

SIMBOLISMO Y PROBLEMA SOCIAL EN *LOS POEMAS COTIDIANOS* DE MAX AUB (1925)

SYMBOLISM AND SOCIAL PROBLEMS IN THE *QUOTIDIAN POEMS* BY MAX AUB (1925)

PABLO CARRIEDO CASTRO¹

Colegio Sierra Pambley

Resumen

Los poemas cotidianos fue la primera obra literaria publicada por Max Aub. El presente trabajo intentará analizar sus principales claves ideológicas en el marco de la Edad de Plata y abrir nuevas interpretaciones que iluminen el pensamiento poético y social del autor en el periodo.

Palabras clave: Simbolismo, Jammismo, Unanimismo, Vanguardia, "problema social"

Abstract

Los poemas cotidianos was the first literary work written by Max Aub. The article you are about to read will try to analyze its main ideological keys during the so-called "Spanish Silver Age" and also open new interpretations on the poetical and social ideas of the autor at that time.

Key words: Symbolism, Jammism, Unanimism, Avant-gardemovement, "social problem"

1. EL SIMBOLISMO: LA "LIBERTAD" DEL POETA

Los poemas cotidianos fue el primer libro publicado por Max Aub. Apareció en el año 1925, cuando el escritor contaba 22 años de edad. En general, todos los analistas han dedicado una buena parte de sus investigaciones sobre *Los poemas cotidianos* a establecer la filiación estética y estilística de los textos. Se trata de una labor notablemente difícil debido, en primer término, a la variedad de sus tendencias y al influjo de corrientes literarias tenidas como menores o poco conocidas en la tradición hispánica; también al amplio margen cronológico que media entre su escritura y su publicación (textos fechados en su mayoría entre 1921 y 1922); a lo que viene a sumarse además, el carácter primerizo y juvenil de la obra que, como el de todo iniciado (y Max Aub lo era incluso en su manejo creativo de la lengua española), presenta todavía algunas indecisiones que complican puntualmente los análisis. De forma amplia, la crítica coincide en localizar el texto entre el gran movimiento modernista y las nuevas tendencias de vanguardia, un periodo ambiguo tanto histórica como estéticamente, sobre el que todavía planean numerosas sombras y polémicas.

¹ Colegio Sierra Pambley. pablo.carriedo@gmail.com. Recibido: 24-10-2015. Aceptado: 04-02-2016.

De cara ya al análisis, se diría que una de las aportaciones más interesantes de *Los poemas cotidianos* consiste en arrojar luz sobre la evolución del simbolismo poético en España, muestra paradigmática, tal vez de las más raras y ejemplares, de su lenta descomposición en nuestras letras. En general, y sin entrar todavía en sus pormenores, puede afirmarse que el libro se sitúa en línea con un proyecto ‘moderno’, laico y liberal; un proyecto específicamente propio de la pequeña-burguesía emergente que comenzaba a consolidarse y a organizarse ideológicamente en España, desarrollando su psicología artística más propia:

Max Aub ha viajado mucho por Europa y ha recorrido España provincia por provincia. Cuando llega a una ciudad se hospeda en el hotel más cómodo y deposita un cuantioso equipaje: maletas y baúles cargados de *bisutería de caballero*. Recorre las principales tiendas de la capital y vende su mercancía. Con ese trabajo conquista independencia y se rodea de bienestar. Cuando termina el trajín comienza su vida de verdad. La vida de verdad de Max Aub es su obra de escritor (Chabás citado en Rodríguez, 2003: 53).

Creo que esa relación entre lo ‘público’ y lo ‘privado’, la exacta delimitación entre la vida laboral y la ‘vida de verdad’ de Max Aub, aclara en gran parte la ascendencia esencialmente simbolista de su primer poemario. Publicación financiada íntegramente por el propio Max Aub, *Los poemas cotidianos* conocieron una edición de tan sólo cincuenta ejemplares, volúmenes numerados y terminados en la Imprenta Omega del Carrer Ample de Barcelona el día 27 de septiembre de 1925: un conjunto de 34 piezas poéticas, editadas artesanalmente, con tipografía a la moda francesa, cubierta sintética y una maquetación exquisita, verdaderas joyas bibliográficas ya entonces. Se trata de textos específicamente pensados para ser distribuidos sólo entre un grupo reducido de amigos y cercanos, poemas organizados fuera de la lógica comercial, lo que condiciona todo su análisis, y escritos al margen del público — entendido éste en su dimensión capitalista— cuya sanción, sencillamente, Max Aub no necesitaba. Como es sabido, el simbolismo acentúa extraordinariamente la atención sobre lo privado y lo subjetivo. Los simbolistas, de hecho, entenderán su intimidad como un refugio, único espacio donde es aún posible la ilusión de ‘libertad’ propuesta por la burguesía triunfante, una vez derrotada la Comuna de París y ya finalizada la *Gran Guerra*². Apartados de la vida social y situados en sus márgenes, los poetas simbolistas se repliegan sobre sí mismos y reivindican su aislamiento, que es un acto de orgullo frente a la sociedad burguesa capitalista. Enrique Díez-Canedo, autor del prólogo del libro, insiste en ese carácter íntimo y recogido del poemario como una de sus características centrales:

Viajante de poesía se le podía llamar a Max Aub. La poesía, sin embargo, no es su artículo, porque no intenta venderla acuñada en lindas ediciones. [...] De todas las sensaciones que he pulsado en este libro ninguna me convence tanto como ésa de enamorada reclusión, localizada precisamente en un tiempo invernal: el hogar es más hogar, la calma es más inmóvil, el atractivo de la casa más irresistible (Díez Canedo en Aub, 2001: 52)

² Según señala el crítico Josep María Castellet: “El poeta [simbolista] se siente paradójicamente como un ser privilegiado, ya que al no tener un público, su obra no entra en el diabólico mecanismo de la oferta y la demanda. Restringido a su ámbito literario, a él mismo y al grupo reducido de personas que le rodean, su soberanía personal coincide con él mismo. Y eso le produce una ilusoria sensación de libertad ilimitada” (Castellet, 1965: 89).

Expresión del modo de vida de un ciudadano medio y culto que disfruta tranquila y sensualmente de su espacio, de su intimidad y de sus pequeñas propiedades y costumbres, *Los poemas cotidianos* recorren un día de la vida del poeta. En estructura circular y bien trabada, las composiciones se abren con la sección “Las mañanas”, poemas envueltos en una intensa luminosidad tras el amanecer; prosiguen luego con la serie “Las tardes”, tiempo para la visita de los amigos y la meditación reflexiva mientras llueve en el exterior de la casa; atraviesan después un “Intermedio”, texto a modo de paréntesis donde se desarrolla una temática contemporánea, relacionada ambiguamente con contenidos de tipo social; para alcanzar el conjunto “Momentos”, un cuerpo dotado de cierta independencia en el total; y llegar, finalmente, a “La noche” sección donde culmina el ejemplar a la espera de un nuevo día. A lo largo de todo ese tiempo, Max Aub despliega los elementos que definen el concepto fundamental de ‘lo cotidiano’, allí donde se concretan las aficiones, los gustos personales y las íntimas inquietudes del personaje.

A este respecto, y sólo como apunte, es interesante señalar que las constantes referencias hechas al matrimonio, a un niño recién nacido o a una hija a la que su padre cuenta un cuento antes de dormir, son pura ficción. Aunque el original incorpora una dedicatoria “A mi esposa”, sabemos, sin embargo, que Perpetua Barjau y Max Aub no formalizarán su enlace hasta un año después de publicarse el libro, en 1926; y que el primer hijo de la pareja, María Luisa, no nacerá hasta el año 1927. Alguna crítica ha querido ver en ello una primera manifestación de la llamada “poética de lo falso”, técnica que Max Aub llevará hasta límites magistrales durante su exilio en México en los años 50 y 60. Aunque, como señala el profesor Juan María Calles, Aub “establece, a través del extrañamiento de los signos biográficos, una clara problematización entre el espacio de la realidad y el de la ficción” (Calles, 2003: 131), ello no determina sino superficialmente la lectura del texto.

En rigor, no existen motivos de peso en *Los poemas cotidianos* para suponer que se trate de un intento consciente y deliberado por parte de Max Aub de investigar la radical ambigüedad con que resuelve la relación *autor-personaje* en su obra madura. Frente a otras de sus piezas posteriores que explotarán de manera implacable esa misma técnica (Luis Álvarez Petreña, Jusep Torres Campalans y, fundamentalmente, desde el ángulo poético, *Antología Traducida*), el desdoblamiento no afecta aquí a la experiencia poética, sólidamente instalada en una perspectiva contemplativa tradicional. De cara al análisis de los textos creo que no resulta fundamental establecer la configuración técnica de la estrategia, dado que el personaje —no importa si real u oníricamente: “como anhelo de una vida ideal, de unas horas claras por venir”, al decir del profesor Bonet (2003: 25)— refleja con garantías una única y misma visión del mundo, que es sin lugar a dudas la del propio Max Aub, y que se impone todavía a las ambigüedades auto-referenciales del lenguaje:

Yo te enseñaré —amar y oír—
las mil cosas recatadas
de nuestro cotidiano vivir,
unas flores,

unos frutos,
un lejano
manzano
en flor, allá
el bello color
de los árboles,
de una escondida estatua los cánones,
la línea quebrada
de un monte las cimas
que nos recordará
algo, quizá...

2. LA INFLUENCIA FRANCESA

Una de las claves importantes del libro es su poderosa influencia francesa. El influjo del pensamiento francés en la España de entre-siglos (que se encontraba en la raíz misma del *Modernismo* desde sus orígenes), máxima expresión burguesa de 'lo moderno', se consolidará definitivamente durante los años de la guerra mundial y la posguerra inmediata, momento que, como señala el profesor Mainer, testimonia "hasta qué punto la *aliadofilia* fue en realidad *francofilia* y, en última instancia, el interesado tributo a la patria de la revolución burguesa y al país que mejor ha sabido elaborar su propia imagen universal" (Mainer, 1972: 152). En ese contexto, tradicionalmente, se ha considerado que la influencia simbolista francesa en España estuvo circunscrita exclusivamente al *Parnasianismo*; es decir, asociada a la obra de Paul Verlaine —tal vez, por el peso extraordinario que tuvo en Rubén Darío— y, en su forma más avanzada, también a la de Stéphane Mallarmé. Una apreciación inexacta³. En ese mismo sentido, fue importante la publicación en 1913 de la antología *La poesía francesa moderna*, completísima selección preparada por Enrique Díez-Canedo en colaboración con Fernando Fortún y volumen muy popular entre los jóvenes escritores españoles e hispanoamericanos (sabemos que Pablo Neruda y César Vallejo, nada menos, se iniciaron con ella en las letras de Francia). Como señala Andrés Trapiello:

[*La poesía francesa moderna*] presentaba por primera vez en español un panorama completo de lo que en ese terreno [se refiere al simbolismo] venía ocurriendo en Francia desde mediados de siglo hasta los poetas nuevos, nacidos la mayor parte en los años ochenta. [...] El acierto de la antología estaba en su núcleo principal, el ordenamiento, traducción y estudio del llamado simbolismo mayor y menor" (Trapiello en Díez Canedo, 2001: 17).

³ "Se siguen atribuyendo al modernismo español características propias de la poesía del francés [asegura la profesora Romero] cuyos pilares fundamentales son la música melodiosa, jardines con fuentes, claros de luna, atardeceres sangrientos, mujeres lánguidas y decadentes, la monotonía, la melancolía, el aburrimiento y el hastío. Esos motivos se han ido convirtiendo, junto a la influencia exotista en los grandes tópicos del modernismo. [...] No obstante hay que considerar un abundante número de poetas franceses soslayados por ese mismo sistema oficial [se refiere al *canon*]: Francis Jammes, Jules Laforgue, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaen, Henri de Regnier, Jean Moreas, Paul Fort y Viéle-Griffin son citados en el grupo de influyentes, pero hasta ahora no se ha llevado a cabo ningún estudio que determine su huella individual en la literatura española" (Romero López, 1990: 189).

En el caso de Max Aub el ascendente ideológico francés ha sido estudiado ya en profundidad por los profesores Gerard Malgat en su monográfico imprescindible *Max Aub y Francia, o la esperanza traicionada* (2007), texto donde pueden encontrarse todos los pormenores y claves de su compleja relación en el tiempo; y José Antonio Pérez Bowie en su “Max Aub y la cultura francesa” (2005: 109). Desde el radio estrictamente poético, es seguro que Max Aub conocía a fondo los manifiestos simbolistas publicados en Francia durante el último cuarto del siglo XIX: *Sagesse* (1881) de Paul Verlaine —las traducciones de Mauricio Bacarisse de *Jades et Nàguere*—, el de Jean Moréas, publicado en *Le Figaro* (1886) o *Sixtine* (1890) de Remy de Gourmont; así como la obra de los máximos representantes del movimiento: Théophile Gautier, Jaques Joseph Moreau, Arthur Rimbaud, Mallarmé o Guillome Apollinaire. Y es seguro también que el joven estaba al día de las novedades literarias francesas, suscrito a las revistas *Les Nouvelles Littéraires* y a la mítica *Nouvelle Revue Française* (“no perdí, desde 1918, un numero de NRF”, asegura en 1953), publicación ésta de verdadera referencia, fundada por André Gide en 1908 y adquirida en los albores de 1920 por la mítica editorial *Gallimard* que la convertiría en una de sus marcas insignia. Sin embargo, como ya ha señalado la crítica, la moda francesa se concreta, particularmente, en *Los poemas cotidianos*, a través de dos de sus corrientes consideradas menores, o no canónicas. Fue una de ellas el llamado *Jammisme*, movimiento creado y encabezado por Francis Jammes (1868-1938), poeta católico y provinciano, muy vinculado al paisaje de los Altos Pirineos, y que “entra sigilosamente en el sistema literario español [...] La fortuna, éxito o influencia de Francis Jammes en España demuestra que a veces son aquellos intermediarios de segundo orden los que al haber elaborado modelos más asimilables poseen mayor capacidad de influencia” (Romero López, 1990: 191).

Y, en rigor, puede encontrarse el rastro de la obra de Jammes en bastantes de los poetas españoles del tiempo. Su influencia es, por ejemplo, significativa en Juan Ramón Jiménez. Sabemos que durante su estancia en el sanatorio de Burdeos, Juan Ramón visitó frecuentemente Orthez, el pueblo donde vivía Jammes, que “se interesó en su obra, la leyó y le gustó por su amor al campo y a las bestias del campo” (Palau de Nemes: 1974: 168). El *Jammisme*, además, fue lanzado por el rotativo *Mercure de France* en 1897, publicación que iba a ser decisiva en la aparición de la revista *Hélios*, y que le sirvió de modelo: “tipografía selecta y admirablemente administrada en sus diferentes familias y cuerpos, márgenes generosos, colaboraciones bien pensadas, viñetas de corte modernista con aires de *Revue Blanche*, muy *Mercure*, desde luego” (Trapiello, 1997: 270). El profesor Juan Manuel Bonet ha indicado también que José Martínez Ruiz, *Azorín*, fue uno de los “primeros lectores españoles” del francés, aspecto que, según explica “se nota en su propia prosa” (Bonet, 2003: 22). Se han encontrado huellas, igualmente, en la poesía de Miguel de Unamuno (Romero López, 1990: 200). Y, en opinión del propio Max Aub, Francis Jammes fija la base de la obra de otros poetas modernistas españoles como Enrique Díez-Canedo; o incluso también la de Ramón Pérez de Ayala o Tomás Morales, autores cuyas obras más importantes aparecen entre el fin de la guerra europea y la Dictadura de Primo de Rivera, y que se cuentan entonces entre sus

más directos referentes. Todos ellos, asegura, escriben “con la poesía de Jammes muy en los adentros” (Aub, 1969: 75).

Se ha discutido, y es tema polémico, si el *Jammisme* puede o no ser considerado un movimiento simbolista. Con vistas a asegurar el análisis de *Los poemas cotidianos*, se debe tener presente que el simbolismo no debería ser considerado un “molde” poético, un sistema de reglas fijas (al modo en que lo era, por ejemplo, el petrarquismo); se trata de un error grave que pervierte la esencia misma de sus presupuestos —aquellos que descansan en la “libertad” individual. En rigor, en el *Simbolismo* el poeta establece siempre una relación íntima y exclusiva con la realidad; una relación “poética” única, cuanto más audaz y original, cuanto más singular y más concreta, aún más celebrada⁴. En el caso de Francis Jammes, “poeta de la vida sencilla y del intimismo recatado, defensor de una renovada proclama de la ‘aurea mediocritas’, de la vida retirada y de un regreso a la naturaleza” (Soldevilla, 2003: 56), el *símbolo* responde a una exaltación de la vida rural y descuidada; la celebración del campo, el ameno lugar y el retiro apartado, buscando constantemente sus referentes en el vitalismo de la cultura popular ancestral⁵.

La sacralización ‘unánime’ de la palabra poética —como también proponía Baudelaire, aunque en una dimensión urbana y, en fin, nada bucólica— sigue respondiendo con exactitud a una *des-realización* idealista del mundo entorno, a un revestimiento sensible de ‘la idea’; ya que, en rigor, no es el mero refugio rústico y regional (que opera ahí como símbolo) el verdadero *objeto* poético, sino la armonía y la sencillez espiritual que descubre íntimamente en el poeta, encajando así con la perspectiva simbolista. El escrutinio de la biblioteca personal de Max Aub realizado por el profesor Juan María Calles revela con toda claridad que Francis Jammes, era entonces, y sin lugar a dudas, uno de sus poetas preferidos: se atesoran hoy en la *Fundación Max Aub* de Segorbe las primeras ediciones de los libros *De l’angelus de l’aube à l’angelus du soir* (1879), traducido por Díez-Canedo para la mítica, y muy popular, colección “Los poetas” de la editorial *Calpe* en 1921; *Le Devil des primevères* (1900), *Église habillée de feuilles* (1906), *Clairières dans le ciel* (1906) o *Georgiques chrétiennes* (1912) que forman la totalidad de su obra en verso. En ese radio, es seguro que la fundamental huella ‘rural’ de *Los poemas cotidianos* proviene directamente de Jammes.

De hecho, todo el poemario se organiza en torno al símbolo —muy poco extravagante; nada agresivo— de ‘la casa’: el espacio doméstico y privado, el más íntimo, del ciudadano moderno, sobre la que gira todo el ejemplar. Se trata, significativamente, de

⁴ “The symbols of *Symbolism* have to be defined a little differently from symbols in the ordinary sense — the sense in which the cross is the symbol of Christianity or the Stars and Stripes the symbol of the United States [...] The symbols of the Symbolist school are usually chosen arbitrarily by the poet to stand for special ideas of his own: they are a sort of disguise of these ideas” (Wilson, 2004; 17-18).

⁵ En una de sus conferencias, dictada en Bruselas en el año 1900, Jammes asegura: “Là se célèbre un divin office: l’existence de l’homme. Là va officier le poète. Il va dire aux habitants de la chaumière des mots de lumière dictés par Dieu. [...] Considère les envoyés de Dieu qui suren le langage des simples. Ils le parlent parce qu’ils avaient l’intelligence de la nature. [...] La parole du vulgaire est sacrée, qu’elle dise je souffre ou j’aime, car elle est la vérité, et celui qui exprime la vérité est poète” (citado en Romero López 1997: 193).

un “apuesto campesino”, una “casa de cuento de Grimm”, dice Aub, cuidadosamente diseñada para ofrecer al lector la sensación de un espacio rústico, bastante modesto en general, pero cómodo y suficiente, que concreta escénicamente su rutina: la cocina, el comedor, un salón, una chimenea, los cuartos del matrimonio y de la niña, tocado todo por constantes detalles como platos, bandejas, cacharros (“vajilla, loza / y porcelana”), azulejos, la mesa vestida para la cena, lámparas, fuentes y fruteros, jarrones con flores, armarios, muebles chinos, juguetes y ‘bibelots’ abandonados en los rincones, un piano, la biblioteca (los “queridos libros / —grandes y pequeños—, / vosotros [dice] que nada me negáis”), también entre otros elementos. Y complementario, a la vez, de ese espacio interior, Max Aub construye el paisaje en el que la casa se integra; ya luminoso en la mañana u obscurecido por la tarde, desde el interior de la casita se avista un jardín, una huerta donde cantan las alondras, la extensa campiña sobrevolada por nubes fugitivas, árboles (almendros, manzanos, olivos, álamos, girasoles) y un camino rural que se aleja; soporte ambiental de los vuelos intelectuales del poeta, en apoyo de una “rutina feliz” o alegre monotonía, por completo desecha del exceso romántico, del ‘malditismo’ y de la bohemia:

Abierto ventanal,
cielo azul
con alguna que otra nube,
blanca pequeña y tenue.

En la pared libre de lienzos,
cacharros,
azulejos,
brillantes y sencillos
reflejos.

Platos y bandejas
de cobre,
brillan y maravillan. [...]

Ha pasado la mañana
¡Cómo sopla el sol
en el cristal de la ventana!

Una segunda de las influencias francesas importantes en *Los poemas cotidianos* son los llamados poetas ‘unanimistas’: Charles Vildrac, René Arcos, George Duhamel y Jules Romains, también conocidos como el “Grupo de la Abadía”, porque vivían y se reunían en una, situada en la población de Cretéil cercana a París. Se trata de poetas situados históricamente entre la gran tradición simbolista clásica y las primeras manifestaciones del surrealismo, muy curiosa y poderosamente influenciados por el americano Walt Whitman y la obra de los narradores realistas rusos (en especial la de León Tolstoi), así como por algunos poetas belgas como Maurice Maeterlinck o Emile Verhaen. Ampliamente, el *Unanimismo* responde al patrón de una mística laica, acorde

también con algunas tendencias esotéricas propias de la inmediata posguerra mundial (como las desarrolladas, por ejemplo, por Guillome Apollinaire en sus muy impías, y muy heréticas, narraciones). Expresión de un “panteísmo vasto y elemental” (Calles, 2003: 125-126), la filosofía *unánime* concebía el universo como un ‘gran todo’ orgánico vinculado por medio de un espíritu trascendente donde se fija la íntima comunión e interdependencia entre los seres y las cosas: el amor. En rigor, según explica el profesor Manuel Villalba, que ha estudiado las manifestaciones del “amor unánime” en la obra narrativa de Max Aub, una pareja de amantes, ya en sí misma, conforma el núcleo fundamental de ‘lo unánime’:

Entre los dos amantes se establece una ligazón indisoluble que les permite trascender su propio ser individual y les convierte en una especie de vasos comunicantes del mismo fluido espiritual que transforma toda su vida cotidiana. De hecho, la participación de los amantes en el continuo psíquico de su asociación unánime les permite comunicarse más allá de las palabras (Villalba, 2009).

El amor, por tanto, elemento central en la arquitectura del libro de Aub, es el único fenómeno capaz de transfigurar simbólicamente la vida cotidiana del individuo y hacerla así accesible al complejo ‘unánime’. El amor sitúa al individuo en sintonía espiritual con la vida: con el ser amado, con el resto de sus semejantes, con el mundo natural y con las cosas; y es ese sentimiento, esa sensación de armonía interior, lo que constituye el principal y más destacado ‘objeto’ de su poesía⁶. Sobre esas bases, los poetas unanimistas promueven un arte humanista y fraternal —y que influyó también a César Vallejo en sus inicios (Reverte Bernal, 1998: 126)— con importantes deslizamientos sociales (no exentos tampoco de cierta pátina franciscana), buscando expresar la íntima fusión del ‘símbolo’ y el ‘objeto’ poéticos. En relación al libro de Max Aub, todos los seres y cosas, todos los paisajes (interiores o exteriores; físicos o sentimentales), todos los elementos, en fin, que rodean a Max Aub conforman un universo simbólico complejo: los ‘objetos’ no expresan nunca por sí mismos ningún tipo de tensión dramática en *Los poemas cotidianos*; sino que la completan tan sólo como reflejo íntimo y particular de una ‘sensación’:

Uvas y manzanas,
—flores y brescas
del otoño, frescas
hermanas aldeanas—
en sabrosa unión llameáis en el frutero.

Del racimo
cogió
mi amada
la fruta más en sazón. [...]

⁶ Así lo explica el propio Jules Romains en su libro *La Vie Unanime*, publicado en 1908, donde expone los fundamentos doctrinales del movimiento: “Par unanimismeentendezsimplementl’expression de la vie unanime: collective. Nouséprouvons un sentimentreligieuxdevant le monde quinousentoure et nousdépasse. Nousvoulonstraduire ce sentiment par une poésieimmediate. Nousnecherchonsqu’ámontrer le pathétique de la présencehumaine” (citado en Reverte Bernal, 1998: 126).

Antes de darme el fruto
me dio un beso absoluto.

No sé qué me supo mejor,
si la fruta o su amor.

Se diría, de hecho, que la sucesión de instantáneas plásticas, retablos y bodegones, todo lo accidental del mundo entorno, no es tan siquiera sustantiva en sí misma. Lo es, sin embargo, la intensa y decidida voluntad por descubrir poéticamente la 'belleza oculta' de las cosas y de las situaciones, el intento de rescatar —en la perspectiva *unánime*— su 'alma'. Y es que Max Aub 'siente' —más que describe o explica— los objetos, los paisajes y los "momentos" de su vida cotidiana como partes integrantes de un estado de ánimo, que es su verdadero y más importante objetivo: "Ilusión de buscar detalles [dice] / de nimia importancia / para que halles / incitaciones sencillas / en las suaves horas de conversación". La realidad tranquila de las cosas anima así un "ambiente", revela algo intangible y vaporoso: todos los elementos adquieren en *Los poemas cotidianos* un sentido 'espiritual' y trascendente, pero únicamente 'en' o 'desde' la mirada del poeta que los admira y expresa. De este modo, la poesía de Max Aub —y es sin duda uno de los puntales estilísticos del libro— transfigura la 'realidad' material en 'atmósfera', en un ámbito sentimental, familiar y acogedor, a veces 'naïf', según expresión del profesor Bonet, y otras vagamente misterioso, esforzándose por aislar y definir sentimientos triviales, humildes, desapercibidos en el normal y rutinario desenvolvimiento de la vida; tímidas, modestas 'sensaciones' desenvueltas como en las frecuencias más bajas de la percepción:

A ratos llovizna,
motivo para quedarme en casa,
frente al balcón,
junto a ella,
leyendo libros que casi son ciencia,
hablando cosas sin gran importancia. [...]
Ella está cerca
y es tan bueno estar cerca de ella,
sobre todo los días que llovizna,
—cielo gris, paraguas, charcos, tramontana—
que quisiera
que todos los días lloviera.

3. POESÍA, MÚSICA, PINTURA

La forma en que Max Aub elabora esa 'atmósfera' sentimental, la manera en que la 'sugiere' poéticamente, asegura su inclusión dentro de las coordenadas técnicas del simbolismo. Ya a finales del siglo XIX, y como reacción contra el realismo positivista, la poesía había tendido a desligarse, no sólo de la realidad en sí misma (ausencia de presión comercial, reivindicación del aislamiento sensual, falta de público, etc.), sino

también del resto de las artes literarias (narrativa y drama) basadas en la lógica y en la estructura racional del contenido. Es entonces cuando la poesía inicia su moderna y definitiva aproximación a las artes llamadas ‘no referenciales’, la música y la pintura, en un intento de equipararlas ‘formalmente’; es decir, un intento por superar la significación y el sentido coloquial, el común, de las palabras y ‘elevanto’ así a la categoría artística. En este sentido, el profesor Luis García Montero identifica “las dos claves fundamentales de la poesía moderna durante el reinado del simbolismo: la metafísica de la música, según expresión de Shopenhauer, y la sacralización de la vaguedad, del eco, como ámbito vaporoso de la verdad” (García Montero, 2001: 97).

En su forma más extrema, en la más ideal y violenta, los simbolistas llegaron a plantear una identificación absoluta entre ‘poesía’ y ‘música’ (la más inmateral y más ‘pura’ de las artes), desvinculando por completo las palabras de sus referentes gramaticales y potenciando, únicamente, su dimensión fónica o articulatoria. Toda la crítica literaria contemporánea, aun aceptando la importancia decisiva que el grupo más radical de los autores simbolistas supuso para la evolución de la lírica europea (y muy en especial Stéphane Mallarmé), ha señalado también el extremo idealismo de esa propuesta⁷.

Sin llegar nunca al extremo de destruir el sentido del lenguaje, puede afirmarse que la música sí ocupa un lugar importante en *Los poemas cotidianos* en varios de sus niveles analíticos. Además de un vocabulario y un léxico cultos, a veces arcaizantes, y frecuentemente tocados por galicismos, el estudio de la métrica ofrece algunas claves para la comprensión estilística del volumen. Debe notarse, en primer término, el esfuerzo de Max Aub por la elaboración de algunas piezas clásicas —pocas en el total—, y su atención puntual a la cantidad del verso (forzando a veces la rima a la pronunciación francesa); pero, esencialmente, no existe correlación significativa entre el ritmo y el contenido de los textos, que se organizan sobre variantes del llamado ‘vers libre’, según lo establece T.S. Eliot en su artículo de 1917: “The so called *vers libre* is anything but “free” [...] Particular types of *vers libre* may be supported on the choice of the content or the method of handling the content” (Eliot, 1961: 32). En este ángulo, Max Aub sí concibe su discurso lírico como una ‘sintaxis’ (a la vez gramatical y sonora), secuencia de palabras organizadas entre sí, capaces de transmitir un ‘efecto’, similar al de la música. Por lo general, los ritmos de *Los poemas cotidianos* son muy heterogéneos; más ágiles —sobre arte menor— en el comienzo, acompañando la luz y la rutina alegre de la mañana, y más cadenciosos y graves ya en su final, dominándose en su gran mayoría a través del pareado o de la rima cruzada o abrazada (asonante o consonante, a conveniencia), y que apuntalan un tono cándido, homogéneo en el total:

Frente
a mí la chimenea
en la que humea

⁷ “La verdadera ideología poética romántica será la ideología de la *música* (culminando en Verlaine y Darío, pero arrancando de Shopenhauer, y bien visible en Espronceda) como «lenguaje» que traduce directamente el fondo oscuro del alma en su propia estructura *sensible* sin necesidad de intermediarios racional/corruptores” (Rodríguez, 1994: 38).

pausadamente
la madera. [...]
El comedor, noble y severo,
es tan austero
que, cuando ella
—dulce y sencilla—
acerca su cabeza
a mi rodilla:
casi no me atrevo a besarla.

“Oíd”, propone Enrique Díez-Canedo en el prólogo, “cómo suena la canción de este poeta [...] son versos balbucientes, inseguros, como si temieran, afirmándose demasiado, dejar escapar su esencia sutil”; ahí mismo insistiendo: “no los veréis esforzarse por vestir traje de etiqueta. Gustan de un deshabillé casero, cotidiano como ellos mismos” (Díez Canedo en Aub, 2001: 52). Por norma general, Max Aub pliega los recursos métricos a la conveniencia puntual de la expresión, lo que constituye en sí mismo un rasgo simbolista (“the symbolist movement broke those rules of French metrics and it finally succeeded in throwing over board completely the clarity and logic of the French classical tradition”; Wilson; 2004: 14), y subraya, además, sus distancias con el parnasianismo y el modernismo clásico, tendencias fuertemente apegadas a la perfección formal. Al margen, en todo caso, de la ejecución métrica, puede afirmarse que, al igual que el resto de los ‘objetos’ poéticos del libro, ‘la música’ acompaña también un estado sentimental y anímico concreto al que completa en su dimensión material o fónica, en este caso. Se revela así el gusto extraordinariamente refinado del personaje, un gusto ‘bourgeois’ sostenido por melodías barrocas (las más inclinadas a la ornamentación instrumental y a la pompa: *Bach*) y neoclásicas (estilo musical enfático e irregular, pensado para grupos de cámara: *Rameu*), apoyando la armonía general del cuadro:

Aposento campesino,
rubio mueblaje de pino. [...]
Al entrar me encantó
=do=mi=sol=
el piano.
Música de clavicémbalo,
armonías de Bach y Rameu.
La sencillez del mueblaje,
el primitivismo del paisaje,
la música de encaje
de Bruselas,
forjan andamiajes
de poemas, de novelas.
Y reviven las fábulas
de La Fontaine y de Esopo,
reír de carátulas,
poesía, idea, tropo.

Con todo, más que la ambición musical del verso (que responde al canon modernista clásico, derivado de Verlaine), el simbolismo se manifiesta formalmente en *Los poemas cotidianos* por medio de su asociación a la pintura, un arte, sin lugar a ninguna duda, preferido entonces por Max Aub⁸. Rigurosamente, la aproximación de la poesía a las artes plásticas es, de hecho, otra de las características más propias y particulares de la poesía del primer tercio del siglo XX. En rigor, todo tuvo su comienzo con el impresionismo francés, formalizado en la obra de autores como Cezanne, Monet, Manet, Degas, Bazille, Renoir, Pissarro o Berta Morisot, movimiento que puso fin a la expresión figurativa del naturalismo —materialista y positiva— y a la imagen sintética que ‘re-presentaba’ la realidad orgánicamente. Los impresionistas iniciaron así una “experiencia sensorial” en el arte moderno basada en el manejo no uniforme de la luz y del color, en las formas sin contorno y el predominio del detalle; es decir, en la ‘trans-figuración’ y posterior recomposición de las estructuras de la Naturaleza, de consecuencias decisivas (en el cubismo, por ejemplo), revelando, ya así, la esencia misma del arte contemporáneo: la ilusión de realidad como metáfora plástica⁹.

La pintura y las artes plásticas son, de hecho, una de las aristas más originales de la formación intelectual del joven Max Aub que no dejará de cultivar jamás. Desde su primera juventud en la ciudad de Valencia, además de asistir a encuentros con músicos como Leopoldo Querol (en cuyas audiciones conoce la música de Debussy), frecuentaba muy asidua y especialmente las tertulias organizadas en el balneario de la playa de Las Arenas por el pintor Cecilio Plá (afamado impresionista, profesor y académico de la *Escuela de San Fernando* desde 1910, discípulo de Emilio Sala y maestro, a su vez, de Juan Gris), si bien por intereses menos intelectuales¹⁰. Allí, Max Aub tendrá ocasión de conocer y entablar una estrecha amistad con Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez (*Pedro de Valencia*), dos jóvenes estudiantes de Bellas Artes de la *Escuela de San Carlos*, junto a los que hará su primera intervención pública, apenas recién finalizados sus estudios de bachillerato con diecisiete años de edad¹¹.

⁸ “Leyendo a este primerísimo Max Aub, contemplando sus interiores en calma con ventanas abiertas al campo, sus interiores con vidrios de colores, sus casas de cuento de Grimm con bibelots, sus tapices iluminados por un rayo de sol, sus claros paisajes con almendros en flor y cielo azul, sus visiones urbanas con río, uno piensa [dice el profesor Juan Manuel Bonet] en ciertos pintores valencianos de los años veinte: Emilio Varela, Vicente Mulet, el primer Genaro Lahuerta” (Bonet citado en Calles, 2003: 142).

⁹ En opinión del profesor Arnold Hauser, “en la segunda mitad del siglo XIX, la pintura se convierte en el arte que marca la pauta. La pintura domina, como arte más progresista de la época, no sólo todas las otras artes, sino que sus creaciones superan también en calidad a las obras de la literatura. [...] La pintura impresionista descubre sensaciones que poco después también la poesía y la música tienden a expresar, y sus medios expresivos se adaptan por eso a las formas pictóricas.” (Hauser, 1998: 427-428).

¹⁰ “Antes del año 20, en verano, íbamos a la playa de Las Arenas a discutir, a veces, con Cecilio Plá, pintor excelente que no tomábamos en serio porque ya sabíamos de la existencia de Picasso, de Brancque, de Derain. Nos atraían mucho más Pepita y Cristina, sus hijas (Aub, citado en Prats Rivelles, 1978: 75).

¹¹ “Por aquel tiempo di mi primera conferencia, sobre «El paisaje», en la primera exposición que hicieron Pedro Sánchez y Genaro Lahuerta, en el piso bajo del pabellón, todavía a medio construir, de los *baños calientes* del por entonces famoso balneario. Llevé del brazo a mi abuela. Llevaba yo una chaqueta negra ribeteada y pantalón a rayas, ¡tan cursi!, ¡tan señorito! Totalmente horro de saber, leí infatigable y sudando sin remedio durante dos horas. —«Has trabajado mucho», me dijo Pepe. —«¡Y tanto!» Casi

La aplicación de técnicas pictóricas impresionistas se aprecia bien, se aprecia muy nítidamente en *Los poemas cotidianos*. En las descripciones de la naturaleza y el paisaje, por ejemplo, Max Aub se vale frecuentemente del color para destacar el detalle: tonos grises (“el gris [asegura el profesor Bonet] es el color simbolista por excelencia”; 2003: 21), también ocre, verdes y rosados, “como en una acuarela [dice Aub], / pintada en vitela, / que se envelara / con agua clara”, acorde con una percepción ‘bonniardesca’ de la realidad. El color abunda así en la delicadeza de las descripciones, suavizando o intensificando las escenas, según el caso, con puntuales efectos cromáticos distribuidos homogéneamente por todo el ejemplar: pálidos o encendidos, la armonía de líneas y colores refuerza la ‘atmósfera’ y la soporta visualmente de cara al lector; y lo hace en ocasiones tan vivamente que concentra en sí mismo todo el potencial expresivo del texto: “tu seno / —guindas, rosas y armiño— / en mi mano pleno”; “vidrios de colores / dan a la estancia / y a las flores / tonos alegres / de comedor flamenco”; “múltiples verdes ramajes / con amarillos encajes / dibujados por el sol”, “la rosa / rosa, maravillosa, / el rayo que la dora / es polen que me enamora”, “almendros en flor, / cielo azul, / ¡qué lindo traje mi amor!”.

Más allá aún del detalle visual impresionista, los poemas ofrecen también cuadros plásticos en movimiento que acompañan el paso mismo de las horas, haciéndose complementarios así de la expresión poética del tiempo, donde reside su importancia decisiva. Así sucede, por ejemplo, cuando el poeta y su amada presencian desde la casa la completa desaparición del paisaje tras de un manto de lluvia: las formas luminosas de la mañana, la claridad y la definición de los objetos y colores, se desdibujan anunciando la llegada de la noche; todo se hace borroso entonces, se hace indefinido e impreciso —gris y plata—, reflejo también de un espíritu que lo contempla al que vencen la languidez y la nostalgia:

Apoyado
en el marco
de la ventana
ligero vaho
la empañá,
siento en mí
la morada
—en mis rodillas
apoyada
mi compañera—
oigo tras mi espalda
el crepitar de la madera. [...]
El eterno paisaje, infinita fuente inefable,
en la lluvia se hundió; de plata la carretera
se ha tornado barro; la campiña parlera
ha tiempo que calló. El silencio absoluto

tres meses preparando aquello que no acababa nunca para mi mal y el de mis cuatro oyentes. Tal vez hubiese alguna idea original —lo dudo— pero ¡cómo debía estar expuesta!” (Aub en AA.VV. 2003b: 45).

acompaña la lluvia en su eterno luto.
Sigue el agua cayendo mansa, sin ruido,
como algo muy amado que cayese en el olvido.

Desde todas las coordenadas señaladas arriba, las conexiones de *Los poemas cotidianos* con el simbolismo —o post-simbolismo— no parecen discutibles, sino sólo en función de su variante (*Jammisme, Unanimismo*) o de su intensidad: ‘atmósfera’, ambición musical, aproximación visual, etc. La ausencia de presión comercial, el aislamiento sensual en la intimidad y el espacio ‘privado’, el enfoque ‘sentimental’ del ‘objeto’ poético, un lenguaje a la vez sencillo y trascendente, en mi opinión, lo señalan claramente de ese modo. Max Aub coincide en ese mismo espacio post-simbolista con otros jóvenes autores del momento que desarrollan estéticas parecidas a la suya. Por ejemplo, creo que una lectura atenta, y salvando sólo lo más circunstancial de sus peripecias, desvelaría similitudes importantes con *Versos y oraciones de caminante* (1920) de León Felipe, con el que coincide intensamente en determinadas actitudes sentimentales —gusto rural, melancolía— e incluso en algunas ejecuciones formales, principalmente en el ritmo, y que hasta ahora no han sido señaladas¹².

Por otro lado, es un lugar común entre la crítica de la poesía aubiana citar el estrecho parentesco que une *Los poemas cotidianos* con *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921) de su amigo Dámaso Alonso, con el que comparte un mismo tono de inocencia entre cándido y circunspecto; poesía vaporosa e inconcreta, inflexión de la intimidad sentimental sobre el verso, que lo asocia también al primero de los poemarios de Juan Chabás, *Espejos* (1921). Y se han señalado también algunos parecidos razonables con la obra del poeta gallego Luis Pimentel (López Casanova en Aub, 2001: 14-15).

4. EL PROBLEMA SOCIAL COMO CRÍTICA DE LA MODERNIDAD

En todo caso, el libro de Max Aub se destaca, y con verdadera luz propia, en medio del complejo ideológico de la Edad de Plata por una diferencia fundamental; una diferencia que parece aclarar definitivamente la filiación estética de *Los poemas cotidianos*. Se trata de la muy intensa, y muy decidida, impronta social que bajo el influjo ‘unánime’ —aunque no sólo— alcanzan muchas de sus composiciones, y que viene a transformar por completo el tono, la ‘atmósfera’ y el significado final del poemario, planteando un conflicto. En principio, tal y como Aub lo concibe, ‘lo social’ aparece como un ‘objeto’ poético más (amor, hogar, paisaje, música, etc.), dependiente siempre y sometido a la mirada sentimental e íntima del personaje. Su punto de inflexión coincide, en gran medida, con el tema del paso del tiempo, eje inequívoco del

¹² “En un pueblo de la Alcarria / hay una casa / en la que estoy de posada / y donde tengo, prestadas, / una mesa de pino y una silla de paja. / Un libro tengo también. / Y todo mi ajuar se halla / en una sala / muy amplia / y muy blanca / que está en la parte más baja / y más fresca de la casa. / Tiene una luz muy clara / esta sala / tan amplia / y tan blanca... / Una luz muy clara / que entra por una ventana / que da a una calle muy ancha. / Y a la luz de esta ventana / veo todas las montañas. / Aquí me siento en mi silla de paja / y venzo las horas largas / leyendo en mi libro y viendo cómo pasa / la gente al través de la ventana. / Cosas de poca importancia / parecen un libro y el cristal de una ventana / en un pueblo de la Alcarria, / y sin embargo, le basta / para sentir todo el ritmo de la vida a mi alma” (Felipe, 1985: 99).

argumento, donde se preparan las condiciones escénicas y ambientales necesarias para introducir dramáticamente el contenido. Así, a medida que avanzan las horas del día, una vez pasada la luminosa, despreocupada mañana, y llegada ya la tarde, cuando el paisaje va cubriéndose de nubes, oscureciéndose, cayendo bajo la lluvia monótona y constante, mientras la pareja contempla silenciosa los matices del paisaje desde una de las ventanas del salón familiar, ambos ven pasar la figura de una mujer que atraviesa el camino que linda su casa:

Yo rememoraba de otros muchos momentos,
en los cuales con los mismos, menos elementos
era feliz. Pero hoy siento un ansia insaciable. [...]
Una pobre mujer —en la cabeza la falda—
pasó toda encogida luciente la espalda,
el chapoteo de sus recios zuecos de madera
aumentó la tristeza que antes me invadiera.
Sin embargo a mi redor están los elementos
de mis poesías y de mis encantamientos...
Acaricio, tierno y sin saber, su frente amada.
Me pregunta:
“¿Qué te pasa?”
Le contesto:
“Nada”

El personaje miente o, más exactamente, oculta la verdad a su amada. Porque, en rigor, la contemplación casual de esa mujer desencadena —y el matiz es importante— ‘en el interior’ del poeta, en sus íntimos sentimientos, un violento conflicto ético que determina toda la significación histórica de *Los poemas cotidianos*. Desde este punto del argumento, Max Aub va a detenerse ahora a revisar críticamente el universo rural y doméstico en el que se ha venido desarrollando, hasta entonces, en armonía. En ese ángulo, lo más interesante consiste en que ‘lo social’ perturba la perfecta unidad de su vida ‘privada’; trastoca, en fin, su ‘atmósfera’ sentimental, plena y suficiente, alterando ese mundo en orden, y abriendo una nueva vía hacia ‘lo público’ común y la vida entorno.

El texto donde se desarrolla con más profundidad y de manera más interesante y sugestiva esa problemática es el titulado “Intermedio”, un largo poema de verso libre, suspenso reflexivo en medio de la tarde tormentosa, donde el poeta rememora un paseo por el río de la ciudad. Es importante subrayar que el poeta saca al lector del ambiente rural y campesino (que ha condicionado la norma estética de todo el libro) para situarlo ahora en otro urbano. Max Aub orienta así los poemas hacia la verdadera realidad de su tiempo, aquella que históricamente lo define: el capitalismo, la industrialización y la clase urbana trabajadora. En rigor, no se trata de un “compromiso social”, tal y como se entenderá en España unos años después; la dialéctica entre ‘la ciudad’ y ‘el campo’ en *Los poemas cotidianos* no rinde todavía una comprensión causal y realista de los fenómenos que regulan las asimetrías —la lucha— entre las clases sociales. El “problema social” se expresa desde un ángulo estrictamente ‘moral’ —y no político—, asociado en

buena parte al carácter agresivo del 'objeto' poético 'moderno' y urbano (barro, hollín, suciedad, mal olor, contaminación, pobreza, violencia, sufrimiento), percibido por el poeta entre fuertes descargas de desagrado y negatividad, y que, desde ese ángulo, contrasta con el universo sensual y delicado de su cotidiana vida rural:

Una tarde
apoyado en el petril de un puente
me distraía la corriente.
—Sobre la ciudad arde
el crepúsculo, el río
poco caudaloso y sucio [...]
los tejados brillan
con grises innumerables,
las aguas incansables se ahorquillan
en un sordo gruñir de dominados
—se oye de los humillados
el latente maldecir— [...]
Una mata de hierba
que resistía acerba
el empuje
del agua rojiza
desagradable, casi maciza [...]
La corriente iba llenándola
de barro y suciedades,
de manera análoga
que mis soledades
se llenan de fingidas
frases y actitudes
—vidas
sin juventudes—
que forman el río
sucio y mal oliente,
gentío
insolente,
que me deja,
como a ti mata de hierba,
suciedad viscosa y vieja,
como a ti mata de hierba.
¡Poder recluirse y cantar
sin fijarse en lo que me rodea!
—¿me oyes mi amada?—
¡Vivir mis poemas!
Mi casa,
mi verde prado,
mis flores, mis libros, mi cama...

El impacto de la moderna economía capitalista en la literatura española del periodo ha sido estudiado ya de una forma rigurosa, extraordinariamente amena, por los profesores Lily Litvak en *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)* y Juan Cano Ballesta en su volumen *Literatura y Tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, estudios a los que directamente remito.

Debe tenerse siempre en cuenta que la revolución industrial se realizó en España con un formidable retraso, y muy desigual y muy lentamente, al menos con respecto a otros paralelos europeos. De hecho, en España, simplemente, “las letras reavivan la gran controversia que había vivido la Europa del siglo XIX” (1999: 67). En todo caso, el proceso de industrialización del país, la implantación de fábricas y máquinas, la ‘urbanización’ de las formas de vida —con todos sus matices humanos—, provocaron una violenta y honda conmoción en la sociedad española de la Restauración, prácticamente feudal, de relaciones agrarias y tradicionales, generando un buen número de contradicciones. En todo ese radio, las primeras obras que afrontan la llegada del capitalismo de una forma seria y creativa (aunque contradictoria también, y nada unitaria) son las de los autores modernistas, algunos clasificados como generación del “98”, la ‘gente nueva’ finisecular, todos ellos muy estrechamente condicionados por ese proceso. De este modo, de poder probarse —como creo— la influencia ideológica modernista en el planteamiento y resolución poética de ‘lo social’, *Los poemas cotidianos* se alejarían de los procesos asociados tradicionalmente al conocido como “Grupo poético del 27” (los que oscilan entre la vanguardia y el compromiso), arraigando la primera poesía de Max Aub en una sensibilidad ‘anterior’, una de nostalgias preindustriales y cierto sabor “afrancesado” (iluminista) y post-romántico. Varios aspectos apoyan esa tesis.

Por un lado, ya han sido establecidas las similitudes históricas e ideológicas existentes entre el *Jammisme* y el Krausismo, la filosofía social que descansa tras el proyecto ‘regeneracionista’ en España; de hecho, el Krausismo (movimiento que nace y se instala ‘fuera’ del sistema de la Restauración) fue el portal de las ideas “modernas” en nuestro país. El ideario krausista, nada exaltado —aunque colisionó violentamente con Iglesia Católica— intentaba conjugar la religión y la ciencia a la manera volteriana, “abierto siempre a todo progreso en favor de las clases más explotadas” (Abellán, 1971: 179). Sus ideas liberales y republicanas se consolidaron y desarrollaron, en su mayor parte, en la mítica *Institución Libre de Enseñanza*, fundada en de 1881 por Francisco Giner de los Ríos, el leonés Gumersindo Azcárate y el ex presidente de la República Nicolás Salmerón, lugar donde efectivamente se fragua el pensamiento progresista español.

A este respecto, uno de los pilares centrales de la educación y el ideario krausista fue entender la belleza de la Naturaleza como un reflejo de la ‘virtud’ y la ‘bondad’ del espíritu humano; una ‘moral’ “natural”, en línea también con las ideas ilustradas del siglo XVIII y filosofía clave para entender la forma en que son recibidos en España los nuevos fenómenos asociados a la industrialización. La primera ideología de los escritores modernistas españoles indica claramente su oposición, incluso muy frontal, a las formas de la economía burguesa, la industria, el comercio y el librecambismo, que todos —en línea también con el pensamiento bergsoniano— consideran monstruosas

perversiones opuestas a lo emocional, a lo vivo y 'lo verdadero', enfoque que coincide en sus términos con el planteado por Max Aub en *Los poemas cotidianos*.

Para aproximarse con garantías a su ideario al respecto, pueden destacarse algunos de sus más directos referentes literarios en esta época. Entre ellos se destaca la obra de Ramón María del Valle-Inclán, muy virulento enemigo del mercadeo capitalista, muy sensible a la honestidad y a la sencillez populares, y nostálgico también de los honorables códigos feudales, "cuyo estilo [asegura Aub en 1953] me impresionó mucho". También puede citarse la obra de José Martínez Ruiz, *Azorín*¹³, las ideas de Miguel de Unamuno sobre el concepto de *Intrahistoria* (ese "sordo gruñir de dominados", "el latente maldecir"); y la de Enrique Díez-Canedo, una obra que el propio Max Aub define como una "poesía humana en el más amplio de los sentidos, poesía democrática, poesía filantrópica, que lleva a sus límites la bondad, poesía del amor fraternal, pacifista, que en España tenía tras sí el acervo de la *Institución Libre de Enseñanza*" (Aub, 1969: 76-77). E, igualmente, la obra de don Pío Baroja, por quien Max Aub reconoce haber sentido siempre un vivo entusiasmo y cuyas posturas ante 'lo moderno' parecen coincidir de manera muy exacta "Don Pío ha influido mucho en mí. [...] Mi oposición a las ideas de Ortega, por ejemplo, ya están todas en Baroja, y las que tenga acerca de la religión y del racionalismo provienen directamente de él", dice (Aub, 1993: 32).¹⁴

Las ideas de Ortega a las que se refiere Aub parecen corresponderse a las de su muy ambigua teoría de las 'minorías selectas', reflejo del ideario del 'reformismo burgués' de la época, proyecto de modernización —todavía muy en sus inicios— que culminará con el cambio constituyente de 1931; tesis progresivamente lanzadas desde 1923 a través de la fundamental *Revista de Occidente* y definitivamente organizadas en el ensayo *La deshumanización del arte* (1925). Aunque en los años inmediatamente posteriores, Max Aub participará (plenamente integrado ya en el núcleo fuerte de su propia generación) de las propuestas 'deshumanizadas' de Ortega y Gasset —los conceptos de 'minoría' y 'selección', los de 'especialización' y de 'técnica'—, y del ideal de 'pureza', para la interpretación de *Los poemas cotidianos* resulta importante tener en cuenta las durísimas críticas que Aub dirigirá contra el filósofo una vez consumada la Guerra Civil e instalado en su exilio en México (su artículo "La culpa de Ortega" del *Discurso de la novela española contemporánea*, de 1945), todas ellas relacionadas con el distanciamiento entre los intelectuales y el pueblo; una fractura ésa que condicionó,

¹³ En su *Diario de un enfermo* de (1901) *Azorín* exponía al respecto, con toda claridad: "Hay una barbarie más hórrida que la barbarie antigua: el industrialismo moderno, el afán de lucro, la explotación colectiva en empresas ferroviarias y bancarias, el sujetamiento insensible, en la calle, en el café, en el teatro, al mercado prepotente" (citado en D'Ors, 2005: 287).

¹⁴ En relación a la novela *Camino de perfección*, el profesor Cano Ballesta explica: "la ciudad concentra en sí toda una serie de valores sintomáticos: corte, mundo de intrigas y mentira, mercantilismo, imperio del dinero, avaricia, ambición de poder, todo aquello que se opone a una inocencia idílica. La revolución industrial, al dar origen al proletariado urbano y prestar mayor virulencia a la lucha de clases, no hace sino recargar las tintas negras que pesaban sobre ella". Por el contrario, "frente a la ciudad corrompida, de escombros y desechos, con frecuencia humanos, se levanta la naturaleza sana y pura" (Cano Ballesta, 1999: 82 y 86).

incluso muy estrechamente, todo el proyecto político republicano en España¹⁵. Ortega, en opinión de Max Aub, “produjo males irreparables”. “No voy a alzarlo tanto [dice] como para reconcentrar en él todas las acusaciones; recogía los vientos y se dejó seducir, lo cual no amengua su culpa española” (Aub, 2004: 151).

En este sentido, la crítica poética aubiana ha discutido mucho acerca de los posibles vínculos entre *Los poemas cotidianos* y la Vanguardia; conexiones que parecen extremadamente tenues, si es que cabe establecerlas en algún caso. Por un lado, sabemos que Max Aub mantuvo una muy estrecha relación con el *Futurismo*, movimiento que contaba con un núcleo de seguidores importante entre sus amigos de A Coruña —capitaneados por Julio J. Casal— y la revista *Alfar*; y entre los de Barcelona también, donde Max Aub hace entonces frecuentes visitas. Allí asiste a menudo a las tertulias organizadas por Salvat-Papasseit y López Picó, y entabla amistad con algunos de los jóvenes pintores y literatos del vanguardismo catalán, miembros de la tertulia del Café Colón de la Plaza de Cataluña, reunidos entonces en torno a la revista *Hélix*, una de las primeras plataformas catalanas ‘modernas’, dirigida por Juan Ramón Masoliver. Es igualmente cierto que el *Ultraísmo*, la vanguardia hispánica pionera, ya había hecho su aparición en el año 1918 con un primer manifiesto firmado, entre otros, por Pedro Garfias, Rivas Panedas o Guillermo de Torre; y que se publicaban ya varias de sus muy abundantes revistas (al cabo, una de sus principales aportaciones al contexto cultural español del momento), algunas de las cuales Max Aub conocía bien: *Los quijotes* (1915), *Grecia* (1918), *Cervantes* (al menos desde 1919), *Cosmópolis* (1919), *Reflector* (1920), *Ultra* (1921), *Tableros* (1921), *Prisma* (1922), *Vértices* (1923), *Tobogán* (1924) o *Plural* (1925). Aunque ninguna de ellas parece haber influido en su poética del tiempo, al hilo de algunas de sus opiniones maduras¹⁶.

Por otro lado, se ha señalado también repetidamente al muy heterodoxo Pierre-Albert Birot, un restaurador de antigüedades parisino, director de la revista *SIC* (siglas de las palabras *Sons, Idées, Colours*, que resumen todo su programa), portal desde 1916 de ideas futuristas y dadaístas, como uno de los referentes de Max Aub. Birot fue el creador del llamado *Nunismo*, una variante menor de la Vanguardia propia de la inmediata post-guerra francesa, creada entonces acrisolando varias de las tendencias de la época; su fórmula es detallada por Guillermo de Torre en su mítica *Historia de los movimientos de Vanguardia* del siguiente modo: “*Nunismo* = guerra + cubismo + futurismo. Quizá su impacto más conseguido fue no acantonarse en la poesía, apelando al teatro, a la música, a la pintura, en un ideal —por lo demás muy compartido a la

¹⁵ “Durante siglo y medio el «pueblo», la masa, ha pretendido ser toda la sociedad. La música de Stravinsky o el drama de Pirandello tienen la eficacia sociológica de obligarle a reconocerse como lo que es, como «sólo pueblo», mero ingrediente, entre otros, de la estructura social, inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual. Por otra parte, el arte joven contribuye también a que los «mejores» se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir a los muchos” (Ortega y Gasset, 1985: 14-15).

¹⁶ “Ni el ultraísmo, remedo español del dadaísmo, ni otras escuelas menores del mismo tipo, darán fruto que valga la pena salvar del olvido. Su gran órgano, la metáfora, era la palanca tradicional de la poesía culta española: la imagen no era más que el aprovechamiento, en versos aproximados, de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna” (Aub, 1969: 97).

sazón— de renovar todas las artes” (Torre, 2001: 306). Birot, además, fue autor del libro *Poèmesquotidiens* (1919), homónimo del de Max Aub, un texto esteticista escrito a la sombra de Mallarmé, traducido al español por Enrique Díez-Canedo para la revista *España* en el año 1923 (Núm. 372), lo que, según acredita el profesor Calles, garantiza que Max Aub conocía bien la obra.

Sin embargo, y en contraste con otras de sus inminentes obras narrativas y dramáticas (mucho más experimentales) de este mismo periodo, puede afirmarse que el espíritu canónico de la Vanguardia, “joven”, desdeñoso con la tradición, en ocasiones violento, irracionalista y abrupto en su esencia, apenas si llega a rozar la corteza más superficial de *Los poemas cotidianos* con algunas estructuras tipográficas, puntuales variaciones en la sintaxis o el tratamiento ocasional de algunas imágenes (poema “Penumbra en el comedor” o algunos contados textos de la sección “Momentos”), tan escasos que tampoco llegan a conformar una fórmula sostenida en el conjunto del libro.

Comparto la idea del profesor Ricardo Bellveser cuando asegura que, aunque “Aub fue uno de los introductores de la vanguardia en Valencia, eso no le concede a su obra ninguna filiación vanguardista” (Bellveser, 2003a: 53). En rigor, no existe en *Los poemas cotidianos* fascinación ninguna, ni apenas una mención, de ‘lo nuevo’ o ‘lo moderno’; ‘tecnología’, ‘progreso’, ‘velocidad’ o ‘ruptura’ son conceptos, o muy frágiles o directamente inapreciables entre sus páginas. Ni destrucción de la realidad, ni ruptura del orden lógico o afectivo; ni audaces metáforas (justificadas al menos por sí mismas), ni registros visionarios; ninguna perspectiva inusitada. Los textos, al contrario, son plenamente permeables a la humanización y a lo sentimental, a la melancolía, fuertemente apegados al paisaje y a la naturaleza viva; al gusto tradicional, en fin, complementario de una aguda sensibilidad social, que lo separa de las prácticas del *Arte Nuevo*:

¡Oh Francis Jammes!
tú que cantas
los alrededores de tu mansión,
las tardes aromadas
el amor de las mozas,
las fragantes mañanas,
las viejas amistades,
tú que amas,
dime ¿es esta la verdad?
¿Habremos de dejar pasar
por la corriente de la vida
sin preocuparnos para nada,
miles, miles de hombres
sin procurar salvar
ni su cuerpo,
ni su alma?
¿Tenemos derecho poeta?

¿No nos valdría más hablar,
hacer política
en la acepción más pura de la palabra...?

¡Amigo Francis Jammes!
tú que cantas
los paisajes que circundan tu morada,
un pequeño poeta
te habla. [...]
¿Debemos cantar
la paz del hogar,
nuestras esperanzas
de tranquila vida,
amor y amada,
mientras miles de hombres
sufren y gritan entre la nada?

¡Oh Francis Jammes
por lo que tu ames,
tráeme tranquilidad!
Me hiere la verdad.
¡Tengo remordimientos
de mis regalamientos!

Hay quien ha querido ver en *Los poemas cotidianos*, y en este poema (“Intermedio”) en particular —creo que con acierto—, una primera manifestación del prematuro compromiso político de Max Aub que ya en 1929 se afilia al Partido Socialista Obrero Español de Valencia (militante con carné N^o 6). Lo fundamental de la apreciación reside en que Aub expresara aquí poéticamente una ideología literaria que será fundamental en el desarrollo posterior de su vida y de su obra. Max Aub, en los alrededores de 1922 cuando escribe estos poemas, percibe ya una extraordinaria distancia entre “lo poético” (los artísticos ‘regalamientos’ del simbolismo, de los cuales la Vanguardia era tan sólo un extremo) y “la verdad” —dura— de “miles y miles de hombres” que lo hiere. Se trata, en fin, del despertar de la conciencia del poeta, aspecto que lo diferencia, de forma un tanto insólita, de sus compañeros de generación.

Y resulta ciertamente difícil encontrar entre los jóvenes autores del momento una formulación poética de ‘lo social’ siquiera vagamente parecida a la planteada aquí por Max Aub, y ninguna de su contundencia: ‘tener derecho’, “hacer política / en la acepción más pura de la palabra”, “remordimientos”. Aunque conviene insistir en que no se trata todavía de un “compromiso literario” —tal y como se manifestará en España durante los años treinta, actitud ésa de la que está todavía lejos—, dado que la problemática *simbolista* (en forma aquí de “mala conciencia” de ‘petitbourgeois’) no deja en ningún momento de ser central al argumento: frente a la ‘verdad’ material e histórica, Max Aub busca todavía ‘tranquilidad’, busca ‘paz’, invocando a Francis

Jammes (referente o representación simbólica de su intimidad 'privada' y en calma), en sintonía con la actitud crítica modernista ante el capitalismo.

Al fin, *Los poemas cotidianos* ofrecen un perfil ideológico y estético muy fiel del joven Max Aub, adelantando algunas de las claves que se manifestarán como constantes en el conjunto de su obra: Simbolismo (*Liberalismo*) y Crítica realista (*Socialismo*; y éste matizado desde la perspectiva ilustrada "moral", y no "científica"), son aspectos que descansan ya claramente tras de sus primeras creaciones y que Max Aub irá desarrollando y modelando a lo largo de su propia experiencia en la fascinante Edad española de Plata.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis (1971): *La cultura en España (ensayo para un diagnóstico)*, Cuadernos para el diálogo, Madrid.
- Aub, Max (1969): *Poesía española contemporánea*,. Editorial Era, México.
- (2001) *Obra poética completa*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- (2004) *Discurso de la novela española contemporánea*, Fundación Max Aub, Segorbe.
- AA.VV. (1996): *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, Fundación Max Aub, Valencia.
- (2003a): *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- (2003b): *El universo de Max Aub*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Aznar Soler, Manuel (2008): "Max Aub, Juan Negrín y el PSOE" *El Correo de Euclides, Anuario científico de la Fundación Max Aub*, N° 3.
- Bellverser, Ricardo "Vanguardia y ciclo valenciano" (pp. 52-63) en AA.VV. *El universo de Max Aub*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Bonet, Juan Manuel (2003): *Max Aub: crónica de su alba*, Pre-textos y Fundación Max Aub, Valencia.
- Calles, Juan María (2003): *Esteticismo y compromiso. La poesía de Max Aub en el laberinto español de la Edad de Plata*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Cano Ballesta, Juan (1999): *Literatura y Tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Pre-textos, Valencia.
- D'Ors, Miguel (2005): *Posrománticos, modernistas, novecentistas (Estudios sobre los comienzos de la Literatura Española Contemporánea)*, Renacimiento, Sevilla.
- Elliot, T.S. (1961): *Selected prose of T.S. Eliot*, Harvest Book, New York.
- Felipe, León (1985): *Versos y oraciones de caminante (I y II): Drop a Star*, Alhambra, Madrid.
- García Montero, Luís (2001): *Gigante y extraño*, Tusquets, Barcelona.
- Hauser, Arnold (1998): *Historia social de la literatura y el arte*, Debate, Barcelona.

- Litvak, Lily (1980): *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Taurus, Madrid.
- López Casanova, Arcadio (1996): "Creación poética y poética ruptura. (Un acercamiento a la obra lírica de Max Aub)" (pp. 625-641) en AA.VV. *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el exilio español"*, Valencia.
- (2001): "Estudio introductorio" (pp. 5-49). En AUB, *Obra poética completa*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- (2003): "Poesía" (pp. 308-313) en AAVV *Max Aub en el laberinto del siglo XX*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Mainer, José-Carlos (1987): *La Edad de Plata. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid.
- Malgat, Gerárd (2007): *Max Aub y Francia*, Renacimiento, Sevilla.
- Millón, Juan Antonio (2003): "La primera poesía de Max Aub. Una lectura de *Los poemas cotidianos*" en *Congreso Internacional del Centenario: Max Aub testigo del siglo XX*, Biblioteca Valenciana.
- <http://www.uv.es/Entresiglos/max/index.htm>
- Palau de Nemes, Graciela (1974): *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, Gredos, Madrid.
- Pérez Bowie, José Antonio (2005): "Max Aub y la cultura francesa" en AA.VV. *Max Aub - André Malraux*, Iberoamericana, Madrid.
- Prats Rivelles, Rafael (1978): *Max Aub*, Epesa, Madrid.
- Reverte Bernal, Concepción (1998): *Fuentes europeas: vanguardia hispanoamericana*, Verbum, Madrid.
- Rodríguez, Juan (2003): "Los años de formación 1914-1931" (pp. 40-61) en AAVV. *Max Aub en el laberinto del siglo X*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Rodríguez, Juan Carlos (1994): *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Renacimiento, Sevilla.
- Romero López, Dolores (1997): "Fortuna de Francis Jammes en España: 1899-1907. Afinidad entre el jammismo y el krausismo como sistemas afines", *Revista Neophilologus* N° 81 (pp. 189-210).
- Soldevilla Durante, Ignacio (2003): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Biblioteca Valenciana, Valencia.
- Trapiello, Andrés (2001): "A media voz" (pp. 7-26) en DÍEZ-CANEDO, Enrique *Poesías*, La Veleta, Granada.
- Torre, Guillermo de (2001): *Literaturas europeas de Vanguardia*, Renacimiento, Sevilla.
- Villalba, Manuel (2009): "El amor unánime en *Campo Abierto* de Max Aub" *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, N° 43, (Octubre de 2015). <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/campoabi.html>
- Wilson, Edmund (2004): *Axel's Castle. A study of the Imaginative Literature of 1870-1930*, FSG Classics, New York.

