

Paralelo Buñuel-Aub

Juan Rodríguez
(GEXEL, Universitat Autònoma de Barcelona)

En la breve entrevista que Rafael Castanedo y Arturo Ripstein rodaron en 1970 con Max Aub para su documental *El naufrago de la calle Providencia*, tras algunas ironías acerca del protagonista de aquella película¹, el escritor, en la última secuencia de la misma, levanta con ambas manos una revista que muestra a toda página una fotografía de un joven Buñuel hasta situarla frente a su rostro, con el dedo corazón de la mano derecha erguido; la cámara hace un zoom hacia la fotografía de Buñuel, que ocupa toda la pantalla, y al empezar a sonar la música de los créditos finales, Aub aparta la revista quedando en primer plano su rostro que esboza una sonrisa cómplice (0:23:11-0:23:38).



Dichas imágenes, junto con el título de uno de los epígrafes del «Prólogo personal» que Max Aub escribió como pórtico a su último proyecto narrativo –la inacabada *Luis Buñuel, novela*–, titulado precisamente «Paralelo Buñuel-Aub», me sugirieron la idea de relatar la historia de aquella “amistad a lo largo”, de marcar los senderos de aquellas vidas paralelas que el escritor, consciente de que la coincidencia generacional no implica necesariamente una semejanza entre los artistas, sintetiza de la siguiente manera:

Era de familia rica, –dice refiriéndose a Buñuel– y yo no pasaba de burgués.
Su padre, viejo, vivía de sus rentas; el mío, joven, de su trabajo. [...] No tengo

¹ Las declaraciones de Aub incorporadas a la película fueron las siguientes: “Yo soy un hombre que ha leído bastante, y es bien sabido que, como tosco aragonés que es Luis, es hombre de poca sabiduría, digamos, es hombre poco leído. Por algo fue discípulo de los Jesuitas, y buen discípulo de los jesuitas” (0:09:54-0:10:20); “La esclava que tiene como mujer, mujer maravillosa, estupenda, que es Jeanne (0:19:43-0:19:53); “Buñuel será consagrado Padre de la Iglesia” [Aub realiza la señal de bendición] (0:21:50-0:21:56).

sino tres años menos que él; total: nada; nos parecemos en muchas cosas, en tantas como las que nos diferencian. Nuestros caracteres son distintos, pero nuestras vidas «paralelas» tienen muchos puntos de contacto, lo que no cuenta para los gustos; al fin y al cabo, él se hizo en un país distinto que el de su nacimiento, como yo. Realizamos lo más de nuestra obra en el extranjero y, sin embargo, todos nos definen –creo que con razón– españoles. Debimos de empezar a escribir «versos» en los mismos años. Muchos de nuestros conocidos –si no amigos– de juventud fueron comunes. Las escuelas de «vanguardia» me hirieron a mí antes que a él y las dejé. Y, sin embargo, recalamos los dos en Galdós, sin contar que nuestra relación con el cine no es tan distinta en años. La diferencia mayor es la religiosa; si ateos ambos, él de la raíz católica y yo de la «librepensadora» [...].

Él, español, casado con una francesa que vino a ser mexicana; yo, francés, casado con una española que vino a ser mexicana. [...]

Eso, para la vida. Posiblemente deberíamos morir los dos en México; sería lo justo.

Nuestra diferencia fundamental reside en lo político. A él le importa más la justicia que la verdad. No a mí. Si fue o no comunista es un problema que no me atañe, que no he resuelto ni me importa. Estuvo, sin duda, al servicio de los comunistas; comunistas fueron y son sus mejores amigos, y, como tales –como amigos–, tan importantes para él como para mí. Fui y sigo siendo, desgraciadamente, socialista, es decir, mucho más liberal que él. Tanto monta: a ambos nos fue mal.

[...]

Tuvo éxito, yo no. Pero eso no cuenta más que comercialmente. Y tanto para él como para mí no contó. La gloria es cosa distinta. Dice que no le importa, pero miente.

[...] No busco ser cabal ni perfecto. Si he dedicado los últimos años (iba a escribir, creo que con cierta razón, de mi vida) a reconstruir ese medio, el suyo, es porque fue paralelo al mío.²

Esas "vidas paralelas" se encontraron por primera vez a principios de la década de los veinte; en enero de 1923, el escritor realizó su primer viaje a Madrid y fue probablemente José Gaos, amigo del Bachillerato, quien le puso en contacto con el ambiente de la Residencia de Estudiantes, en plena efervescencia por aquel entonces, y en el que Luis Buñuel tenía un papel destacado como agitador y propagador de las nuevas tendencias estéticas³.

Además de ese común interés por las corrientes de vanguardia, otras coincidencias aludidas por Aub debieron de cimentar esa amistad que habría de prolongarse a lo largo de medio siglo, de manera destacada esa relación con el cine, “no tan distinta en años”; como comenta Aub a su amigo Pepe Gaos: “biográficamente”, esa forma de expresión es “exactamente de nuestra edad”; “hemos sido la única generación, o por lo menos la

² Max Aub, *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés*, selección de Federico Álvarez, Madrid, Aguilar, 1984, pp. 23-24.

³ El propio Gaos recuerda ese vínculo en su conversación con Aub sobre Buñuel (*Conversaciones*, pp. 257-260).

primera, que se ha educado en el cine. [...] en verdad, no ha aparecido más que un nuevo arte, el cine. Y hemos nacido con él por casualidad”⁴. En 1925 Luis Buñuel se instala en París⁵, donde profundizará en su indagación acerca de las posibilidades expresivas del nuevo arte; a su regreso en 1927, se dedicará a divulgarlo: en la Residencia de Estudiantes, primero; como crítico de *La Gaceta Literaria* y fundador de los Cineclubes Español y Proa-Filmófono; como realizador de tres películas fundamentales en la historia del cine: *Un perro andaluz* (1928), *La edad de oro* (1930) y *Tierra sin pan* (1933); y, finalmente, como productor de un cine comercial en Filmófono (1935-1936). También Max Aub, aunque de una forma más modesta, consolida por esos mismos años su relación con el cinematógrafo; próximo al círculo del crítico valenciano Juan Piqueras⁶, los primeros textos que el escritor dedicara al séptimo arte se remontan a la primera mitad de los treinta, cuando, tras su viaje a la U.R.S.S., parece adquirir plena conciencia de su importancia⁷ y empieza a colaborar con el Cine Estudio Popular de Valencia, vinculado a la Unión de Escritores y Artistas Proletarios y a la revista *Nueva Cultura* que dirigía su amigo Josep Renau⁸.

Volverán a coincidir Max Aub y Luis Buñuel en su lealtad a la República durante la guerra. A finales de 1936, el aragonés es enviado a París para trabajar en el Servicio de Información y como jefe de protocolo de la Embajada española, que ocupaba en ese momento Luis Araquistáin; éste elegirá también, en noviembre de ese mismo año, a Max Aub como agregado cultural, por lo que, hasta agosto del año siguiente, los protagonistas de esta historia trabajarán codo con codo en la capital francesa⁹. Mientras el escritor trabaja la organización del pabellón español para la Exposición Internacional de 1937, cuyo Departamento Cinematográfico dirigirá Luis Buñuel, éste supervisa el montaje de *España*

⁴ Ibid. pp. 262, 59 y 60.

⁵ Por esas mismas fechas, Aub había regresado también por primera vez a su lugar de nacimiento, viaje que repetirá periódicamente en los años siguientes. Los dos aprenden también a bailar el tango en 1925: Buñuel en una Academia de París; Max en Barcelona, en una Academia de la calle Escudillers, con Medina Echevarría (*Conversaciones*, p. 115).

⁶ Véase Juan M. Llopis, *Juan Piqueras: El "Delluc" español*, vols. I, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 1988, p. 17. Ya en París, Piqueras fue corresponsal de la distribuidora Filmófono y contrataba las películas europeas que Buñuel programaba en el cineclub de la empresa de Ricardo M. Urgoiti (v. Román Gubern, *El cine sonoro en la II República (1029-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 84-85.

⁷ Max Aub, «El primer film sonoro de Pudovkin: El traidor», *Diablo Mundo*, Madrid, 4 (19-5-1934), p. 11; y «Sobre algunos mitos fascistas», *Nueva Cultura*, 10 (enero 1936), pp. 13-14 (sobre *Berlin Alexanderplatz* de Phil Jutzi, 1931).

⁸ Llopis, *Op. Cit.*, p. 77.

⁹ Aub recordará años después una "famosa cena" en la Embajada, a la que asistieron, entre otros, André Gide y Louis Aragón (*Conversaciones*, p. 74), en lo que parece ser una broma privada que Buñuel recoge en sus memorias: "En realidad, mis funciones eran más complejas. Por una parte, yo era una especie de jefe de protocolo, encargado de organizar ciertas cenas en la Embajada y no colocar, por ejemplo, a André Gide al lado de Aragón. Por otra, me ocupaba de «informaciones» y de propaganda." (Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996⁶, p. 186).

leal en armas (Madrid, 1936) y dirige la sonorización –que Araquistain pagó “de su dinero”¹⁰–, en francés y en inglés, de *Las Hurdes (Tierra sin pan)*, la película cuya difusión había prohibido el gobierno conservador de la República en 1934 y que vería la luz pública en el Omnia Pathé a finales de 1937¹¹.

No hay que descartar que esas experiencias de cine documental, cuyo realismo responde a la urgencia histórica de aquellos delicados momentos¹², influyeran en la labor que Aub desarrolló, desde finales de 1937 y hasta enero de 1939, en el rodaje de *Sierra de Teruel*, aunque el carácter ficticio de ésta tuviera como objetivo incidir en la opinión pública norteamericana a través de los circuitos cinematográficos comerciales¹³. Mientras Aub trabajaba, en Barcelona y alrededores, a las órdenes de André Malraux en esa adaptación de *L'espoir*, Buñuel, desde su oficina en la embajada de París, se encargó de los pagos a los proveedores franceses de celuloide y al laboratorio que lo revelaba en la capital francesa¹⁴.

Al concluir la guerra, al tiempo que Luis Buñuel busca, sin conseguirlo, refugio en la industria cinematográfica norteamericana, donde había arribado a finales 1938¹⁵, Aub ultima en París la realización de *Sierra de Teruel*. En esos primeros meses de exilio en Francia –según dice el propio escritor y consta en algún documento– solicitó en la Embajada de

¹⁰ *Conversaciones*, p. 93.

¹¹ *Ibid.* p. 80.

¹² En una entrevista concedida a Karl Obermann, Buñuel reflexiona a este respecto: “...le film de reportage est actuellement le film de l'Espagne Republicaine. Nous ne pouvons rien faire de mieux à présent que de montrer la réalité par le film. Actuellement nous n'avons ni la possibilité ni les moyens de faire du cinéma en studio. D'ailleurs les films tournés dans des studios laisseraient loin derrière eux la réalité, cette réalité qui se trouve tellement à l'avant-plan et qui doit seule, à ce moment, inspirer nos films.” (Karl Obermann, «A propos d' *Espagne 1936*»; tomo la cita de un recorte, sin indicación de fecha ni lugar de publicación, conservado en el álbum de prensa del Archivo Buñuel (1512) de la Filmoteca Española).

¹³ En las palabras que Aub dirigió al equipo de rodaje al iniciarse el mismo se expone claramente esa intencionalidad propagandística: “Todos los españoles trabajan para ganar la guerra, todo trabajo que no tenga ese fin, no es trabajo. (...) Todos habéis oído hablar de la ley de neutralidad norteamericana, y de la enmienda Nye que permitiría el envío de material de guerra a España (...). Si se aprobara, la República española podría surtir de armamento. Vosotros sabéis que nada es más urgente. Ahora bien, en todas partes la opinión pública es una fuerza considerable, mayor en América. Y a André Malraux le han ofrecido un circuito de 1.800 salones de espectáculos para una película dirigida por él. 1.800 salas, con un promedio de 2.000 entradas al día, son 3.600.000 espectadores diarios (...). No es que creamos que la enmienda Nye se apruebe por este solo hecho, pero no cabe duda de que una gran película, buena y eficaz, puede influir sobre la opinión pública norteamericana.” («Discurso acerca de *Sierra de Teruel*», en *Hablo como hombre*, ed. de G. Sobejano, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002, p. 148).

¹⁴ Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1999², p. 41.

¹⁵ Como había sido enviado en misión oficial para supervisar algunos documentales de apoyo a la República, al ser derrotada ésta se queda de repente sin trabajo y sin la posibilidad de volver a su país. En enero de 1941 Buñuel es contratado como asesor y montador jefe de documentales en el Departamento de Asuntos Interamericanos de Museo de Arte Moderno de Nueva York, e inicia los trámites para obtener la nacionalidad norteamericana; pero el acoso de los sectores reaccionarios obligó al Museo a prescindir, en junio de 1943, de sus servicios. Se traslada de nuevo a Hollywood donde al año siguiente empieza a trabajar, junto con José Rubia Barcia y otros exiliados, para la Warner Bros como productor ejecutivo de versiones españolas que nunca llegaron a realizarse y Buñuel acabará ejerciendo, durante poco más de un año, de director de doblaje; allí intentará, sin conseguirlo, llevar al celuloide algunos proyectos personales (v. José Rubia Barcia, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1992).

México y por mediación de Alfonso Reyes un visado para trasladarse al país centroamericano con la finalidad de exhibir allí *Sierra de Teruel*, un viaje que frustrará su primera detención en abril de 1940¹⁶. Después de la estancia en el campo de concentración de Vernet d'Ariège, también Aub estuvo a punto de recalcar en los EE.UU. con *Sierra de Teruel* debajo del brazo, si su segunda detención no le hubiera impedido hacer uso del *affidavit* que Margaret Palmer y John Dos Passos le consiguieron en abril de 1941, durante una estancia en Marsella¹⁷, aunque a la vista de las dificultades que tuvo Buñuel para desarrollar su tarea, podemos imaginar las que hubiera tenido también el escritor.

Finalmente, el reencuentro se producirá en México, donde ambos establecen su residencia a mediados de los cuarenta; primero Aub, fugado de Djelfa, a finales de 1942; poco después, en 1946, Buñuel, huído de la represión desatada en los Estados Unidos por el senador McCarthy. A lo largo de esos primeros años de su exilio mexicano ambos sobreviven merced al trabajo para la industria cinematográfica, escribiendo y realizando películas que coincidirán no pocas veces en considerar puramente alimenticias. "Mis películas –anota Aub en sus *Diarios* en abril de 1948– son mi trabajo remunerado –mis zapatos, mis motores, etcétera–"¹⁸; y, años después, al reflexionar acerca de las que el director aragonés hizo "para poder vivir", añade: "A todos nos ha pasado lo mismo. A menos de prostituirme, como Dalí"¹⁹.

En 1950, sin embargo, les llegará la oportunidad de colaborar en un proyecto más personal y de mayor calidad artística, *Los olvidados*, la película con la que, en opinión de

¹⁶ En diciembre de 1939, Malraux había escrito a José Bergamín anunciándole la llegada de Aub con la película (v. Gérard Malgat, «André Malraux et Max Aub: L'Espagne au coeur de l'amitié», *Cahiers de l'Association Amitiés Internationales André Malraux*, 1 (mars 2001), p. 53); al parecer, el visado nunca llegó, aunque al arribar finalmente a Veracruz en 1942, los funcionarios de inmigración preguntaron a Aub por *Sierra de Teruel* (v. Aub, «Prólogo» al guión de rodaje de *Sierra de Teruel*, Mexico, Era, 1968, p. 14; y *Archivos de la Filmoteca*, I, 3 (septiembre - noviembre 1989), monográfico dedicado a *Sierra de Teruel*, p. 258).

¹⁷ En ese documento el escritor declara que su ocupación habitual es la de "*writer and technical scenary [sic] director*", y que su aspiración en norteamérica es "*follow my profesion as technical picture director*" (v. Aub, *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998, pp. 61-62). De modo que, de no ser porque "unos funcionarios de Pétain" (*Conversaciones*, pp. 28) le retuvieron unas horas en la frontera de Uxda, lo que le hizo perder el barco de Norteamérica, y porque el cónsul norteamericano de Casablanca –donde Aub había llegado a mediados de 1942 tras escapar del campo de concentración de Djelfa– no quiso prolongar la validez del documento, tal vez Aub hubiese recalado en la industria cinematográfica más importante en aquellos momentos. Lo más curioso –y resulta difícil creer que se trate de una mera coincidencia– es que en las mismas fechas en que Aub tramitaba en Marsella su visado para los Estados Unidos, Malraux, a través de Varian Fry –a la sazón delegado del Emergency Rescue Committee en aquella misma ciudad– gestionaba el rescate de una copia de su película que acabó en la Biblioteca del Congreso (v. Ferrán Alberich, «*Sierra de Teruel*: una coproducción circunstancial», *Actas de los congresos de la Asociación Española de Historiadores del cine (AEHC)*, <http://cervantesvirtual.com/portal/LGB/AEHC.shtml>); puesto que ambos escritores coincidieron en Marsella, no es demasiado descabellado pensar que tal vez Aub debía de haber acompañado a esa copia, lo que probablemente impidió su segunda detención en septiembre de 1941.

¹⁸ Aub, *Diarios (1939-1972)*, 26-IV-1948, p.146.

¹⁹ *Conversaciones*, p. 19. Aub se entrevistó con «Los Dalí» en el proceso de preparación de su libro sobre Buñuel (Ibid., pp. 529-561).

Aub, Luis Buñuel enlazaba con el cine que había hecho en París antes de la guerra. El argumento de la misma surgió de una conversación entre Juan Larrea y el director; poco después, el productor Óscar Dancigers incorporó al proyecto a Max Aub y Luis Alcoriza; con éste y con Buñuel trabajó Aub "un par de días", según el realizador, fundamentalmente en los diálogos, aunque ni Aub ni Alcoriza aparecería en los créditos de la película "por líos del sindicato"²⁰.

Aunque no volverán a colaborar en ninguna otra producción, el paralelismo y la amistad entre el escritor y el director cinematográfico se afianza desde ese momento hasta el final de sus días, como atestiguan no pocos hechos. Como tantos otros exiliados republicanos, los dos adoptarán la nacionalidad mexicana, Buñuel en diciembre de 1949; Aub en enero de 1956. Aunque Buñuel pudo regresar a Europa antes que Aub –el primero lo hizo en 1951, a raíz del éxito de *Los olvidados*; el segundo, quien padecerá las consecuencias de su detención por el gobierno de Vichy, en el verano de 1956–, ambos viven un emotivo reencuentro con sus respectivas madres: el director en Pau, en la primavera de 1955; el escritor en Cerbère, en septiembre de 1958. Ambos fueron miembros del jurado del Festival de Cannes, Buñuel en 1954, Aub en 1965. Ambos se asomaron a la masonería “para ver de qué se trataba”²¹. Ambos recalaron en Galdós, y entre los textos que Aub dedica al novelista no podía faltar una reseña de la adaptación que Buñuel hiciera de *Nazarín*²². En ambos empiezan a fructificar, desde principios de los cincuenta, las raíces surrealistas y vanguardistas de su juventud²³.

En 1971 Max Aub propuso a Luis Buñuel dirigir la versión cinematográfica de *Deseada*, cuyos derechos había comprado Alameda Films, la productora de los Ripstein, y que acabó realizando Alejandro Galindo (*Triángulo*, 1971); a principios del año siguiente Buñuel asistió en la embajada de Francia en México a la ceremonia de entrega de la Legión

²⁰ En la conversación con Dancigers, Aub puntualiza algo más: "Yo no puse mi nombre en el genérico, porque no quise el seis por ciento, en fin, fue asunto del Sindicato. Tú me llamaste, y trabajé dos semanas con Buñuel" (Ibid., pp. 118 y 370).

²¹ *Conversaciones*, p. 102.

²² Max Aub, «Galdós et *Nazarín*», *Les Lettres Françaises*, 854 (15-21 diciembre 1960), p. 7. Recogido en *De Max Aub a Benito Pérez Galdós*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2000, pp. 109-111. Lo tradujo y reprodujo también Emilio García Riera en su *Historia documental del cine mexicano*, vol. 7, México, Era, 1969-1978, pp. 89-90.

²³ Carmen Valcárcel alude a esa impronta y comenta, por ejemplo, la relación entre *El río de la muerte* (1954) o *Ensayo de un crimen* (1955) y los *Crímenes ejemplares* que Aub empieza a publicar en 1957 (v. Carmen Valcárcel, «De los *cadáveres exquisitos* a los *Crímenes ejemplares* de Max Aub», en Alicia Alted y Manuel Llusia (directores), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, vol. 1, Madrid, UNED, 2003, pp. 368). En la tercera de sus conversaciones con el escritor, Buñuel –quien ya había hecho una exaltación del crimen en su aportación a *El surrealismo al servicio de la Revolución*– menciona los *Crímenes* de Aub para ilustrar sus arrebatos violentos (*Conversaciones*, p.151).

de Honor a su amigo²⁴; "Luis, más cuco que nunca –anota éste en sus *Diarios* a propósito de una comida en casa de Sirol–. Ya nos entendemos sin decir ni pío"²⁵; finalmente, poco antes de su muerte, Aub aceptó interpretar un pequeño papel en *Le charme discret de la bourgeoisie*, aunque su precario estado de salud le impidió cumplir dicho compromiso. Uno de los últimos textos del escritor, publicado póstumamente, es una semblanza de su viejo amigo²⁶.

Más allá, sin embargo, de ese juego de buscar semejanzas y diferencias, Aub concibe aquel *Luis Buñuel, novela* con una intención y en un momento que no conviene pasar por alto. Sánchez Vidal explicó hace algunos años con minuciosidad la génesis de este proyecto, y no voy a insistir en ello²⁷; mi intención es llamar la atención acerca de algunos aspectos del proceso y aportar otros datos que pueden ayudar a una mejor comprensión de ese texto nonato.

En julio de 1968 Antonio Ruano, durante una cena en casa de Aub, le propone en nombre de la editorial Aguilar la elaboración de un libro sobre el cineasta. En la anotación que esa misma noche hace en sus *Diarios* se confiesa tentado por la oferta:

Es toda mi vida: el cine, el Madrid de la Residencia, Dalí, Federico; el surrealismo; la guerra, el exilio. Siempre y cuando Luis esté dispuesto a autorizarme a escribir lo que recuerdo y lo que me ha contado y quiera contarme lo que no sé²⁸.

Tan solo dos días después, el 18 de julio de 1968, escribirá –"al cabo de 60 años", bromea Aub– una carta a Buñuel explicándole la propuesta y pidiendo su colaboración, sin la cual cree imposible el libro. También le explica la idea que le ronda en la cabeza, que no es exactamente lo que le había sugerido Ruano:

[...] Evidentemente el único que podía haber hecho el "gran" libro acerca de ti era Sadoul. ¿Quién si no? Y se me empezó a representar no exactamente lo que quiere Aguilar, que es un librote con centenares de fotos y análisis de tus películas, sino una especie de *Jusep Torres Campalans* en serio englobando toda nuestra generación y nuestro tiempo. La noche siguiente vi ya el libro perfectamente armado, con tu niñez y juventud, la Residencia, Dalí y Federico, hasta tu ida a París, como primera parte. El surrealismo, englobando las dos películas, como segunda. Tu transformación: las Hurdes, la República, como tercera. La guerra. El exilio. México.

²⁴ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, 24 de enero de 1972, p. 495.

²⁵ *Ibid.*, 9 febrero 1972, p. 496.

²⁶ Max Aub, «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», *Ínsula*, 320-321 (julio-agosto 1973), p.3.

²⁷ Agustín Sánchez Vidal, «*Luis Buñuel, novela*», *Actas del I Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español*, II, Valencia, Ayuntamiento, 1996, pp.753-768; por su parte, Ricardo Bellveser («Los entresijos técnicos de *Buñuel, novela*», *Turia*, 43-44 (marzo 1998), pp.201-218) ha descrito los materiales conservados de ese proyecto y los criterios de elaboración de la antología publicada por Aguilar.

²⁸ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, 16 de julio de 1968, p. 422.

Ahora bien, como es natural yo no puedo hacer ese libro más que contigo. Es decir, hablando contigo, contando las cosas que sé —y que no puedo contar sin tu consentimiento— y las que no sé y me tendrías que decir. No se trataría de sentarnos diez, quince o las veces que hiciera falta frente a frente sino hablar después de comer, o antes, con tinto o con blanco, en México, en París o en Madrid (porque ya me han dado el visado).

[...] Me gusta bastante la idea del libro, por nuestro tiempo, el cine, la historia que hemos vivido lo mismo en España que en Francia o en México y luego de nuevo en París y en Madrid.

Hablé con Jeanne, sé lo ocupado que estás estos días. Ponme dos letras diciéndome sí o no. Si aceptas yo no tengo ningún inconveniente en que nos veamos donde te dé la gana y tampoco vamos a reñir por si es Burdeos o Beaujolais...²⁹

En el «Prólogo Personal» desarrollará esa idea de realizar un retrato generacional; «Buñuel es la vida normal de su tiempo», reza uno de sus epígrafes; y continúa:

No escogí a Luis Buñuel, me lo ofrecieron en matrimonio. Creí que me convenía: manera de intentar recordar lo mejor de mi pasado, intelectualmente hablando.

[...] De hecho, he trabajado buscando la razón de ser de la obra de Luis Buñuel.

Y resulta que mi personaje es su época; es decir, lo que su época fue influyendo en él [...].

Es su tiempo —nuestro tiempo— el que se refleja en él de una manera privilegiada y profunda y el que pone de relieve su obra y su vida con absoluta normalidad. Con la absoluta normalidad —todo hay que decirlo— que viene a ser, en el siglo XX, la del surrealismo.³⁰

Y, más adelante, es escritor reflexiona acerca de la condición del cine como “fenómeno particularmente apto para estudiar todas las corrientes de nuestro tiempo. Unas le entran por el lado de los directores con genio artístico, como Buñuel; y otras, por el de su carácter industrial, de un tamaño monumental”³¹.

Conviene aclarar, sin embargo, que desde el primer momento Aub relativiza el concepto de generación, rechazando la vertiente elitista y dogmática que de tal método de clasificación había concebido Petersen y en parte adoptado Ortega; otro de los capítulos del mencionado prólogo lleva por título «Generaciones sin denominador común», y en él Aub desarrolla la negación de los presuntos parecidos generacionales:

²⁹ Carta de Max Aub a Luis Buñuel, México, 18 de julio de 1968. Filmoteca Española; Archivo Buñuel/647.2.

³⁰ *Conversaciones*, pp. 21-22. Ese mismo recuento de la vida y los amigos es el que Aub hace en el poema «Nosotros, entonces», publicado en diciembre de 1968 en la *Revista de Bellas Artes*; también ahí aparece, entre otros muchos, el cineasta: “¿Dónde vas, Luis Buñuel, / Goya de vino tinto, / más aragonés que Dios, / más Galdós que don Benito...?” («Nosotros, entonces», *Cuerpos presentes*, Segorbe, Fundación Max Aub, 2001, p. 268).

³¹ *Conversaciones*, p. 263.

Es posible que a los veinticinco años los amigos de juventud –Gaos, Medina, Chabás– tuviéramos unas ideas socializantes y humanitarias bastante próximas, pero hoy día me siento mucho más cerca que algunos jóvenes que de muchas personas de mi edad, sobre todo si son españolas. El concepto de generación debe de ser exacto en una generación de masas –pero ¿la hay?– [...] ³².

Al mismo tiempo, el escritor asocia, ya en el momento de recibir el encargo, la elaboración de ese libro con la posibilidad de venir –que no volver– a España, de modo análogo a cómo para Buñuel algunos años antes el rodaje de *Viridiana* había supuesto una buena excusa para su retorno provisional a España ³³. Es, como ha señalado Manuel Aznar Soler ³⁴, el pretexto para ese viaje y la oportunidad para plantearse como una estancia de trabajo, lejos de cualquier apariencia de claudicación, de retorno; de esta manera reflexiona en su diario el mismo día en que escribe a su amigo:

Si vuelvo a España ahora, con el triste motivo del libro acerca de Buñuel, quedaré –como siempre– a la misma distancia de Hugo. Ahora bien, ¿hubiera valido la pena un 1820 cualquiera para darme el gusto de regresar a una España libre de Napoleón?

Debiera morirme en el exilio. Pero, tampoco... Escógese sin pensar porque lo contrario sería peor.

Declarar[me] vencido, en nombre del surrealismo....

Nunca tan bajo. Sí, me doy vergüenza a mí mismo. Porque uno no es historia, ni gobierno, ni nación que pueden perfectamente pasarse de tener conciencia –o subconciencia. ³⁵

El anticipo que le concede la editorial Aguilar ³⁶ es también una oportunidad económica para un escritor empeñado en vivir de su pluma; tras regresar de España, con motivo de los frecuentes viajes de otros exiliados, añade: "Yo, que no soy ni rico ni pobre, tuve que esperar a que alguien me pagara el viaje por un trabajo de mi gusto..." ³⁷.

³² Ibid., p. 22.

³³ Buñuel había regresado a España por primera vez tras su exilio en 1960, para el rodaje de *Viridiana*; volverá nueve años después –cuando Aub lo entrevista en Madrid para su libro– con el objetivo de realizar su segunda película española, *Tristana* (1970).

³⁴ «Max Aub en el laberinto español de 1969», estudio introductorio a *La gallina ciega*, Barcelona, Alba, 1995, pp. 8-10.

³⁵ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, 18 de agosto de 1968, p. 423. Es probable que la idea de declararse “vencido en nombre del surrealismo” sea una nueva alusión a Salvador Dalí.

³⁶ Aub firmó el contrato, para una obra que entonces se titula simplemente *Luis Buñuel*, el 22 de octubre de 1968 y recibió un anticipo de 50.000 pesos, 20.000 en el momento de la firma y quince mensualidades de 2.000 (v. Sánchez Vidal, «Art. Cit.», p. 755).

³⁷ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, 6 de mayo de 1970, p. 454. Durante su visita a España, Aub le coló a Baltasar Porcel el bulo –que el periodista recogió en *Destino*– de que Buñuel iba a realizar su última película sobre la vida de Cristo y con Carlos Barral como protagonista (Ibid.; Aub reproduce un artículo de Miguel Fernández-Braso aparecido en *ABC*). Luego lo reafirma: "...y conste que la trilogía Buñuel-Barral-Jesucristo no es invento: sólo noticia y proyecto" (Ibid., p. 457). Fruto de aquel primer viaje fue, como es bien sabido, el

La relación evidente entre la oportunidad de viajar a España y la idea de aprovechar el libro sobre Buñuel para trazar un panorama de su generación, el mapa de su tiempo con las vanguardias –"el surrealismo en general y el comunismo en particular"³⁸–, la República, la guerra y el exilio, se complementa con la oportunidad que le brindan las circunstancias históricas. Tras su viaje, en enero de ese mismo año 1968, a Cuba –la admiración hacia cuya revolución no excluirá en modo alguno la crítica, plasmada en el diario de ese encuentro³⁹–, Aub asistirá, entre perplejo y esperanzado, a los procesos revolucionarios de París, Praga y, meses más tarde, también en su México de adopción, y no escapa a su perspicacia la relación de esos acontecimientos con los vividos durante su juventud. Reflexiona acerca de ello en sus *Diarios*:

La *revolución* de mayo, en Francia –repito: en Francia– tal vez sólo pueda compararse –en Francia– a otro suceso de hace cuarenta años: el surrealismo. Tal vez sus resultados sean parecidos. Francia, en sí, con su peso específico, es otra cosa: De Gaulle y el Partido Comunista (¿quién más burgés?) y la *revolución* de mayo, como el surrealismo con sus Tzaras, Buñuel, Dalí –tan franceses– como ahora con sus Cohn-Bendit, Cortázar, Fuentes...⁴⁰;

y en una de sus conversaciones con Buñuel compartirá esa inquietud con el director aragonés, quien se muestra de acuerdo con Aub:

–Estoy seguro de que el surrealismo estaba, estuvo, en la base de la «revolución de mayo». Pero nosotros éramos veinte, y ellos, ochenta mil. No puedo decir que estaba con ellos. Los veía y no acababa de creerlo.⁴¹

Además de esa rebelión política, a la que el escritor se mantuvo siempre fiel, la concepción de *Luis Buñuel, novela* contiene también una rebelión estética y literaria, que la aproxima a otros textos aubianos más o menos contemporáneos. Ya hemos visto la relación que el propio escritor establece con *Jusep Torres Campalans*, y el recuerdo de la biografía apócrifa del pintor está, sin duda, presente cuando en el «Prólogo personal» intenta explicar el por qué de la atribución genérica que contiene el título del nuevo proyecto:

diario *La gallina ciega* (1972); al leer las galeradas de ese texto, Buñuel reacciona de forma entusiasta: “–¡Qué mala leche! / Los estoy viendo: no. Es la ternura, el amor, el verse tan citado. De pronto le vuelve a salir su condición de escritor. Su amargura. / –El cine –me dice– queda muy lejos. / Máximo elogio.” (Ibid., 19 enero 1972, p. 494).

³⁸ *Conversaciones*, pp. 21.

³⁹ Véase Manuel Aznar Soler, «Enero en Cuba: la revolución cubana vista por Max Aub en 1968», en *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento, 2003, pp. 323-351.

⁴⁰ *Diarios (1939-1972)*, 14-VII-1968, p. 421-422.

⁴¹ *Conversaciones*, p.158.

No queriendo inventar, robé. Es decir, copié, hurté, transcribí. Si este libro tiene lectores y al cerrarlo tienen ante él un hombre –un personaje–, sea el que sea, pero con todos sus atributos: juventud, madurez, ancianidad, y les queda clara una imagen (formada de miles) de lo que fue su época ¿qué más me da que se haya sacado una noticia de un periódico, de una conferencia, de un libro, de un relato, de una mentira. Al principio, uno piensa que no debe apartarse un adarme de lo que haya sucedido. Más adelante, cuando –como en cualquier novela de *El laberinto mágico*– me di cuenta de que no había manera de desentrañar lo sucedido (porque no hay un suceso, sino tantos como testigos auténticos), me alcé de hombros y decidí –si podía divertir al lector– dar las diversas versiones, no para que escogiera, sino para que las tuviera todas por verdad, que así es. [...]

[...] Si lo he subtítulo *novela* es porque, a pesar de todo, quiero estar lo más cerca posible de la verdad. Las anécdotas, los cuentos, lo inventado acerca de un personaje o un hecho son mucho mejores para conocerlo que los documentos. [...] Además, ni a Luis Buñuel ni a mí nos importó tanto la verdad como la justicia. [...]

No será tal vez la historia de Luis Buñuel, no será un estudio sobre el siglo XX, sino algo híbrido, como han venido a ser hoy, en general, las obras de arte: teatro que no es teatro, novela que no es novela, poesía que no es poesía.

[...] Conste que no miré a Buñuel con otros ojos que con lo que vi a mis demás personajes. [...] En general, a los hombres de bien se les ve, por apasionados, una luz de verdad en lo que aseguran. Pero una luz de verdad extraña a ella. Por eso todo cuanto sigue puede muy bien ser una sarta de mentiras o verdades a medias –que viene a dar lo mismo–, pero tengo la esperanza de que el resultado dará cuenta de las suposiciones –propias y ajenas– de por qué fuimos como fuimos. [...] Todo es diversidad de pareceres. Y cualquier cosa puede ser otra. Las imágenes engañan tanto como las palabras. [...]

Este libro, repito, no puede ser sino una novela más, parecida a las que he escrito: saco de recortes, de recuerdos, de chistes, de sucesos, vaciado sobre el tapiz de su época. ¿Qué le voy a hacer, si no sé escribir de otra manera ni de otra cosa? Miento: ...si no me interesa escribir de otra cosa.⁴²

"Definición del arte: hacer de la mentira verdad", había escrito en sus *Diarios* cuando se hallaba ultimando el *Jusep Torres Campalans*⁴³.

Ensayará, pues, de nuevo el método ya aplicado en esa novela, y que constituye también la espina dorsal de *Juego de cartas*, o el fundamento teórico de las famosas «Páginas azules» de *Campo de los almendros*: la mirada fragmentada y caleidoscópica sobre un personaje, única forma posible de aproximarse a la verdad en un tiempo de incertidumbres:

⁴² Ibid., pp. 18-21; y, más adelante: "Posiblemente me equivoqué y debí explicarme con más novelas en las que los sucesos no jugaran el papel que les otorgo en casi cuanto he escrito; pero me es más gustoso mezclar el día con la noche, el sueño con la razón, la verdad con la mentira para acercarme disfrazado a la verdad inalcanzable." (Ibid., p. 24).

⁴³ Max Aub, *Diarios (1953-1956)* (edición de Manuel Aznar Soler), 29-IV-1957, México, Conaculta, 2002, p. 133. La idea primigenia de "hacer un estudio, con todo detalle, acerca de un autor y sus obras –todo inexistente–. Biografía, estilística, asuntos, todo ello inventado" aparece en sus *Diarios* ya el 10 septiembre de 1954 (Ibid., p. 53), y el 9 de agosto del año siguiente Aub da fe del nacimiento de *Jusep Torres Campalans* y anota algunas de sus líneas maestras (Ibid., p. 80); finalmente, el 9 de enero de 1957 dice tenerlo "armado, de pies a cabeza" y muestra su intención de pintar él mismo la obra de su criatura (Ibid., p. 131). Al frente de la obra, entre otras, Aub sitúa la pregunta de Santiago de Alvarado, "¿Cómo puede haber verdad sin mentira?".

Porque si nadie sabe cómo es uno, menos los demás. Tal vez, sin embargo, confrontando testimonios de lo que creen los otros, podamos aproximarnos al «dibujo» de quien sea [...]. No permanece uno como lo que es —como lo que fue—, sino como le ven —como le vieron— los demás. Se me ocurrió, pues, acudir a quienes le conocen o conocieron, aquí y allá, ahora, entonces, a medias, como profesional, amigo, comensal, jefe, socio, estudiante. Facetas. Harían falta diez o quince mil, como las de ciertos ojos de insectos, para dar una imagen aproximada, aun atreviéndome a imprimir lo que dicen de él sus envidiosos. Tal vez, algún día, una computadora pueda acercarse al retrato. Por el momento, sólo los personajes de novela tienen trazos firmes, y son como son porque fueron descritos por su creador. Buñuel se me escapa por todas partes; no es un Torres Campalans cualquiera. Los hombres callan por conveniencia, prudencia, arte, hipocresía, gusto, ignorancia, o hablan por lo mismo. Enfrentando pareceres, tal vez quede —siempre borrosa— más clara su figura humana (fotografías aparte, que sólo dicen lo que ven).⁴⁴

Este “libro diálogo” está pensado, pues, al igual que una película, como una sucesión de imágenes: “Uno y otra no son sino movimiento”⁴⁵; y para ilustrar ese concepto trae a colación un célebre cuadro de Marcel Duchamp (1912):

Lo que quiero es intentar un retrato en movimiento, para ver hasta dónde es posible que un lector sea capaz de sacar de ese cuadro, que tal vez se parezca un poco a *Desnudo bajando la escalera*, al mismísimo Luis Buñuel, y a nuestra época, hechos pedazos pero enteros, si no para siempre, por lo menos por algún tiempo.⁴⁶

En ese juego de espejos y de perspectivas es evidente que hablar de Buñuel es también hablar de sí mismo. “Siempre me ha gustado poner a otros por talanquera, por pura cobardía o por natural pudor, o por ambas cosas a la vez”⁴⁷, escribe Aub. “Toda la vida me busqué en los demás, jamás dí conmigo”⁴⁸, apostilla Luis Álvarez Petreña (1971) en las puertas de la muerte.

En cierta ocasión, Joaquín Díez-Canedo dijo de Max Aub que era “un autor póstumo”⁴⁹; en las postrimerías de su vida, el escritor empieza a tomar conciencia de que *Luis Buñuel, novela* puede acabar siendo, además de su memoria, también su testamento:

Hoy, domingo 3 de enero de 1971, —escribe en la «Postdata» que cierra el «Prólogo personal»— tras dos años y medio de preparación, empiezo a poner en orden mis papeles acerca de Luis Buñuel, que pasa a ser personaje. No las tengo todas conmigo. Los personajes, personajes son y quedan. Buñuel vive y morirá.

⁴⁴ *Conversaciones*, pp. 16-17.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 33. Juan Manuel Díaz de Guereñu ha relacionado semejante noción de la “segmentación” en Buñuel con la poética creacionista y la lectura de Huidobro y Larrea (J.M. Díaz de Guereñu, «Conjeturando lejanías. Buñuel y los creacionistas», en *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación ICO, 2000, p. 134).

⁴⁷ *Conversaciones*, p. 24.

⁴⁸ Max Aub, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (prólogo de Rafael Chirbes), Madrid, Viamonte, 1999, p. 213.

⁴⁹ Max Aub, *Diarios (1939-1972)*, 3 de enero de 1969, p. 437.

El que salga de este cúmulo de documentos, recuerdos venidos a folios, ¿sobrevivirá? Para eso necesito acabar este libro y que no acabe él conmigo. [...] Mi cuerpo está dañado, mi memoria se resiente de ello [...]. Es la primera vez que me enfrento al papel con el temor (fundado) de no acabar lo que principié.

Es curioso que a mi personaje le sucede exactamente lo mismo y que si no se decide a empezar otra película es porque –según me confiesa– no sabe si la terminará. No quiero creer en premoniciones. Mi corazón lo ha de decir, y no se escribe con él, sino con la cabeza, las palabras y el papel. Ánimo no me falta.

No es el trabajo el que me asusta, sino el tiempo. Ya estamos viejos, y quiero buscar y encontrar; y para dar con lo que se quiere, se equivoca uno muchas veces de camino.⁵⁰

Efectivamente, el tiempo le faltó. El 22 de julio de 1972, poco después del segundo viaje del escritor a España, las «vidas paralelas» de Max Aub y Luis Buñuel se separan definitivamente. El aragonés aún habría de sobrevivir al valenciano otros diez años; si éste apenas tuvo tiempo de venir sin regresar y su obra no será ampliamente conocida aquí hasta bastantes años después, aquél tuvo tiempo de pasar temporadas más o menos largas y vivir el estreno de buena parte de su filmografía en su patria de nacimiento; ambos, sin embargo, decidieron, como Aub había pronosticado, morir en México, por fidelidad a ese exilio del que ya no era posible retornar. Qué mejor, para concluir este paralelo, que recurrir al espejo que el director paseaba por la calles de ese exilio:

Parcial con preferidos, predilectos, favoritos, debilidades por quienes tal vez no las merecían (¿quién no?), prejuicios (pero capaz fácilmente de echarlos por la borda); obstinado, con ciertas obsesiones y buenas costumbres, sin importarle el qué dirán; parece más caviloso, por los años, de lo que es y está.

Inteligente, crítico arbitrario y, por tanto, excelente. Amigo de sus amigos, cuanto más viejos mejor, por su amor a la vida. Respetuoso del azar.

Cara de verdugo; de andar ya recargado por sus años, poco dado a demostrar sus afectos, por ahí va, al *Supermercado*, Luis Buñuel, a comprar sardinas frescas, si las hay; Noil ly-Prat, si encuentra una botella. Incapaz de viajar con un paquete, feliz de que un amigo le traiga uno de *Gitanes*. Contradicción hecha arte.⁵¹

Publicado en Manuel Aznar Soler, ed., *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 299-312



Paralelo Buñuel-Aub de www.gexel.es/paralelobunuelaub.pdf està subjecta a una llicència de [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/)

⁵⁰ *Conversaciones*, pp. 27 y 33.

⁵¹ Max Aub, «Largo pie para una fotografía de Luis Buñuel por las calles de México», p.3.