

ANTOLOGÍA TRADUCIDA DE MAX AUB:  
LA REPRESENTACIÓN ALEGÓRICA DE LA MÁSCARA

La primera edición de *Antología traducida* de Max Aub aparece en México, en 1963. Le sigue una segunda edición, más aumentada, que sale en Barcelona, en 1972. Libro paradójico y sorprendente. Se coleccionan « poetas menores » que tan sólo escribieron un poema (o tal vez dos o tres), pero que resultan (caso curioso), « tan buenos como los mejores » (pág. 7). Sobre las propias aspiraciones del antólogo se escribe en la nota preliminar: « Escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos. Joaquín Díez-Canedo me los hecha siempre en cara. Sin más dificultad que la tristeza, acabó por convencerme. Entonces me puse a mal traducir estos poemas secundones que posiblemente tampoco tienen interés ». Admitida la frustración de Max Aub como poeta (y hasta veladamente como antólogo y traductor) le queda la bufa lúdica y humorística: la mascarada literaria. De tal nota (págs. 7-9) nos importa destacar: a) que Max Aub se reconoce a sí mismo « mal poeta »: carece de oído y ritmo para ajustar palabra con idea; b) que su traducción es un abierto « fraude » al lector: del poema que indica « mal traducir »; del mismo proceso (omite fragmentos); de la presentación de cada poeta (a veces burlesca) en escuetas viñetas biográficas: todos dignos de ser ignorados; o de « dudoso interés ». Sin embargo, y pese a la nula autoridad estética del proyecto (su auto-parodia), se agradecen, siguiendo las normas académicas, las ayudas recibidas. A Howard L. Middleton, especialista en lenguas y literaturas eslavas; a Juan de la Salle, conocedor del árabe y del sánscrito, colaborador con el insigne orientalista Lévi-Provençal. Y el mismo antólogo incluye su *alter ego*: a Max Aub (págs. 148-49). De éste se escribe: « Aunque sale su nombre con cierta periodicidad sospechosa en libros y revistas, no se sabe dónde está. Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos » (pág. 148).

Se da al traste a su vez con el concepto de distinción que conlleva el verse incluido en tales publicaciones; con las consecuentes

polémicas nacidas a partir de una omisión (deliberada o inocente); con el número de poetas incluidos (generalmente un número par: diez, veinte, etc.), y hasta con los testimonios o manifiestos (con frecuencia altisonantes) que cada poeta presenta a modo de « Poética ». *Antología traducida* viene a ser una desairada parodia al rito de la personalidad: un canto a la modestia, desapercibida o ignorada; a lo que Max Aub como « poeta mediocre » pudo llegar a ser: un mal traductor de versos apócrifos y de poetas menores: él mismo en sus « otros ». Se destacan en las breves viñetas introductorias los rasgos pintorescos y anecdóticos. Abundan los judíos y los conversos; los perseguidos por la Inquisición (págs. 85-88); los desterrados y suicidas (pág. 63), y hasta los dementes (pág. 137). A los personajes históricos (Vladimir Nabokov) se les asigna un texto apócrifo. A Guilhaume de Bourgogne (págs. 70-71) o a Ramón de Perpiñá (págs. 46-47) textos que nunca escribieron.

El truco de las « fotografías » que el Max Aub poeta se asigna (« son evidentes trucos », comenta el antólogo), o el que ni se sepa dónde está, y hasta el que tenga un homónimo que, al parecer, no le pertenece (Leandro Fernández Moratín) asocian *Antología traducida* con *Jusep Torres Campalans* y, a su vez, con el género de la biografía imaginaria: variada y compleja en su « poética ». Los ejemplos son numerosos: de *Monsieur Texte* de Valéry y *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, a *Ficciones* y *El Aleph* de Borges. Participa también, y dentro de la lírica, de la tradición de los poetas trovadores provenzales, donde el esquema biográfico (generalmente logros o fracasos amorosos) forma parte de la escenificación del texto.

Ya en *Jusep Torres Campalans* (Barcelona, Editorial Lumen, 1970), mezclaba Max Aub personajes históricos con ficticios; hechos acaecidos con imaginarios. El nacimiento de Jusep, por ejemplo, se inscribe en el mismo registro en que aparecen los nombres de Ricardo Güiraldes, Diego Rivera, Rodolfo Usigli y Jorge Icaza (pág. 60). Sus amigos son conocidos artistas (Picasso, Braque, Mondrian), o críticos literarios de renombre (tal como Jean Cassaou, amigo éste de don Miguel de Unamuno en sus años de destierro en París, personaje en *Cómo se hace una novela*); o hasta de famosos funcionarios consulares. Alfonso Reyes tramita a Jusep los documentos de visado y entrada a México. Pero la novela superpone a la historia del pintor la del propio Max. Jusep es el pobre pintor jubilado con el que coincide Aub en una conferencia celebrada para conmemorar el 350 Aniversario de la publicación de *Don Quijote*. Y a partir de este encuen-

tro se propone Max contar la vida del pintor. Recorre los lugares que habitó; consulta a amigos que le conocieron y trataron, y detalla con cuidado el proceso de la confección del libro. Esfuerzo paralelo en este sentido ha llevado a cabo en *Antología traducida*: dificultades en poder documentar en detalle la biografía de un poeta; en llevar a cabo una traducción perfecta (del caldeo, arameo y chino al sánscrito y ruso). A través de *Antología traducida* se recorren varios caminos: el de los poetas incluidos (biografías, traducciones, textos); las dificultades que se tuvieron que superar en la obtención de los textos; la inclusión del propio antólogo como autor (« mediocre » según aquél) y como colega de otros poetas incluidos, con experiencias en común (págs. 139-141; 150-152). Se funde así el plano de la realidad textual con el de la figuración imaginaria de cada poeta, y viceversa.

Los casos comparables son, en algunos ejemplos, recientes. Recordemos al Antonio Machado apócrifo, incluyéndose como tal en *Los Complementarios*; a Borges dialogando con sus amigos y críticos en *Ficciones* (« Tlön, Uqbar, Orbis Tertius »), [y en *El Aleph* (« La otra muerte »)]; a don Miguel de Unamuno incluyéndose como personaje en *Niebla* y, finalmente en *Cómo se hace una novela*; a don Quijote y Sancho oyéndose en boca de otros en la « Segunda parte » de *don Quijote*, por tan sólo mencionar varios casos ejemplares. « Somos biblios », afirma en este sentido Unamuno en *Cómo se hace una novela*, « y podemos decir », continúa, « que en el principio fue el Libro o la Historia. Porque la Historia comienza con el Libro y no con la Palabra, y antes de la Historia, del Libro, no había conciencia, no había espejo, no había nada ». Y si adquirimos conciencia de ser en cuanto leemos, la lectura nos sitúa, de acuerdo con Borges, en el mismo nivel de la ficción. En el breve ensayo « Magias parciales del Quijote », incluido en *Otras Inquisiciones*, se pregunta Borges: « ¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, expectador de Hamlet? Creo haber dado la causa », concluye Borges, « tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios ».

Y como en *Jusep Torres Campalans* abundan en *Antología traducida* las notas eruditas. Si por una parte intensifican éstas el sentido de ilusión de un realidad parodiada, por otra ponen en entredicho

el afán erudito de la investigación literaria y filológica, incapaz en último caso de verter un texto en toda su compleja y plural significación. Se justifican, de este modo, los textos abreviados y truncos; la supresión incluso de vocablos esenciales. Pero al igual que los cuadros que figuran en el catálogo de *Jusep Torres Campalans* (págs. 333-44) son auténticos (los pintó el propio Max Aub), no menos lo son los textos que se incluyen en *Antología*. Sin embargo, y al contrario de en la novela, donde se narra una biografía imaginaria *in extenso* (de la adolescencia a la vejez), las notas biográficas se quedan aquí en ingeniosas viñetas pintorescas de tipos y figuras estrafalarias. Se realizan, como en Quevedo, como en los esperpentos de Valle-Inclán, los defectos físicos (uno es la cojera); los vicios de la carne; las creencias religiosas; lo esotérico de una filosofía. Detalles que, como en el relato de « El Inmortal » de Borges, incluido en *El Aleph*, configuran la posibilidad, múltiple y nula a la vez, de ser « Todos » y « Nadie »; de escribir constatando así la propia muerte al incluirse, ya *persona*, en el mismo texto. Se apunta a la vez a la dependencia entre lecturas llevadas a cabo (influencias, historia particular, circunstancias sociales) como determinantes en la realización de la escritura.

Veamos algunas de las « peculiaridades » textuales de *Antología traducida*. Existe aquí el poema escrito en imitación de otro poema. Así, Yojanan Ben Ezra Ibn Al-Zakkai, un sefardita nacido en Salónica, anota puntillosamente Max Aub, presenta su « imitación » de Yehuda Halevi (págs. 80-84). Lo mismo sucede con Pietro Simonetto de quien escribe: « Tradujo muchas novelas inglesas. Lo que sigue pertenece a una comedia publicada en 1780 —*El nigromante*— tal vez traducción o arreglo de una isabelina, hoy perdida » (págs. 90-91). Tal retórica de la simulación (la traducción de una traducción) es conocido *topos* en las letras contemporáneas. Carlyle finge, por ejemplo, que *Sartor Resartus* es la versión parcial de una obra publicada en Alemania, por el extravagante doctor Diógenes Teufelsdröckh. Conocidos son los repetidos trucos en la narrativa de Borges. Muestra en una ocasión cómo Moisés de León, rabino castellano, compuso el *Zabar o Libro del Esplendor*, que divulga como obra de un rabino palestino del siglo III. Datos que él toma, nos indica en « El idioma analítico de John Wilkins », de un libro impreso en Buenos Aires, en 1886, titulado *El curso de lengua universal* del doctor Pedro Mata. En *Subversiones* (Madrid, 1971) presenta Max Aub la « Poética » de Abel Jaldún (págs. 13-17), preceptista árabe

y especialista en el zéjel, traduciendo (por primera vez, anota Max Aub), sus cantos y plegarias (págs. 21-41).

Pero no menos destacable es, en este sentido, la presentación, en *Antología traducida*, del poeta belga Robert Van Moore Dupuit (pág. 107). Incluye a la par con su traducción cuatro versos de Quevedo para expresar aquello que el poeta quiso decir, pero no acertó a decirlo tan bien. El fragmento de Quevedo, intencionalmente mutilado, procede de la silva « Roma antigua y moderna » (*Obra poética*, núm. 137),<sup>1</sup> incluida en *Poemas morales*. Los cuatro primeros versos (un cuarteto endecasílabo perfecto) quedan desfigurados. La alteración llevada a cabo por Max Aub (véase pág. 108, nota) da al traste con la perfección formal: suprime varios vocablos (« un tiempo », ver. 2; « pobre », ver. 4), y altera la voz del emisor. En Quevedo, el discurso lírico se dirige al vocativo « huésped »: « Esta que miras grande Roma agora, / huésped, fue yerba un tiempo, fue collado ». El verbo en presente (« miras ») se altera en pasado (« miró »); la « reina y señora » en « dueña y señora » en la nueva versión. Aquí el traductor se vale del poeta moral (el más leído y admirado por Max Aub) para superar la pobreza expresiva del poeta belga. Pero al incluir en el poema un texto contrahecho de Quevedo, puntualiza su arte de compositor y traductor. La confección se sostiene como un intercambio lúdico de varias posibilidades textuales: a) la de Robert Van Moore Dupuit (no otro que Max Aub); b) la de Francisco de Quevedo (que aquél altera); y c) la del traductor que firma el libro y se alude a sí mismo en la cubierta y en la nota de página. Socaba así, paródicamente: 1) el principio de autoridad: la literatura es (ya en Borges) pertenencia plural; sus metáforas meras variaciones en el tiempo; 2) la función del lector como modificador del texto: a través de éste se explican las variantes de otros textos; 3) la funcionalidad del texto lírico ejemplar: fija y aclara un pensamiento confuso, o pobremente expresado; 4) la actualidad de Quevedo, detrás de la mayoría de las páginas de Max Aub.

De nuevo, la figura innovadora de Borges como lectura previa determina y conforma la retórica de *Antología traducida*. Por ejemplo, en la fijación de fuentes, épocas, datos, textos. Todo es problemático, contingente, posible. Sobre « Ti Kappur Maitili » escribe Aub: « sólo queda el nombre sin que se sepa a ciencia cierta —¿hay alguna?— si corresponde al autor de lo que sigue » (pág. 40).

1. Ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Editorial Planeta, 1968, págs. 112-117.

Y de « Fu-Po » afirma: « No se sabe dónde ni cuándo murió » (pág. 38). Ti Kappur muere ajusticiado por el rey al ignorar la fecha de la muerte de éste, fin similar al del poeta de la « Parábola del Palacio » de Borges, incluida en *El Hacedor*. Leyendo una novela en su viaje en tren, de Pisa a Roma, Van Moore Dupuit envidia a los personajes de la narración, que no hicieron nada por llegar a ser (piensa él), y que, por el contrario, son más reales (« intangibles ») que él mismo. « ¿Qué hice para no merecer lo mismo? », se pregunta; « ¿No me inventaron igual, sin pedirlo? ¿No soy, no fui? Ya sé: gozaré de lápida, pero nadie sabrá como fui, mientras éstos que veo, de papel, quedarán intangibles » (pág. 109). Sin embargo, la obsesión por el tiempo (abrumadora en Unamuno); la añoranza de una patria perdida o lejana; la realidad aniquiladora de la muerte (págs. 17, 18), son los ejes temáticos de *Antología traducida*, con frecuencia mutuamente asociados. Le preocupa a John O'Mulleady (págs. 120-121), ese « adentrarse en el ayer, en lo que ya no es, en lo que quizá no fue ». La muerte es presencia obsesionante: una monstruosa fuerza ineludible: « ¡O suave viento de la muerte! », se exclama (pág. 121). En el poema-fragmento « El cementerio », <sup>2</sup> que atribuye a Guillaume de Bourgogne (págs. 70-71), se clasifica la sociedad de acuerdo con las características morales o éticas de cada grupo:

Aquí están o estaban los que decían que sí;  
 aquí están o estaban los que decían que no;  
 aquí están o estaban los que lo deseaban todo;  
 aquí están o estaban los que no deseaban nada.

La ordenación es antitética: paralelística y gráfica en el juego de oposiciones. Al tranquilo se opone el desasosegado; al apacible, el vehemente. La agrupación fragmentada confiere una visión invertida de la sociedad, vista humorísticamente desde la muerte.

Le conmueve en Teodoro Lauren « su tristeza por su patria inexistente » (pág. 122). En el mismo sentido alude el poema VIII (págs. 125-26): « Tengo una patria / y es como si no la tuviera ». Se documenta incluso influencias, lecturas previas, la asociación y correspondencia entre textos afines. En el poema « Ciego », atribuido a Ramón de Perpiñá, se indica en la nota introductoria: « (¿Recor-

2. Véase el relato « El cementerio de Djelfa » de Max Aub, basado en sus experiencias de exiliado en un campo de concentración, en Argelia. El relato fue incluido en *Historia de mala muerte* (México, Editorial Mortiz, 1965), págs. 73-84. A la misma experiencia se refiere en su libro en verso, *Diario de Djelfa*, 2a. ed. (México, 1970).

daría Miguel de Unamuno este poema cuando escribió 'Veré por tí'? La indiferencia de don Miguel hacia la poesía de este tipo » (rítmica, añadiríamos), « aconseja pensar lo contrario) », concluye Max Aub (pág. 46). El poeta viene a ser, en el poema de Unamuno, el simbólico lazarillo en su camino hacia « lo que es hoy esperanza ». Sus sentidos, íntimamente incorporados, le sirven de ayuda recíproca: « mis ojos son para tí la prenda / de un caminar seguro ». La misma función se le concede en el poema de Aub. En « Ciego » comparte éste con el acompañante una geografía espacial: « ¡Ay, ciego de tí, ciego, / A través de tí veo! » (vers. 8-9). La constitución anatómica del uno le confiere una correspondencia espacial al otro: « tu cintura mi tronco, / tu pecho mi desierto, / tus piernas mi alameda, / tu vientre mi mar muerto » (vers. 2-5).

Un sentido de totalidad configura la composición de *Antología traducida*. Si bien el primer poema es anónimo, el segundo, de Hagesícora (pág. 13), pertenece al siglo VII, antes de la Era Cristiana. Corresponde el último a Michael McGuleen, poeta nacido en San Francisco. Se suicida en Miconos (Grecia), después de pertenecer a la « generación hippie », [que tanta importancia tuvo en la parte Oeste de Estados Unidos; en concreto en San Francisco]. De él escribe Aub: « Viajó mucho en su corta vida » (1941-1964), « comió poco, bebió y habló mucho, pintó, grabó, hizo cerámica, se cortó poco el pelo y se vistió de cualquier manera » (pág. 163). A la variedad de generaciones, nacionalidades, lenguas, tipos y religiones, se unen los poemas en prosa; la variedad de formas líricas (la mayoría versos libres); filosofías; de enunciados estéticos, destacando, sobre todo, la abigarrada pintura de tipos que presenta en cada viñeta biográfica. Escribe Aub de Iván M. Ivanov: « Pasados los cincuenta años, en contra de la mayoría de los de su calaña, se convirtió en adorador del sexo contrario, con el que dilapidó su no corta fortuna » (pág. 105). Que nunca salió de las « tabernas » anota de Juan Manuel Wilkenstein (pág. 89). Y de Samuel Ebronsohn: « Según me cuentan era un hombre pequeño, con una gran barba, muy amigo de los animales y poco del agua » (pág. 127). En « Poética » (págs. 114-15) se asienta: a) la libre asociación; b) la ambigüedad propia de la expresión lírica; c) los varios niveles semánticos implícitos en todo texto poético: su lectura plural. Mas dentro de la riqueza de asociaciones y niveles semánticos, no falta el poema jubilante (a modo de *gratias agere*) en boca de Wilfred Poucas Martos (págs. 116-19): « Nada tenía, me diste luz y canto, / me diste esposa e hijos, / me diste los

libros / que leo, / me diste los libros / que escribo / porque tú lo quisiste, / ... ». Pero es el humor, a la par con el prosaísmo y la ironía, el móvil de *Antología traducida*. El poema « Las patatas » (pág. 113) trae a colación las *Odas elementales* de Pablo Neruda; la asociación descabellada y absurda (« todos los teléfonos comunican con números equivocados », pág. 112) a las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna,<sup>3</sup> ese gran desconocido de la crítica; la frase epigramática y sentenciosa (« en el cuenco de la / mano / no cabe un ser humano », pág. 111) al Antonio Machado del aforismo y del proverbio en « Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos » de Juan de Mairena.

No tan sólo pues (resumiendo) una farsa literaria, o una parodia contra *Antologías* (traducidas o no), manifiestos, etc.; o contra la historia como exhumación de ilustres personajes; o contra la pesquisa filológica. *Antología traducida* de Max Aub toca estos campos. Pero aquí la ficción, no menos posible que la historia social o la realidad literaria, supera a ambas.<sup>4</sup> Sobre una realidad se imponen múltiples máscaras (modalidades existenciales) que, si bien imaginarias, tienen sentido y llegan a ser posibles en la configuración lúdica de tan sólo una cara: la del Max Aub antólogo a través de las sesenta y una máscaras de sus « Otros »: ese poeta que aún nadie conoce (nos dice), y que ni siquiera se sabe dónde está.

ANTONIO CARREÑO

*Universidad de Illinois, Urbana*

3. Tal recurso de la « máscara » es común en Gómez de la Serna: desde su teoría y concepción del « payaso » y del « circo » hasta las *6 falsas novelas* (Madrid, 1927). Por ejemplo, en « María Yarsilavna » (« Falsa novela rusa », (págs. 9-31), Gómez de la Serna se identifica como un escritor ruso para crear una parodia de la novela psicológica, abrumadora en sus conflictos y en sus numerosos personajes y ascendencias. En « La mujer vestida de hombre » (« Falsa novela alemana », (págs. 156-206), el travestido conlleva, en el disfraz, la simulación teatral. Tal ritual de la alteración es recurrente en « La virgen pintada de rojo » (« Falsa novela negra », (págs. 103-155), donde la acción se desarrolla en una aldea africana. Dentro de la simulación del autor, a la vez personaje e interlocutor, si bien con diferentes nombres (seudónimos) importa destacar la figura de Juan Ardal, de Azorín, personaje en sus *Memorias inmemorables* (Madrid, 1946), (págs. 198-203). Aquí el juego de la figuración es triple: del escritor y el personaje al interlocutor, representados en la figura de Ardal.

4. Con título similar al de *Antología traducida* de Max Aub, el poeta argentino Juan Gelmany se inventa un poeta japonés (*Traducciones*, II), y uno inglés (*Traducciones*, I), como reacción, explica, a la obsesionante y problemática « intimidad » de su yo, tan frecuente en sus libros precedentes. Véase Mario Benedetti, « Juan Gelmany y su ardua empresa de matar la melancolía » en *Los poetas comunicantes* (Montevideo, 1972), págs. 228-29.