

MAX AUB ENTRE VANGUARDIA, REALISMO Y POSTMODERNIDAD

Insula. N° 569. 1994. 1-2 y 27-28.

En la escritura de Max Aub el lector de este fin de siglo-fin de milenio queda especialmente sorprendido por una serie de textos con valor de encrucijada estética y aguda capacidad premonitoria. Son textos que como el *Jusep Torres Campalans*, la *Antología traducida*, algunos de sus cuentos, parte de su miscelánea, o sus escritos sobre Buñuel, ponen en juego a la vez la crisis del Modernismo, las expectativas y desilusiones de la Vanguardia, las posibilidades y límites del Realismo, y al hacerlo enuncian actitudes estéticas de Postmodernidad. De todos estos textos tal vez sea *Luís Alvarez Petreña*, por el amplio arco temporal que traza su escritura (1934-1971), el más decididamente radical.

Luís Alvarez Petreña es pura textualidad, escritura en despliegue, discurso que sólo la muerte de Max Aub y la anterior de Luís Alvarez Petreña pudo dejar interrumpida, interrumpida al menos momentáneamente, pues deja en el lector la sospecha de que en cualquier momento un tercero, casi cualquier tercero, alguien llamado Max Petreña, o quizá Luís Alvarez Aub, va a retomar los fragmentos anteriores, el libro publicado en Valencia en 1934, el publicado en Méjico en 1965, el publicado en Barcelona en 1971, y va a descubrir que sus distintos personajes no han muerto, que Laura, Luís, Tomás Covarrubias, Max, Mendizábal, Leonor, siguen vivos y disponibles para continuar ese juego enloquecido, abierto a todas las posibilidades, de una textualidad que no tuvo principio y que no puede tener fin sino interrupción, de una textualidad en la que las voces de los personajes de ficción y las voces de los personajes históricos forman parte de un mismo coro, son simultáneamente ilusorias y civiles.

Pero para llegar a este estallido del texto-obra de arte, del texto-sagrado de la tradición moderna, y a la dispersión de sus componentes en textualidad multiforme, que ha sido enunciado como rasgo clave de la escritura postmoderna, el libro de Max Aub y Luís Alvarez Petreña ha debido recorrer un complejo proceso estético.

En otro lugar he analizado el libro como la novelización de la crisis del sujeto modernista¹. Luís Álvarez Petreña como personaje no es sólo un escritor mediocre o un amante insuficiente, todos sus síntomas apuntan a otros interpretantes posibles, que van trazando entre líneas un ademán de enjuiciamiento poético, casi de manifiesto. La imagen resultante es la de una sensibilidad formada en el romanticismo de los Schlegel (predicadores de la autonomía del arte) y en el Simbolismo, madurada literariamente entre la emergencia del cubismo, las greguerías de Ramon Gómez de la Serna y el pontificado de Ortega y Gasset, representativa de una generación enferma ("podrida" dice el texto) de literatura, encerrada en la cárcel de una cultura autosuficiente y vivida como sacerdocio de la belleza, que ha derruido los puentes que le podrían haber unido a la realidad social tanto como a la naturaleza, que experimenta atormentadamente su vivir como un vivir escindido, que se autoanaliza inclemente, que se desdobra, que se dispersa entre las enemigas instancias de la inteligencia y del deseo, que se ha perdido en el laberinto infinito de un lenguaje autorreferencial e intransitivo, que se autoconfirma por medio de un individualismo resabiado, excluyente, egocéntrico... Del Decadentismo a la primera Vanguardia la literatura occidental asistió fascinada al espectáculo de Narciso, un Narciso heredero del legado de Des Esseintes y oscilante entre el culto y el asco de sí mismo, amo a la vez que esclavo de una soledad emblemática, víctima y también profeta de la marginación social, escenario paradójico de la exaltación nietzscheana de la voluntad y de una incurable abulia. Un Narciso tentado por el demonio de la deserción (Rimbaud, Artaud, Gauguin, Josep Torres Campalans...), de la huída, una huída que no será sólo la huída de los cafés, de la política, de la literatura, de las mujeres a las que se ama o a las que se odia, sino sobre todo una huída de lo que mejor encarna su atormenado *sí mismo* : una huída de su nombre, de su identidad, de su propia obra.

Si la primera versión de *Luís Álvarez Petreña* puede ser descrita como la crónica de la crisis terminal del sujeto modernista, la postmodernidad como actitud filosófica y moral nace de la conciencia misma de esa crisis, proyectada ahora desde el sujeto modernista al sujeto de la Modernidad, ampliada desde una fase histórica precisa, la del fin de siglo, a todo un proceso civilizatorio. Ihab Hassan, uno de sus pensadores pioneros entiende la postmodernidad como un proceso de *unmaking* , de deconstrucción, de descentramiento, de dispersión, "tales términos expresan un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno, del *cogito* de la filosofía

¹. " *Luís Álvarez Petreña* o la tragicomedia del yo", en *Max Aub y el laberinto español*. Actas del I Congreso Internacional. Valencia, 13-17 de diciembre de 1993 (en prensa).

occidental. Expresan también una obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas"². Por su parte Hal Foster argumenta que la postmodernidad postestructuralista "asume 'la muerte del hombre' no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el Sujeto centro de la representación y de la historia", por ello mismo la postmodernidad "es profundamente antihumanista"³. Y J.F. Lyotard proyecta la muerte del sujeto sobre toda una cadena de asociaciones, y en especial la de la representación: "El sujeto es un producto de la máquina de representación y desaparece con ella", escribe.⁴

En el ámbito puramente estético la muerte del Sujeto conduce a la del Autor, sujeto desautorizado en tanto principio creador y unificador del sentido de la obra artística. R. Barthes declamaba a propósito de la escritura flaubertiana: "uno nunca sabe si es responsable de lo que escribe (si es que existe un sujeto detrás de su lenguaje); ya que la razón de ser de la escritura (el significado del esfuerzo que la constituye) es evitar que la pregunta *¿quién habla?* sea contestada." Esta cita podría ser aplicada literalmente a *Luís Álvarez Petreña*, con sus múltiples autores posibles, entrecruzados, confundidos, en última instancia todos ellos sospechosos o bien de fraude de atribución o bien de inexistencia. M. Foucault finaliza su ensayo titulado "¿Qué es un autor?" con una pregunta retórica: "¿Qué importa quién habla?"⁵

La muerte del Sujeto no concita un consenso universal, ni mucho menos. Dejando ahora de lado aquellas posiciones que apuestan por una nueva subjetividad (Adorno, Wellmer, Huyssen...), recordaré tan sólo la de F. Jameson, quien introduce una nota sociológica y limita así el alcance de la supuesta muerte del Sujeto. No se trataría tanto de la muerte del Sujeto en general como de "el fin de la mónada, del ego o del individuo autónomo burgués", que se caracterizó por "una subjetividad fuertemente centrada, en el período del capitalismo clásico y la familia nuclear", y que "se ha disuelto en el mundo de la burocracia administrativa", arrastrando consigo en esta disolución "las psicopatologías de este yo" y esa "soledad sin

2. "The Critic as Innovator: The Tutzung Statement in X Frames" (1977), cifr. A. Wellmer. "La dialéctica de modernidad y postmodernidad" en J. Picó ed., *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 105.

3. "Polémicas (post)modernas", *ibid.* p. 249.

4. *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* (1982). Cifr. A. Wellmer *op.cit.* p. 107

5. Ambas citas en A. Huyssen, "Discurso artístico y postmodernidad. Cartografía del postmodernismo", en Picó, *op. cit.* p. 231

ventanas de la mónada encerrada en vida y sentenciada en la celda de una prisión sin salida", la de su propia autosuficiencia.⁶

En unos y otros la muerte del Sujeto apunta al Sujeto individuado que protagoniza el proceso de la Modernidad. Es el Sujeto dueño de la razón y centro del universo que comenzara a elaborar el Renacimiento, que llegó a su madurez teórica con la Ilustración y que desplegó su hegemonía histórica tras las revoluciones burguesas, en las sociedades capitalistas y liberales del siglo XIX, en la poesía romántica y en la novela realista, en la filosofía idealista y en el positivismo europeos, en las modernas ciencias de la naturaleza, en los procesos de racionalización del estado, del derecho, o de la economía, en las utopías del progreso y de la historia. La Modernidad encuentra su fundamento en la Razón centrada por el Sujeto, resume Habermas.⁷

El modernismo literario no es, desde esta perspectiva, sinónimo de la Modernidad estética, como se da por sentado con tanta frecuencia como ignorancia por algunos historiadores de la literatura contemporánea, sino su fase culminante y, si hemos de hacer caso del criterio de los pensadores más radicales de la postmodernidad (Lyotard, Baudrillard, Foster...), su fase terminal. La crisis del sujeto modernista reflejaría así la agonía del sujeto moderno en la fase de disolución de la Modernidad, el final del humanismo renacentista-ilustrado, un final que encontraría su elaboración teórica más acabada en la convergencia a finales de siglo pasado de tres corrientes de pensamiento decisivas: el marxismo, el psicoanálisis y la crítica nietzscheana de la cultura ⁸. A partir de esta triple convergencia la idea del hombre sufriría una transformación tan profunda, respecto del modelo renacentista-ilustrado, como la que sufrió la idea del universo, respecto del modelo newtoniano, a partir de las teorías científicas de Hilbert, Einstein o Heisenberg-De Broglie.

La puesta en cuestión del binomio Sujeto-Razón como eje de la cultura europea y del proceso de la Modernidad tuvo un reflejo directo en el movimiento modernista español, entendido no en términos reductivos sino amplios, a la manera de Juan Ramón y de Federico de Onís, en la célebre definición de este último como "forma hispánica de la crisis universal de

⁶. Jameson, *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona-Buenos Aires, Paidós, 1991, pp. 37 y 38.

⁷. *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987, 2 vols.

⁸. Para esta convergencia en el análisis del sujeto moderno vid. mi trabajo antes citado.

las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX"⁹, un movimiento modernista que abarcaría no sólo a modernistas y noventayochistas sino también a novecentistas y a la misma Generación del 27, en tanto heredera de la estética de Ortega y del novecentismo español. No andaba nada lejos de esta concepción el propio Max Aub, buen lector de Federico de Onís.¹⁰

En sus ensayos críticos posteriores a la edición de 1934, ensayos marcados por la traumática experiencia de dos terribles guerras, Max Aub manifestó escasa adhesión y bastante recelo hacia el Modernismo hispánico, pero cuando estos mismos ensayos tocan la segunda generación modernista, la llamada novecentista, la de Ortega, esa escasa adhesión se muda en abierto rechazo. Las cosas comienzan, en la prosa novelesca, con la obra de Ramón Gómez de la Serna, a quien Max Aub admira reticentemente, pero de quien dice: "Con él llegamos al nudo del drama vivo de la novela española contemporánea. Veremos enseguida cómo, para Ortega y Gasset, lo primordial vendrá a ser no el paisaje visto a través de una ventana, sino el propio cristal (...) Con ello cerrará la dramática afirmación subjetiva y estética planteada en España por la generación del 98" ¹¹. Si Miró y, sobre todo, Ramón, con su enorme influencia¹², contribuyeron a la emancipación artística de la realidad, el gran responsable fue Ortega: él fue el oráculo de ese *Arte nuevo de hacer novelas* que, para los novelistas, constituyó "la fórmula de su suicidio"(84). El, que era un pésimo lector de novelas (91), "castró a sus discípulos y reverenciadores" (87) y condujo con sus consignas "a la atrofia de una generación -o, como es natural- de parte de ella"(93). De estas consignas "nació lo que en alguna tertulia madrileña se dio en llamar: la "cagarrita" literaria. Entendíase por ello una obra cortísima parida con dificultad, exquisita en el escoger de sus adornos, difícil de comprender a primera vista, disfraz de ideas ingeniosas y sin trascendencia y considerada como meta última de los esfuerzos de su joven autor" (96). Era "el último jalón romántico del modernismo" (96).

Estas palabras publicadas diez años largos después de *Luís Álvarez Petreña* corroboran lo que ya deja ver claramente la novela: la despedida de la herencia modernista, el

⁹. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, 1934, p. XV.

¹⁰. Véase su *Discurso de la novela española contemporánea*. El Colegio de México, México, 1945, o *La poesía española contemporánea*. México. Imp. Universitaria. 1954.

¹¹. *Discurso...* op. cit. p.76

¹². "La influencia de Ramón es enorme. Influye en la prosa de Ortega y en la de sus novicios, influye en Bergamín y en varios jóvenes humoristas que a su sombra crean un tipo de humor

neto distanciamiento moral y estético por parte de Max Aub del modelo de Sujeto histórico representado por Luís Álvarez Petreña, su contemplación de la crisis del Sujeto no desde su mitificación, a la manera modernista-novecentista, sino desde su condena. Tal vez ésta sea la clave de que la novela no acabe nunca con una tragedia que está permanentemente planteando, tal vez por ello Max Aub se niega a conceder a Luís la grandeza de un desenlace trágico, por ello posiblemente lo salve de morir ahogado en el Mediterráneo porque nadaba bien, de la incompreensión de los isleños porque sabía hablar catalán, de la guerra civil española porque no era cosa suya, y lo arrastre a lo largo de una vida oscura, sin más relieve que sus reiterados fiascos amorosos, que parecen perseguidos por la maldición decadentista de la impotencia, hasta hacerlo morir de muerte anónima en un hospital inglés, casi cuarenta años después.

Quien muere así no es sólo la criatura moral de la inteligencia simbolista europea, es también el narrador en la órbita de Ramón Gómez de la Serna y de Ortega. No es éste el lugar para detenerme en ello, pero cuando uno escucha las palabras dedicadas en 1945 por Max Aub a la estética de la cagarrita, parece estar escuchando la condena de sus propios relatos primerizos, especialmente *Fábula verde*, pero también la de los relatos de los que se supone autor Luís Álvarez Petreña, muy especialmente *Leonor*, nacido del cruce de la manera ramoniana y de las ideas de Ortega sobre la novela. Otra cosa son los diarios de Luís y los monólogos de *Tibio* y *María*, expresión confesional del sufrimiento, de la escisión, de la disolución del Sujeto modernista.

Luís Álvarez Petreña contiene en estado latente la acusación contra el Modernismo-Simbolismo que años más tarde Max Aub tomará prestada de Torres Bodet, en su discurso de ingreso en la Academia mejicana: "Precisamente porque existieron, durante lustros, muchas generaciones que creyeron servir a la inteligencia sin servir a la humanidad; precisamente porque existieron, durante lustros, muchos (...) oficiantes del arte que declararon malsano para su obra cuanto excediese el espacio breve de lo que llamaron su "torre de marfil", es por lo que llegó a establecerse, en gran parte de las naciones, un doloroso divorcio entre la vida y la inteligencia, entre la política y la cultura (...) Y comprobamos por la experiencia de lo sufrido, que nuestro papel inmediato va a consistir en resucitar las figuras yacentes bajo los símbolos" (105).

por reducción al absurdo. Toda la prosa española se engalana con los gallardetes de la greguería", *ibid.* p.79. Las citas que siguen corresponden a este mismo ensayo.

En los años que siguieron a la guerra civil y a la segunda guerra mundial parece como si Max Aub hiciese extensible la acusación contra el Modernismo a las Vanguardias, y especialmente al Surrealismo. Los identifica con toda claridad en su *Discurso sobre la novela española contemporánea*: "No llegó Ortega a apologista del surrealismo, cuya cabal expresión es más tardía. Mas este movimiento iba empujado por idénticos motores que los que llevaron a Ortega a sus "Ideas sobre la novela" y "La deshumanización del arte": el Romanticismo y el Modernismo" (89).

Max Aub añadió una nota en su acusación a las Vanguardias: "Tras las primeras escuelas de vanguardia acecha el irracionalismo" (78) Un irracionalismo que se extendió sobre la cultura contemporánea como una plaga, en la que encontró su caldo de cultivo el fascismo: "Nadie puede suponer que insinúe que los surrealistas fueran -antes o después- fascistas. No. Mas su motivación y engendro son contemporáneos, y la fecha de su muerte, o de su primera encarnación."(90).

No tiene nada de sorprendente la asociación de Modernismo y Vanguardismo. Todavía está abierto el debate teórico sobre el significado histórico de su relación. Buena parte de la crítica norteamericana, que parte de una historia literaria diferente de la europea, incluye al Vanguardismo en lo que entiende por Modernismo, como señaló Octavio Paz¹³, y T.W.Adorno, uno de los más influyentes pensadores de la Modernidad, considera a la Vanguardia como la culminación necesaria del Modernismo.

Pero este punto de vista contrasta con el de los historiadores del arte y la literatura europeos, persuadidos en gran medida de la bandera de ruptura que las Vanguardias enarbolaron frente al Modernismo. Peter Bürger, discípulo de la Escuela de Frankfurt, y en particular de Adorno, somete a crítica en su célebre *Teoría de la vanguardia* (1974) las tesis de Adorno y propone tesis alternativas que han alcanzado un consenso muy amplio. La Vanguardia -y Bürger limita la Vanguardia al Dadaísmo, el Surrealismo, la Vanguardia rusa, el Futurismo italiano y el Expresionismo alemán- no fue tanto la culminación del Modernismo como su negación, la negación de la evolución que el arte había seguido en las sociedades

13. "Aquí conviene hacer una pequeña aclaración: el *modernismo* hispanoamericano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama *modernism*. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el *modernism* de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama *vanguardia*", "Traducción y metáfora", en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

modernas, la negación del arte como institución infranqueable a la praxis social, la negación de la autonomía del arte frente a la realidad y la vida, la negación de todas las tradiciones puramente artísticas. "Los movimientos europeos de vanguardia -escribe Bürger- se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres"¹⁴. "La protesta de la Vanguardia" tiene por meta "devolver el arte a la praxis vital" y al hacerlo "descubre la conexión entre autonomía del arte y carencia de función social" (62).

También para Walter Benjamin, otro componente de la Escuela de Frankfurt, el Surrealismo fue sobre todo una forma de existencia que absorbió la praxis artística desde una praxis vital. "Quien perciba que en los escritos de este círculo (surrealista) no se trata de literatura, sino de otra cosa: de manifestación, de consigna, de documento, de "bluff", de falsificación si se quiere, pero, sobre todo, no de literatura; éste sabrá también que de lo que literalmente se habla es de experiencias"¹⁵. Por eso el Surrealismo, en su proyecto de atraer lo estético hacia el centro mismo de la vida había de encontrar en su camino, y asumir, la política, experiencia central de la vida europea en los convulsos años treinta, y con ella la revolución. Benjamin sabe, como Adorno o como Max Aub, cuánto hay de irracionalismo en su actitud, pero los dos pensadores alemanes, a diferencia del español, consideran este irracionalismo como históricamente necesario. Se trataba, escribe Benjamin, de "ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decirse que es la más suya" (58).

En los posicionamientos de Max Aub frente a la Vanguardia parece haber hecho una salvedad desde el principio, la del cubismo¹⁶, que en su ensayo sobre la *Poesía española contemporánea* (1969) define como "un nuevo afán descriptivo. El cubismo es a la pintura lo que la relatividad a la concepción del universo; representa la destrucción del punto de vista único".¹⁷ Y mucho de cubismo hay en un relato como *Leonor*, proliferación de múltiples puntos de vista -aunque con uno predominante, el focalizado en Leonor - en torno a un único

14. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, eds. Península, 1987. p.103

15. "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones/ I*. Madrid, Taurus, 1971, p. 46.

16. Tal vez porque el cubismo no acababa de ser plenamente vanguardista, como argumenta Bürger.

17. México, Ediciones Era, 1969, p. 35

objeto. Años más tarde *Jusep Torres Campalans* vendría a corroborar el interés de Max Aub por el cubismo.

Pero en la edición barcelonesa de 1971 la actitud de Max Aub hacia el Surrealismo parece haber cambiado notablemente, insinúa incluso que la primera versión, la de 1934, si bien tenía mucho de libro romántico era sobre todo otra cosa. ¿Cual?, pregunta Luís, "el surrealismo" contesta Max. Y se sorprende una voz que no se sabe muy bien si es la de Luís, la de Max, o la de su hermafrodita: "-¡No fastidies! ¿Qué tenías que ver con él? Ni fuiste ni yo era amigo de Dalí ni de Buñuel ni se parece tu libro ni tenía por qué parecerse a *Poeta en Nueva York* ni a *Espadas como labios*. Al contrario, el interés de *Luís Alvarez Petreña* está en que es el primer relato español realista a la manera que lo serán después los de Paco Ayala o los míos, o los de Cela, después. El realismo".¹⁸

¿Quién tenía razón?

A mi modo de ver las cosas pretender que el libro de 1934 era un libro realista supone adelantar demasiado lo que solamente más tarde habría de ocurrir, la beligerante toma de partido de Max Aub por un nuevo realismo, enunciada teóricamente en su *Discurso sobre la novela española contemporánea* y puesta en práctica por las primeras novelas posteriores a la guerra, *Campo cerrado* y *Campo de sangre*. Falta por completo, en *Luís Alvarez Petreña*, el designio de mimesis, la decisión de explorar el entrecruzamiento del universo psíquico de Luís y la realidad exterior, aunque sí sea evidente un propósito de transcribir verosímilmente para el lector las experiencias estrictamente psíquicas de Luís como experiencias representativas, características, transindividuales. En *Luís Alvarez Petreña* se abre el camino que escapa del Modernismo y de las ideas sobre la novela de Ortega, que atraviesa por la insurrección vanguardista, y que conduce finalmente a un nuevo Realismo que, en sus mejores obras, no renunciará a la herencia de la Vanguardia, como en la última parte de *Campo cerrado*, en *Jusep Torres Campalans* o en *La calle de Valverde*.¹⁹

Lo que sí es *Luís Alvarez Petreña* es un libro vanguardista, profundamente vanguardista, y no lo es tanto, con serlo, por la tecnología narrativa que utiliza o por la elaboración retórica de su lenguaje, como por sus aspectos macrotextuales, su estructura misma, en primer lugar, su actitud ideológica, en segundo. De ahí el título de este artículo, ya

¹⁸. El propio Luís celebrará más adelante a buena parte de la nómina literaria y pictórica de la Vanguardia, incluido Jusep Torres Campalans y en especial a Cendrars y a Breton...

que a mi modo de ver las cosas *Luís Alvarez Petreña* es la novela española que captó con mayor profundidad simbólica la encrucijada estética de finales de los años 20 y principios de los 30, con su lucha por la hegemonía literaria de tres poéticas, la del Novecentismo modernista, la de la Vanguardia surrealista, y la del Nuevo Romanticismo-Realismo.

La estructura de *Luís Alvarez Petreña* no se limita a la superposición de puntos de vista (el de Max, el de Luís, el de Laura, el de Julia, el de Mendizábal, el de Camilo José Cela, el de Méndez Bolio...), tampoco se limita al desdoblamiento de un punto de vista en multitud de otros, como en *Leonor*, ni a la agregación de estratos cronológicos diversos sobre un mismo espacio textual (1933, 1934, 1965, 1969, 1970...), procedimientos todos ellos que respondían a la estética cubista, sino que va mucho más lejos. Al romper la perspectiva única de la obra literaria rompe también su estructura, de manera que ésta aparece como agregación-disgregación de fragmentos muy heterogéneos entre sí, desiguales en extensión, en jerarquía semántica, en género literario, en grado de ficcionalización, en independencia significativa, en intención, incluso en autoría... El resultado es un libro si y sólo si podemos hablar de libro como montaje de fragmentos que en muchas ocasiones no tienen otra coherencia que la de haber sido agrupados facticiamente, y que en cada nueva versión es reorganizado desde atrás, desde la última vuelta del camino. Si el montaje es, como asegura Adorno y como ratifica Bürger, el procedimiento estructurador decisivo de la concepción vanguardista del texto, el procedimiento que permite trazar la frontera entre la obra de arte orgánica de la tradición literaria y los textos inorgánicos de la Vanguardia, entonces habrá que reconocer que *Luís Alvarez Petreña*, como montaje, como colección de fragmentos independientes, cuyo esquema puede ser modificado en cada momento, es un texto descaradamente vanguardista.

Y también lo es, y con no menor audacia, por el gesto ideológico que el texto realiza, por su fuerza de ilocución, por el acto de palabra que perpetra, un acto de palabra que busca romper las fronteras del arte como institución, atraer el texto a la experiencia vital, entremezclar de forma irreversible autor y personaje. Es la línea de trabajo que Max Aub inicia ahora, continúa en *Jusep Torres Campalans* y culmina en sus conversaciones con Luís Buñuel, la línea de trabajo que hace de Max Aub un legítimo heredero de la Vanguardia en pleno Realismo y que aun en pleno Realismo le convierte en obligado pionero de la Postmodernidad.

19. El mismo Aub era consciente de que en ciertos escritores españoles vanguardistas hubo una transición hacia el nuevo realismo. Vid. *Discurso...* op. cit. p.86

Luís Álvarez Petreña , de hacer caso al sentido común , es en principio un personaje literario, y sin embargo Max Aub le confiere una consistencia biográfica plenamente convincente. Le hace un retrato a plumilla en una servilleta de papel de un café, que reproduce en la primera edición de 1934, y más tarde es evocado como prueba de la existencia real de Luís por el profesor norteamericano Charles F. Burton, en 1965, o por Max Aub, en 1971. Su biografía cuenta con pruebas tan determinantes como sus cartas personales, en principio no literarias, sus diarios, insistentemente semejantes a sí mismos a lo largo de cuarenta años, o sus relatos, de más discutible coherencia. Conocemos múltiples detalles sueltos sobre su vida y sus viajes, que podrían configurar una auténtica biografía, atestiguada por personas tan ilustres como Camilo José Cela, Alfonso Reyes, José Fernández Montesinos -que dirige una tesis de doctorado dedicada a su obra- , Vicente Llorens, Tomás Navarro Tomás, Carlos Clavería, Rafael Martínez Nadal, Esteban Salazar Chapela, y tantos otros compañeros de generación o de exilio.

Max, que en las dos primeras ediciones, se comporta respecto a Luís como un mero editor, que se limita a aceptar la publicación de los manuscritos que éste le confía, aun cuando su opinión respecto a él sea bastante reticente y sus intereses de editor distintos de los del autor, o que trata de orientar al lector a través de las circunstancias y de la cronología confusas del relato con sus oportunas notas a pie de página, o que añade a los textos confiados por Luís nuevos textos que obtiene de distinta procedencia, como las cartas de Julia y de Laura, o como los relatos, se verá progresivamente desplazado de su papel de juez algo condescendiente y responsable de la publicación por la aparición de otros poseedores de papeles de Luís, como el ingeniero Mendizábal, de otros editores, como ese incógnito MM, de nuevos testimonios y estudios, como los de Camilo José Cela, Charles F. Burton, Méndez Bolio, el estudiante BGR, el académico LDP, o esa lengua viperina-gongorina que bajo la firma de LDG apostilla contra Leonor un tremendo acróstico: *la calientapollas*.

Llega un momento en que el lector pierde toda referencia de autoridad en el texto. Parece que nadie duda de que los tres diarios perenecen a Luís, pero a un lector desconfiado podría quedarle la sospecha de que en realidad son de Max. ¿Y qué decir de *Leonor*, que es de Luís según Mendizábal y MM -aunque ese testimonio es poco fiable, dado que Miguel Mendizábal y MM vienen a resultar una misma persona-, y no es de Luís según BGR y, sobre todo, según el propio Luís, y tampoco es de Mendizábal según Méndez Bolio, y además se publicó por primera vez en un libro de Max Aub, *Sala de espera*? Y otro tanto podría decirse

de *Tibio*, de *María*, y muy especialmente de *Una equivocación*, relato de autoría extremadamente difícil de determinar.

A medida que Luís Alvarez Petreña cobra existencia real la pierde el propio Max Aub, porque ¿cómo creer que Luís sea una pura ficción y Max un escritor de verdad si ambos se encuentran en un hospital de Londres, en 1969, en la resaca del célebre mayo del 68, con un De Gaulle en horas bajas, y los dos evocan a sus compañeros de generación, y comparten sus recuerdos, y discuten de literatura, pero también de la identidad de ambos, y de la extraña relación que les une, y de la paternidad de los textos publicados, y del mérito respectivo de ambos? ¿Quién es más autor, en última instancia, de los textos publicados simultáneamente bajo los nombres de Max Aub y de Luís Alvarez Petreña, cuando lo que figura bajo el nombre de Luís en 1965 o en 1971 no se parece en nada a lo que publica Max Aub por esas mismas fechas y sí mucho a lo que publicaba Luís en 1934 y todavía antes de 1934 Max Aub? ¿Quién de los dos es un personaje del otro? ¿Quién es más creador literario si para Luís la vida es fundamentalmente literatura y todo lo que no es traducible en términos de literatura debe desaparecer de la vida, mientras que para Max sólo vale aquella literatura que la vida misma alimenta? ¿Qué ocurre cuando un personaje literario como Luís Alvarez Petreña se transforma en una persona civil, con una tumba a su nombre en un cementerio conocido y un registro de defunción en un hospital de una ciudad tan seria como Londres, mientras que un hombre de carne y hueso como Max Aub sufre una mutación tan peligrosa para sus derechos de autor que cede a un heterónimo la autoría de sus propios escritos y se convierte en personaje de ellos? ¿Qué ocurre cuando en el transcurso de sus metamorfosis respectivas uno y otro se encuentran? ¿Qué ocurre cuando el lector lee en la última versión de un libro sofisticadamente literario una declaración que reza: "este libro es cualquier cosa menos literatura?"²⁰ A eso, tendrán que contestar ustedes.

JOAN OLEZA SIMO

Universitat de València

²⁰. Barcelona, Seix Barral, 1971, p.133