

NOVELAS CORRESPONDIDAS: GÓMEZ DE LA SERNA Y MAX AUB

Miguel Vitagliano
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Hacia fines de los años cincuenta, Ramón Gómez de la Serna y Max Aub publicaron en el exilio dos novelas claves para sus respectivas obras, *Cartas a mí mismo* (1956) y *Jusep Torres Campalans* (1958). Son dos textos experimentales que puestos en relación ofrecen reflexiones significativas acerca de la novela contemporánea escrita en castellano.

PALABRAS CLAVE: *Cartas a mí mismo*, *Jusep Torres de Campalans*, novela experimental, arte de la novela, experimentación, vanguardia.

ABSTRACT

«Two-Way Novels: Gómez de la Serna and Max Aub». Towards the end of the 50's, Ramón Gómez de la Serna and Max Aub published during their exile two significant works, *Cartas a mí mismo* (1956) and *Jusep Torres Campalans* (1958). These two experimental novels put together offer significant thoughts about the contemporary novel written in Spanish.

KEY WORDS: *Cartas a mí mismo*, *Jusep Torres de Campalans*, experimental novel, art of novel, experimental, avantgarde art.

Todo parece distanciarlos. Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) se radicó en Argentina para alejarse de la guerra que comenzaba en España; Max Aub (1903-1972) se expatrió en México en 1942, después de haber sido derrotado como republicano y ser deportado a un campo de prisioneros en Argelia.

Gómez de la Serna ya era celebrado en Buenos Aires desde los veinte por los jóvenes vanguardistas nucleados en *Martín Fierro* y al llegar al país encontró espacio para publicar en diarios y revistas de amplísima circulación hasta principios de los cincuenta. En Europa, el reconocimiento se concentró en la década del veinte y después, según Max Aub, Ramón fue «borrado». Su gran falla estaba en que «los hombres le interesaban poco» y que su pasión se centraba en la suerte de los objetos, lo que hacía que sus novelas resultaran «un amasijo fenomenal de contradicciones»: demostraban que su autor era igual que sus personajes, «un medioser» (Aub, 2007: 7623).

La dura sentencia funcionaba como el espejo invertido de su propia trayectoria: de un lado el socialista republicano, del otro el escritor de opiniones políticas



tan variables como altisonantes. En una de sus *gollerías* Ramón imaginó, en 1946, los beneficios que podía tener un escritor si perdiera literalmente la cabeza, porque ningún reparo encontraría para escribir «máximas maravillosas» como: «Los pueblos quieren gobernantes que piensen como ellos, para dejar de pensar como esos gobernantes en cuanto les den el poder» (Gómez de la Serna, 1983: 23).

En el tramo final de su vida, Ramón escribió una pequeña obra maestra, *Cartas a mí mismo* (1956) y dos años después, en la plenitud de su madurez, Max Aub publicó *Jusep Torres Campalans* (1958), ambas novelas dialogan de todo cuanto queda invisible en los espejos.

DESTIEMPO PARA DOS

En una de las páginas de *Automoribundia* (1948), Gómez de la Serna reflexiona sobre los libros que aún no ha escrito. Un balance de su propia literatura. Hace una columna con «50.000 ilusiones y proyectos muertos», «1.000 novelas que fue imposible escribir», unas 100.000 greguerías «inhalladas por falta de paz», «1.000 ensayos malogrados» y, entre otras deudas, «5.000 cartas a mí mismo sin escribir» (1948: 73233). El resultado son seis ceros. Sumar para no obtener nada.

Cartas a mí mismo (1956) apenas pasa las cien páginas; está muy lejos de poder reunir las cinco mil cartas pendientes. Es la correspondencia que el autor se ha estado escribiendo a sí mismo a razón de dos o tres cartas por año para paliar en algo «la gran soledad» que siente viviendo en Buenos Aires, tan lejos de España (Gómez de la Serna 1962: 7). La decisión de reunir las coincide con el momento en que buena parte del medio cultural argentino, que tanto lo había alentado y protegido, comienza a apartarlo en represalia a su apoyo al peronismo, derrocado por el golpe de Estado de 1955. Se ha convertido en un hombre a *destiempo* tanto en España como en Argentina, y en un escritor que presiente que su legado es la repetición de un vacío. Ni el humor ni el ingenio de sus greguerías le parecen efectivos, acaso porque han cambiado las expectativas de la lectura en los últimos años. Ya no estaba en sincronía con el presente, declinaba en una paradoja bastante cruel, la de ser, como sugiere Greco, un «vanguardista viejo, un superviviente» de los veinte y los treinta (Greco, 2009: 27).

A pesar de eso, *Cartas a mí mismo* no es un ajuste de cuentas con los otros ni con el mismo Ramón, el único nombre que impera en esas páginas, el de Ramón que firma las cartas, el de Ramón destinatario y el de Ramón referencia constante. Ni siquiera hay un recuento de lo vivido por ese «yo», son cartas escritas en el borde de «lo que no se sabe que va a ser», en la incertidumbre como toda certeza:

Querido Ramón: Las cartas son escribirse lo que no se sabe que va a ser. Comenzar por una Q mayúscula y de ahí sale todo como flecos de una planta submarina. Sale de muy adentro —debe salir— todo ese enredijo de palabras que aspiramos a que sea muy abisal, pero generalmente es muy superficial. [...]

No creo que haya en el mundo ser con quien tenga más confianza que contigo y, sin embargo, no te puedo escribir lo que quisiera escribirte (1962, 139).



Al sostener la voz entre «lo que no se sabe» y lo que empieza a ser, queda obliterada la posibilidad de la peripecia como eje de la narración. En lugar de escribir sobre lo que sabe —como haría si tuviera una historia cerrada—, escribe justamente porque no sabe, sin aspirar a otra respuesta que al tránsito de esa búsqueda. Cada carta finaliza con la firma y la siguiente insiste en su propio encabezamiento. Lo único que tiene es todo lo que le falta. Querido Ramón, dice, Mi querido Ramón, Mi constante Ramón, Mi querido Ramoncito, insiste Ramón, como si la verdad más triste no fuera del todo seria: se lamenta de que no puedan darse «el pésame el día de nuestra muerte» y de que estén capturados por «este juego de cartas públicamente cerradas y herméticamente abiertas» (207). Son cartas que no pretenden explicar nada, hablan en su completa soledad. En realidad: las novelas nunca «hablan» exactamente lo que «dicen», los que dicen son los lectores, ellas hablan hasta volverse locas o enmudecer:

Te comencé a escribir estas cartas intimistas en broma, pero según pasan los días te las escribo más en serio y a mí mismo me asusta esta seriedad.

Te diría que cada vez estoy más solo y me voy quedando sin mí mismo. Algo consume mi compañía, esa que rodea al hueso y al alma (143).

El año que se publica esa novela, Max Aub escribe en México, en la otra punta del continente y de los tonos de la lengua, *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, que lleva como subtítulo «Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956». Una ficción basada en el reconocimiento que su autor no tuvo ni habría deseado, estando España bajo la dictadura franquista. Una ficción novelesca en el formato de un discurso académico. El tema que «dice» es el teatro español, mientras «habla» de una academia imposible y en otra España. Imagina académicos a Federico García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado; a los dos primeros los mantiene con vida aún en 1956 y al tercero lo aleja de la muerte de 1939 por más de una década. Da por sentado que la República ha celebrado ya sus primeros veinticinco años y que por eso en la Academia pueden estar también desde Rafael Alberti y Pedro Salinas hasta Luis Cernuda y Dámaso Alonso.

Si en *Cartas a mí mismo* se alteran dos subgéneros clásicos como son la novela epistolar y la construida en base al diario íntimo —eso además de transformar la idea del «manuscrito encontrado» en la de «un yo desencontrado»—, en *Discurso leído...* lo trastocado son los protocolos reales de la Academia en sus mínimos detalles. Especial cuidado puso el autor para que el texto circulara impreso en una tipografía y una encuadernación muy similares a las ediciones de la Academia (Muñoz Molina, 2004, 72). Más que ser una ficción que interfiere en la realidad, lo que busca es fusionarse con ella y así ofrecer la evidencia de que nada es producto de la fatalidad sino de los intereses de los hombres.

A través de la ficción Max Aub libera del encierro de la realidad (entiéndase en este caso: la muerte, el exilio, la cárcel, la censura) a un vasto conjunto de escritores, y crea con ellos una comunidad virtual de resistencia. Algo que en *Cartas a mí mismo* solo está presente como ausencia. De la construcción de una red de solidaridad, pasamos a un solipsismo desesperado. De la búsqueda colectiva, al cautiverio de



uno solo poblado de otros. Ramón apenas encuentra un reflejo que lo niega. Llegamos a pedirle dinero a su corresponsal —«Nadie como tú enterado de cómo me urge» (211)— y observa atónito los avatares históricos:

Medio mundo quiere asaltar al otro medio y la que se ha descubierto ahora como guerra fría es la persistente guerra de siempre.

Lo malo es que a nosotros nos empujen y nos desbaraten la mesa en que escribimos, leemos y pensamos, notablemente acodados para pensar (181).

Sin embargo, la novela adquiere mayor relevancia en el contraste con *Discurso leído...* y, sobre todo, con *Jusep Torres Campalans*, publicada dos años después. Lo que a primera vista parecía broma y luego desesperación, refulege entonces en reflexión sobre la forma novela.

SUMA Y RESTA

Tampoco *Jusep Torres Campalans* (1958) se presenta como una novela convencional, es la biografía crítica y real de un pintor imaginario, amigo de Picasso y cofundador del cubismo, artista rebelde, secreto, exiliado en México, escondido y olvidado en el sur del país, donde trata de interpretar el mensaje de la lluvia con los indígenas en Chiapas, y muerto en 1956. Redobla ampliamente la apuesta de *Discurso leído...* Max Aub pinta y dibuja las obras de JTC que incorpora al libro, junto con fotos irrealmente reales de los padres campesinos y de sus amigos. Y escribe sus reflexiones sobre el arte y la creación, el «Cuaderno verde», publicado luego en un volumen autónomo (Aub, 2007), una suerte de desprendimiento que también tocó al artista imaginado, ya que no pocas veces fue dado por artista real.

Aun así su mayor potencia reside en que esa persistente trama textual —cálida e infatigable como la lluvia en Chiapas— se propone para ser leída como una experimentación reflexiva sobre la novela. Es decir, sobre la forma novela, una potencialidad siempre abierta desde la modernidad de, el *Quijote*, no sobre el género que desde el *Quijote* ha tratado de codificar y cristalizar sus posibilidades.

Y lo sintomático es que revela su amplitud en el contraste con *Cartas a mí mismo*. Una es el contrapunto de la otra en una reflexión afín sobre el arte de la novela como exploración cognoscitiva. Mientras Gómez de la Serna opera por sustracción, despojándose del mundo que envuelve «al hueso y al alma», Max Aub exaspera al máximo la adición, incorpora todo cuanto puede de ese mundo mediante géneros codificados. Construye un ensayo crítico biográfico sobre un artista, acompañado de las consabidas cronologías comparativas, extractos de estudios que abarcan desde Pérez Galdós a Victor Serge, pero también incorpora textos críticos sobre JTC, etc. El exceso es su máxima rectora como en *Cartas a mí mismo* es el repliegue llevado al límite. No sorprende que Gómez de la Serna deje fuera del volumen una carta, que publicaría más tarde con la escueta aclaración de «no fue incluida en mi libro *Cartas a mí mismo*». La razón, sin embargo, resulta evidente. Es una carta en la que el mundo cobra un peso tan avasallante



que entierra a Ramón —mejor sería decir que lo enmunda—; y es la única que concluye con «abrazos resignados de Ramón»:

Somos una humanidad catastrófica. Estamos en las vísperas de la guerra más des-cerrajada de la historia y no sabemos más que vamos a ser arruinados y corremos de un lado a otro intentando seguir viviendo hasta el final. [...] Quiero que pueda traslucirse en esta carta —¿ histórica? — la bobaliconería de los humanos en vísperas del gran acontecimiento de la invasión de los asiáticos, con sus máscara suficiente para parecer seudoeuropeos (Gómez de la Serna, 1970: 1178).

Esa página no tenía lugar en un conjunto en el que prima la sustracción. Y es importante tener presente que la decisión restrictiva de Gómez de la Serna debe entenderse como una firme toma de posición. Compleja y puntual, teniendo en cuenta que el conjunto de su obra está gobernado por la abundancia. No es una mera cuestión de edición el hecho de que publique *Cartas a mí mismo* antecedida en el volumen por *Cartas a las golondrinas*, se trata de la necesidad de tocar «al hueso y al alma» desde un borde compartido, un costado menor. También resulta significativa la brevedad de la narración, otra manera de ser menor y ser novela, si atendemos a la definición moderna del término. La decisión de Max Aub, en cambio, no es puntual, se extiende como una red que incorpora cuanto necesita. Busca que lo menor esté presente en todas partes pero sin asentarse en ningún discurso en particular. La diferencia entre ambos es radical, pero confluyen en el mismo interrogante, ese que Max Aub coloca en la voz de su personaje, como si fuera el destinatario de Ramón a una carta de Ramón:

El arte es interinuterino, una sucesión. Sí: una sucesión, una herencia, una cosa tras otra, atadas por un cordón umbilical. Una delegación. Fulano delega en mí, y yo delego en... Dios delegó en... Todos somos actores, representantes (cobramos comisión), delegados, suplentes de nosotros mismos, auxiliares, copistas, pasantes de nuestros padres a nuestros hijos. No los tengo. ¿Qué tengo? (Aub, 1984: 252).

La respuesta puede contener seis ceros o la invención de obras ajenas; es lo mismo.

MODOS DE OCULTARSE

La creación de apócrifos es una constante en Max Aub. Continuaría con el proyecto de ir sumando poetas imaginados como los de su *Antología traducida* (Aub, 2004: 27) y culminar con *Imposible Sinatá*, la novela publicada diez años después de su muerte. Una reunión de escritos de soldados caídos en la Guerra de los Seis Días, en 1967. Prosas breves y poemas «encontrados en bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos». Las muertes son reales, los nombres de los soldados y sus escritos son verdaderamente imaginarios. Cada uno es presentado por un paratexto, como los siguientes:



Mordehai Hausmann. No había televisión en Israel y MH —Adu, 1939— fue contratado en Colonia, Alemania, como técnico en telecomunicaciones. Parece broma. Así lo tomó hasta terminar en las alturas de Golan, el tercer día. Dejó viuda y tres retoños. Era flaco, rubio y apasionado tocador de flauta.

Ali Fakum Nazzar nació en 1942, en Alejandría. No pude saber nada de él. Nadie se acordaba o se alzaban de hombros. Hay personas que pasan así por el mundo; injustamente, como es de razón. Murió el último día (Aub, 1982: 56, 65).

Individuos comunes y convivencias imposibles marcadas por la guerra, eso es lo que habita sin olvido en *Imposible Sináí*. Una novela que reúne escritos menores y pone en acto una lección del *Quijote*: la novela se hace con palabras y papeles caídos y desechados. La presencia de lo apócrifo ya está allí; no habría que olvidar que «apócrifo» significa «yo oculto».

¿Qué oculta Max Aub en sus apócrifos? Posiblemente algo similar a lo que Gómez de la Serna ostenta hasta la exasperación en *Cartas a mí mismo*. Repite su nombre de pila para volverlo ajeno; es decir, para convertirlo —y convertirse— en apócrifo.

En una carta que Macedonio Fernández le envía a Gómez de la Serna, hacia fines de la década del cuarenta, celebra lo que hay de «absolutamente nuevo» en su arte de la narración: la creación de «un narrador máquina que no mendiga que se consternen por él» ninguno de sus personajes (Fernández, 1976: 69). Ese narrador máquina no es el depositario de las ambiciones y las limitaciones del autor, que es su apócrifo; el narrador máquina es una función construida dentro de la lógica de la obra y por eso, para Macedonio, resulta el principal fundamento de lo que define como el arte de la prosa. Ya mucho antes, en una carta de 1929, le había hecho explícita su admiración, y con ella ciertos lineamientos fundamentales de su concepción del arte:

...yo hablaré del único genio actual en todo el Arte excepto Chaplin: usted, el segundo genio del Arte literario *consciente* después de Poe. Chaplin no es un artista consciente, es belleza natural como Quijote. La humanidad no debe interesarse por belleza humana no consciente, es degradante y molesta en su goce; belleza *natural* hecha por labor voluntaria humana, es una de mis tesis (Fernández, 1976: 51).

El narrador máquina solo puede tener lugar en lo que Macedonio —al que Octavio Paz no vaciló en asemejar a Marcel Duchamp (1995: 31)— define como arte «consciente», al concebir sus textos como construcciones y no como fragmentos de la realidad. *Cartas a mí mismo* extrema ese principio a través del rigor por la sustracción. Y eso parecería irreconciliable con Max Aub, pero solo cuando la lectura se detiene en el peso que lo real histórico detenta en sus novelas, no al considerar la relevancia de lo apócrifo. El narrador construido en *Jusep Torres Campalans*, o en *Imposible Sináí*, funciona como una máquina que resignifica cada texto —o género que incorpora a su trama—. Es un narrador máquina que persigue un objetivo, y que no es lograr que esos papeles se lean reales, lo que quiere es que se muestren tan apócrifos como lo apócrifo disimulado en la realidad. La diferencia con Macedo-



nio no es de orden estético: para Max Aub nada es espontáneo, ni siquiera lo que llamamos realidad, y descubrirlo es tarea de la consciencia.

Gómez de la Serna define a Macedonio Fernández como un individuo que «recibe las cosas del pasado destiempándolas»: altera la causalidad de los hechos, intercambia causas con consecuencias (Gómez de la Serna, 1968: 68). En otras palabras: destaca como un distintivo rasgo ajeno lo que él mismo pone en juego en sus greguerías y en sus novelas. El hombre a destiempo y el hombre que destiempa están muy próximos en la distancia. En *Museo de la novela de La Eterna*, Macedonio colocaría en el centro todos los aspectos que hacen a su teoría de la prosa: una novela de prólogos que nunca empiezan a terminar ni siquiera en la última página. Ya le había contado a Ramón de su proyecto en una carta de 1929: «Veintinueve prólogos tendrá míos mi imprologable novela [...]; hago en ellos teoría del Arte y doctrina de la Novela...» (Fernández 1976: 51). El proyecto está presente, y cada vez más nuevo, cuando leemos a Max Aub y Gómez de la Serna en sus novelas correspondidas.

Recibido: abril de 2015; aceptado: julio de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1982): *Lamento Sinái*, Madrid: Seix Barral.
- (1984): *Jusep Torres Campalans* [1958], Barcelona: Plaza & Janés.
- (2004): *Antología traducida*, edición de Pasqual Mas i Usó, Madrid: Visor.
- (2007a): *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, edición y estudio preliminar de Eugenia Meyer, Madrid: FCE y Fundación Max Aub.
- (2007b): *Cuaderno verde de Jusep Torres Campalans*, Vicente Rojo, selección y nota introductoria, Barcelona: Sirpus.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1948): *Automoribundia: 18881948*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1962): *Cartas a mí mismo / Cartas a las golondrinas*, Madrid: Espasa Calpe.
- (1968): *Retratos contemporáneos escogidos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1970): *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi Automoribundia* [1957], Madrid: Alianza.
- (1983): *Gollería* [1946], Barcelona: Bruguera.
- GRECO, Martín et al. (2009): *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir 19401956*, Buenos Aires: Fundación Espiga.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1976): *Obras Completas. Epistolario*, tomo II, Buenos Aires: Corregidor.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio y AUB, Max (2004): *Destierro y Destiempo. Dos discursos de Ingreso en la Academia*, Valencia: PreTextos.
- PAZ, Octavio (1995): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* [1973], México: Biblioteca Era.

