novelistas contemporáneos es retratar fielmente, sin que se manifieste en el retrato el modo de pensar del pintor”. Suponía una tal declaración reclamar para la novela española de su tiempo el derecho a introducir los cánones del naturalismo.

Con todo, falló Aub en este pronóstico: “Espéranle a la escritora gallega desagrazos y glorias nuevas, porque todavía no se asienta en su debido renombre”.

El apartado que dedica a los novelistas de la generación del 68 en *La prosa española del siglo XIX* es el gozne que une ese prólogo con el ensayo *Discurso de la novela española contemporánea*. Cronológicamente, la obra de los novelistas del 68 hunde sus raíces en la titubeante prosa de los dos primeros tercios del XIX y, de otro, anticipan la del XX. Por eso, al final de *La prosa española* y al comienzo del *Discurso* confluían los mismos autores.

Así, en *La prosa española* repite juicios sobre los mismos autores ya vertidos previamente en el *Discurso*. Pero a veces introduce variantes que tienen su interés. Entre

otros motivos, porque el prólogo a La prosa española es menos combativo. En 1945, en Discurso dice de Pereda:

Literatura de cacique, de calidad cierta en momentos felices, pero latosa, en conserva—valga el chiste—, hermana de la industria que tanto renombre le da también a la región. Una literatura que custodia, que prohíbe, que defiende al Cristo, porque es de plata. Un escritor íntegro, con lo bueno y lo peyorativo que pueda contener la palabra; y al mismo tiempo difuso, gris, dormido, teniendo buen cuidado de no hacer novedad.

En el prólogo a La prosa española, escrito en 1952 y dirigido a un público distinto, quita los comentarios más controvertidos. Y este pasaje queda así:

Literatura de cacique, de calidad ciertas en momentos felices. Escritor íntegro, con lo bueno y lo peyorativo que pueda contener la palabra; y al mismo tiempo difuso, gris, dormido, teniendo buen cuidado de no hacer novedad.

Estos comentarios, que hace en el Discurso al hilo de su discurrir sobre la figura de Valera, desaparecen en La prosa española:

No voy a asegurar que la inteligencia perjudique a un novelista; pero no le es tan necesario como cierta condición creadora y reproductora. Dase caso parecido entre los pintores: siempre los hubo buenos y brutos. Lo cual no implica que los haya finos; pero poco tiene que ver eso con la obra, con la calidad de lo realizado.

El espacio dedicado a Clarín en el Discurso queda reducido en La prosa española a una tercera parte. Uno de los pasajes que desaparece es muy significativo:

Por buena que sea La Regenta (1885), no es acarreo suficiente; cuenta lo suyo, en el juicio de lo no estrictamente lírico, el peso de la obra completa. Si Clarín hubiera escrito, a más de Su único hijo, diez novelas de la misma calidad no sobresaliente, muy otro sería su lugar y el campo de su recuerdo. En su parquedad creadora está la explicación de lo estrecho de su renombre, quizá porque, por una razón idéntica a la apuntada, el cuento, donde Alas llega más allá que nadie en el siglo XIX, no cuenta en la literatura española tanto como en la francesa o la italiana.

No es fácil, hoy día, encontrar un ejemplar de La Regenta en las librerías; evidentemente su anticlericalismo coayuda a ello en un país donde las reediciones se deben, en parte, a un público burgués atento a las voces de la sacristía.

Tenía necesariamente que comparar a Clarín con Galdós, la otra cumbre de la novela decimonónica. Estos muy atinados comentarios sobre Clarín —a algunos es probable que no se lo parezcan—, desaparecen en La prosa española: “Le falta, en todo momento

la bondad genuina de Galdós, su optimismo fundamental, su fuerza para poder crear, de una pieza, caracteres imborrables”.

Tampoco incluyó en La prosa española este otro comentario en el que expresaba nuevas reticencias sobre Clarín por haberse limitado a ser “novelista de Oviedo; de la clase media, mercantil, clerical y burocrática de Oviedo”.

La afirmación de que Vicente Blasco Ibáñez “retrata materialmente Valencia, sin otra finalidad. No existe en él novelista tipo social...”, resulta, a la luz de recientes estudios, muy discutible. Igual ocurre con otros juicios sobre Blasco, como cuando dice que “todo en Blasco era con bombo y platillo, olor de pólvora en tracas, y rimbombantes aciertos parciales, como no deja de haberlos en la producción posterior a La Bodega (1905)”.

Con Blasco se muestra Aub incómodo. Posiblemente por razones de incompatibilidad estética y porque mediara de manera esquinada la familiaridad con la tierra en que los dos se hicieron escritores, se emplea con don Vicente con dureza y, me temo, de manera injusta. Es lo que me parecen —y puedo, naturalmente, estar equivocado— juicios como éstos:

No es novelista del pueblo (todos los escritores somos unos señoritos, vendrá a decir Baroja), sino de la burguesía, como no podía dejar de serlo en una región de pequeños propietarios y de vida relativamente fácil. [...] Cuando, un poco por casualidad, se convierte en objeto de curiosidad universal no sabrá esconder su condición de nuevo rico.

Las dos páginas y media que le dedica en el Discurso las reduce a poco menos de media página en La prosa española, y el retrato de Blasco sale ganando, resulta mucho más ecuánime.

Ganivet, que también aparece mencionado en el Discurso y en La prosa española, es otro gozne entre los dos textos. Del autor de Idearium español dice Aub que “está prensado entre dos generaciones. Sus ideas, sus deseos pertenecen a la generación del 98, su estilo es todavía de la anterior”.

Aub, lector atentísimo, recuerda que Ganivet escribe en Los trabajos del infatigable Pío Cid su sugestión por la novela naturalista, por una novela con “mucho fisiología y muchos detalles descriptivos, y de los héroes huir como el diablo de la cruz”. Es decir, de héroes en torno a los que se focaliza, en detrimento de otras acciones y otros temas, la narración. El héroe de las novelas noventayochistas suele ser un pretexto para que el narrador exprese sus personales cosmovisiones. Me parecen impecables las conclusiones a que llega Aub:

La novela anterior es el relato de lo sucedido a un conjunto de personas, en un ambiente bien determinado, relacionadas entre sí por sucesos plausibles. De aquí en adelante pasará a ser la envoltura de las reacciones personales del

protagonista, que se convierte en héroe centralísimo de la relación, y que, las más de las veces, tiene muchísimo que ver con el propio autor del libro.

De Pío Cid, a pesar de sus declaradas veleidades naturalistas, dirá Aub que es un héroe —llega a exclamar: “Es que yo me muevo por dentro”— de la nueva generación noventayochista:

Por fuera nos lo pinta Ganivet sin interés, mientras los demás personajes no son sino fantoches que se mueven a su alrededor. Lo que cuenta es la vida interior de su héroe. Porque héroe tenemos, aunque le falte la fe. Es ya, casi, un personaje de su homónimo Baroja.

Pero, ¿se podía con esas nuevas premisas seguir escribiendo novelas? Aub se inclina a pensar que no. Por eso, se pregunta si Unamuno era realmente novelista. He aquí su respuesta:

Sin duda. Pero novelista en quien el subjetivismo de la generación del 98 se torna esencial y militante. A tal punto que todos sus protagonistas son Miguel de Unamuno. No en balde su primera novela era, ya, sus memorias. Las siguió escribiendo a lo largo de su vida dándoles formas fantasmagóricas y de sueños encerrados en laberintos de espejos.

En cuanto a la técnica de novelar unamuniana, observa que apenas se aparta de un repetido patrón que

consiste en forjar un personaje y seguirle hasta su muerte, escamoteo o trasfiguración. Las complicidades externas son pocas y vulgares; todo el interés reside en el alma del héroe atormentado, muchas veces indeciso, inseguro de su existencia y de sus apetencias y de sus sueños. Otras veces mártir de sus quehaceres, con tal de que permanezcan los sueños de los demás.

El análisis que hace Aub de la prosa de Azorín le lleva a concluir que, aunque por caminos distintos, su arte de novelar enlaza con el de Ganivet y Unamuno. En Azorín predominan las frases cortas y sencillas. Frases que, “breves y contundentes”, describen sin apenas ligazón las impresiones que recibe, como si fuera un pintor puntillista, del mundo exterior. Pero el puntillismo, que está emparentado con el impresionismo, responde a una tendencia a subjetivar, a que el mundo minimalista de puntos, de fragmentos, sea visto por el ojo de quien contempla el cuadro como una unidad de sentido. Pero en Azorín esa “manera le impide —concluye Aub— aunar conflictos, ni aun reflejarlos. [...] Cualquier cosa le hace pararse y extasiarse ante el genio de la creación, incapaz de aquilatar valores vivos, movientes, que se le escapan en su complejidad, sin poderlos abarcar en su limitación”.

El apartado dedicado a Pío Baroja empieza con estas palabras, que escribió hacia el final de su vida: “Por instinto y por experiencia creo que el hombre es un animal dañino,

envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones, sobre todo de egoísmos y de vanidades”. Este pesimismo, que está impregnado de las filosofías irracionalistas y nihilistas finiseculares dominantes en el centro de Europa, le parece a Aub una corriente ajena a España, donde

el pesimismo, el decadentismo, encontró en el realismo fundamental una valla poderosa. La realidad nacional, tan triste con la pérdida de Cuba y Filipinas, no permitía mayores plantos, ni la manera de ser española el perderse en amoralismos; siempre nos sostuvo cierto furor ético incompatible con el desentenderse del mundo: Nuestros místicos tenían bien puestos los pies en tierra.

Lo del “furor ético” lo toma Aub de unas declaraciones que Valle-Inclán había hecho en 1932 en el periódico madrileño *El Heraldo de Madrid*:

España es una fuerza ética. Séneca era un granuja; pero se entusiasmaba con el bien. Quevedo no era una doncella tampoco, y escribió terribles epístolas morales, “castigos y ejemplos”. El furor ético es la característica de España. Por el furor ético, Isabel la Católica sucedió a su hermano, antes de que la corona fuera a una hija del adulterio. Por el furor ético abdicó Carlos IV, porque el español no quería saber que su reina andaba en frivolidades. El furor ético redactó el documento de destronamiento de Isabel II. La última revolución española ha sido una sanción ética.

La razón justificativa de la República —tal “sanción ética”—, que Aub compartía plenamente, representaba en buena medida la superación del pesimismo nacional de otras declaraciones anteriores de Valle.

En abril de 1931 había reverdecido la esperanza, y Valle sentía tener motivos para proclamar en voz afta y sin el menor resquicio de duda: “El furor ético es la característica de España”. Si no hubiera muerto en 1936, probablemente habría compartido y sentido como tuyas estas palabras de Max Aub: “¡Qué pueblo! —exclamábamos—. ¡Qué pueblo! En ello no nos equivocábamos: lo demostró cinco años más tarde. Los errores fueron otros.”

La publicación de los primeros libros de Baroja, en quien como “en ningún otro podemos —se dice en el Discurso— rastrear las razones profundas que hicieron posible la eclosión de la generación del 98”, coinciden —La busca y Aurora Roja son de 1904— con “las primeras huelgas obreras (La Carolina en 1901, Barcelona, en 1902), con el nacimiento del terrorismo (con sus dos ramas, obrera y patronal, 1905)”. Pero tras la “Semana Trágica” de 1909, Baroja “parece desentenderse de la realidad inmediata y hundirse en sí mismo”.(16)

El Aub del Discurso es combativo. Después de recordar que en Juventud, egolatría había escrito Baroja: “Matanzas de miles y de cientos de miles de hombres las ha habido siempre, La Crítica de la Razón Pura no se ha escrito más que una vez. [...] Yo cultivo con cariño este amor intelectual e inactual y esta sordera de lo presente”, exclama Aub, sin apenas poder contener la indignación: “Es una postura cómoda que adoptarán años después muchos intelectuales y. gr. en Francia. Con ideas de esta calaña el país acaba hundiéndose”.

Pero antes había dicho que la actitud de Baroja, su “valoración de lo intelectual más allá de la vida es una actitud poco española, reflejo, del tiempo, decadente”.

Más adelante, saca a colación en el Discurso la frase de Ortega: “En España es tradicional, inveterado, multiseccular el odio al ejercicio intelectual...”, y Aub rechaza de plano tal afirmación. El “furor ético” parece impulsarle a hacer —pocas simpatías sentía Aub por Ortega— esta réplica:

¿Qué país se batió más que España por razones “intelectuales”? ¿Qué país se desgarró más que España por motivos que menos tuvieran que ver, directamente, con sus intereses? ¡En ningún país alcanzaron los intelectuales la importancia decisiva para la vida de su patria como la que tuvieron por entonces y años después en España! [...] Lo que usted sentía es que no le lamieran los zancajos, no le llamaran maestro, ni le hicieran tiernas caravanas académicas a lo francés, o porque faltara cierta rigidez profesoral germánica en las reuniones.

Aub, que unía a su intensa pasión por el pueblo español un arraigado sentido de la justicia, no podía admitir las críticas displicentes, menos aún si procedían de escritores que alardeaban de superioridad intelectual. No sintonizó del todo con Azorín, Baroja, Ganivet y Unamuno por su egocentrismo, por su decadentismo, por su falta de entrega a la causa del pueblo... Pero, a pesar de ello, los admira como escritores. Como escritores, ya que no como novelistas. Ortega, ni siquiera le ofrecía esa posibilidad para poder congraciarse con él.

Baroja, con todo, le parecía un escritor cuyas “descripciones —generalmente cortas— suelen ser perfectas, su desaliñado amor por la naturaleza y por los objetos le lleva —en su afán de exactitud— a crear ambientes fugaces que quedan indelebles”. Y más adelante dirá: “Baroja es un escritor rápido, los sucesos corren, la acción o la digresión es continua, si no continuada, y si los personajes no alcanzan generalmente profunda personalidad, el lector nunca se aburre”. Y en otro lugar, añade: “Baroja no cree en el poder mágico de la palabra, para él no es más que un vehículo de la acción. [...] Odia la retórica sin darse cuenta de que se fabrica una muy personal y particular”.

Para Aub la tragedia de Baroja, como novelista, “es saber que el único personaje que le interesa es Pío Baroja...”

Cabe pensar que Valle-Inclán fascinó a Aub por partida triple, por ser —como él mismo— autor teatral y novelista y por plantearse —también como él mismo— el lenguaje como un problema. Dejo de lado que en los años treinta compartieron parecido entusiasmo por la República.

El modernismo del primer Valle-Inclán fue dando paso muy pronto a una teoría del lenguaje que le acercó al cubismo. En 1910, había escrito: “Rafael descomponía rítmicamente una imagen y así debe procederse en literatura, con palabras equivocadas, buscando nuevos valores en imágenes nuevas”. Descubre Aub una trabazón entre estas palabras y el repudio al naturalismo que cundió a comienzos de siglo en las vanguardias europeas.

En su primera etapa, coincide con los escritores del 98 en que buscaba entonces transponer artísticamente —resulta, pues, fútil diferenciar a los modernistas de los noventayochistas, eras todos unos- su emoción interior. Era lo que había venido a decir Unamuno en su artículo “¡Adentro!”:

Reconcéntrate para irradiar; deja llenarte para que rebases luego, conservando el manantial. Recógete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso: “Doy cuanto tengo”, dice el generoso. “Doy cuanto valgo”, dice el abnegado. “Doy cuanto soy”, dice el héroe. “Me doy a mí mismo”, dice el santo; y di tú con él, y al darte: “Doy conmigo el Universo entero”. Para ello tienes que hacerte Universo, buscándolo dentro de ti. ¡Adentro!

Esa meta es en el pivote o “eje diamantino” —como dijo Ganivet— en torno al que giran las narraciones de los escritores de la generación del 98. El propio Valle llegó a escribir: “Sin héroes no hay historia”. La generación anterior pensaba lo contrario: “Lo que importa es la historia, no los héroes”. Pero si el marqués de Bradomín resulta ser un alter ego, no lo es de la misma manera que el Fernando Osorio de Camino de perfección o el Augusto Pérez de Niebla. Por otro lado, los “nuevos viajes a América —dice Aub—, el desprecio hacia la política y su evidente genio burlón cambiaron la manera y el estilo de Valle”. Tirano Banderas marca un punto de inflexión. No es que salga solamente de sí mismo, sino que además —y esto para Aub es decisivo— a la lengua de Castilla suma la de América. Valle se replantea toda su obra: el idioma, los personajes y abandona su “reducto subjetivo.”

En la ya cita entrevista de El Herald de Madrid, contestaba a la pregunta de qué estaba preparando:

—Dos novelas, para las que aún no tengo editor. Una sobre América, con vocabulario y modismos americanos; con una sensación casi física de calor, de color y aroma; se titulará Tirano Banderas. La acción se desarrolla en una imaginaria República americana. Otra, primera de una serie que título El Ruedo

Ibérico, se llama La Corte Isabelina, cuyo título indica el tema. No es esta serie a modo de episodios, como los de Galdós o como los de Baroja. Es una novela única y grande, al estilo de La guerra y la paz, en la que doy una visión de la sensibilidad española desde la caída de Isabel II. No es la novela de un individuo, es la novela de una colectividad, de un pueblo.

Hay que repetir esa coletilla: “No es la novela de un individuo, es la novela de una colectividad, de un pueblo”. La lengua ha cambiado, no solamente por el mencionado mestizaje, sino porque además está en función de una nueva manera de escribir novelas que anuncia la vuelta al redil del realismo. En 1932, decía en una conferencia: “La manera castellana es el realismo”.

Aub, que sigue todo este proceso de Valle, concluye que “cuando, como en Tirano Banderas se acoplan tema y lenguaje, ahí se queda don Ramón del Valle- Inclán sin temer a nadie, barba y capa al viento, en espera de los que han de venir”.

La guerra del 14 —nuevamente la Historia marca el derrotero de las letras, imprime en ellas su marca— separa aún más a los escritores del público. La generación del 98, encerrada en sí misma —Valle es un caso aparte, sobre todo después de Tirano Banderas; Machado, otro caso aparte, es poeta—, construye un arte a su medida. Los noventayochistas hicieron una literatura —evito, siguiendo a Aub, la palabra novela— “subjética, personal, interior. Ya no interesa describir conflictos imaginados u observados; ahora los novelistas hablan de sí mismos; y sus héroes serán: Antonio Azorín, el marqués de Bradomín, el propio Unamuno con diversos ropajes, y aun si ellos el auténtico Baroja.”

Los autores de la generación del 98, quizás con la excepción de Baroja, no tuvieron demasiado éxito de público. Su literatura no podía tener aceptación mayoritaria porque estaba hecha, en gran parte, de espaldas a realidades que no fueran las de su propio cercado. Habían convertido la novela en ensayo. O en un pretexto para tratar literariamente sus obsesiones personales. Baroja presenta la salvedad —queda ya señalado más arriba— de que en sus narraciones hay acción, mucha acción, aunque gire todo en torno a sus alter egos. En esto —también queda dicho— poco se diferenciaba de los autores del 98.

Acaso era una generación profundamente insegura. En lo social, porque el auge de las nuevas clases populares les producía el temor de ser absorbidos, desclasados. En lo intelectual, porque dependían, de manera más bien mimética, de unos referentes culturales foráneos. Por otra parte, eran profundamente nacionalistas, pero —suele ser siempre así— a la defensiva. Otro indicio de su inseguridad, pues.

En lo artístico, se revuelven contra —dice Aub— “el párrafo largo, tradicional y castizo en la prosa española y proclaman la superioridad despreciativa de la frase corta e impresionista. La revolución es completa”.

Mientras, grandes sectores de la sociedad estaban inmersos en el sueño de la revolución social. El arte y el público se van separando. Sobre todo, con la irrupción, tras la guerra del 14, de las vanguardias. Max constata que esa guerra revalidó en el campo artístico un mayor distanciamiento entre las técnicas y el público. Nace el afán desbordante —a cualquier precio— de lo nuevo. Esto podrá defenderse en actividades como la pintura o la música, donde la forma lo es todo; pero en literatura donde “sólo lo consciente es literario”, como escribirá Baroja, la lucha prejuzgaba la derrota.

Tras el encerrarse en sí y la forja del estilo propio de la generación del 98, la confusión de la guerra acentúa el carril de los caminos emprendidos. Puesto a marbetera sin remedio escojo la fecha del principio de la guerra para ligar los epígonos de la generación del 98.

La opinión que le merecen esos epígonos —Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró— es poco positiva. De la obra novelística de Ayala dice:

En general le pierde la literatura, el no deslindar los géneros. Es defendible que introduzca en sus novelas sus poemas mejores, pero ya es más amargo que embuta capítulos enteros de crítica. Débese el fenómeno a que el ingenio de Ayala es, ante todo, crítico.

Y poco más adelante:

Pontifica, segurísimo de sí, con cuello duro, embutiendo incisos, triples y cuádruples apódosis —entre guiones y batologías—, prolonga frases, transfiere oraciones, añade paréntesis, siempre fino y elegante, voluntariamente castizo, un poco chulo, otro tanto torero.

Estos comentarios, como la mayor parte de los que hace en el Discurso que, recuerdo nuevamente, empieza con los novelistas del 68 —por uno de ellos, Galdós, sentía veneración—, dicen mucho de la concepción que Aub tenía de la novela. A medida que los autores estaban más cercanos a su tiempo, la crítica se va personalizando más y, a menudo, alcanza un tono de acritud.

Los títulos de estos últimos apartados, y de algunas de sus secciones, son bien ilustrativos: “La generación confusa del año 14”; “Fantasmas de la novela y hoyanca de la generación del 31”; “La culpa de Ortega”; “Los Nova Novorum o la Cagarrita Literaria”... Títulos que contrastan con el apartado que pone fin al Discurso: “Hacia un nuevo realismo”. La salida del túnel de la novela, O si se quiere, la vuelta, al cabo, a sus esencias más prístinas.

De Gabriel Miró dirá que

con ser un magnífico escritor peca contra la ley esencial del arte narrativo español: en sus novelas no sucede nada, o casi nada, o lo que sucede no interesa a sus lectores. No será nunca un escritor popular, lo cual es grave para

un novelista. No se achaque este demérito a su estilo, sino a la falta de acción, a su regusto por lo estático. Porque lo importante en el arte español es la acción, el movimiento: en el teatro, en la pintura y en la escultura, en la novela, en la vida. Aun lo místico en España en movimiento.

Insiste aquí hasta tres veces en que la “acción” es una ley del arte español. La vara de medir, que suele emplear en estos escritos de crítica literaria, es esa supuesta ley española.(17) Cuando el arte se aparta de ese canon que define para Aub el arte nacional, suele ser inflexible. Pero lo es por criterios tanto artísticos como ideológicos. El realismo y su ley —la acción— son categorías artísticas; pero también —y sobre todo— el mejor medio para descubrir la verdad. Aub daba, desde luego, por sentado que no hay una única verdad, pero no por ello —no se cansaba de repetir— hay que pensar que no exista, o mucho menos que haya que renunciar, individual y colectivamente, a salir —si hace falta quijotesca— tras sus huellas. Ponía, por tanto, mucho énfasis en el imperativo ético de la busca y en el cómo, en la manera —fórmula estética: el realismo— de lograr ese objetivo. En Campo abierto, Paulino Cuartero no había dudado en afirmar con rotundidad: “La felicidad consiste en la acción que dice Aristóteles, y no hay mayor acción que la que lleva a uno hacia la verdad.”

Ramón Gómez de la Serna no saldrá mejor parado que Miró —y casi por las mismas razones. Con Ramón, dice Aub,

llegamos al nudo del drama vivo de la novela española contemporánea. Veremos enseguida cómo, para Ortega y Gasset, lo primordial vendrá a ser no el paisaje visto a través de una ventana, sino el propio cristal, es decir, si aceptamos la imagen, que lo que cuenta en el que cuenta es la manera, la forma y el cuerpo. Con ello se cerrará la dramática afirmación subjetiva y estética planteada en España por la generación del 98. El estilo vendrá a ser el mundo y su representación.

Cuando el arte renuncia a trasegar con la realidad, busca refugio en sus propias ínfulas. La escritura se mira a sí misma, se torna su referente. Desnuda escritura. De nada necesita ya. No un espejo, un espejismo. “Mas —advierde Aub— sin urdimbre no hay tela posible pese a la excelencia del lino o a la finura de la seda”.

Ortega, sobre él recae gran parte de la responsabilidad. De Miró y Ramón dice Aub que “cuenta más el cómo que el porqué se escribe”, y que en ellos dos “están ya en potencia las fuerzas negativas que producirán el vacío novelístico de la generación siguiente”. Esto es, la generación del 31. Pero, así las cosas, añade Aub que si alguien hubiera intentado “volver al camino tradicional, iba a parecer Ortega, régulo español de la nueva escuela deshumanizante”. El “camino tradicional” es, naturalmente, el realismo.

En “La culpa de Ortega” dice Aub que de su desprecio por los demás está empañada toda su obra y, lo que es peor, así castró a sus discípulos y reverenciadores que quizá se sentían tan aparte como el. “Mas por miedo de aparecer como tantos, cercenaron y apagaron sus posibilidades noveleras en espera de no se sabe qué santo advenimiento, y fueron recogiendo, gota a gota, la estelización preconcebida”. Y mas adelante, añade: “James, Salinas, Espina, Valentin Andres Alvarez, y tantos más hubiesen llegado, quizá, a ser novelistas importantes si la ortopedia orteguiana no les hubiese recortado y talado”.

En “Los Nova Novorum o la Cagarrita Literaria” señala Aub que, a pesar de tanto pronóstico catastrofista y de tanta “cagarrita”, de tanta “deshumanización artística”, la aparición de Federico García Lorca aportó “el renuevo de lo popular, la honda influencia de los romances de Lope...”

Termina este ensayo en el momento en que la guerra, que había empezado el 18 de julio de 1936, “acaba, oficialmente, en Europa.” La relación entre Historia y novela que ha ido estableciendo en el Discurso, como también en La prosa española, conduce ahora — hay un saludable mecanicismo en estos escritos aubianos de crítica— a la inevitable emergencia de un realismo, que llama nuevo porque nuevas eran las realidades de aquel tiempo. La Historia, ella marca el camino, ella propicia, al cabo, el predominio de una vieja estética, la del realismo. El último apartado del Discurso se titula: “Hacia un nuevo realismo.” La “ley del arte español”, ese añejo arte ahora en unos odres nuevos.

España, aislada del mundo —“amordazada”, dice Aub—, apenas estaba produciendo nada significativa: “Los supervivientes del 98 siguieron publicando libros que nada añadirían a su gloria. Pérez de Ayala calló, enredado en una posición traicionera. Ramón Gómez de la Serna no hizo sino reeditarse. España, sin honra, no dio un solo hombre nuevo”.(18)

Combativo, no se muerde Aub la boca. Ni con unos ni con otros, ni con los de dentro ni con los de fuera. En 1952, dirigiéndose en las páginas de sus Diarios a los exiliados como él mismo, había escrito en ese reducto privado, personalísimo: “¿Qué queréis, que se dobleguen o callen todos a vuestro albedrío? Pues yo no. Salí de España por no callar —porque ésa es mi manera de combatir, porque mi profesión es la de escritor— y no callaré mi verdad”.

Pero, como sea, la guerra que acababa de terminar en 1945, había marcado —dirá Aub— el ocaso de las escuelas parisinas y una nueva manera de escribir —o, en sentido más amplio, de hacer arte— se estaba abriendo paso. Acierta Aub al señalar que París iba a dejar en adelante de ser la metrópolis literario-artística del mundo. Salva a Malraux y a Aragon, quienes,

unidos a algunos novelistas norteamericanos, cuya barbarie técnica traía hálito directo de la calle y el campo. Los novelistas soviéticos, de valor muy

desigual, pero todos al servicio de la colectividad, y los novelistas iberoamericanos iban a consolidar los cauces de un nuevo realismo.

Llegamos así al momento culminante del Discurso.

Cuando años más tarde se remonte en La prosa española a los albores del siglo XIX y vuelva a hacer un recorrido similar a éste para abocar al punto donde empieza el Discurso, el análisis del proceso evolutivo de la novela española le reafirmará en su idea de la inevitabilidad del realismo, de que el único camino —que sea con variantes y nuevas modalidades importa poco porque no cambia la esencia del derrotero— es el marcado por esa “ley española”. Una “ley” que —dirá ahora, en “Hacia un nuevo realismo”, el apartado final del Discurso— es universal. Que en el interior de España, de aquella España de la primera posguerra, no se pudiera atender el dictado de esa “ley” era una muestra patente de que el país se había situado extramuros de sí mismo. De sí mismo y de los demás. Aislado del mundo, había perdido su norte. En 1954, escribía en sus Diarios:

La novela —estos últimos veinte años— ha sido reportaje, historia contemporaneísima. Ahora bien, en España —la península—, ¿quién podía publicar algo de ese género que se apegara, así fuese un tanto a la verdad? Nadie. No por casualidad la mejor novela de ese tiempo se titula Nada. (La mejor, digamos la única, con su relente barojiano. Todos somos hijos de Baroja.)

Terminada la Segunda Guerra Mundial, la “ley del arte español” se reactualiza, retoma renovados bríos. Pero no había, por el momento, que contar con España. Por eso, no es ya ni mencionada, más que de manera indirecta, en la conclusión a que llega en este que he llamado punto culminante del Discurso:

Todo parece predecir el éxito de un realismo que un crítico mexicano adjetivó trascendente, a mi juicio con acierto. No por la importancia sino por el hecho de ser llamado a traspasar y penetrar en un público cada vez más amplio. Realismo en la forma pero sin desear la nulificación del escritor como pudo acontecer en los tiempos del naturalismo Subjetivismo y objetividad parecen ser las directrices internas y externas de la nueva novelística. La Vorágine, Las uvas del rencor, Los de abajo, Les voyeurs de l'imperiale, L'Espoir tienen algo de vivido, de periodístico, de humano, de personal, de cotidiano; y nadie las podría confundir con las realizaciones del realismo del siglo XIX. Se han acercado al ambiente no con afán de describirlo, sino de comprenderlo y emitir juicio, y esta es la diferencia fundamental con el naturalismo pasado: el escritor, ateniéndose a la realidad, toma partido.

De paso, Aub definía su personal manera de entender la novela. Que es, desde luego, la manera que puso en práctica en los Campos.

Y así entramos en la recta final del Discurso.

De los representantes de esa nueva novelística destaca a Ramón J. Sender y a Paulino Masip. Pero entiendo que Aub ya solamente habla de sí mismo, de lo que su novela es y ofrece en ese nuevo horizonte histórico-novelístico.

Lo que echa en falta en esos autores: Sender no logra apearse, a pesar de sus propósitos, a lo real, no encuentra en sus novelas “esa poesía interior que corre por cualquier obra de arte, silo es”; Masip tiene más posibilidades de ser “un claro exponente de la novela española de nuestros días” pero... aún no lo es.

Se refiere también, de pasada, a José Herrera Petere y a Cesar M. Arconada. Su conclusión: “Nuestra guerra espera todavía su novelista”.

Las guerras y las revoluciones suelen tenerlos.

Por contra, México, su Revolución, no tuvo solamente uno sino muchos. El exilio mexicano, que inició en octubre de 1942, le descubriría el cúmulo de novelas que produjo la Revolución Mexicana. Por varios motivos —los iré desgranando más adelante—, el tema le fascinó y a comienzos de la década de los sesenta, cuando ya llevaba unos veinte años en México, le dedicó un extenso estudio del que en 1969 publicó, aproximadamente la segunda mitad, bajo el título Guía de narradores de la Revolución Mexicana. En 1974, la versión completa, titulada “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, apareció incluido en el libro Ensayos mexicanos. Este libro, por cierto, llevaba una sucinta dedicatoria: “A don Gilberto Bosques, Embajador de México”, una muestra de la deuda de gratitud que había contraído con el diplomático mexicano que había conseguido sacarle, en septiembre de 1942, del infierno de Djelfa.

México descubrió a Aub un mundo con una enorme riqueza y variedad de registros. Errado estaba en sus reticencias a salir de Europa. En los primeros meses del exilio en Francia, cuando el Servicio de Emigración de los Refugiados Españoles estaba organizando las primeras expediciones a América, se mostró reacio a abandonar esta orilla. El peso de la derrota y cierta tendencia suya a sentirse abandonado por los demás, pudieran dar a entender que no emigró porque no le dieron la oportunidad, cuando no estaba convencido de que debía seguir el camino emprendido por otros muchos refugiados.

Eurocentrista, por sensibilidad y educación —y porque sus raíces estaban repartidas entre Alemania, Francia y España—, era cegato, antes de emigrar, a cuanto acontecía en otros continentes. La derrota, como a otros muchos republicanos, les abrió nuevos horizontes, que a algunos les transformaron radicalmente la vida. En el caso de Aub, no creo sea aventurado afirmar que sin la guerra civil y sin el exilio en México hubiera sido,

al menos como escritor, el mismo. No sé si mejor o peor, pero, desde luego, con una visión más limitada del mundo. Por poner un ejemplo, resulta inimaginable que sin su encuentro con América hubiera escrito sobre la novela de la Revolución Mexicana, así como sobre otros temas mexicanos. Por eso, hay que enfatizar no solamente lo que escribió sobre esos temas sino también el que hubiera escrito sobre esos temas.

“El barro que me sirve, me aconseja”, decía en el Discurso. “Pues bien, parece que somos nuestro barro y el que vamos acumulando por los caminos, que a menudo de manera azarosa, vamos transitando. Es importante, pues, los parajes que frecuentamos. Aunque no siempre dependa de uno.”

Como reza en la solapa de la Guía, esa monografía —lo cual es aplicable al ensayo “De algunos aspectos...”— es sobre todo, y no es poco,

un intento de interpretación y ordenación de los valores estéticos de este fenómeno que vino a denominarse, tardíamente, “novela de la Revolución Mexicana”. Este acontecimiento social, el más extraordinario de nuestro tiempo inmediato sustenta el ciclo literario que el autor repasa en este libro.

Luego se añade, en el texto de esa solapa, un comentario que es perfectamente aplicable tanto a la Guía y a “De algunos aspectos...” como a La prosa española y al Discurso: “La sociología de las formas literarias constituye hoy en día un verdadero campo de investigación interdisciplinario”.

Que el Discurso hubiera aparecido en Jornadas, una publicación del Centro de Estudios Sociales, no es casual. No lo es porque la crítica literaria aubiana estuvo siempre a mitad de camino entre la sociología y la historia. Las formas literarias, en continuo proceso de cambio, no se pueden explicar —así lo entendía él— extramuros de esas dos disciplinas. Las formas son —venía, en suma, a decir— manifestaciones de las estructuras sociales e históricas y, en consecuencia, deben estudiarse de manera interdisciplinaria.

Max, muy bien relacionado con los medios artísticos y literarios —y además un tenaz y disciplinado lector—, era, a su modo, un erudito. No a la manera tradicional, afortunadamente. Sus conocimientos de las vanguardias y de la evolución del arte y la literatura de su tiempo —novela, teatro, poesía, cine...—, unido a su propia condición de creador en esos diversos géneros, le convertían en un crítico en potencia. En el exilio —antes ya había mostrado esa capacidad—, dio las más cumplidas pruebas de que podía ejercer, con todas las garantías, esa labor.

Cuando tenía lagunas, las intentaba superar con exhaustivas rebuscas y lecturas. La parte de La prosa española sobre los novelistas de la primera mitad del siglo XIX y “De algunos aspectos” son dos ejemplos bien elocuentes. No es extraño encontrar paralelismos entre estos ensayos de crítica. Así, en La prosa española decía: “Una gran

parte de la obra a considerar [...] está diseminada en el enorme montón de revistas y periódicos españoles y americanos que yace sin catalogar”. Y en “De algunos aspectos...” volvía a lo mismo: “¿Cuántas narraciones dignas de mención yacen, seguramente para siempre, en el olvido, en periódicos, revistas y aun libros inencontrables?” Localizada la dificultad —un primer paso importante en todo trabajo de investigación—, intentaba superarla.

La estrategia crítica que Aub despliega en “De algunos aspectos...” consiste en tomar la historia de México de los años previos a la revolución de 1910 como base explicativa de las coordenadas culturales que anteceden a la novela de la Revolución. Que anteceden y preanuncian. El patrón es idéntico al seguido en los ensayos dedicados a la novela española.

La aparición de la novela de la Revolución Mexicana, que califica Aub como “el hecho literario hispanoamericano más importante después del modernismo”, la relaciona con las condiciones, que, hacia 1913, hicieron posible que, tras una incipiente industrialización, aparecieran los primeros brotes de protesta social. Aub, dando una prueba más de su orientación crítica —en este caso muy próxima al marxismo—, argumenta:

Decir que la Revolución Mexicana refleja hambre de tierra de quienes la trabajan, es cierto, pero no suficiente. Verdad tan antigua y universal pierde valor ante los hechos porque sólo el proletariado, aún incipiente, fue el que pudo encauzar el movimiento. [...] El campesino no es revolucionario: no sabe cómo hacerlo; capaz de destruir no lo es de formar ejércitos ni gobiernos. Que la Revolución Mexicana tuvo alma campesina, lo dice el idioma: fue la bola. Pero la Constitución del 17 no la hicieron los campesinos sino hombres de credo, militares y dirigentes obreros.

¿Estaría pensando también en la guerra de España? En “El cojo”, cuento publicado en Hora de España en 1938, había contado la historia de un campesino sumiso al que el Comité local de su aldea le ofrece unas tierras expropiadas al amo, que se había unido a los rebeldes. El campesino comprende entonces que defender la República era defender su tierra.

Advierte Vicens Vives que la Revolución Mexicana no es fácil de explicar “con una coherencia de criterio entre los autores que [la] estudian”. Con todo, concluye que si bien el golpe de Francisco Madero contra Porfirio Díaz triunfó porque se le sumaron “las masas desposeídas del país”. Madero, representante de la burguesía latifundista, no atendió, tras ser nombrado Presidente, “el colosal problema económico y social existente en Méjico”. Lo cual propició que al poco resurgiera nuevamente “el fermento revolucionario”, sublevándose Orozco en Chihuahua y Zapata en Morelos. En la ciudad de México, el ejército se sumó en 1913, a la rebelión. Victoriano Huertas, “designado

general en jefe para sofocar —dice Vicens Vicens— la cuartelada, traiciona a Madero, ordena su asesinato y se proclama presidente de la República.” En 1917, se declaró en Querétaro la nueva Constitución y se creó el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

La narrativa volvió entonces —dice Aub— a dar al campo la “importancia primordial, de base, que tuvo en su acontecer histórico”. Ocurrió así porque los problemas seguían sin resolverse. Una de las consecuencias fue que apenas tuvo en un principio público. Esa situación explica “la ninguna resonancia primera de Los de abajo y, cuando lo logre, tampoco será su lector el que debiera de tener sino burgueses con buenos sentimientos y, en segundo lugar, los aspectos antirrevolucionarios de muchos relatos”.

Dirigiendo Aub la atención a otras cuestiones, concluye que la Novela de la Revolución revolucionó —valga a redundancia— los temas y el idioma. “Ya no se trataba —dice Aub— de inventar una trama, aprovechando o no un hecho real, sino de amoldarse a los hechos, a la Historia.” Y en cuanto al idioma, concluye:

Las grandes literaturas del mundo crecen a medida que se forjan sus lenguas y llegan a su mayor grandeza cuando concuerdan con los temas, y los expresan con exactitud, y decaen cuando los escritores, fiados o engañados por el esplendor del idioma, se enredan en su madeja. Por eso los mejores brillan en el momento en que la lengua expresa lo más exactamente posible lo que quiere decir: cuando las palabras casan con exactitud con los sentimientos. Entonces se producen las obras maestras y no porque Cervantes o Shakespeare fuesen más inteligentes que otros nacidos antes o después.

Los mejores narradores de la Revolución Mexicana expresando con precisión lo intuitivo, visto y oído, hicieron obra universal.

Tal como hiciera con la novela española, busca Aub relacionar la novela de la Revolución Mexicana con la gran narrativa de otros países. Así, refiriéndose a las para él dos mejores novelas de la Revolución, Los de abajo, de Mariano Azuela, y El águila y la serpiente, de Martín Luis Guzmán, asegura no comprender que se las hubiera calificado, despectivamente, de “cronicones, comentarios, anécdotas y no novelas como si todo no tuvieran La comedia humana, Guerra y paz, Los Thibault, La montaña mágica, Manhattan Transfer, de Aragon, de Hemingway, de Faulkner, de Cholojev o de Pasternak, de Pavese o de Calvino”.

Cuando en “De algunos aspectos...” comenta que en la novela de la Revolución Mexicana “no encontramos nunca una transfiguración poética de la realidad sino que la poesía —y la hay en todo lo auténtico— surge de la realidad misma”, parece estar nuevamente pensando en sus Campos. Ello se desprende del final de Campo de sangre:

Por la noche, en la plaza de Cataluña, la luna ilumina el enorme penacho de la gasolina que sigue ardiendo en las faldas del Montjuich y medio cubre la

ciudad. La otra mitad del cielo, limpia y brillante, ve el estallar de los obuses persiguiendo los bombarderos enemigos, bajo el ojo eterno de la noche. Las casas, jaharradas de luna, cobran un color de esqueleto; los orificios más negros. Recostados en la pared de una esquina, viendo el prodigioso espectáculo trágico, Templado dice a Cuartero señalando con la cabeza el cielo de donde baja la muerte.

—La poesía.

Un súbito silencio subraya la afirmación. Cuartero se estremece.

Mariano Azuela era, sin la menor duda, el novelista de la Revolución Mexicana por quien Aub mayor admiración sentía y con quien más se identificaba. Las palabras que pronunció —las reproduce en la Guía y en “De algunos aspectos”— las hubiera suscrito por completo.

Recuerda Aub que en una ocasión le dijo don Mariano: “Escribí lo que vi, sin tomar partido”.

¡Bien que lo intentó también, hasta donde pudo, Aub! A menudo dijo: “Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino.”¹⁹ Y en Campo de sangre, pone en boca de uno de sus personajes estas palabras: “De la realidad a mí, de mí a la realidad”.

O como escribió —recuerdo una vez más— al final del Discurso: “El barro, que me sirve, me aconseja...”

Los ensayos críticos de Aub son, en suma, inseparables de sus personales ideas y cuitas acerca de la teoría y la praxis literaria.

Esas cuitas, como la escritura que realizó en México, habrían de llevar, a partir de 1942, el sello de ese horizonte mexicano —exultante, deslumbrando, inquietante...— que el mazazo español le había impuesto.

La ganancia, para Aub y su obra.

El nazi-fascismo y el nacional-catolicismo —la variante española—, siempre acumulan, a corto o largo plazo, pérdidas.

Notas

1. Aub, Max, 1945. Discurso de la novela española contemporánea, México: El Colegio de México.
2. Aub, Max, 1952. La prosa española del siglo XIX, 1, México: Antigua Librería Robredo.
3. Aub, Max, 1969. Guía de narradores de la revolución mexicana, México: Fondo de Cultura Económica.
4. Aub, Max, 1974. “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana”, en Ensayos mexicanos, México: UNAM.
5. Aub, Max, 1966. Manual de la historia de la literatura española, 2 vols., México: Editorial Pormaca.

6. Aub, Max, 1968. Campo de los almendros, México: Joaquín Mortiz, 1968. (Cf. mi reciente edición crítica: CAUDET, Francisco (ed.), 2000. Max Aub, Campo de los almendros, Madrid: Castalia).
7. Aub, Max. Correspondencia con Paul Kohler, inédita. Segorbe: Archivo Fundación Max Aub.
8. Como ocurría con la trilogía San Juan (1943), Morir por cerrar los ojos, (1944), El rapto de Europa, (1945).
9. José Medina Echevarría, cuya relación con Aub se remontaba a los años juveniles —los dos estudiaron en Valencia en el mismo Instituto—, era el director del Centro de Estudios Sociales y de Jornadas. Medina inauguró Jornadas con su monografía ‘Prólogo al estudio de la guerra’.
10. Aub, Max, 1969 y 1974. Op. Cit.
11. En el Discurso, por poner un ejemplo, relaciona de manera casi mecánica la proclamación de la Primera República con los primeros Episodios Nacionales. “La coincidencia no es fortuita. El entusiasmo político, el hondo movimiento social tenía forzosamente que influir en la inspiración del escritor, La realidad nacional le empujó a emprender la prodigiosa tarea que los años más calmos de la Restauración le permitieron llevar a cabo”
12. Cf. Antonio Ramos—Oliveira, 1952. Historia de España, vols. -II, México: Compañía General de Ediciones. La prosa española de Aub salió un año después, pero cuando estaba preparando el primer volumen todavía no se había publicado el libro de Ramos-Oliveira. Por eso dice en La prosa española que consultó el manuscrito.
13. Alvarez, Federico (ed.), 1985. Max Aub, Conversaciones con Buñuel, Madrid: Aguilar.
14. Cf. Aznar Soler, Manuel (ed.), 1998. Max Aub, Diarios (1939-1 972), Barcelona: Alba.
15. Cf. Caudet, Francisco, 1993. “Vanguardismo, militancia y cultura”, en Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30, Madrid: Ediciones de la Torre, 17-65.
16. Los escritores del 98 despiertan a menudo en Aub inquina y hasta irritación. Las causas hay que buscarlas en su exacerbado y recalcitrante individualismo y en la forma que tenían de novelar, que estaba en las antípodas de la de sus mayores, los novelistas del 68. Pero esos sentimiento los hizo compatibles —vuelvo más adelante sobre este extremo— con una buena dosis de continua admiración por todos ellos.
17. Max es así de contundente: “Españolas de nacimiento son las comedias de enredo, las novelas de caballerías, las novelas picarescas. Ninguna escuela pictórica de la importancia de la nuestra ha dado menos bodegones al mundo”.
18. Cela le parece un escritor “entre barojiano y jarnesista.” Puede que un día llegue a ser novelista, concede.
19. Aub, Max, 1946. El rapto de Europa o Siempre se puede hacer algo, México: Tezontle.