

Letras Hispanas

Volume 15

TITLE: “Te fuiste y fui.” lírica, historia y ficción testimonial en Max Aub

AUTHOR: Daniel Aguirre-Oteiza

EMAIL: daguirre@fas.harvard.edu

AFFILIATION: Harvard University; Department of Romance Languages and Literatures; Boylston Hall, 4th Floor; Cambridge, MA 02138

ABSTRACT: The constellations of marginal and fragmentary poetic voices traceable in the poems of Max Aub’s *Antología traducida* (1963) underscore the problematic condition of the narrator in *El laberinto mágico*, Aub’s vast cycle of testimonial fictions about the Spanish Civil War. *Antología traducida*—a collection of translations of apocryphal and semi-apocryphal short poems—not only dramatizes an elaborate construction of the witness figure—it also provides a kaleidoscopic reflection on the relationship between documentary evidence and truth in times of crises. The seeming lack of clarity as to the socio-political conditions surrounding the production and dissemination of these poems invites a reexamination of a key moment in *Campo de los almendros* (1967), the last instalment of *El laberinto mágico*. Towards the end of this testimonial fiction, Aub inserts an excursus of meta-literary reflection about the author’s ability to attest to the tragic experience of the myriad republicans who were held in Francoist concentration camps. Lyric poetry in this excursus emerges, in the oblique light of *Antología traducida*, as a singularly memorable testimony to the unfulfillable albeit inescapable task of retrieving the irretrievable voices of history.

KEYWORDS: Max Aub, Spanish Civil War, Lyric, Testimony, Fiction

RESUMEN: Las constelaciones de voces fragmentarias y marginales que cabe rastrear en los poemas que Max Aub reunió en *Antología traducida* (1963) subrayan la problemática condición del narrador en *El laberinto mágico*, el amplio ciclo de obras de ficción testimonial que escribió Aub sobre la guerra civil española. *Antología traducida*—una colección de traducciones de poemas breves apócrifos y semi-apócrifos—no sólo dramatiza una elaborada construcción de la figura del testigo: ofrece asimismo una caleidoscópica reflexión sobre la compleja relación entre verdad y prueba documental en épocas de crisis. La aparente falta de claridad sobre las condiciones socio-políticas que rodearon la producción y difusión de estos poemas invita a reexaminar un momento clave en *Campo de los almendros* (1967), la última entrega de *El laberinto mágico*. Al final de esta ficción testimonial, Aub interpola un excursus de reflexión metaliteraria sobre la capacidad del autor para dar fe de la trágica experiencia del sinnúmero de republicanos que fueron detenidos en campos de concentración franquistas. La poesía lírica en este excursus se revela, a la oblicua luz de *Antología traducida*, como un testimonio singularmente memorable sobre la irrealizable y con todo ineludible tarea de recuperar las irrecuperables voces de la historia.

PALABRAS CLAVE: Max Aub, Guerra Civil española, lírica, testimonio, ficción

DATE RECEIVED: 2/12/2018

DATE PUBLISHED: 4/18/2019

BIOGRAPHY: Daniel Aguirre-Oteiza is Assistant Professor of Romance Languages and Literatures at Harvard University. His articles have been published in *Hispanófila*, *Studies in 20th & 21st Century Literature*, *Hispanic Review*, and *Revista Hispánica Moderna*, among other journals. His second book *El canto de la desaparición: memoria, historia y testimonio en la poesía de Antonio Gamoneda* appeared in 2015. His forthcoming book is titled *This Ghostly Poetry: Reading Spanish Republican Exiles between Literary History and Poetic Memory*.

ISSN: 1548-5633

“Te fuiste y fui:” lírica, historia y ficción testimonial en Max Aub

Daniel Aguirre-Oteiza, Harvard University

Poesía, testimonio y ficción narrativa

¿Qué relación guardan la poesía y el testimonio en la obra de Max Aub?¹ La pregunta adquiere valor en la medida en que *Campo de los almendros* (1967), acaso la narración testimonial más importante sobre la guerra civil española según destacados historiadores literarios, debería estar “escrito en verso” (Aub, *Campo* 559).² Esta afirmación la hace el denominado “autor” de *Campo de los almendros*, como si de una nota al margen se tratara, en “Páginas azules,” un excursus consistente en unas quince páginas de reflexión meta-literaria sobre las condiciones de posibilidad para narrar la experiencia vivida por los miles de republicanos cercados y reprimidos por las fuerzas franquistas en Valencia y Alicante durante las postrimerías de la contienda, en marzo y abril de 1939 (566).³ “Páginas azules” precede a la tercera y última parte de la narración, donde Aub relata las primeras reacciones a la victoria de los sublevados y las trágicas horas finales de numerosos personajes, algunos de los cuales figuran entre los internados del campo de concentración cuyo nombre da título a *Campo de los almendros*. Esto es, el excursus suspende la narración en un momento fundamental del relato, cuando los lectores se acercan a su fatal desenlace. Esta suspensión cobra interés si se recuerda que *Campo de los almendros* es asimismo el sexto y último volumen de *El laberinto mágico*, el extenso ciclo de textos que Aub dedicó entre 1943 y 1968 a narrar el conjunto de la guerra civil. ¿Por qué decide el “autor” afirmar el valor de la poesía en un momento determinante de su ambicioso proyecto narrativo?

La preeminencia que toma la poesía en un momento clave de la narración frente a la prosa que domina las más de mil páginas de *El laberinto mágico* resulta significativa si se tiene en cuenta que el propio Aub calificó de “crónicas” y “testimonios” los seis textos que integran el ciclo (*Diarios* 236).⁴ En la categoría de testimonio Aub incluía tanto textos narrativos y dramáticos como poéticos:

Mis Campos [...] no son novelas sino crónicas [...]. Y en eso *San Juan, No, De algún tiempo a esta parte*, el *Diario de Djelfa* y tantas cosas más no son, no quieren ser otra cosa que un testimonio. (*Diarios* 236)

Aunque Aub fuera testigo de algunos de los acontecimientos narrados en *El laberinto mágico* (Caudet, “Introducción” 49), el conocimiento que tenía de los funestos hechos de Alicante y Valencia—ciudad de la que se consideraba oriundo—era indirecto, resultado de la recopilación de testimonios de otros testigos a los que conoció en cautiverio (Caudet, *Galdos* 402).⁵

Significativamente, “Páginas azules” confirma el importante lugar que ocupa la poesía en la producción testimonial aubiana, al tiempo que relativiza el lugar de enunciación poética de su narrador. Al final del excursus el “autor” cita una de las obras poéticas testimoniales más memorables sobre la guerra civil, *España, aparte de mí este cáliz*, de César Vallejo. Los versos escritos por el poeta peruano en 1937 sirven de epítafio por la memoria y salvación de una España al parecer en vías de desaparición: “Padre polvo que subes de España / Dios te salve, libere y corone, / padre

polvo que asciendes del alma” (569). La figura autorial tras la que se sitúa Aub calla o queda al margen cuando cede a un poeta mayor las últimas palabras del excurso que suspende un momento fundamental de su extensa narración. Distanciándose mediante el uso de la tercera persona, el “autor” de *Campo de los almendros* ha indicado previamente que se tiene por un poeta menor: “si [él] acertara a inventar veinte [palabras] daría lo que siempre busca en vano” porque “la verdad sólo es la poesía,” “la poesía sólo son las palabras” y “la verdad poco tiene que ver con ellas” (562). Es precisamente el valor que el “autor” otorga a la poesía de “verdad” la razón por la que tacha sus tentativas poéticas de fracasos carentes de inventiva y, también, por la que cede las últimas palabras a un poeta de la categoría de Vallejo.

Estas consideraciones sobre la capacidad que precisa un escritor para producir poesía de “verdad” ponen de relieve la fluctuación de perspectivas entre las distintas voces poéticas que cobran protagonismo en “Páginas azules” y el peculiar espacio, al mismo tiempo central y marginal, que ocupa la poesía en *Campo de los almendros*. Las siguientes páginas estudian de qué forma la construcción de voces poéticas marginales configura el discurso de la memoria testimonial en los textos de Aub sobre la guerra civil y sus consecuencias. Para este fin interesa analizar *Antología traducida*, la colección de poemas apócrifos y semi-apócrifos que Aub publicó en México en 1963, cuatro años antes que *Campo de los almendros*.⁶ Las referencias temáticas a la guerra civil en *Antología traducida* son escasas y marginales. No es extraño, entonces, que muchos estudiosos la excluyan del grupo de textos de corte histórico y testimonial que produjo Aub, sobre todo en vista de la tendencia crítica a distinguir netamente entre una vertiente “seria” y una vertiente “lúdica” en el conjunto de su escritura; esto es, entre las “crónicas” del conflicto armado y sus secuelas—como *El laberinto mágico* o *Diario de Djelfa*—y los juegos de apócrifos y máscaras literarias—como la biografía ficticia

Jusep Torres Campalans o la propia *Antología traducida*—. ⁷

Con todo, cabe argumentar que son precisamente la marginalidad temática y la exclusión crítica los motivos que hacen del juego de apócrifos que define *Antología traducida* un adecuado punto de partida para explorar la singular visión de la memoria testimonial que cabe rastrear en la obra aubiana y proponer una hermenéutica capaz de iluminar el horizonte de lectura histórico que abre tal visión más allá de las referencias temáticas a la guerra civil. *Antología traducida* constituye un texto excepcional para analizar la compleja figura del testigo por cuanto desarrolla de manera dramática la dialéctica entre presencia y ausencia propia de la voz poética, uno de los rasgos que sirven para caracterizar la retórica testimonial. Aub aprovecha las convenciones de la lírica para crear una pluralidad de poetas menores volcados en traer al presente voces ausentes y/o marginales condenadas por la historia a pasar al olvido. La complejidad discursiva de tales voces se revela en la invención de un memorable poeta semi-apócrifo llamado, precisamente, Max Aub. Situado en el umbral entre la figura histórica y la ficción, este auto-retrato define negativamente los rasgos característicos del testigo y, por tanto, pone de manifiesto su peculiar lugar de enunciación: “Cerrado en mí / Cegato, mudo” (245). Como se verá, el semi-apócrifo contradice en estos versos las premisas fundamentales del testimonio para así ponerlas dialécticamente de relieve.

Asimismo, las figuras del traductor y del apócrifo que sirven de vehículo a los poetas de *Antología traducida* median en el acceso a las voces que acompañan a la voz del semi-apócrifo y, por tanto, complican la impresión de presencia que convencionalmente cabe esperar del yo lírico (Brewster 35). Los poemas que rescata el antólogo y traductor de la colección—también llamado Max Aub—son descritos como supervivientes de una historia textual precaria. Así, la impresión de vestigio que producen las voces de los poetas refuerza la tensión entre discurso histórico y discurso

testimonial que subyace a la escritura aubiana: la fragilidad y la brevedad de las huellas dejadas por las voces textuales de estos poetas menores dan fe del peligro de olvido y caducidad que se cierne sobre los documentos de la historia. Semejante sensación de riesgo invita a leer los poemas de *Antología traducida* como una forma de epitafio. Desde este ángulo la colección de Aub supone una suerte de punto de fuga en la visión del testigo: constituye el espacio donde la voz del poeta marginal se hace fugazmente presente para el lector, quien por un momento puede recordar y “salvar” discursivamente su fragmentario testimonio del olvido al que lo condena la historia. Además, el modo de enunciación convencional de la lírica induce al lector a ocupar el lugar del yo para traer al presente las voces del pasado y, simultáneamente, traer a la memoria su propia ausencia futura. En consecuencia, interesa analizar los posibles vínculos entre el juego de voces poéticas que despliega Aub en *Antología traducida* y la ficción narrativa que construye en su prosa para testimoniar la trágica historia de la guerra civil española y sus secuelas.

Campo de los almendros y yo testimonial

En *Campo de los almendros*, los republicanos perseguidos por las tropas franquistas son encarnados por personajes históricos y ficticios. Sin embargo, en vez de analizar asuntos relativos a esta combinación de personajes—por ejemplo, “los problemas de la novela y la historia; del arte y la realidad” (564)—el “autor” se pregunta por la permanencia de los “treinta mil posibles protagonistas” de la guerra civil española (563). Aunque también le importa que quede constancia de “lo sucedido” en Alicante (565), el “autor” decide centrarse en sus personajes porque ellos son “algo más que historia” (561). De ahí que exprese el deseo de que la obra testimonial que está escribiendo los haga perdurar más allá de las circunstancias estrictamente históricas

que rodearon su tragedia: “quisiera que sólo quedaran—desnudos—” (564-65). Únicamente mediante la consignación escrita de esta indefinida forma de despojamiento es posible dar a la posteridad, según dice, “una idea de la realidad” que conocieron (561). Con todo, el “autor” reconoce su incapacidad para atestiguar la singular experiencia vivida por sus personajes y muestra su frustración con una pregunta retórica: “¿qué hacen, qué piensan todos estos personajes, todos estos que son y fueron?” (564).

Para el “autor” de “Páginas azules,” un impedimento para que sus personajes—ficticios o históricos, anónimos o no—pasen a la posteridad es la segunda muerte que causa la paulatina pérdida de memoria de quienes los conocieron o tuvieron noticia de ellos en vida: “la gente existe mientras vive. Luego empieza lentamente a morir en los demás. Desaparece, teñida de sombras, en el olvido” (565). Otro impedimento, asociado al primero, con el que se topa “el autor” es la perspectiva impuesta tanto por los años que acumulan las “historias” como por “la manera de contarlas” (564). Como explica el narrador de *Luis Buñuel, novela*, “[n]o permanece uno como lo que es—como lo que fue—, sino como lo ven—como le vieron—los demás” (26).⁸ La biografía novelada de Luis Buñuel que escribió Aub quedó inacabada a su muerte, ocurrida en 1972. Premonitoriamente, en este texto también se contrasta la extinción a la que condena la historia con la frágil permanencia que la poesía funeral y elegiaca permite imaginar: “Fuimos; no somos historia. La historia está hecha de ceniza. No somos viejos ni siquiera arrinconados; sencillamente la gente olvida. Desaparecemos y los trenos y las elegías solo quedan por caridad” (27). Para Aub, memoria y punto de vista, elementos determinantes en todo relato del pasado, condicionan la escritura de la historia y del testimonio hasta el punto de requerir el concurso no sólo de la ficción sino, sobre todo, de la poesía.

La reflexión sobre la dificultad que plantea la tarea de contar lo vivido por los múltiples protagonistas de la guerra civil depende en

“Páginas azules” de un dramático cambio de lugar de enunciación. Al pasar de la inmediatez de la primera persona a la lejanía de la tercera, Aub llama deícticamente la atención del lector sobre la relativa capacidad de ver que posee el testigo. El “autor” juzga que debería “abrir miles de cráneos” para referir los “miles de pensamientos enrevesados” y explicar “las torturas, las esperanzas, los desengaños” (561). Esta conciencia de la falta de acceso a la interioridad de sus personajes contribuye a explicar por qué *Campo cerrado*—la novela que inaugura en 1943 *El laberinto mágico*—se inicia anunciando, precisamente, la oscuridad que produce una acción impersonal y/o refleja: “De pronto se apagan las luces” (15). Por otro lado, el colofón añadido a la contraportada de *La gallina ciega*—el diario español que publicó Aub poco antes de morir, en 1971, cuatro años después que *Campo de los almendros*—hace explícitas las limitaciones de la visión testimonial: “Pero eso vi. Acaso, ciego (o sin coma)” (s/p).⁹ La posibilidad de eliminar la coma que separa “acaso” de “ciego” en esta última frase complica todavía más la impresión de ceguera: las causas, imprevisibles y carentes de motivo, que ensombrecen la visión del pasado están fuera del alcance del testigo y, por tanto, de la luz que en principio habría de arrojar su testimonio sobre lo sucedido.

La gallina ciega, la crónica del olvido que, según dice este diario, padeció gran parte de los españoles como consecuencia de la dictadura franquista, realza el juego de luces y sombras característico de la figura del laberinto, símbolo de la tortuosa experiencia vivida por las víctimas de la guerra civil narrada en el ciclo aubiano (Caudet, “Introducción” 28). Entre estas víctimas se cuenta el propio Aub, el exiliado que vuelve temporalmente a su país tras casi treinta años de ausencia para luego emitir, en la contracubierta del libro, un juicio desconsolado donde recupera la figura de la invidencia:

España con los ojos vendados, los brazos extendidos, buscando inútilmente a sus compañeros o hijos, dando ma-

notazos al aire, perdida. [...]. Tal vez los ciegos seamos sus hijos. Quizá la Gallina Ciega soy yo. (s/p)

La visión del testigo aubiano revela, paradójicamente, oscuridad. No es de extrañar que Aub asocie la relatividad del punto de vista a algún tipo de invidencia. Al contrario, la relativa ceguera que implica ver desde un determinado ángulo afecta, para Aub, a todo testigo: “Nadie ve todo igual, es decir todos ciegos, y sin contar que no somos cíclopes y dos, cuatro, seis ojos ven más que uno, pero siempre desde ángulos distintos” (en Zapatero 207).

La incapacidad para ver la supuesta interioridad de los personajes históricos y ficticios que aparecen en *Campo de los almendros* y, por consiguiente, para dar “una idea de la realidad” de lo que vivieron da lugar en “Páginas azules” a una lista de nombres, ordenada al principio del excurso en una enfática serie de preguntas retóricas: “¿Qué ha sido de Azaña, de Companys, de Negrín, de Prieto, de Miaja? ¿Qué fue de Salomar, de Cuartero, de Templado? ¿Qué de Pilar, de Asunción, de Teresa, de Tula?” (559). Aub plantea sus preguntas de manera memorablemente intertextual, tomando prestada la conocida fórmula elegíaca que fijó Jorge Manrique en sus *Coplas a la muerte de su padre*. Por si hubiera alguna duda sobre la referencia, uno de los versos más inolvidables de Manrique es citado directamente: “¿Qué se hizo el rey don Juan?” (565). La serie de preguntas que plantea el “autor” configura un catálogo de ausencias conforme a la técnica del *ubi sunt*, desarrollada en la poesía medieval y renacentista como forma de meditación sobre la mortalidad y la fugacidad de la vida (Hornsby, Brogan, Warren 214). En este sentido, la ficción testimonial que ofrece Aub en *Campo de los almendros* parte de la consignación literaria de lo que sucedió a los republicanos españoles en unas coordenadas espacio-temporales históricamente situadas para al mismo tiempo proponer sobre la base de la memoria literaria una reflexión poética de repercusión tras-histórica sobre la muerte, el olvido y la caducidad (*Diario* 7).

La reflexión que acompaña a la ficción testimonial repercute en el propio yo del “autor.” En 1968, a los pocos meses de terminar *El laberinto mágico*, Aub establecerá en su diario una relación estrecha entre su escritura y su preocupación por la posteridad: “Escribo para seguir aquí cuando haya muerto” (*Diarios* 380-81). El interés de Aub en la permanencia de sus protagonistas se registra en *Campo de los almendros* de forma refractada, mediante un desdoblamiento o desvío reflexivo entre el “autor” y el “yo.” Las preguntas elegiacas que puntúan el excursu inquieren por el lugar de su “autor” con relación a los ocupados por personas que Aub conoció: “¿Dónde quedan Chabás, Sánchez Ventura, Hemingway, Paulino, yo, Medina, los centenarios, los miles que me sirvieron?” (559). Situándose esta vez en la primera persona gramatical, el “autor” se inscribe en el lugar de enunciación del *ubi sunt*, con lo que llama la atención sobre su propia fugacidad. Cuando pocas líneas después vuelva a la prosa, habrá tomado distancia en la tercera persona. La invocación poética del “yo” en compañía de los personajes por cuya perdurabilidad se pregunta le brinda a Aub la oportunidad de recordar y (re)presentar, con el apoyo de la tercera persona que enmarca su (re)aparición espectral, su propio yo ausente: esto es, el indicador personal por excelencia, el deíctico que sitúa gramaticalmente a la primera persona en el discurso. En la poesía aubiana, esta indicación gramatical, variable por definición, marca el lugar discursivo por donde pasan el yo histórico testimonial, el yo poético y, en el caso de la lírica, el yo lector (Jakobson 388). Este lugar discursivo, disponible para que distintos yoes puedan tomar la voz de la primera persona de la enunciación, permite asimismo activar el juego dialéctico entre presencia y ausencia que caracteriza al testimonio.

Notas sobre el testimonio

El testimonio se define tanto por la presencia del testigo en el lugar y el momento del

acontecimiento como por su capacidad para percibir (ver y/u oír) el acontecimiento que posteriormente recuerda y relata en forma de relato. Percepción, memoria y narración constituyen por tanto las condiciones necesarias del testimonio. Sin embargo, son precisamente estas condiciones el motivo de la suspicacia que genera el testimonio en cuanto discurso capaz de contar la verdad (Ricoeur 209). Así, lejos de contradecir tal definición de testimonio, la ceguera y la desestabilización del lugar del yo la acentúan, señalando el punto de fuga en el campo de visión que lo hace posible. Como se ha observado, para Aub las fallas de la memoria y la relatividad del punto de vista complican la escritura del testimonio. Por otro lado, cuando se designa a sí mismo testigo, el yo pone de manifiesto, como explica Paul Ricoeur, “la opacidad inextricable de una historia personal que, a su vez, estuvo ‘metida en otras historias’” (211). Sobre esta densidad narrativa del testimonio también reflexiona Aub cuando señala la condición discursiva del yo autobiográfico: “las notas y los recuerdos que acumulé necesitarían cien años de vida para resolverse en libros” (*Cuerpos* 278). De ahí que el retrato que deja ver (y verse) al testigo aubiano también deje entrever la oscuridad—o, como diría Ricoeur, opacidad—de su(s) historia(s). Al decir del narrador de *Luis Buñuel, novela*: “traslado, omito, remedo y—en caso extremo—retrato (lo cual es falsedad, cosa de la que huí en lo posible). ¿Cómo ajustar la copia a un original vivo?” (25).

Si bien no puede quedar reducido a mera literatura, el testimonio implica con todo la posibilidad de la misma; esto es, implica la posibilidad, como sostiene Jacques Derrida, de “simulacra, dissimulation, lie, and perjury” (“Demeure” 29). La oscuridad o, más exactamente, el juego de luces y sombras—de presencias y ausencias—inscrito en el testimonio da cuenta de la diversidad de lapsus, distorsiones y perspectivas que, para Aub, lo configuran como ficción: “la novela no es sino reducir a memoria lo olvidado o imaginado que viene a ser, para los demás, lo

mismo pero siempre desde ángulos distintos” (en Zapatero 207). El elemento literario o ficticio se erige así en un componente necesario de la visión del testimonio que maneja Aub: “Testimonié. Ahora cada día, creo que la ficción es el único medio posible (útil) de hollar, de dejar rastro, de testimoniar” (*Nuevos* 209).

Conforme a definiciones genéricas convencionales, la marcada literariedad de la poesía se apartaría en principio del propósito representacional de las prácticas discursivas habitualmente asociadas al testimonio (Guyer 32). No obstante, es precisamente esta marca de la poesía lo que contribuye a reforzar su capacidad para dar testimonio de situaciones de violencia traumática (Suleiman 135). En referencia a las formas adecuadas para describir un impacto profundamente violento, Slavoj Žižek argumenta que lo que cabe esperar del testimonio no es la sospechosa claridad de la verdad factual, sino la veracidad que pueda transmitir la confusión y la inconsistencia del relato. De ahí la necesidad de acercamientos discursivos indirectos y oblicuos a la violencia traumática. Centrándose en el testimonio de los campos de concentración, Žižek afirma que la prosa realista fracasa allí donde la evocación poética da resultado, ya que la poesía siempre gira en torno a algo que no puede ser “addressed directly, only alluded to” (5). De modo semejante, Shoshana Felman y Dori Laub sostienen que la fragmentación que define la poesía de Stéphane Mallarmé o Paul Celan puede constituir una forma conveniente de testimonio frente a la cerrada coherencia de la verdad factual, toda vez que tal lenguaje poético “does not possess itself as a conclusion, as the contestation of a verdict or the self-transparency of knowledge” (5). Como se verá, la fragmentación del yo testimonial y el yo poético en *Antología traducida* invita al lector a preguntarse si existe un lugar de enunciaci3n apropiado y definible para el testigo y, en consecuencia, cuál es la práctica discursiva adecuada para dar fe de unos episodios históricos profundamente marcados por la violencia.

El testimonio también está constituido por la ausencia. El testigo se define cuando da a entender su presencia personal en el pasado, de acuerdo con la fórmula “yo estaba allí” (Ricoeur 211). Ahora bien, entre el testigo y su testimonio se abre una fisura estructural: por el hecho de estar presente el testigo, resulta patente la ausencia propia que rodea su testimonio (LaCapra 61). Como sostiene Derrida, el testigo ya no está presente en lo que dice que percibió, porque ya sólo recuerda haber estado presente (*Sovereignities* 76). Aub suele situar al testigo en un lugar secundario o marginal (situaci3n de ausencia discursiva que crea un punto ciego en el relato) y a los protagonistas de los hechos atestiguados en un lugar protagonista o central. En *Campo francés*, una ficci3n construida como una cr3nica testimonial, se da una reflexi3n del yo sobre la desestabilizaci3n de su lugar discursivo: “fui ojo, vi lo que doy, pero no me represento” (7). Asimismo, semejante reflexi3n resulta explícita en las ficciones más alejadas, en principio, del impulso testimonial, como *Jusep Torres Campalans*: “Escribí mi relaci3n, valiéndome de otros, dejándome aparte” (644).

Junto a estas consideraciones sobre la inscripci3n de la memoria traumática en la escritura testimonial, la oblicuidad, el desarraigo, la inestabilidad y la desfiguraci3n del yo que marcan la producci3n escrita de Aub durante el destierro se enmarcan a grandes rasgos en la dialéctica que Theodor W. Adorno rastreó en la escritura del exilio:

Authors settle into their texts like home-dwellers [...]. To those who no longer have a homeland, writing becomes home [...]. In the end, authors are not even allowed to be home in their writing. (*Minima* 51)

El juego dialéctico entre presencia y ausencia (o centro y margen), el elemento literario o ficticio, el acercamiento indirecto a la violencia, la fragmentaci3n y la apertura, la ceguera y la desestabilizaci3n del lugar del yo son pre-

cisamente algunos de los elementos que configuran *Antología traducida* como una constelación de voces marcadas por la retórica del testimonio que propone Aub.

Antología traducida

Publicada en 1962 y reeditada en 1972, *Antología traducida* reúne un conjunto de poemas escritos por sesenta y nueve autores apócrifos y semi-apócrifos. Los poemas están precedidos por breves semblanzas biográficas que recogen “abundante erudición ficticia” (Gracia y Ródenas 491). En la “Nota preliminar” que precede a cada poema, el antólogo y traductor, Max Aub, informa de que los poetas incluidos son “menores” y las composiciones escogidas poemas “segundones” que halló, “husmeando aquí y allá,” “semiborrados de toda memoria” (*Obra poética* 167). Pese al carácter marginal y hasta residual que define a estos poetas y sus poemas, la antología se aproxima a una historia de la poesía internacional, al punto de haber merecido el calificativo de “universal” (Gracia y Ródenas 491). Paradójicamente, pese a su supuesta inferioridad, los poemas también son tenidos por “tan buenos como los mejores” (167-68). En este sentido, cabe ver en la antología un componente representativo para la historia literaria. Un rasgo característico de la colección es el movimiento espacial. Como señala Estelle Irizarry, *Antología traducida* ofrece una “vertiginosa mezcla de nacionalidades, países de residencia y viajes” (114). El alcance tanto lingüístico como espacio-temporal de la antología es muy amplio. Históricamente, se extiende desde el siglo XIV antes de Cristo hasta el siglo XX. Excepto Oceanía, todos los continentes están representados: conforme a la semblanza que precede a cada poema, la antología reúne poetas de más de treinta y cinco naciones, etnias y/o culturas.

De los 124 poemas que integran la antología no llegan a quince los que prescinden de la primera o la segunda voz gramatical. La voz dominante es la primera persona del singular, por lo que, conforme a la defini-

ción convencional del género, la impresión de conjunto es lírica (Jackson 833). Resulta difícil extraer un denominador común a un conjunto tan variado de poetas. No obstante, esta variedad permite que destaque una constelación de rasgos que recuerda al fragmentario y polifacético retrato del escritor marginal que Aub compone de sí mismo en textos de registro más personal. En sus diarios, por ejemplo, Aub se preguntaba por las causas de su alienación: “¿Por qué ando lejos de todos los convites? ¿Por qué soy el ‘raro’?” (*Diarios* 108). En un poema de 1968 titulado “Nosotros, entonces,” compuesto de breves viñetas de los artistas e intelectuales activos con los que trató antes de la guerra, el poeta se retrata como un escritor al margen: “Yo no contaba, siempre tan de viaje” (*Cuerpos* 268).

La sensación de inseguridad y extrañamiento personal que el destierro produjo en Aub queda resumida en la carta que escribió al presidente francés Vincent Auriol cuando en 1951, las autoridades francesas le negaron un visado para visitar su país de origen sobre la base de la ficha que la policía colaboracionista de Vichy le hizo en 1940 como consecuencia de una falsa denuncia:

Que lo que diga la ficha sea verdad o no, [esto es] lo que importa, lo que entra en juego. Es decir, que yo, mi persona, lo que pienso, lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. [...]. Es decir, que lo que vive de verdad son los personajes y no las personas. [...]. Yo, Max Aub, no existo: el que vive es el peligroso comunista que un soplón denunció un día [...]. Ése soy yo, y no yo, Max Aub, ése que yo conozco y con quien estoy hablando. (*Hablo* 113-16)

Sebastian Faber ha explicado la estrecha relación que existe entre esta carta y la biografía apócrifa *Jusep Torres Campalans*, así como las explícitas reflexiones sobre la dialéctica entre mentira y verdad que esta relación plantea con respecto al discurso de la historia:

For Aub, the only way of getting to the truth, be it historical or personal, is not through serious, explicitly documentary texts that are invested with the authority of more or less repressive institutions. (244)

Así, a la verdad de un discurso monolítico apoyado por el Estado y fundado sobre el ingenuo supuesto de que los textos pueden “represent or even replace reality itself” (Faber 244), Aub opone una verdad que sólo es posible alcanzar mediante una ficción realista, irónica y auto-referencial. “Páginas azules” responde a esta definición de ficción. Ahora bien, como se ha observado, cuando quiere hablar de la “verdad” la voz auto-referencial del “autor” de *Campo de los almendros* recurre a la poesía. *Antología traducida* pone de manifiesto justamente este tipo de reflexiones sobre la relación entre verdad y mentira, historia y ficción, e identidad y alienación. Tales reflexiones le llegan al lector a través de las múltiples y heterogéneas voces de los poetas traducidos que la integran, configurando un complejo retrato polifacético de su autor.

Otro rasgo característico de la figura de Aub que conforman las múltiples voces desplegadas en *Antología traducida* es de índole lingüística. En 1964, un par de años después de publicar los poemas, Aub reflexionará en sus diarios sobre su singularidad lingüística:

Ni alemán, ni francés, ni español, ni mexicano; o francés, alemán, español, mexicano... [...]. Nacido en París, crecido en Valencia, hablando en español—que sé escribir—con acento francés, hablo francés—que no sé escribir—como si lo fuera y pronuncio perfectamente el alemán, qué no sé hablar... (128-29)

Esta singularidad se traduce en la entrecruzada heterogeneidad discursiva que dramatizan los diversos acentos, idiomas, idiolectos, códigos lingüísticos, historias textuales y trastornos comunicativos que prestan un aire de familia

a obras tan aparentemente distintas entre sí como *Manuscrito Cuervo*, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco,” *Las buenas intenciones*, *La calle de Valverde*, *Jusep Torres Campalans* o *Luis Buñuel*, novela. La ilustración más elocuente de esta heterogeneidad es *Antología traducida*. Efectivamente, la colección se revela, al decir de Antonio Carreño, como “un mágico retablo (a modo de epitafios) de las múltiples más/caras de Max Aub, lector de otros textos, como traductor, antólogo, crítico, biógrafo y poeta” (143). En este sentido, la traducción ficticia de una antología de poemas escritos en decenas de idiomas distintos está lejos de constituir un mero juego lingüístico: plantea una seria respuesta personal a lo que se ha denominado la “dolorosa historia” de la época en que vivió Aub (Valender 278).¹⁰

En las notas biográficas y los poemas de *Antología traducida* discurre una prolongada meditación sobre algunas preocupaciones habituales en la obra de Aub: la identidad, la alienación, la persecución, el destierro, la caducidad, la muerte y el olvido, así como la relación entre poesía y salvación y mentira y verdad. Por ejemplo, del poeta chino Cste Yuan Wu sólo se nos cuenta que “[v]ivió bajo la dinastía Ts’in, en el siglo II. Fue perseguido, murió joven” (174). Del poeta portugués Julio Monegal Brandão se dice que estuvo “desterrado largos años en Madrid, donde murió de mala manera” (240). Del poeta Guillaume de Bourgogne no se conoce más que el nombre, y en su poema epitáfico “El cementerio” cabe leer: “[s]ólo te acompaña la indiferencia, la saciedad, el cansancio / para los que no existe campo santo” (200-01). A propósito del destierro, Teodoro Lavren, poeta polaco, reitera: “[t]engo una patria / y no la tengo” (232).

Una sola muestra de poesía pervive de Simón Gómez, judío portugués marcado por “el tiempo y la raza” a quien “le perdió en 1581 el Anschluss de Felipe II” (209-10). Además de indicar la desasosegante continuidad en el tiempo de trágicos episodios de anexión y persecución, el aparente anacronismo que sugiere la mención de “Anschluss” se da en

el contexto de una meditación crítica sobre la historia. Del poeta abasí Ibn Abu Hakin se recoge un texto titulado precisamente “Definición de la historia,” según el cual ésta es un cúmulo de “dudas,” “desengaños,” “intrigas,” “deslealtades,” “artificios,” “tratos dobles y aun triples,” “mala fe” y “mentiras” (183). La de Ibn Abu Hakin no es la única voz en complicar explícitamente la relación entre mentira y verdad. El poeta patavino Marco Bruto Crispo—de quien se asegura que “tal vez tuviera que ver con el destierro” de Ovidio—deja en los muros de su celda una inscripción dirigida a César: “Mientras yo viva, César, vivirás / [...] / Si me mandas asesinar acabaré contigo / haciendo de mentira verdad” (174). Por otro lado, los versos del judío Josef Ibn Zakkariya, oriundo de Zaragoza, permiten desarrollar la metáfora de la oscuridad para reflexionar sobre la verdad: “Si estás decidido a la verdad, sólo puedes alzar / la tuya [...] / [...] // Porque para ti puede ser noche lo que sólo es un / eclipse. Nadie te lo probará y será tu verdad mentira” (189).

Algunos poetas inquietan explícitamente por la identidad. Otro judío de origen español es autor de una jarcha que dice: “Tú no sabes quién soy / tampoco lo sé yo” (193). Josef Waskiewitz, polaco autor del libro *Diálogo con un poeta muerto*, reflexiona sobre la fama y la marginación literarias:

Sólo os leen los que no os necesitan,
roto el espejo—a trozos, a trozos no
escogidos, a trozos recogidos—sólo
esos solos, para mirar en sus espejos
y no en el vuestro / ¿Qué creéis?
¿Ser alguien? ¿Quién es alguien? No
lo sabéis. / Ninguno de vosotros sabe
quién es alguien [...]. (224)

La incertidumbre sobre el pasado del poeta y la fugacidad del prestigio son también temas constantes en *Antología traducida*. El poeta chino Fu-Po “[n]o se sabe dónde ni cuándo murió” (183). Del poeta tibetano Ti Kappur Maitili “sólo queda el nombre sin que se sepa a ciencia cierta si corresponde al autor de lo

que sigue” (184). Del poeta magrebí Abu Abd Al-Jatib Talik “poco se sabe, como no sean las fechas de su nacimiento y probable muerte” (195).

Al polifónico catálogo de voces inciertas que componen la antología hay que sumar la incierta voz del traductor. La nota preliminar que explica el proceso de verter al español los poemas seleccionados enumera algunas de las mediaciones que contribuyen a reforzar la tensión entre inmediatez y extrañamiento. Si por un lado la voz lírica dominante transmite una impresión de presencia e inmediatez, por otro el conjunto de poemas produce un efecto general de ausencia y lejanía. La selección de cada autor se reduce a unas pocas composiciones (seis como mucho, una casi siempre), lo que puede interpretarse como un eco distante de cada voz poética. Es más, los poemas “posiblemente tampoco tienen interés,” afirma el antólogo (168). De este modo, traducir unos poemas tachados, según la introducción, de “segundones” comporta tomar distancia al menos tres veces: al lector se le ofrece una versión de una muestra muy limitada de poemas que, además de no ser de primera categoría, posiblemente carecen de valor. El antólogo y traductor resta todavía más importancia a su selección de poemas cuando afirma que “[p]eor es publicarlos” (168). Además, la edición no es bilingüe: los “originales” están ausentes. Si conviene entrecomillar “originales” es porque muchas traducciones exhiben una intertextualidad más que pronunciada. Por si fuera poco, el antólogo reconoce que es mal poeta y mal traductor, por lo que le ha sido necesaria la ayuda de otros traductores para verter la mayoría de los poemas (53-57, 167-69).

Por añadidura, el antólogo equipara la traducción a una forma de muerte: “Las poesías, traducidas, pierden tanta sangre que no hay transfusión que valga” (168). Esto es, las traducciones equivalen a otros tantos fantasmas de los ausentes poemas “originales.” Como consecuencia de todas estas mediaciones, las voces de los poetas se hacen presentes en el texto de un modo marcadamente

espectral, pese (o, tal vez, debido) a que los poemas han quedado “semiborrados de toda memoria” (167). La impresión de espectralidad—la tensión que las voces transmiten entre presencia y ausencia—resulta apremiante cuando el antólogo remata: “el que haya escrito un solo verso verdadero se salvará” (168). Significativamente, el antólogo logra “consolarse” recordando unas palabras de Bernal Díez del Castillo: los traductores son “verdaderas lenguas” (168). Al lector le corresponde decidir si el antólogo y traductor Max Aub, es efectivamente una lengua verdadera y, por tanto, “se salvará” o si, por el contrario, resulta una lengua “falsa” y su voz quedará definitivamente borrada “de toda memoria” por la pérdida de “tanta sangre” (168).

A este respecto importa recordar que una preocupación importante en “Páginas azules” es la salvación de los personajes que integran *Campo de los almendros*. El “autor” explica que su narración ha discurrido hasta el lugar “donde la palabra laberinto cobra su significado.” Llegados a este punto, los protagonistas sólo alcanzan a decir “sálvese el que pueda” (567). Es en este momento clave de su crónica sobre el final de la contienda cuando el “autor” se aparta para ceder la voz testimonial a César Vallejo, de quien selecciona los citados versos sobre la salvación de España. *Antología traducida* prefigura esta preocupación por la salvación. Así, Nahum Bem Gamiel, poeta judío heterodoxo condenado al “olvido por el odio de los talmudistas,” escribe: “Dice el Sanedrín, y miente. Porque yo te salvé,” erigiéndose en un yo que escribe para salvar a un anónimo tú a quien no ha salvado ni Dios ni el consejo judío ocupado de juzgar asuntos de estado y de religión (180). También Marco Bruto Crispo exalta el poder de las palabras para salvar a otro tú: “Sólo mi odio y mis versos son capaces de mantenerte vivo” (174). En el otro poema suyo seleccionado, elocuentemente titulado “De la necesidad de la escritura,” Marco Bruto vincula poesía a posteridad: “Por no correr el riesgo de que alguno / de tus hijos tus restos encuentre, / órdenes doy de quemar esto conmigo”

(174). La expresión de la angustia ante la extinción y el olvido no es extraña en la obra de Aub. En 1968, por las fechas en que estaba buscando editor en España para *Antología traducida*, el escritor escribió en su diario un apunte sobre la necesidad de otras voces para salvar su propio nombre: “Soy los demás. Lo que no quede de mí en los demás no servirá para mí. De mí sólo quedará lo que quede en los demás” (407).

El poema incluido en *Antología traducida* bajo el nombre “Max Aub” dramatiza la compleja visión del testigo que maneja su autor. El uso del semi-apócrifo sirve para desestabilizar el lugar del yo lírico: la composición va acompañada de una nota biográfica que le indica al lector el lugar simultáneamente central y marginal que ocupa el autor en la antología:

MAX AUB

Nació en París en 1903. Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en los libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nada tiene que ver con su homónimo Leandro Fernández de Moratín.

Los que quieran ver en estas líneas una intención política: ella-España, están equivocados.

Si pudiéramos fechar estas sentencias tal vez pudiera ponerse en claro. No hay tal. Mientras tanto recomiéndase la abstención que es lo único que, con seguridad, da fruto.

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 (244-45).

Una somera lectura de la nota y del poema permite observar los distintos lugares que ocupan respectivamente la voz del autor y traductor de la antología y la voz del autor del poema seleccionado, así como la relación que estas voces establecen con el lector. El “yo” se aparta en la nota, quitándose importancia mediante el plural de modestia: “[s]i pudiéramos fechar estas sentencias tal vez pudiera ponerse en claro” (244). Asimismo, el “yo” se acerca al lector en la medida en que el plural de primera persona puede ser sociativo, un modo de dirigirse al receptor que lo implica de forma afectiva; en este caso, mediante el reconocimiento de una ignorancia común.

El signo de esta pluralidad se invierte en el poema. La persona a la que se apostrofa, “tú,” ha desaparecido: “te fuiste” (245). Tal vez se hayan ausentado la primera y la segunda persona, dado que, en cierto sentido, el “yo” sigue al “tú:” “Te fuiste y fui.” De ahí que, en principio, el “yo” también desaparezca: “Fui / Nada queda de mí.” Pero el “yo” no escribe “me fui,” sino “fui;” esto es, no usa el verbo “irse,” sino el verbo “ir.” De este modo, en el tiempo pasado “ir” puede asimismo significar “ser.” Así, el “yo” es cuando no está: su presencia depende de su ausencia. Del “yo” no queda nada, según dice el poema—“nada queda de mí”—sin que por ello deje el “yo” de quedar en la página, pero sólo en cuanto “nada.” El “yo” sigue presente—escrito, atestigüado—toda vez que está ausente. Se diría que de este modo la ausencia puede ser, siquiera momentáneamente, conjurada. El contexto de semejante ausencia también resulta inestable en la nota biográfica: “Si pudiéramos fechar estas sentencias tal vez pudiera ponerse en claro” (244). La “abstención” que el autor y traductor recomienda indica la renuncia a fijar fechas. El tiempo del poeta seleccionado es, en principio, tras-histórico, el tiempo de la ausencia al que alude el poema. Con todo, este tiempo también queda astutamente conjurado con la mención “ella-España.” Aunque el antólogo considere equivocado al lector que vea en esta mención una alusión política, él mismo introduce la duda (“tal vez”) e

impide la posibilidad de poner la alusión “en claro.” Esta forma de lítote afirma y niega al mismo tiempo cualquier “intención política” en la información que proporciona el antólogo para contextualizar el poema. El antólogo niega la asociación “ella-España,” pero, al mentarla, la da a entender. Pese a la advertencia, la referencia queda abierta a la interpretación del lector.

Por otro lado, el poema es prácticamente idéntico a los de dos poetas ficticios, Bertrand de Crenne y Julio Monegal Brandão, uno de los pocos seleccionados que, según la nota biográfica, conoció el autor de la antología. El semi-apócrifo “Max Aub” se convierte así en un cruce de voces textuales. El autor de la colección engarza varios textos de autores ficticios que acaban remitiendo a él: su existencia depende de la transmisión de textos a lo largo de una historia apócrifa. Importa que los autores sean ficticios ya que, como recuerda el narrador de *Luis Buñuel, novela*, la ficción está más “cerca” de la “verdad:” “La historia es semiinvención y viene con el tiempo a ser una verdad variable, según el presente.” (24, 27). Además, según el propio Aub, “los documentos mienten como los hombres” (en Zapatero 199). Esta falta de claridad respecto del contexto histórico y político del poema semi-apócrifo prefigura las imágenes de la “España con los ojos vendados” y el “acaso, ciego” que definen la visión de la historia en *La gallina ciega*.

En *Antología traducida*, la invidencia, elemento clave para entender la noción de testimonio que maneja Aub, adquiere además una dimensión destacada. Varios poetas incluidos en la colección relativizan su capacidad para ver. El poeta provenzal Ramon de Perpiñá indica cómo el ciego necesita al tú para poder ver: “Ay, ciego de ti, ciego, / a través de ti veo” (188). El sefardita Yojana Ben Ezra Ibn Al-Zakkai imita al judeo-español Yehuda Halevi para asociar visión a destierro y olvido: “¿Qué ves, qué ves más allá / de lo que ves? // Sólo adivinas lo que quisieras ver // [...]. Si te has olvidado de España / ¿por qué no te mueres de una vez?” (207). La privación

parcial de la vista afecta al personaje que introduce Aub en los versos del semi-apócrifo: “Cerrado en mí / Cegato, mudo, / en lo que ha sido me hundo / pagando lo que fui” (245). En la semblanza biográfica que los precede, el Aub antólogo dice del Aub poeta que “no se sabe dónde está,” “sus fotografías son evidentes trucos” y “[n]adie le conoce,” sirviéndose una vez más de la tercera persona para acentuar la distancia entre uno y otro (244). Al mismo tiempo, el Aub “histórico” o “real” se confunde con el semi-apócrifo por el uso del nombre propio, pasando a ser, siquiera fugazmente, un fantasmal personaje de ficción, no sólo porque comparte espacio con poetas imaginarios, sino porque se presenta a sí mismo en primera persona tras representarse en tercera.

Aub afirmó que su obra era marcadamente testimonial. Sin embargo, las peculiaridades que definen su auto-retrato semi-apócrifo—el artificio, la ignorancia, la mudez y la privación parcial de la vista—subvierten uno por uno los rasgos característicos del testigo. Parafraseando a Paul de Man, la cara que muestra el poema autobiográfico de Max Aub se desfigura ante los ojos del lector (“Autobiography” 930). El cerramiento, mutismo y la dificultad para ver que definen a su yo lírico menoscaban la figura del testigo, convencionalmente capaz de ver, abrirse y hablar; esto es, de regresar del pasado que vio para abrirse en el presente a un público al que hablarle de ese ayer. Aun también menoscaba algunas convenciones de la lírica: si la poesía se oye de pasada o de casualidad, como afirmó John Stuart Mill, aquí el poeta está mudo y, en principio, impide que se le oiga (Brewster 31). Si la lírica plantea una presencia estética que determina la hermenéutica del yo, como propone de Man, aquí el yo se hunde en el pasado, ausentándose hasta, al parecer, no dejar de sí nada más que un ambivalente rastro sobre la página (“Lyrical” 55). Con todo, es justamente este menoscabo de las convenciones genéricas el elemento que pone de relieve, negativamente, la figura del yo lírico testimonial. La descripción del yo “[c]errado en mí, cegato, mudo” prefigura al oscilante testigo

que da voz a *La gallina ciega* y *Campo de los almendros*. La desfiguración del yo lírico testimonial en el poema de Aub se traduce en la figuración o fenomenalización de una voz marginal, hundida, menoscabada, ausentada.¹¹

Poesía, memoria y remortalización

¿Por qué Aub entresacó precisamente el verso “Qué se hizo el rey don Juan?” de las coplas de Manrique para guiar las preguntas retóricas que formula en “Páginas azules” sobre los personajes condenados a desaparecer, teñidos “de sombras, en el olvido”? (565). En un ensayo donde explica la importancia que adquiere lo particular frente a lo genérico en la lírica, Rafael Sánchez Ferlosio considera este verso de Manrique “el más arrebatado canto a lo precedero” precisamente por el uso del nombre propio y por su capacidad para evocar vivamente, entre quienes guardan su memoria, a la persona ausente. Sánchez Ferlosio argumenta que, al igual que un conjuro, el nombre propio puede alcanzar lo nombrado:

porque lo nombrado [...] vive y aliena todavía como una imagen empírica y sensible en la memoria común de los presentes [...]. No porque inmortalicen, sino precisamente porque logran mortalizar, o remortalizar, al rey don Juan [...] es por lo que esos versos consiguen hacerlo [...] revivir, pues tan verdad como que sólo lo que vive muere es que tan sólo lo que muere vive. Y sólo porque era un ayer verdadero del poeta puede seguir sonando hoy—¡todavía!—también para nosotros, como un verdadero ayer. (356-58)

El “autor” de “Páginas azules” evoca a sus personajes fugazmente, remortalizados, al decir de Sánchez Ferlosio, como “una imagen empírica y sensible” en su memoria de poeta lírico. En cierto modo, incluso el propio

“autor” aparece remortalizado en los versos manriqueños que reescribe, haciendo así más presente y viva su ausencia a los ojos del lector: “¿Dónde quedan Chabás, Sánchez Ventura, Hemingway, Paulino, yo, Medina, los centenares, los miles que me sirvieron?” (559). Sin embargo, lo que figura en esta pregunta de aire manriqueño no es el nombre propio de Aub. Lo que figura es “yo,” el deíctico de primera persona del singular, que ocupa elocuentemente el lugar del “autor.” Así, conforme al análisis de Sánchez Ferlosio, Aub no llegaría a revivir en su propio excurso lírico.

Ahora bien, como explica Barbara Johnson, la aparición de la primera persona en poesía constituye “an act of animation:”

the notion of ‘person’ has something to do with presence at the scene of speech and seems to inhere in the notion of *address*. ‘I’ and ‘you’ are persons because they can either address or be addressed, while ‘he’ can only be talked *about*. (*Toys* 6)

El acto de animación es el acto de habla que define la retórica epitáfica evocada en *Antología traducida*:

What an epitaph accomplishes [...] is what all literature has to accomplish: to make poetry that convinces the reader that the poet speaks, that the poem gives access to his living voice—even though the individual author may have been buried for more than two hundred years. This is the immortality of literature brought about by reading—to bring alive the voice of a dead author. [...]. Prosopopeia is thus *the figure for reading*. (14)

En su análisis de la relación entre literatura y muerte, Johnson parte de la lectura de la autobiografía que propone de Man. A propósito del “Essay on Epitaphs” de William Wordsworth, el autor de *Blindness and Insight* afirma que la autobiografía es “a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (926). Esta figura se iden-

tifica con la prosopopeya, la adopción de una máscara diseñada para dar voz a una entidad ausente.

La reanimación del autor muerto o ausente es un efecto discursivo producido en el lector de *Campo de los almendros* como consecuencia del uso que hace Aub de la primera persona del singular. Guiado por este deíctico, el lector de las preguntas retóricas de aire manriqueño que el “autor” le plantea puede adoptar y hacer uso de la máscara del yo y recordar tanto un pasado como un futuro de muerte. Semejante reanimación del yo lector resulta aún más vívida en compañía de la multiplicidad de personas y/o personajes marginales que pueblan *El laberinto mágico*, testigos muertos cuyas voces ausentes resuenan en la suya, en el presente de la lectura de las preguntas elegíacas, “salvándose” fugazmente del olvido al que las condena la historia. Algo semejante sucede en el poema que encabeza el nombre “Max Aub:” la voz resuena en el presente tanto más cuanto más le recuerda al lector su sonar pasado.

La figura del testigo que construye Aub plasma los problemas constitutivos de lo que Shoshana Felman denomina testimonios híbridos: textos producidos por interlocutores de testigos como entrevistadores, traductores y escritores (213). Aub se sirve de la traducción y de la poesía para destacar las complejas mediaciones discursivas inherentes a la transmisión de testimonios contruidos por testigos de testigos o testigos de segundo orden. En este sentido, *Antología traducida* pone de relieve las luces y sombras propias del lugar de enunciación testimonial, sobre todo cuando se trata del paradójico acto de recordar a figuras ausentes y/o marginales. Extrapolando las ideas de Walter Benjamin sobre la historia, la colección de poemas apócrifos y semi-apócrifos construye una imagen del pasado no como lo que fue de hecho, sino como una constelación de fragmentos que dramatizan la efímera (re)presentación de las voces espectrales condenadas a desaparecer en los relatos históricos (463). Esta imagen del pasado dota de sentido al recurso a la lírica en

Campo de los almendros como medio para reflexionar sobre la posteridad de sus miles de protagonistas históricos y ficticios, gente que, al decir del “autor,” “existe mientras vive,” pero luego “empieza lentamente a morir en los demás” y al final desaparece “teñida de sombras, en el olvido” (565).

Si la figura del yo lírico constituye un lugar adecuado para activar el juego dialéctico entre presencia y ausencia latente en la lectura del testimonio del ayer, la imagen de fragmentación y fugacidad compuesta por los distintos yoes que el lector de la antología adopta momentáneamente se revela como una experiencia histórica en el presente. Esto es, la máscara donde de forma pasajera coinciden yo poético y yo lector registra la disyunción entre pasado y presente y la heterogeneidad espacio-temporal frente a la conjunción y la continuidad de consoladoras narraciones de orden teleológico (Jay 238). Ahora bien, el “autor” de *Antología traducida* también toma el nombre propio “Max Aub.” Los versos encabezados por este nombre tal vez produzcan en la imaginación del lector el efecto de reanimar al hombre así designado. Sin embargo, se trata de un yo en cierto modo desfigurado, un yo “cerrado en [s]í, cegato, mudo,” una figura espectral cuya voz sólo parece revivir para volver a morir en el punto de fuga donde el recuerdo se pierde en el olvido (de Man 928).

Así, la singular imagen de disyunción, heterogeneidad, precariedad y caducidad históricas que presenta el yo lírico testimonial creado por Aub en sus esfuerzos por hacer y guardar memoria de un pasado vivido en la inseguridad, la persecución y el destierro incide en el lugar central que se le ha asignado recientemente en la historia literaria española (Gracia, *A la intemperie* 211; Gracia y Ródenas 491-93). La marginalidad de su poesía y de la figura testimonial que ésta permite construir invitan a reflexionar sobre los criterios discursivos que fundamentan la centralidad de tal lugar.

Notas

¹ Max Aub Mohrenwitz nació en París en 1903, de madre francesa y padre alemán, ambos agnós-

ticos de ascendencia judía. Al estallar la Primera Guerra Mundial, su familia se trasladó a Valencia, donde Aub, que hablaba francés y alemán, aprendió español. A principios de los años veinte, obtuvo la ciudadanía española. En febrero de 1939, cuando las tropas franquistas ocupaban Barcelona, regresó a París. Un año después, en vísperas de la ocupación nazi, fue denunciado de manera anónima y falsa como “sujeto peligroso,” “hebreo de nacionalidad alemana,” “nacionalizado español,” “comunista y revolucionario de acción” (*Diarios* 45). Aub fue internado en Vernet, uno de los campos creados en el sur de Francia para los refugiados de la guerra española, y, en 1941, en el campo de concentración de Djelfa, Argelia. Tras ser puesto en libertad, logró escapar a México. Falleció allí en 1972 con la impresión de que la obra de los exiliados republicanos, incluida la suya, apenas tenía lectores a ambas orillas del Atlántico. En el año 2003, la Universidad de Valencia (España) organizó un congreso internacional para celebrar el centenario de su nacimiento, con el significativo título “Max Aub: testigo del siglo XX.” En un estudio pionero publicado en 1977, Aurora de Albornoz subrayó lo amplia y relevante que fue la relación de poetas republicanos desterrados: “El número de poetas exiliados es muy grande; la nómina de los que no volvieron a pisar su tierra, sobrecogedora” (13). En 2006, James Valender abrió su introducción a la importante antología *Poetas del exilio español* con una afirmación contundente: “la historia de la poesía española en el exilio está todavía por escribirse” (9). Tanto de Albornoz como Valender, mencionan o citan la producción poética de Aub. Con todo, la posición de Aub entre los poetas republicanos exiliados es singular. Antonio Muñoz Molina ha retratado a Aub como “una leyenda a la vez literaria y política: la del escritor republicano exiliado” (“Destierro” 100). Es más, gracias a la “literatura,” añade Muñoz Molina, Aub fue capaz de rebelarse contra la “fatalidad” de “un porvenir obligatorio,” y superar su excepcionalidad: “decidió ser español, un español demócrata y de izquierdas, sin más raíces que las elegidas por él mismo” (“Destierro” 105, 108, 114). Significativamente, Muñoz Molina no menciona la poesía de Aub en este contexto. Importa destacar que Aub poseía unas raíces distintas de las de otros escritores exiliados republicanos a los que Muñoz Molina también admira, como Antonio Machado. Aub difícilmente podía elegir o dejar de elegir esas raíces en la coyuntura histórica concreta en la que le tocó vivir. Como veremos, cabe argumentar que la poesía de Aub da testimonio precisamente de esta experien-

cia específica de alienación y desarraigo e, incluso, de la tensión entre su deseo de ser español y la realidad de “no ser de ninguna parte,” como lamenta en sus diarios (128-29). Para el emblemático lugar que ha alcanzado Aub como escritor del exilio en la cultura española, véase Gracia 210-11.

² Según Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Campo de los almendros* es “la pieza maestra del ciclo” titulado *El laberinto mágico*. Según estos historiadores literarios, *El laberinto mágico* tiene un “propósito testimonial” y constituye el “mayor empeño narrativo de reconstrucción de la guerra y sus causas” (377-78). Cabe considerar a Gracia y Ródenas historiadores “destacados” a la luz del ambicioso proyecto *Historia de la literatura española*, consistente en nueve volúmenes a cargo de José Carlos Mainer y lanzado en 2009 por la editorial Crítica. El séptimo volumen, subtítulo *Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010* y publicado en 2011, está firmado por Gracia y Ródenas. Crítica constituye un sello muy influyente en los intentos actuales por redefinir un canon literario nacional en España. Véase el “Prólogo general” de Mainer en el mencionado volumen (VII-XV). En “El buen paño en el arca. Una lectura de los diarios de Max Aub,” Federico Gerhardt ha estudiado sagazmente la construcción de la imagen del escritor en Aub y su relación con la crítica, las publicaciones académicas, la historia literaria, el mercado editorial y los discursos de la memoria.

³ “Páginas azules” se extiende de la página 358 a la página 366 en la primera edición de *Campo de los almendros*, publicada en México en 1968. En la edición crítica de Francisco Caudet no llega a diez páginas.

⁴ Todas las entregas de *El laberinto mágico* se subtítulan “novela” excepto *Campo francés* y *Campo de los almendros*, cuya adscripción genérica es, al decir de Aub, inestable.

⁵ Entre estos testigos destaca el conocido historiador Manuel Tuñón de Lara, quien estuvo internado en los Almendros. Tuñón explicó la compleja reconstrucción testimonial que constituye el ciclo de Aub: “el tema del *Laberinto* es historia reciente de la que el autor ha sido testigo a veces, protagonista otras y coetáneo el resto, pudiendo utilizar una masa de testimonios directos” (38). Dado que partes del testimonio del historiador pasaron casi literalmente al relato de Aub, cabe calificar *Campo de los almendros* de testimonio de testimonios (Caudet, *Galdós* 426). El presente ensayo guarda una deuda de gratitud con el trabajo crítico de Francisco Caudet.

⁶ *Versiones y subversiones e Imposible Sinaí* son las otras dos colecciones de poemas apócrifos que produjo Aub durante el exilio. Este ensayo se limita al estudio de *Antología traducida* por razones de espacio. El deseo de recuperar y mantener las historias de múltiples exiliados para la posteridad aparece en importantes obras de escritores españoles exiliados como *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León. Las diversas formas de desplazamiento (lingüísticas, nacionales, temporales) que sugieren las citas de poesía intercaladas en *Memoria de la melancolía* permitirían rastrear en su retórica testimonial tensiones entre presencia y ausencia análogas a las que se dan en la obra de Aub. Resulta significativo que en esta obra autobiográfica León cite versos para dejar constancia de la “memoria desterrada” (216). Los poetas mencionados son múltiples. Entre los citados figuran versos de Rafael Alberti, Luis Cernuda, Rubén Darío, Juan del Encina, León Felipe, Oliverio Girondo, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Pablo Neruda, Francisco de Quevedo, Boris Pasternak, Miguel de Unamuno y Lope de Vega entre otros.

⁷ Ejemplos ilustrativos de esta tendencia a distinguir de forma binaria la obra de Aub pueden hallarse en Cilleruelo, Durán, López Casanova y Valender. Una contribución fundamental en este aspecto es la constituida por los varios ensayos publicados por Antonio Carreño sobre *Antología traducida*. Lejos de planteamientos binarios, Carreño enmarca el libro de Aub en una compleja “encrucijada” discursiva: “El juego es lírico, dramático, lúdico; es existencial, filosófico y, sobre todo, literario” (“Las otras” 8). Carreño ha rastreado sucinta y lúcida la genealogía de la biografía imaginaria con relación a *Antología traducida*, así como las conexiones con *Jusep Torres Campalans* (“Alegoría” 10).

⁸ Aub calificó de texto de ficción la biografía que él mismo escribió sobre un conocido personaje histórico como Luis Buñuel. Francisco Gerhardt ha investigado la relación entre memoria, literatura y posteridad a propósito de la decepción que, según consigna en *La gallina ciega*, Aub sufre cuando observa que su obra es desconocida en España en 1969:

si [...] la literatura de Max Aub es un factor de peso en la construcción del pasado en *La gallina ciega*, el desconocimiento del pasado por parte de los españoles con que tropieza el autor implica la ignorancia de su obra. (“Max Aub revisitado” 280)

⁹ Al igual que *Luis Buñuel, novela, La gallina ciega* ha sido leída como una continuación del testimonio que constituye *El laberinto mágico* (Caudet, "Introducción" 28).

¹⁰ Irizarry sostiene que "resulta muy difícil tomar en serio una antología tan llena de comicidad" (127). Valender distingue cautelosamente entre colecciones de poemas como *Antología traducida*, que atraerían a lectores interesados en la "inventiva vanguardista" de Aub, y *Diario de Djelfa*, que llamaría la atención a los interesados en "la forma en que este escritor se inscribe" en un trágico periodo de la historia (278).

¹¹ Antonio Carreño ha enmarcado perspicazmente la complejidad discursiva del yo autobiográfico y el uso de la prosopopeya en *Antología traducida* siguiendo la investigación textual de Nietzsche, Borges, de Man y Derrida:

En juego está la constitución de un sujeto (lírico en el caso de la poesía), de su definición morfológica *qua* texto (integridad, coherencia, cohesión, disgregación, pluralidad, fraccionamiento, disolución) y *qua* sujeto de la enunciación y del enunciado. El primero sería un *ens vivendi*; el segundo, un *ens scriptus*, fijo ya en la materialidad del papel. ¿Coinciden ambos? ("Las otras" 9)

Véase asimismo su breve análisis comparativo del poema semi-apócrifo "Max Aub" ("Las otras" 10).

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Translated by E. F. N. Jephcott, Verso, 1978.
- Aub, Max. "Antología traducida." *Obras completas: Obra poética completa. Vol. I*, editado por Juan Oleza y Arcadio López-Casanova, Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 165-253
- . *Campo cerrado*. Tezontle, 1943.
- . *Campo de los almendros*, editado por Francisco Caudet, Castalia, 2000.
- . *Cuerpos presentes*, editado por José Carlos Mainier, Fundación Max Aub, 2001.
- . *Campo francés*. Ruedo Ibérico, 1965.
- . *Diarios (1939-1972)*, editado por Manual Aznar Soler, Alba Editorial, 1998.
- . *La gallina ciega. Diario español*, editado por Manual Aznar Soler, Alba Editorial, 1995.
- . "Manuscrito Cuervo." Max Aub, *Últimos cuentos de la guerra de España*, Monte Ávila, 1969, pp. 145-214.
- . *Hablo como hombre*, editado por Gonzalo Sobejano, Fundación Max Aub, 2002.
- . *Jusep Torres Campalans. Novelas escogidas*. Aguilar, 1970, pp. 635-876.
- . *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*. Libro Mex Editores, 1960.
- . *Luis Buñuel, novela*. Cuadernos del Vigía, 2013.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*, edited by Rolf Tiedemann, translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press of Harvard UP, 2002.
- Brewster, Scott. *Lyric*. Routledge, 2009.
- Carreño, Antonio. "Antología traducida, de Max Aub: la alegoría de las máscaras múltiples." *Ínsula*, 406, septiembre, 1980, pp. 1, 10.
- . "Hacia una morfología de *Personae* y máscaras: el caso Max Aub" *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, editado por Cecilio Alonso, Ayuntamiento de Valencia, 1996, pp. 137-55.
- . "Las otras 'Más/caras' de Max Aub: 'Antología traducida' (II)." *Ínsula*, 569, mayo, 1994, pp. 8-10.
- Caudet, Francisco. "Introducción," Max Aub, *Campo de los almendros*, editado por Francisco Caudet, Castalia, 2000, pp. 7-111.
- . *Galdos y Max Aub: poéticas del realismo*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2011.
- Cilleruelo, José Ángel. "Comprometidos y apócrifos. Los poemas de Max Aub," *Químera*, n° 168, abril, 1998, pp. 57-61.
- De Albornoz, Aurora. "Poesía de la España peregrina: crónica incompleta." *El exilio español de 1939 IV: cultura y literatura*, dirigido por José Luis Abellán, Taurus, 1977, pp. 11-108.
- De Man, Paul. "Autobiography as De-Facement." *MLN*, vol. 94, no. 5, december, 1979, pp. 919-30.
- . "Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jaus." *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, edited by Chaviva Hošek y Patricia A. Parker, Cornell UP, 1985, pp. 55-72.
- Derrida, Jacques. "Demeure: Fiction and Testimony," Maurice Blanchot, *The Instant of my Death*, translated by Elizabeth Rothenberg, Stanford UP, 2000, pp. 13-114.
- . *Sovereignities in Question: the Poetics of Paul Celan*, edited by Thomas Dutoit and Outi Pasanen, Fordham UP, 2005.
- Durán, Manuel. "Max Aub, entre el humorismo y la ética." *Ínsula*, 320-21, jul.-ago. 1973, pp. 5.
- Faber, Sebastiaan. "The Truth Behind Jusep Torres Campalans: Max Aub's Committed Postmodernism." *Hispania*, 87, 2, 2004, pp. 237-46.

- Felman, Shoshana. "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching." Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, 1992, pp. 1-56.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1992.
- Gerhardt, Federico. "El buen paño en el arca. Una lectura de los diarios de Max Aub." *Primer Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de La Plata. Los siglos XX y XXI, 1 al 3 de octubre de 2008. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.317/ev.317.pdf. Acceso del 12 de abril de 2014.
- . "Max Aub revisitado: lugares en (torno a) La gallina ciega." *Olivar*, vol.7, n° 8, 2006, pp. 275-90. <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/3326>. Acceso del 12 de abril de 2014.
- Gracia, Jordi. *A la intemperie: exilio y cultura en España*. Anagrama, 2010.
- Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española 7: Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Crítica, 2011.
- Guyer, Sara. "Before *The Human Race*: Robert Antelme's Anthropomorphic Poetry." *Critical Survey*, vol. 20, no. 2, 2008, pp. 31-42.
- Hornsby, R. A., T. V. F. Brogan, J. P. Warren. "Catalog." *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Roland Greene, Stephen Cushman, Jahan Ramazani and Paul Rouzer, Princeton UP, 2013, p. 214.
- Jackson, V. "Lyric." *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Roland Greene, Stephen Cushman, Jahan Ramazani and Paul Rouzer, Princeton UP, 2013, pp. 826-34.
- Jakobson, Roman. "Shifters and Verb Categories." *On Language*, edited by Linda R. Waugh and Monique Monville-Burston, Harvard UP, 1990, pp. 386-92.
- Jay, Martin. "Against Consolation: Walter Benjamin and the Refusal to Mourn." *War and Remembrance in the Twentieth Century*, edited by Jay Winter and Emmanuel Sivan. Cambridge UP, 1999, pp. 221-39.
- Johnson, Barbara. "Toys R Us: Legal Persons, Personal Pronouns, Definitions." *Persons and Things*. Harvard UP, 2008, pp. 3-25.
- LaCapra, Dominick. "'Traumatropisms' From Trauma via Witnessing to the Sublime?" *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*, Cornell UP, 2009, pp. 59-89.
- León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*, edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebreira, Editorial Castalia, 1998.
- López Casanova, Arcadio. "Estudio introductorio." Max Aub, *Obras completas: Obra poética completa. Vol. I*, editado por Juan Oleza y Arcadio López Casanova, Biblioteca Valenciana, 2001, pp. 5-49.
- Mainer, José Carlos. "Estudio introductorio." Max Aub, *Cuerpos presentes*, editado por José Carlos Mainer, Fundación Max Aub, 2001.
- Muñoz Molina, Antonio. "Destierro y destiempo de Max Aub." *Pura alegría*. Alfaguara, 1998, pp. 87-118.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, traducido por Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. *Las semanas del jardín*. Alianza, 1981.
- Suleiman, Susan Rubin. *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard UP, 2006.
- Valender, James. "Introducción." *Poetas del exilio español: una antología*, editado por James Valender y Gabriel Rojo Leyva, El Colegio de México, 2006, pp. 9-30.
- . "Max Aub (1903-1972)." *Poetas del exilio español: una antología*, editado por James Valender y Gabriel Rojo Leyva, El Colegio de México, 2006, pp. 277-78.
- Zapatero, Javier Sánchez. "Max Aub o el poder testimonial de la ficción." *Estudios Humanísticos. Filología*, n° 32, 2010, pp. 197-211.
- Žižek, Slavoj. *Violence: Six Sideways Reflections*. Picador, 2008.