
El Occidente revisitado

Max Aub: escribir (desde) el movimiento

Ottmar Ette

El rapto de Europa

Y ahora el mundo parece correr hacia atrás. Creíamos que se acercaba el gran día de la libertad, y he visto nacer el fascismo. ¿Qué rapto de locura sacude a Europa? ¿Qué afán de todos de ponerse en las manos de otros! ¡Qué prurito de obedecer, agachar las orejas, el yugo en la cerviz! Atropellar y negar la propia voluntad. [...] Puede que América sea la única salvación.

Con estas desesperadas palabras caracteriza la situación de Europa en el año 1941 uno de los personajes de la obra de teatro *El rapto de Europa*, de Max Aub, publicada en 1946 en el exilio mexicano. El lugar de la acción es la Marsella de la llamada *zone libre*, donde se cruzan los caminos por los que huyen muchos refugiados de Europa. Así como el capítulo «Café Europa», datado el 12 de agosto de 1935 en *LTI - Diario de un filólogo* de Viktor Klemperer, muestra la huida del Viejo Mundo y proyecta a Europa más allá de

sus fronteras territoriales, en el continente americano, con la alusión de Max Aub al famoso «Hotel Europa» de Marsella se consi- gue también una profunda reflexión sobre un Occidente secues- trado por totalitarismos ideológicos. Mientras que desde Marsella parece que todas las vías de ferrocarril conducen a los campos de concentración del sur de Francia o a los campos de exterminio de Auschwitz y Buchenwald, el mar sigue siendo la gran esperanza de todos aquellos que quieren huir de ese rapto de Europa en di- rección al Nuevo Mundo. El día de la liberación parecía quedar muy lejos en el continente víctima de la locura.

El rapto de Europa no presenta sólo lingüística y dramáticamente los más variados movimientos de huida, sino que es en sí mismo un producto de esas migraciones. La vida de Max Aub, hasta ese mo- mento, ha estado marcada por continuas expulsiones. Nacido en París en 1903 de padre alemán y madre francesa (ninguno de los dos practicantes de la religión judía de sus antepasados), nada más estallar la primera guerra mundial en 1914 tuvo que abandonar Francia, en un viaje en tren que parecía interminable, junto con su madre y su hermana Magda, y huir hacia España, donde precisa- mente en ese momento se encontraba su padre. De la noche a la mañana, la nacionalidad alemana de Friedrich Aub había conver- tido a los miembros de su familia, a los ojos de los vecinos france- ses, en enemigos peligrosísimos. En febrero de 1939, su hijo Max cruza los Pirineos en dirección contraria, huyendo de España, que le había regalado el lenguaje de su literatura y a la que, durante to- da su vida, se sentiría fuertemente unido. La detención sufrida el 5 de abril de 1940 a causa de una acusación anónima y el inmedia- to traslado al «Stade Roland Garros» de París; el posterior inter- namiento en el campo de concentración de Le Vernet d'Ariège, en el que Aub estuvo preso dos veces –interrumpidas por algunos me- ses en libertad que le permitieron al escritor observar muy de cer- ca la situación en Marsella–, del 30 de mayo al 30 de noviembre

de 1940 y del 6 de septiembre al 24 de noviembre de 1941; su deportación a finales de noviembre al campo de concentración y trabajos forzados argelino de Djelf, y su difícil pero afortunada huida por Casablanca a México, a cuyo puerto de Veracruz arriba el 1 de octubre de 1942, marcan las coordenadas de un trayecto de fuga que desde la secuestrada Europa y en dirección al Oeste, a través del mar, conduce finalmente a la libertad. Max Aub sabía perfectamente por qué aludía en el título de su pieza teatral al mito de la bella Oceánida raptada en Asia Menor por Zeus transformado en toro, deportada a Creta y violada. Pues también el laberinto mágico de su toro español, que evoca una y otra vez en su ciclo de novelas, estaba bajo el signo de la emigrante expuesta a la violencia, privada de derechos y de protección, cuyo nombre bautiza a todo un continente.

Pero la historia de ese continente estuvo y está marcada por una expansión y migración constantes que, desde luego, alcanzaron su provisional punto álgido en el siglo XX. Apenas si existe otro escritor europeo del pasado siglo que represente la dimensión migratoria de Europa de una forma tan intensa y obsesiva como Max Aub, quien hablaba el español con un fuerte acento, pero que como lengua para su escritura no eligió la materna (el francés), ni la paterna (el alemán), sino *la lengua del exilio*. Con lo cual no emigró sólo al mundo que pintó irónica, a veces sarcásticamente, aunque siempre con cariño y amor, en su polifónica novela *La calle de Valverde*. En dicha novela, publicada por primera vez en 1961 en Xalapa (México), desplegó el Madrid de los años 1926 y 1927 desde la distancia geográfica y cronológica de su exilio mexicano, creando un verdadero microcosmos literario de múltiples perspectivas y en continuo movimiento, mediante los diálogos realmente interminables de sus innumerables personajes. Son los años centrales de la dictadura de Primo de Rivera y puede que también los decisivos en la evolución literaria de Max Aub, quien logró publicar un frag-

mento de su relato experimental, «Geografía», en la prestigiosa *Revista de Occidente* (XVIII, 52, octubre de 1927, reeditado en el número 148 de la actual época, septiembre 1993) –al contrario que su personaje Victoriano Terraza, que fracasó en la revista de José Ortega y Gasset. En ese fascinante portal del ciclo del *Laberinto mágico*, Max Aub supo reconstruir, en plena posesión de las técnicas narrativas más sofisticadas, la atmósfera política, literaria y artística de los años veinte. La lectura de la novela nos da a entender por qué el emigrante que pasó de Francia a España no emigró sólo a un país, sino también a su literatura nacional. *La calle de Valverde*, con su complejidad laberíntica, sus focalizaciones en movimiento y su pasión narrativa, presenta el camino de la literatura por el que el autor políglota se decidió consciente e incondicionalmente. La locura de Europa sólo podía hacer más profundo ese compromiso, ese pacto con la literatura, más allá de todo territorio nacional.

La mirada desde la distancia

La mirada hacia ese tiempo de finales de los años veinte, decisivos para Aub, para España y para Europa llega, por cierto, desde el otro lado del Atlántico, de la «Nueva España», de México, cuya hospitalidad le salvó la vida al concentracionario. Sin embargo, al contrario que el famoso personaje ficticio del pintor vanguardista Jusep Torres Campalans, Aub no conseguirá nunca, ni siquiera por un tiempo, apartar su vista de Europa. Toda su producción en el exilio mexicano puede ser considerada como el gran intento de crear la imagen de un *Occidente revisitado*, un «mundo de ayer» –para expresarlo con palabras del exiliado Stefan Zweig– que, no obstante, para el creador del *Laberinto mágico* jamás cayó definitivamente en el pasado y mucho menos en el olvido. También amada

por Zeus, Mnemosine siempre acompaña a Europa en las migraciones y meditaciones aubianas.

Ese recóndito juego con el pasado histórico, político y social incluye la continuación de un análisis sobre el arte y la literatura de la vanguardia histórica. Da fe de ello de una forma especialmente asombrosa la novela *Jusep Torres Campalans*, publicada en México en 1958. El artista catalán ingeniosamente creado por Aub, que en México le dio la espalda a la civilización más marcada por el Occidente, pasándose a los indios chamulos como «refugiado de la civilización» –siguiendo los pasos de Antonin Artaud, aunque de forma mucho más consecuente que éste–, observa el Viejo Mundo desde una distancia triple, condicionada espacial, temporal y culturalmente. Algo que se pone en evidencia en la «entrevista» con el fundador del cubismo en San Cristóbal de las Casas. Esa crítica fundamental a Occidente desde la distancia no ha borrado, sin embargo, las experiencias que el pintor tuvo en Cataluña y Francia con la vanguardia histórica de su tiempo. Siempre está recordando las amistades y querellas que lo unieron a Pablo Picasso, Juan Gris o Piet Mondrian, y las grandes teorías artísticas de la época:

Picasso nunca pintó lo que tenía delante sino lo que decían las cosas que tenía delante. El cubismo fue una escritura, un alfabeto, una pintura para leer. Algo híbrido había ahí entre la literatura y la pintura. ¿Qué de particular tiene que alguna mañana Pablo se levantara con ganas de mandar la literatura a paseo? La verdad es que ahí no nos entendíamos.

A pesar de todas las discrepancias de opinión, precisamente también respecto a la interacción de pintura y literatura: la inquebrantable admiración de Torres Campalans hacia el «cuadro prodigioso» de Picasso, el *Guernica*, sigue vigente. No en vano se trata de aquella pintura que el mismo Aub presentó por primera vez en

el pabellón español, en la primavera de 1937, como delegado cultural de la República española en París con motivo de la Exposición Universal. En esta obra de arte, según Aub, lo real se mezcla con lo irreal de una forma tan fascinante que a ese cuadro sólo se le podría reprochar el ser «demasiado verdadero, terriblemente cierto, atrocemente cierto». Jusep Torres Campalans y su interlocutor imaginario y al mismo tiempo real, Max Aub, continuaron siendo fieles al mundo artístico de la vanguardia sin estar, no obstante, reducidos a él. El carácter híbrido de un arte que se despliega en el juego intermedio entre la literatura y la pintura se basa en la autorreflexividad de una estética que, en el exilio mexicano, se vacuna con el suero de la vanguardia y, por lo tanto, se sabe protegido contra una recaída en ella. Al igual que su coetáneo, el gran argentino Jorge Luis Borges, Max Aub ha extraído la enseñanza de la vanguardia histórica y, precisamente por eso, prepara el camino para una estética postmoderna que recurre a procedimientos vanguardistas –como la escritura cubista de su *Jusep Torres Campalans*–, sin caer en la trampa de una vanguardia rupturista. La forma de escritura en una marcada multiperspectiva, capaz de unir lo lúcido con lo lúdico, caracteriza una poética literaria que se manifiesta quizá de la manera más concentrada en un juego de naipes publicado por Aub pocos años después, en 1964. Pues en ese *Juego de cartas*, que juega con la polisemia de la palabra carta, válida tanto para «naipe» como para «misiva», se encuentran agrupadas 108 de ellas, diseñadas artísticamente, al parecer, nada menos que por Jusep Torres Campalans, y que presentan en su reverso cartas escritas por diferentes personajes relacionados de un modo estrecho y extrañamente íntimo con un hombre que acaba de morir y cuyo nombre es Máximo Ballesteros. Las cartas, contradictorias entre sí, y que según las reglas del juego deben ser leídas en voz alta por las jugadoras y jugadores respectivamente, presentan una cantidad de relaciones tan compleja y confusa entre las distintas fi-

guras literarias que no se llega a cristalizar una imagen clara e inequívoca del difunto. ¿Quién se atreve a reducir todas esas imágenes a una sola y, de este modo, hacer que cesen los interminables movimientos semánticos entre los perfiles constantemente nuevos y las proyecciones de muchas vidas en una sola?

La apertura y la multidimensionalidad del *Juego de cartas* no se desvanecen en un *l'art pour l'art* de lo lúdico, de un jugar por jugar, sino que demuestran en los mismos recipientes de la literatura esa forma de escritura «cubista» y esa lógica relacional impregnadas por el saber sobre el vivir y el saber sobrevivir de Max Aub. La renuncia a inequívocos puntos de vista totalitarios se ilustra con el ejemplo de un juego de cartas que analiza la muerte (y, por supuesto, la vida) de un hombre. ¿Llegaremos a saber alguna vez si Ballesteros fue asesinado, si se suicidó o si murió de muerte natural? ¿Se puede reducir un retrato literario a la pregunta de si hay que presentar a un hombre como bueno o malo, comprometido o indiferente, encantador o detestable? El tejido que va surgiendo de forma diferente según se desarrolle el juego o se sucedan las cartas extraídas, demuestra ambiguamente cómo construimos y volvemos a construir constantemente un objeto, cómo lo seguimos visitando y revisitando una y otra vez.

La literatura de Aub, que muy posiblemente le salvó la vida a su autor en el campo de concentración de Djelfa —él mismo había dicho de las poesías de su *Diario de Djelfa*: «les debo quizá la vida porque al parirlas cobraba fuerza para resistir el día siguiente»—, se nutre de un condensado saber vivir y de una voluntad inquebrantable de sobrevivir. Por ambos está marcado de forma decisiva el juego literario de Aub sobre la vida y la muerte. El «puro juego» le es tan odioso como a su personaje, el vanguardista emigrado Jusep Torres Campalans. Max Aub ha encarnado como pocos la dimensión migratoria del siglo XX tanto en su vida como en su escritura en movimiento. Precisamente mediante la determi-

nación y el funcionamiento de ese juego se muestra, inequívocamente, que también representa tensiones estéticas fundamentales y líneas de evolución del siglo pasado: esas tensiones y contradicciones entre la modernidad de formas experimentales vanguardistas y la postmodernidad de formas lúdicas abiertas y descentradas, entre un *épater le bourgeois* con conciencia elitista y un *sens commun* postvanguardista que tiende hacia una comunicación con un público lo más amplio posible. Al mismo tiempo, su escritura se mueve en el campo de tensión histórico, entre el trazado de fronteras nacionalista y la desterritorialización, entre la cerrazón nacionalista y el espíritu abierto de una literatura postnacional y, no en último lugar, entre los opuestos polos ideológicos de su época de guerra fría. A las ortodoxias de cualquier género le gustaba contestar con paradojas que mantenían en movimiento su escribir y su pensamiento y conservaban mucho del espíritu de las tertulias literarias, bosquejadas magistralmente en *La calle de Valverde*.

La futura labor investigadora sobre la obra de Max Aub –que, sobre todo a lo largo de los años noventa, ha conocido un auge impresionante– no puede consistir en fijarlo en una posición claramente definida, proclamándolo de forma unidimensional, por ejemplo, precursor de la postmodernidad. Dependerá más bien de ir poniendo de relieve el movimiento constante, el juego de su escritura, la oscilación entre diferentes formas de escritura a las que él les imprime su sello personal. Quizá la mejor forma de entender al polígrafo Max Aub sea la cubista –en una interacción simultánea de las diversas formas de contar. Pues la literatura de Max Aub es un escribir (desde) el movimiento cuya dimensión migratoria, vectorial, atraviesa todos los niveles de sus textos. Pero, ¿qué lugar se ha buscado para sí mismo el refugiado de Europa, qué identidad ha adoptado este discípulo de Mnemosine, qué figuras identitarias ha esbozado de sí mismo?

Los apátridas de Europa

Por invitación de la UNESCO, en 1966 Max Aub impartió clases en la universidad de Jerusalén, tratando de seguir las huellas de su «identidad judía», por la que él y millones de personas habían estado tanto tiempo amenazados de muerte en la época de las persecuciones antisemitas. Su balance resultó directo, algo polémico y alejado de ortodoxias o sectarismos, de una forma muy característicamente suya:

Creí que tenía algo de judío no por la sangre (que, pobrecita, ¿qué sabe de eso?) sino por la religión de mis antepasados –mis padres no la tuvieron– y vine aquí con la idea de que iba a resentir algo, no sé qué, que me iba a enfrentar conmigo mismo. Y no hubo nada. Nada tengo que ver con estas gentes que no sea lo mismo que con los demás, como nada tengo que ver con los alemanes, ni con los polacos, ni con los japoneses, ni con los argentinos. Mis ligazones son con los mexicanos, los españoles, los franceses y algo, tal vez, con los ingleses. Tal vez más con los españoles, pero sólo, quizá, con los de *mi* tiempo.

Para Aub, ni la genealogía (judía) ni la territorialidad (nacional) constituyen puntos de relación decisivos dentro de un sistema de coordenadas de determinaciones identitarias, pues él, conscientemente, las esquivó sin excepción. La gratitud hacia México, que había acogido generosamente al inmigrante, no hizo de él –como muy bien lo sabía– un mexicano, aunque ya hacía mucho tiempo que había adoptado la nacionalidad de dicho país. Por otra parte, ni la expulsión ni la huida hicieron darle la espalda definitivamente a Francia o a España. En especial su amor hacia España se pone de manifiesto en muchos de sus textos y apuntes, pero tampoco prescinde aquí de una restricción. Y ésta no es de naturaleza geográfica sino temporal, ya que las relaciones existen, según él, con

la España de *su* tiempo, es decir, con la España que había modelado tan minuciosa y cariñosamente pocos años atrás en *La calle de Valverde*. La elección de la lengua del exilio como lengua literaria y la inmigración a la literatura nacional española hicieron que en los años veinte y treinta se convirtiera en un autor español. Con buenas razones, Antonio Muñoz Molina resaltó que Aub, con apenas once años, no sólo llegó a España, sino «al país del que nunca iba a irse, la lengua española». La lengua española, sin embargo, significaba algo más que un idioma en particular, era la lengua de una experiencia existencial básica: la lengua de su propia des- y reterritorialización. La segunda experiencia transterritorial convirtió al autor español en un autor en español, sin que Aub dejara de considerarse un autor español exiliado. Su patria, ciertamente, no era tanto el exilio como la lengua del exilio.

En *El rapto de Europa* la mirada escéptica de su personaje en la cita del comienzo sugiere ya que América podría ser para él tal vez el rescate, pero no la salvación y mucho menos una sustituta de la(s) patria(s). Llama la atención el hecho de que muchas de las figuras creadas por él, tanto en novela como en teatro, en lírica, ensayo o diario, no tengan residencia fija, sean apátridas en el sentido que Friedrich Nietzsche le dio a ese término en *La gaya ciencia*:

no faltan entre los europeos de hoy de aquellos con derecho a llamarse apátridas en un sentido exclusivo y honroso, ¡A ellos explícitamente dedico mi secreta sabiduría y gaya ciencia! Pues su destino es duro, su esperanza incierta, inventarles un consuelo es un trabajo ímprobo, pero, ¡de qué sirve! Nosotros, hijos del porvenir, ¡cómo podríamos estar como en casa en el presente!

En este pasaje, Nietzsche, con una precisión sismográfica, establece esa secreta unión que, en la modernidad, une a Europa con la falta de patria, si bien es cierto que esa *Heimatlosigkeit* estaba ya omnipresente en el mito de la bella, expatriada y violada Europa.

¿No era de eso de lo que hablaba Nietzsche al subrayar que «nosotros» somos «*buenos europeos*, los herederos de Europa, los ricos, colmados herederos, pero también estamos llenos de responsabilidades por siglos de espíritu europeo»? ¿No es la falta de patria convertida en patria y la lengua «extranjera» hecha «propia» lo que convirtió a Max Aub en el europeo por excelencia –más allá de lo territorial y lo nacional– y lo que marcó su forma de mirar el Occidente?

Teniendo en cuenta este trasfondo podemos entender mejor por qué desde la perspectiva de la huida, del exilio y de la marginalidad pudo desarrollarse una forma de mirar a Occidente que hacía patentes los elementos ocultos en el mito de Europa. ¿Cómo habría podido sentirse Max Aub de nuevo «en casa en el presente», cuando su personaje se queja en la cita del comienzo del tiempo desquiciado en Europa, que parece correr hacia atrás? Todos los personajes, sin excepción, en *El rapto de Europa* son apátridas, emigrantes llevados por los empujes de los totalitarismos de distintas procedencias y latitudes, obligados a buscar en lo migratorio y transterritorial lo «propio» en lo «ajeno» y lo «ajeno» en lo «propio». Pues no sólo los refugiados, tampoco los que les ofrecen ayuda tienen en esta pieza teatral un hogar a donde ir. Se han convertido en *bôtes de passage* (como diría su amigo André Malraux), su mundo se ha transformado de la noche a la mañana en una habitación de hotel donde no se puede habitar permanentemente y que se muestra como encrucijada y lugar de comunicación –no en vano el teléfono tiene un papel fundamental– y, más aún, como lugar de tránsito. El *Hôtel Europe* de Marsella en 1941 se convierte en el simbólico espacio de tránsito en el que las historias de vida, las biografías, devienen historias migratorias y donde el mito de Europa en la modernidad está encarnado en millones de personas. Los movimientos apresurados de los protagonistas anuncian tanto en *El rapto de Europa* como en *La calle de Valverde* que aún no han encon-

trado el camino para salir del laberinto mágico, cuya mítica forma original la construyó Dédalo en Creta para el rey Minos, el hijo de Zeus y la bella Europa.

De visita en el Viejo Mundo

Es lógico, por lo tanto, que México pudiera llegar a ser para el neo-español Max Aub el nuevo lugar de la identidad civil, pero no la patria. El haber elegido la lengua del exilio hizo que la lengua de la literatura se convirtiera en la patria transterritorial del apátrida. La posición de Aub no se encuentra en el horizonte de los actuales procedimientos postnacionales y postcoloniales que, más allá de la inmigración, apuntan a infiltrar y transformar la estructura de esa lengua y literatura, como podemos comprobar en la actualidad, especialmente en el ámbito anglófono o francófono, pero también en la literatura en lengua alemana, que está siendo transformada profundamente por autores y autoras turcos, griegos o españoles que escriben en alemán, como lo muestra el importante ejemplo del selvanegrino y andaluz José F. A. Oliver. Sin embargo, la labor que realiza Max Aub con la lengua literaria presenta ciertas peculiaridades por el hecho de que el riquísimo y diferenciado español de este escritor políglota deja transparentar, a veces, giros y formas tomados de la lengua materna francesa que se esconden de forma anagramática como palabras entre las palabras y enriquecen el español literario sin que apenas se perciba. La polifonía de la escritura de Aub se manifiesta también en la configuración occidental de *su* español.

México, sin embargo, el país de acogida, vino a ser para Max Aub –con mucha más intensidad que para su Jusep Torres Campalans– un puesto de observación desde el cual volver a mirar a Europa, a la que el expulsado del Viejo Mundo ya no pudo volver

en los años inmediatos al fin de la segunda guerra mundial. Pocos días después de que, el 9 de febrero de 1951, las autoridades francesas le comuniquen en un elegante francés que la solicitud de su visado para un mes ha sido denegada –todavía a causa, evidentemente, de la denuncia anónima de 1940 donde se le acusaba de «comunista peligroso»– Max Aub redacta una carta al presidente de aquel país que, a pesar de todo lo ocurrido, seguía siendo «casi el mío». El hecho de que la burocracia francesa recurriera a las actas policiales de Vichy muestra de manera significativa las continuidades que seguían existiendo en la Francia de la postguerra. Por eso no es de extrañar que casi al final de su carta Aub tomara impulso para hacer una crítica fundamental que, con toda certeza, no se restringe sólo a Francia sino que va dirigida contra todo el orden postbélico de Occidente:

El mundo agoniza por falta de tolerancia, no estoy dispuesto a contribuir a ello, en lo poquísimo que soy, pero no dejo de ser hombre.

La tolerancia, que nada tiene que ver con el verbo tolerar, es hoy el bien más olvidado. Reina su contrario. Y, sin embargo, no hay ni hubo mayor grandeza que el arribo a su puerta, cuando no se trata de debilidad. Prenda exclusivamente humana: aceptar lo de los demás. No hacer en ellos lo que no se quiere para sí mismo.

Con la sensibilidad de un hombre a quien, en los países de «su» Occidente, se persiguió y se ahuyentó una y otra vez desde la niñez como «alemán», como «judío», como «partidario de la República» y «comunista», que con su nombre y también con su inconfundible pronunciación del español llamaba con mucha frecuencia la atención en los países hispanohablantes como «extranjero», y que, aunque fuera enormemente productivo como escritor en México, sin embargo nunca pudo sentirse allí como en casa, Max Aub denunció públicamente la falta de tolerancia de Francia y de cualquier lugar de Occidente. Para él, tolerancia no significa tolerar, es

decir aguantar y soportar al otro, lo que en cualquier momento puede transformarse en persecución y expulsión –tal y como él mismo vivió en su propia carne. La tolerancia consiste más bien, según su opinión, en aceptar la diferencia del otro y en respetar la otredad, posturas que podía divisar en la historia de Occidente, pero apenas en su presente. ¿Cómo hubiera podido «estar en casa en el presente», en el sentido de Nietzsche? La denegación del visado que le hubiera concedido un mes de estancia en Francia y con ello la visita a su «viejo mundo» agudizó su mirada humanista hacia el Occidente desde una distancia crítica. Aub subraya el deber ético de su labor estética y el respeto a la *condition humaine* –tal y como se formulaba en el título de la célebre novela de su amigo André Malraux– en el contexto del totalitarismo y la intolerancia del siglo XX.

Un país (también) hispanohablante como México, que constituye una parte del Occidente –al contrario de lo que apuntan los engañosos mapas para cazadores de Samuel P. Huntington en *The Clash of Civilizations*– sin por eso reducirse a su dimensión occidental, llegó a ser para Max Aub tal vez el lugar ideal de una escritura que se deja relacionar, paradójicamente, con una literatura sin residencia fija. Aub visitaría más tarde Francia, su país natal, con cuya historia y literatura se sentía comprometido pero sin caer en la tentación de instalarse en el país del que fue expulsado en dos ocasiones. Los numerosos viajes que Max Aub realizó durante su «período mexicano» se pueden entender como hermenéuticas figuras de movimiento y como vías de un deseo por ampliar su comprensión del Occidente mediante nuevas visitas y desde nuevas perspectivas.

Pero tal vez la visita más dramática para Max Aub fue la que realizó a España, con la que siempre le unió una emotividad especial y adonde regresó por primera vez el 23 de agosto al 4 de noviembre de 1969. Ese «reencuentro fallido con España», el «país

extraño y extrañado tras tantos y tan duros años de exilio y distanciamiento» (según Ignacio Soldevila Durante) quedó plasmado en un diario especialmente amargo, publicado en 1971 en México y en 1995 en España con el título de *La gallina ciega*. Éste, junto con *La calle de Valverde*, tal vez sea el libro que más pueda decirnos sobre la relación del autor con España, pero también sobre su visión de Occidente, que aún volvería a visitar en los últimos años de su vida, el que dominaba su pensamiento y su escritura y que, no obstante, analizó cada vez más desde la perspectiva apátrida de la *Heimatlosigkeit* nietzscheana y el perpetuo movimiento de una literatura sin residencia fija. Este último libro de Aub es el informe de una expedición a través de un territorio que se había vuelto cada vez más íntimo y a la vez extraño y cuya cartografía había sido diseñada, más que desde la perspectiva de un destierro estático, desde la de un *transierrro* móvil, en el sentido de José Gaos. Esa relación de viaje se puede concebir, sobre todo, como campo vectorial de una transterritorialidad mexicana que se ha ido poniendo una y otra vez en movimiento a lo largo de treinta años. ¿Cómo no iba a llevar tal *Diario* a un apasionado análisis de un mundo que lo había hecho no sólo *homo migrans*, sino también *homo sacer* —exactamente igual que a los personajes de *El rapto de Europa*—, un hombre sin derechos y un escritor sin residencia fija? Y, sin embargo, Aub vio precisamente en eso su *humana conditio* y concibió su vida, según lo expresó en su *Diario*, como la de un «hombre cualquiera». Así, amarga y concisamente, se expresa en *La gallina ciega*: «La verdad es que somos un puñado de gentes sin sitio en el mundo.»

La última visita de Max Aub al Viejo Mundo lo llevó de nuevo, en 1972, a España y también a Francia y a Inglaterra, desde donde regresó a Ciudad de México el 13 de julio de 1972. Allí lo sorprendería la muerte pocos días después, mientras jugaba a las cartas, a ese *Juego de cartas* en el que el inquebrantable humor y lo lúcido-lúdico de Max Aub se iluminaron de pronto quizás de la for-

ma más enigmática en el juego entre la escritura, la imagen y la acción, entre la literatura, el arte y la praxis social. Las reglas del juego, o de «su juego», eran sencillamente: «Gana el que adivine quién fue Máximo Ballesteros». Seguramente él mismo hubiera ganado *su* juego. Pero, también para todos aquellos que leen sus cartas y escritos, en ese juego a la busca del ilustre difunto hay mucho que descubrir y que ganar. Es simbólico para la vida y la obra de este extraordinario autor de cuyo nacimiento se cumple este año un siglo que la trayectoria de su vida no se redondeara y no terminara en el Viejo sino en el Nuevo Mundo, exactamente como en el caso de una de sus figuras literarias más impresionantes. Y, sin embargo, no hay nada patético en este último camino del emigrante hacia el Oeste, a través del Atlántico. En este sentido, la última palabra y el último gesto que Max Aub nos ha transmitido de Jusep Torres Campalans constituyen un último guiño autorreflexivo:

–El mundo es mucho más sencillo de lo que usted cree, Aub.
Con una cucharilla disolvía lentamente el azúcar en su café.

O. E.

Traducción: *Elvira Gómez Hernández*.