



## *Escritura de una vida: autobiografía, biografía, novela*

Rosa María Grillo

Università di Salerno

-161-

En el amplio corpus de los escritos en prosa de Max Aub hay no pocos textos biográficos, es decir relatos de una vida o de un trozo muy significativo de ella. Parece que no existe ninguna diferencia entre la biografía de Luis Buñuel, director de cine contemporáneo de la generación del 27, y las de Torres Campalans, pintor, amigo de Picasso, y de Álvarez Petreña, poeta de la corriente 'deshumanizada' muerto suicida. La misma credibilidad la tienen las narraciones en que el escritor Max Aub cuenta su dolorosa experiencia de un campo de concentración y luego la desilusión del regreso a su patria. A todos esos textos se acompañan detallados elementos paratextuales, prácticamente equivalentes, como prólogos, fotografías, entrevistas, cronologías, notas, epígrafes y fragmentos autobiográficos. Son obras en que está dibujada, en forma autógrafa -epístola, diario, memorias- o heterógrafa -biografía, testimonio, texto de creación- la trayectoria de un artista a través de un continuo juego entre diversos subgéneros que confluyen en la escritura de una vida y donde conviven, según los modelos de Unamuno, entes de ficción y entes de carne y hueso.

Hay más; el pacto autobiográfico nunca se establece claramente ya que, en las cubiertas y en los prólogos y notas del autor y/o del editor -lo que llamaríamos -162- paratexto si se tratara de obras declaradamente ficcionales o decididamente 'de vida vivida'- los niveles de lo real y de lo ficticio se mezclan continuamente desmintiendo

cualquier límite inmediatamente tangible: todo es opinable en este mundo aubiano, por lo que Jusep Torres Campalans -su biografiado inexistente de más honda fama- pudo pasar sin traumas de la pluma de Aub a las historias del arte pictórico europeo. Pero, si éste representa el caso límite de una falsificación -con todo su aparato paratextual, y principalmente las pinturas y las fotos- los demás textos a los que quiero referirme le hacen dignamente corona creando, junto con otras obras no biográficas -*El Teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, la *Antología traducida*, *Imposible Sinaí*, *Juego de cartas*, *Versiones y subversiones*, etc.- un mundo paralelo al del escritor comprometido del *Laberinto mágico* y del teatro del exilio.

Si es verdad que Max Aub comparte la trayectoria típica de los escritores activos a partir de los años 20 (desde la deshumanización y el intelectualismo orteguianos hasta el compromiso o, según los términos de Juan Cano Ballesta<sup>1</sup>, de la 'pureza' a la 'revolución'), nunca ha renunciado totalmente al encanto del arte como juego, como artificio intelectual y construcción de una realidad 'otra' que sustituya la malgastada y malograda realidad española. Este aspecto lo encontramos sobre todo en las obras que podríamos llamar 'biográficas' en oposición a las novelas 'corales' que lo han hecho famoso, principalmente el *Laberinto español* donde, como más de una vez ha sido destacado, faltan totalmente héroes individuales y donde la complejidad del hombre y su interioridad están dadas por la interacción entre el individuo y su entorno.

Esquematizando, podemos decir que, a partir de los años 30, un doble paralelismo rige la escritura narrativa de Max Aub, un paralelismo que a menudo se vuelve convergente en su mundo mágico<sup>2</sup>: en lo concerniente a la actitud del escritor frente al mundo, el juego y el compromiso; en lo concerniente a la estructura narrativa, las obras biográficas y las corales. La Historia la hacen hombres y mujeres que entran y salen del escenario sin apoderarse nunca del papel de protagonista, y que sólo se pueden dibujar en novelas corales, de un realismo 'trascendente', es decir que trasciende la experiencia individual para hacerse historia colectiva. Con ellos, parece decirnos Aub, no se juega, no se inventa, y no hay otra actitud posible que la del compromiso. Los protagonistas, en cambio, los que merecen la atención del historiador y del biógrafo, construyen su propia Historia, la interpretan y la falsifican pero, con ellos o sin ellos, la Historia real no cambia, Torres Campalans es el equivalente de Picasso -163- así como Álvarez Petreña lo es de Max Aub. Con ellos se puede jugar, hasta 'falsearlos', porque es la mirada externa la que los hace vivos: nos asegura Aub, «no miré a Buñuel con otros ojos que con los que vi a mis personajes»<sup>3</sup>.

De estos personajes que sobresalen de la multitud de la intrahistoria haciéndose protagonistas de las biografías de Max Aub nos ocuparemos en este escrito, intentando demostrar como a la elección de la individualidad del personaje corresponde la falsificación de la Historia, y no su simple ficcionalización.

Volviendo al tema de la trayectoria hacia la humanización, sin duda podemos indicar en *Luis Álvarez Petreña* (1934, 1965 y 1971) la primera decidida afirmación de la centralidad del hombre y el abandono de los presupuestos antisentimentales y antipatéticos de las vanguardias (*Geografía*, 1926, y *Fábula verde*, 1930); con *Luis Álvarez Petreña* entramos también en el gran mundo de las falsificaciones aubianas: en el juego entre realidad y ficción se mezclan continuamente las cartas y los textos se alejan de la simple invención de hechos y personajes verosímiles pero no verdaderos para encajar plenamente en la categoría de la voluntaria simulación, de la traición del

pacto estipulado y de la confianza que se le otorga, de la creación de pseudo-textos, apócrifos y paratextos artificiosos y fingidos; en suma, aquella faceta de su producción que incluimos en la categoría de lo falso en sentido amplio. La primera parte, publicada en 1934, constituye también el primer texto en el que personas reales aparecen para integrar noticias y comentarios sobre el personaje, para testimoniar su existencia y quitarle a Aub el papel de creador dejándole el de compilador. Y liminar es también el lenguaje, epígono de los juegos deshumanizados anteriores, autoirónico con respecto a su pasado vanguardista: «Todavía bosteza mi maleta, con alma de caimán, esperando cortar definitivamente mi estancia aquí (Me río de mí mismo; ¿por qué escribo así? Yo, y los demás, desde luego)»<sup>4</sup>, e irónico hacia los estereotipos románticos («Te odio amándote», p. 988).

El marco empieza a ser, con *Luis Álvarez Petreña*, el recurso que le permite a Max Aub intervenir como autor, editor, fiador de lo que escribe. Recurso antiguo, que en sus manos se vuelve no sólo receptáculo de fábulas, sino fábula él mismo, ingrediente no secundario del texto, lugar en el que se realiza la 'falsificación' del personaje y del papel jugado por Max Aub autor de prólogos y notas, destinatario del diario de Luis Álvarez Petreña y editor de esta biografía-antología que, como es natural, va enriqueciéndose según se recogen nuevos datos y se publican críticas y reseñas sobre sus obras. La antología, es decir los apócrifos de Álvarez Petreña (las cartas-diario, tres poemas, los cuentos *Leonor*, *-164-* *Tibio*, *La equivocación*, el monólogo escénico *María* y el *Último cuaderno de Luis Álvaro Petreña*) constituiría el texto; la que hemos llamado biografía, es decir las noticias, las notas con sucesivas añadiduras y correcciones, suposiciones y contradicciones, sería el paratexto o el marco que ordena los textos de la antología, los justifica, los juzga y garantiza su autenticidad: Prólogo a la primera parte, firmado M. A. 1934, incluyendo una carta de L. A. P. al mismo Aub; dos cartas de Laura N. a un amigo, la Nota a la segunda parte, firmada M. M., Miguel Mendizábal, un *Soneto estrambótico* de L. de G. a 'Luis Álvarez Petreña, por el título de su espejo', cuyo acróstico sería 'LACALIENTAPOLLAS', una Nota firmada M. A., una Nota final (a la segunda parte) que incluye cartas de Camilo José Cela y Rafael Méndez Bolio, 'poeta muy premiado', otra Nota firmada M. A. («Todo resultó falso, lo que no tendría nada de particular tratándose de una novela. Mas no lo es», p. 1055), el Prólogo a la tercera parte, el *Diario inglés de Max Aub*, el *Trabajo de clase de B. G. R. acerca de este libro*, el *Informe estrictamente confidencial de un académico español acerca de este libro, hecho por encargo de una editorial española* firmado L. D. P. y el escrito conclusivo *A toro pasado*. En total, dos Prólogos, cinco cartas, cuatro Notas, un soneto, un diario, un 'trabajo de clase', un informe, un escrito conclusivo.

Es en estas partes teóricamente paratextuales donde reside el interés del texto, siendo lo demás un *pastiche*, ora con distancia irónica, ora con sufrida participación, del intelectual y del hombre vanguardista, románticamente frustrado, que ha preferido «mirar la vida por un agujero» (p. 1072), un ejercicio estilístico que permite al Max Aub falso editor, crítico literario y hombre comprometido, escribir notas agudas y acertadas. Principalmente en el Prólogo a la tercera parte («Al publicar ahora la versión definitiva de este librejo, me quedo pesaroso como quien, sin querer, comete un fraude. Es la historia verdadera de un pobre hombre que me acompañó en muchos momentos de mi vida», p. 1056) y en el Prólogo supuestamente de Luis Álvarez Petreña, sin firma, que precede el *Diario inglés de Max Aub*, se expresa la poética de lo falso del autor real y se subraya la extrema importancia del marco como parte integrante de los falsos aubianos, la parte que realmente transforma algunas novelas en grandes inventos asimilables a la

categoría de lo falso: «Curioso personaje este que me tocó ser a lo largo de mi vida. Nunca me ha gustado juntar lo verdadero con lo falso ni defender a nadie con mentiras. El hacer fabulosas relaciones, usar doblez y engaño es buena treta literaria, pero este libro es cualquier cosa menos literatura. En él ni se engaña ni se miente ni se falsea ni se falsifica ni se finge, aunque, tal vez, todo sea errar y desdecirse; pero estas dos últimas maneras de ser son consustanciales del hombre» (p. 1057). El *Diario inglés* se impone como el más alto acierto de todo el texto, expresando en el diálogo entre Max Aub y Álvarez Petreña, en la línea existencial Pirandello-Unamuno, la imposible búsqueda de la verdad en literatura y la vanidad del papel del creador: -165- «He venido a ser casi tan tuyo como mío [...]. El caso era bastante extraordinario: de hecho había encontrado a un personaje mío. ¿Mío? ¿O yo era suyo? [...] -[...] te has pasado la vida borrando pistas [...] -Después de indicárlas. -Por el gusto de confundirlas. -No escribo mis memorias. -Inventas las mías. -Debieras agradecérmelo. -¿Por qué? ¿Porque has intentado hacer de mí un ser que no fui?» (pp. 1069, 1073-4). A pesar de que nunca Max Aub haya negado la naturaleza novelesca de *Luis Álvarez Petreña* -algunos de los textos apócrifos habían sido publicados anteriormente por Aub- y pese a esos diálogos paradójicos del *Diario Inglés*, sin embargo *Luis Álvarez Petreña* cabe en la categoría de lo falso en sentido amplio por la presencia de los apócrifos y por el paratexto construido recurriendo a falsos testimonios fidedignos, incluso el mismo Aub.

Categoría de falso *stricto sensu* en realidad la alcanza sólo *Jusep Torres Campalans* gracias a lo que Umberto Eco llama «*pretessa di identità*» e «*intenzione dolosa*»<sup>5</sup> tanto del texto en su conjunto como del contexto creado a su alrededor que, junto a una red de elementos intertextuales (su nombre aparece en *Luis Álvarez Petreña*, en *Juego de cartas*, etc.) y extratextuales (la exposición de sus cuadros en la Galería Excelsior de México en 1958 y en la Bodley Gallery de Nueva York en 1962) han permitido la inserción plena del pintor catalán en las historias del arte<sup>6</sup>. Parece que hasta Siqueiros, el gran muralista mexicano, confirmó su existencia asegurando haberle conocido<sup>7</sup>. En este caso no se trata sólo de un falso literario, sino también de un falso artístico (los cuadros) y crítico (el *Cuaderno verde*), insertándose así Max Aub en aquella exigencia generacional de probar y probarse en todas las artes, de la pintura a la escritura, como hicieron Lorca, Alberti, Picasso. Descubierta el engaño cuando se hizo la traducción al francés para Gallimard, el texto no perdió su valor, quizás ha ganado algo -mucho- haciendo patente esta actitud de Max Aub al juego que parecía haberse agotado al abandonar posturas y lenguaje vanguardistas (la segunda y la tercera parte del *Luis Álvarez Petreña* son posteriores) y que seguirá en múltiples obras sucesivas, aunque sin llegar ya a la condición de 'juego total', de 'delito perfecto' que tiene esta obra. El asesino había dejado sólo un indicio que ningún investigador descubrió y que me ha sido revelado en gran secreto por -166- Bernardo Giner de los Ríos: en la solapa de la primera edición se lee: *Otras novelas Max Aub:...* ¿Superficialidad del autor y del lector? Más bien, creo, broma extrema del autor de un crimen ejemplar que tenía la máxima confianza en su impunidad.

Max Aub ha construido este texto, como *Luis Álvarez Petreña*, como un puzzle, en giros concéntricos para intentar un conocimiento del personaje desde diferentes ángulos, experimentando en la escritura la técnica cubista que, según palabras de Torres Campalans, consistía en mirar «los objetos desde el punto de vista de Dios, que tiene mil ojos»<sup>8</sup>. Ha yuxtapuesto testimonios externos (de Jean Cassou, que consigna a Aub el *Cuaderno verde*, de Paul Laffitte, autor de unas notas sobre la vida en el París de Picasso y Campalans, de Alfonso Reyes etc.), pruebas irrefutables (los 'anales' artístico-

literarios desde 1866 hasta 1914, donde «Nada escribimos de memoria [...] sino estudiando y teniendo sobre nuestra mesa documentos en que apoyar todas y cada una de nuestras afirmaciones», p. 75), sus mismas investigaciones, las *Conversaciones de San Cristóbal*, el Catálogo de la exposición de las obras de Campalans que un joven crítico irlandés estaba preparando en 1942, y una serie de notas -trabajo de erudito-apócrifas y no, pero todas -y todo- perfecta y rigurosamente 'históricas'<sup>9</sup>. Un ente de ficción, sin un aparato real que anule o por lo menos suscite dudas acerca de su pertenencia al mundo ficcional, no saldría del campo de lo literario: se vuelve falso cuando todo a su alrededor parece confirmar su pertenencia al mundo real, y así desde las primeras páginas no sólo la voz acreditada de Max Aub relatando su viaje a Chiapas, sino también los testimonios directos de Jean Cassou, y los indirectos de Picasso, Alfonso Reyes etc. tejen una red de coordenadas históricas en las que el ente de ficción encaja perfectamente y una serie de trampas de las que aun el lector más advertido no puede escaparse.

El «gusto por la precisión del dato» histórico que indica Soldevila<sup>10</sup> como fundamental en la escritura del *Laberinto*, lo encontramos también en sus 'falsos', quizás con una abundancia más de indicios, citas y nombres fácilmente comprobables<sup>11</sup>. Hasta unas fotos -desde siempre testimonios incontrovertibles de lo real- comprueban la existencia de Campalans y su amistad con Picasso.

Como en *Luis Álvarez Petreña*, también en *Jusep Torres Campalans -167-* son utilizados diversos recursos del amplio campo semántico del falso: del apócrifo a la pseudo-biografía, de la manipulación de testimonios verdaderos a la inclusión de personajes históricos en un contexto ficticio: todo cabe en el intento de reconstruir una historia de España y de su cultura diferentes de las que han sido.

Como Machado creó Abel Martín y Juan de Mairena -dos entre sus muchos apócrifos- para colmar un vacío en la tradición poética y filosófica de España, así Max Aub creó su Torres Campalans para proponer el eslabón que faltaba en la cadena de la creación artística y de la crítica pictórica antes y después de Picasso: la creación de apócrifos en estos casos consistiría por lo tanto en la respuesta a una necesidad histórica más que al deseo de desdoblamiento del autor.

Umberto Eco ha señalado los criterios indicadores de lo falso; entre otros: «*La nozione corrente di falso presuppone un originale 'vero' cui il falso dovrebbe essere confrontato*» y «*un testo é un falso se le sue categorie concettuali, le sue tassonomie, i suoi modi di argomentazione, i suoi schemi iconologici eccetera non sono coerenti con la struttura semantica (la forma del contenuto) dell'ambiente culturale del presunto autore*»<sup>12</sup>. Partiendo de ellos, y olvidándonos de las declaraciones sucesivas de Max Aub, no podemos sino convenir sobre la autenticidad del personaje y de su *Cuaderno verde*, o sobre su condición de «*falso perfetto*»<sup>13</sup>.

Se puede hasta hablar de biografía de tipo positivista ya que todos los datos meticulosa y detalladamente recogidos convergen hasta una tipología y un destino de artista 'maldito', predestinado a la ruptura y a la incompreensión de su medio. «Como todo trabajo biográfico -escribe certeramente Eleanor Londero- esta 'Biografía' se mueve, formalmente, en dos niveles: uno, presuntamente objetivo, que se apoya en el material testimonial y de prueba; otro, que, resulta de la voluntad de interpretar los hechos y, por ende, de atribuir un sentido a las acciones [...] Cada vez que la 'Biografía'



se mueve en el primer nivel, los resultados contradicen la premisa de objetividad que debería distinguirlos: los mecanismos de verificación conducen, por lo general, a la incertidumbre [...] La realidad del protagonista, así como la extrema verosimilitud del conjunto [...] derivan del segundo nivel, el de la interpretación. Es en él donde lo que aparecía como fragmentario e individual puede ser remitido a una totalidad omnicomprendiva»<sup>14</sup>.

Como ha escrito Jean Cassou, 'ficcionalizado' en la obra compartiendo con Picasso la amistad de Torres Campalans, y por lo tanto cómplice de Aub: «*Campalans est aussi possible que Picasso, et Picasso aussi hypothétique que Campalans*»<sup>15</sup>.

-168-

En las cubiertas de *Luis Álvarez Petreña* y de *Jusep Torres Campalans* no hay alguna indicación de género ya que los nombres a secas constituyen los títulos, mientras que en el título originario de la biografía sucesiva, la de Luis Buñuel, la aposición 'novela' corrige las señales de realidad contenidas en un nombre hartamente conocido (*Luis Buñuel: novela*) substrayendo así decididamente esta obra al área de las biografías reales, a la cual parecerían pertenecer *Luis Álvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*. Ni la presencia de un elemento paratextual que explica y justifica la publicación de las conversaciones -el prólogo de Federico Álvarez- es elemento indudable de veracidad: nada nos impide pensar, por ejemplo, que todo sea un invento de Max Aub ya que no faltan otros indicios de falsificaciones, como el encuentro de Buñuel con el Generalísimo Franco. Tampoco el «uso de una grabadora [...] da mayor autenticidad a este libro que a otros; al igual que una película documental, no por serlo es de fiar. Además, ni a Buñuel ni a mí nos importó tanto la verdad como la justicia» (p. 19).

De todas formas, la que debía ser una «biografía imaginaria de un cineasta real»<sup>16</sup>, es decir el revés de *Luis Álvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*, se ha quedado sin concluir por la muerte repentina del autor y quizás justamente al editarla Federico Álvarez ha cambiado el título por *Conversaciones con Buñuel*: sin la intervención ficcionalizadora de Max Aub no tenía sentido dejar en el título el indicador 'novela'. Lo que tenemos a mano sólo es la presentación, unas notas teóricas sobre la dialéctica verdadero/falso en arte y los documentos y testimonios que Aub había cuidadosamente recogido en dos años de trabajo para, de allí, crear al personaje y su novela. Al trabajo de cronista y recopilador tenía que seguirle el de creador, un recorrido exactamente inverso al que le había llevado a la escritura de las otras 'biografías': inventado un personaje y una historia, había buscado testimonios y documentos que garantizaran inequívocamente su existencia.

Programáticas -¿el testamento de un falsario?- son las palabras que encabezan la supuesta novela: «Este libro es [...] un plagio de la Historia tal como la vieron otros, y de la vida según la interpretación de muchos. Ojalá fuese una vil y buena copia. No tengo esa facultad de pintor: 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?», (pp. 17-18).

No ha cambiado la técnica para acercarse a su personaje y situarlo desde diversos ángulos (los mil ojos de Dios de los que hablaba Torres Campalans). En las declaraciones teóricas iniciales el escritor-entrevistador-biógrafo, subrayando la

parcialidad de cualquier enfoque («No es posible retratar a nadie si no es desde el ángulo en que le pinta el que lo ve [...] Buñuel se me escapa por todas partes; no es un Torres Campalans cualquiera», p. 16) defiende su método -169- de la multiplicidad de voces y testimonios, bueno para Álvarez Petreña, Torres Campalans y, por supuesto, para Buñuel: «No queriendo inventar, robé. Es decir, copié, hurté, transcribí. Si este libro tiene lectores y al cerrarlo tienen ante él un hombre -un personaje-, sea el que sea, pero con todos sus atributos: juventud, madurez, ancianidad, y le queda clara una imagen (formada de miles) de lo que fue su época, ¿qué más me da que se haya sacado una noticia de un periódico, de una conferencia, de un libro, de un relato, de una mentira?» (p. 18). Estas páginas iniciales son un inacabable almacén de los pensamientos aubianos, una revisión -25 años después- de su *Discurso de la novela española contemporánea* en que, entre otras afirmaciones agudas y previdentes, decía que el «arte de novelar consistía en crear historias, y personajes de los cuales manara verdad y poesía»<sup>17</sup>: la verdad -o la falsedad- no está en los hechos, en las fechas, en los datos históricos, sino en el realismo trascendente que los informa, en la vida -de un lugar, una generación, un pensamiento- que aquel personaje realiza y encarna.

A las declaraciones iniciales siguen unas 'conversaciones con Buñuel' intercaladas por resúmenes, aclaraciones y documentos (pp. 38, 73, 91-92, etc.), seguidas por '45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés', según aclara el título. Entre los 45 entrevistados y entre los muchos nombres pronunciados durante las conversaciones hay nombres conocidos y no, pero, como en el caso de las pseudo-biografías, no nos importa averiguar datos. Es el clima recreado, la condición verídica de fondo, la inmediatez y la fuerza que adquiere el personaje lo que nos interesa. Con una única reserva: saber que no tenemos delante sino el material, la documentación que le serviría a Aub para crear su verdad, su personaje, su novela.

«Hoy, domingo 3 de enero de 1971, tras dos años y medio de preparación, empiezo a poner en orden mis papeles acerca de Luis Buñuel, que pasa a ser personaje» (p. 27); y si este Buñuel no ha pasado a ser un gran personaje aubiano, a la par de Torres Campalans, ha sido sólo por la realización del «temor (fundado) de no acabar lo que principié» (p. 27), como dolorosamente leemos en la posdata.

Max Aub ha escrito también unas obras autobiográficas: *Diario de Djelfa*, *La gallina ciega*, *Enero en Cuba*; aun no cabiendo en la categoría de lo falso, como todos textos autorreferenciales dejan amplio margen a la recreación, tanto más éstas de Aub que, hay que recordarlo, buscaba, más que la verdad, la justicia o mejor dicho, una verdad de fondo, una verdad intrínseca más allá de cualquier exactitud anecdótica. Es esto lo que leemos en las poesías de *Diario de Djelfa*, en los diálogos de *La gallina ciega* y de *Enero en Cuba*; en *La gallina ciega* junto a personajes -170- reales y realmente encontrados por Max Aub en su viaje por España, aparecen interlocutores no identificables, supuestamente inventados o camuflados, (Nuria Espert citada como Montse, por ejemplo) para permitir el desarrollo de los diálogos que, como en las novelas, dan la posibilidad al autor de debatir, comentar, analizar hechos y sentimientos, evitando cualquier postura maniquea, más aptos a representar aquella «agonía suscitada por la imposibilidad del regreso»<sup>18</sup> que él, y cuantos volvieron a España después de tantos años de exilio, experimentaron dolorosamente. «Más novela que las novelas del propio autor» la define Francisco Ayala<sup>19</sup>, por ser obra en que el narrador protagonista «polemiza [...] con el país entero [...] y puede advertirse una clara progresión en el modo como las compulsaciones sucesivas van haciendo mella en su ánimo, con lo cual

hay, incluso, desarrollo del personaje a través de la acción, como debe darse en toda buena novela». Y, lo sabemos, en las novelas todo está permitido, para dibujar aquella España tantas veces soñada, y ahora vivida: «Extraña sensación de pisar por primera vez la tierra que uno ha inventado o, mejor dicho: rehecho en el papel»<sup>20</sup>. Y el *Texto que debe leerse en filigrana a través de todas las hojas de este libro* -una sucinta biografía de Franco- es una obra maestra de ambigüedad y de dolorida ironía: «Coronel por méritos de guerra, general a los 33 años, la República le dio ocasión de ejercer su talento; aplastó en 1934 las sublevaciones de Asturias y Cataluña; preparó la suya de acuerdo con Sanjurjo, Mola, Queipo, Cabanellas y otros generales republicanos. Venció. Murieron muchos [...] Nunca le importó la palabra dada. Fue un político verdadero y quedará de él recuerdo imperecedero. No por nada su monumento se llama, con justicia, el *Valle de los Caídos*» (p. 12). Es, en definitiva, una muestra más de como su Verdad y su Historia no coincidían con la Historia oficial aunque, de verdad, nada de lo que escribe es, en sí mismo, falso. Y no faltan tampoco documentos (pp. 24-25) en la mejor tradición de los textos testimoniales pero, ya lo sabemos después de haber leído *Luis Álvarez Petreña* y sobre todo *Jusep Torres Campalans*, no podemos fiarnos de notas e indicaciones bibliográficas ni de la palabra del mismo Aub.

Por lo que concierne *Diario de Djelfa*, el Prólogo y las fotos del campo de concentración deberían garantizar el carácter del texto como testimonio de lo «real sucedido»<sup>21</sup>. Pero sabemos que para Max Aub el prólogo, como elemento paratextual, es parte integrante de la obra e ingrediente del juego y del pacto que se quiere establecer con el lector, sin duda el apartado que tiene el papel más importante en la creación de los falsos. Y, leyendo *Jusep Torres Campalans*, hemos aprendido que no existe tampoco el indiscutible paralelismo entre apariencia -171- y substancia, entre lo que se ve en las fotos y lo que indican las didascalías. Son trucos y recursos, falsos testimonios a la vez que testimonios del falso, que Aub, adelantándose a la postmodernidad y a la pseudomanía -manía del pseudo- ha utilizado con gran inteligencia y aguda ironía.

Si pudiésemos por un momento olvidarnos de la Historia y leer estos textos liminares, biográficos o autobiográficos, sin confrontar los indicios referenciales con nuestros conocimientos o nuestras investigaciones, los podríamos poner todos indistintamente en el mismo nivel de recreación histórica de un personaje en su mundo. Por otra parte, ¿qué confianza podemos tener en la existencia de Max Aub y en la autenticidad de su testimonio y de sus obras autobiográficas si, en la *Antología traducida*, leemos que «Aunque sale su nombre [de Max Aub] con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está [...] Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos»<sup>22</sup> y si sabemos que tomó parte en una Real Academia en la que, en 1956, participaban también García Lorca -que dicen muerto en 1936- y otros que la Historia indica como exiliados, expulsados de país?

Para terminar, con una brizna de exageración que no creo le hubiera disgustado a Max Aub, puedo afirmar que es éste su verdadero *laberinto mágico*, su juego, rompecabezas de una seriedad escalofriante: obras en que concretamente logra desmentir este mundo y afirmar otros mundos posibles, o posibilidades, que la Historia no ha tenido en cuenta, otras vidas que no han sido vividas y aquella literatura que no se ha producido, como de forma magistral ha en su Discurso de ingreso en la Real Academia. Ya que a él no le importó tanto la verdad como la justicia, para nosotros, sus lectores, ¿hay nada más real -más justo- y al mismo tiempo más falso -históricamente



no acaecido- que la presencia de Bergamín, de Lorca y de Max Aub en los sillones de la Real Academia?

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

