

CRÍTICA LITERARIA Y COMPROMISO

ESTUDIO INTRODUCTORIO

Antonio Martín Ezpeleta

No se encuentran demasiadas noticias sobre el nacimiento de este *Discurso de la novela española contemporánea* de Max Aub publicado en México en 1945, más allá de unas fugaces apariciones en los diarios¹ y la correspondencia² del

¹ Corresponden a los días cinco y seis de junio de 1945: “Pesadez difusa en el estómago. J. B. Lévy. Baroja —¡qué divertido!—, qué gracia, una gracia única y popular irreverente. Me hace feliz. Acabé con la copia y corrección del *Discurso*. Llamé a Alfonso Reyes para proponerle hacer algo para el bicentenario de Goya. / [...] Papeles viejos. Historias de las que no me acuerdo. No todas malas. Hace un año que murió el pobre Canedo. Voy a ver a Teresa, ¡por casualidad!; menos mal que rectifico a tiempo. Cobro los ciento cincuenta pesos del *Discurso*, nunca dinero mejor ganado. Cine, argentino: pedante” (1998d: 125-126).

² El *Discurso* es, junto al *Manual de historia de la literatura española*, el estudio que deja más huella en la correspondencia; pero, como suele ser habitual tratándose de sus estudios literarios, nada especialmente relevante. Lo más significativo es el expreso deseo de querer reeditar la obra en España (ese “Buscando un lugar en la historiografía literaria española” al que se refiere Javier Sánchez Zapatero en su reciente edición del “epistolario español” [2016; *vid.* también González Sanchís, 1992]), en la joven editorial Ciencia Nueva, donde también quiso publicar de nuevo la introducción de su antología *La prosa española del siglo XIX*. Esta editorial tenía la intención de dar a la luz textos incómodos al régimen de Franco y abrir camino hacia la democracia. Aunque al final el proyecto no llegó a buen término (el veintisiete de mayo de 1968, escribe Max Aub a Francisco Ayala una carta en la que ya se muestra cauteloso al informarle de que, “si los dejan”, iban a reeditar el *Discurso* en España [Aub/Ayala, 2001: 166]). Max Aub hubiera estado encantado de contribuir con la reedición de algunos de sus estudios (*vid.* la carta de Max Aub a Vicenta F. Montesinos, sobrina de Federico García Lorca, datada el once de abril de 1967 y la respuesta de esta del diecisiete de octubre de 1968). El resto de referencias en su correspondencia inédita, custodiada en

autor. La mejor fuente de información nos la brinda el prólogo de la obra que, dejando de lado la *captatio benevolentiae*, incluye información sobre la razón y el método de su estudio:

Vine a crítico por casualidad y gusto de mi amigo José Medina Echavarría, que me echó el toro encima. Nada me asusta y todo lo desconocido me divierte de antemano, aunque luego salga uno apretándose el gorro.

Me empeñé más bien en dar con las líneas generales y corrientes a flor de tierra (dejando las subterráneas para gentes de más seso) que llevaron a los novelistas a escribir como lo hicieron, que no en enjuiciar cada libro; entre otras cosas porque me resultó más fácil no teniendo a propia mano las obras necesarias para tal trabajo. No siendo erudito, ni profesor, ventaja o mal que apreciará el que leyere, me limité a recordar y releer lo fugado de mi triste memoria. (Curiosa selección automática: lo bueno —lo bello— ocupa lugar, lo demás se evapora).

Prometo no reincidir, y publicar novelas, para que me devuelvan a ley, lo que doy de ocasión³.

Queda advertido el carácter de obra hija del exilio y, por ende, de algún tipo de encargo, ese “toro encima” que le echó su buen amigo José Medina Echavarría (coincidieron de estudiantes en el mismo instituto en Valencia), que era el director de El Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México (el secretario era el también escritor exiliado Francisco Giner de los Ríos). Se trataba de la institución más emblemática del país en lo que al estudio humanístico se refería (la

la Fundación Max Aub en Segorbe, no van mucho más allá de nombrar la obra (Giuseppe Cintioli o Carlos B. Espinosa, por ejemplo, están interesados en conseguir un ejemplar), que Max Aub se encargó de distribuir entre sus amigos, quienes por su parte lo felicitan y se ocupan de que llegue a otras personas (entre estos, Fernández Flórez, quien le agradece en carta del 27 de enero de 1947 lo que dice sobre él en el *Discurso*). *Vid.* también las referencias en las cartas con Francisco Ayala (Aub/Ayala, 2001: 166), quien corresponde a la carta citada un poco más arriba, donde además se informa de que Ramón J. Sender no estuvo muy de acuerdo con los juicios de Max Aub en su *Discurso*; y con Manuel Tuñón de Lara (Aub/Tuñón de Lara, 2003: 391), que remite a la carta del nueve de febrero de 1967 de Tuñón de Lara, donde celebra que Max Aub haya aceptado impartir una conferencia en Pau que girará en torno a su *Discurso*, y le informa de que tiene pensado “preparar bien el ‘clima moral’ para que haya la mayor receptividad posible”.

³ El *Discurso* ha recibido numerosos estudios. Entre ellos, cabe destacar la edición de Francisco Caudet (Aub, 2004b), así como su recopilación de textos de Max Aub sobre Galdós (2000) y sus análisis de conjunto sobre la crítica literaria del autor de *El laberinto mágico* (2002, 2007). Interesan también las apreciaciones sobre esta obra en relación a sus otros trabajos historiográfico-literarios, como, por ejemplo, las de Carmen Valcárcel (1998), Gabriel Núñez y Mar Campos (2005: 237-244), Antonio Martín Ezpeleta (2008: 369-466; 2014: 13-66, del que el presente trabajo guarda deudas), Fernando Larraz (2014), así como la introducción de la edición del *Manual* a cargo de Eva Soler Sasera (Aub, 2010b: 7-26), que es también autora de *Max Aub, crítico literario y teatral* (2015), que hay que leer junto a la citada edición de Eugenia Meyer (Aub, 2007: 11-36).

sección de Estudios Literarios era dirigida por Alfonso Reyes), junto al Fondo de Cultura Económica con Alfonso Reyes también a la cabeza. Precisamente este último organismo, bajo la dirección del citado Medina Echavarría⁴, distribuía la colección *Jornadas* —aún existe— de El Centro de Estudios Sociales⁵, cuyo número 50 corresponde a este *Discurso* de Max Aub.

Aunque no se halla información al respecto, no sería descabellado pensar que, como sucede con tantos estudios de Max Aub, el origen de este *Discurso* estuviera en algún tipo de conferencia⁶. Esto justificaría el estilo tan oral del texto,

⁴ Sobre la figura de Medina Echavarría hay varios estudios interesantes: *vid.* la correspondencia con Max Aub estudiada por Morales Martín (2013), el retrato biográfico de Urquidí (1986) y, entre otros, el estudio de Moya López (2007) sobre su tarea en El Fondo de Cultura Económica, que incluye información sobre el devenir de la colección *Jornadas* y testimonios de primera mano en la correspondencia inédita de Medina Echavarría con Alfonso Reyes o Daniel Cossío Villegas. Sobre el Fondo de Cultura Económica y los proyectos de los exiliados republicanos en México, es muy interesante la monografía de Clara Eugenia Lida y José Antonio Matesanz (1990), así como las cartas personales de algunos de los intelectuales más importantes, como singularmente Alfonso Reyes (Reyes/Silva Herzog, 2001; Reyes/Alonso, 2008; sobre el relevante papel de Reyes en El Colegio de México hay abundante bibliografía, véase entre otros, Garza Cuarón, 1989), con quien Max Aub compartía una buena amistad (la correspondencia entre ambos la ha publicado Enríquez Perea: Aub/Reyes, 2007).

⁵ En las primeras páginas de la edición original se describe en estos términos el objetivo de esta colección de *Jornadas*: “JORNADAS, órgano del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México, nació al calor de un seminario colectivo sobre la guerra que celebró dicho Centro en 1943. La publicación se prosiguió durante los meses siguientes para reflejar la labor realizada en otro seminario sobre los problemas de América Latina. Cubiertas estas dos etapas, JORNADAS va a convertirse ahora en lo que había de ser desde un principio: órgano expresivo permanente del Centro de Estudios Sociales del Colegio y no ya solo de actividades circunstanciales suyas. [...] Dentro de la dirección general antes esbozada, las JORNADAS del Centro de Estudios Sociales de El Colegio de México quieren presentar un amplio marco a la colaboración: desde las cuestiones filosóficas conexas, hasta los estudios de la ciencia social más particular y especializada; pero viendo también dibujados dentro de ese marco estos propósitos fundamentales: 1) exponer el estado actual de la ciencia, de conocimiento imprescindible, como punto de partida; 2) examinar y discutir, en particular, los problemas peculiares de la ciencia en nuestros países, y 3) contribuir en lo posible al desarrollo de la ciencia social en marcha. / Desde el punto de vista científico, con JORNADAS se intentará fomentar el estudio de las cuestiones marginales y fronterizas de las ciencias tradicionales y académicas, que es donde se encuentran hoy día los problemas auténticos de la ciencia social futura. Y desde el punto de vista político, en su mejor sentido, conseguir el conocimiento recíproco de los pueblos de nuestra América, manteniendo así viva y real la conciencia de su común destino” (1945b: 1 y 4). Aunque el estudio de Max Aub comparte algunas de estas ideas, lo cierto es que destaca en la lista de trabajos publicados en *Jornadas* (algunos corresponden también a amigos de Medina Echavarría, como José Gaos o Francisco Ayala), claramente ubicados en el campo de la Sociología, como por ejemplo sucede para no ir más lejos con el que abre la colección del propio Medina Echavarría, *Prólogo al estudio de la guerra* (1943).

⁶ Es bien sabido que Max Aub reutilizaba sus trabajos previos, publicados o no. Sin ir más lejos, hay numerosos pasajes del *Discurso* que reaparecen en *La prosa* y el *Manual*. Francisco Caudet,

así como el tono desenfadado, que, como sucede en otros *discursos* de Max Aub, sería muy bien recibido por un público amigo de republicanos exiliados. Por cierto, sobre este matiz genérico de *discurso* que Max Aub decide incluir en el título de su estudio, cabría reparar también si no hace referencia a lo mismo que explica en su citado *La poesía española contemporánea* (obra que en cierto modo se construye como el complemento del *Discurso* para la poesía): “Voy a examinar *el curso o discurso de la poesía española contemporánea* procurando contestarme por qué los poetas españoles contemporáneos escribieron así y no de otra manera; es decir, intentado desentrañar lo que les empujó, a qué ideas obedecieron” (1969: 14; el subrayado es nuestro)⁷. En fin, sea como fuere, parece claro que Max Aub quería desmarcarse de los estudios literarios al uso y crear su propio método de posicionarse frente a la literatura española.

Pero conviene detenerse antes de nada en la repercusión de este cáustico *Discurso*. Y es que hay que tener presente que al poco se convirtió en una obra relativamente conocida entre los republicanos exiliados y sus simpatizantes. El texto, que según queda apuntado Max Aub se preocupó de que tuvieran sus amigos y que estos a su vez le ayudaran a distribuirlo, contenía suficientes ideas estimulantes y exabruptos tan poco frecuentes en los estudios literarios que prendió como la pólvora y se difundió mucho más que otros ensayos del autor. El testimonio de Ignacio Soldevila en sus reflexiones sobre “El lugar del exilio en la historia de la literatura” es claro al respecto:

Este libro [el *Discurso*], que rápidamente se agotó y fue leído con voracidad, contribuyó a acelerar el movimiento que se había iniciado tímidamente en la década de los 50. [...] Por eso, ciertamente, una de las lecturas que nos galvanizó fue la de las páginas durísimas que a esa literatura elusiva (del 27) dedicó Max Aub en su *Discurso de la novela española contemporánea* (2002: 70).

No es extraño, pues, que obtuviera varias reseñas, todas ellas más bien encaminadas a llamar la atención sobre sus logros y destacar el desenfado con que estaba escrito. Una de las más enjundiosas es la de Ermilo Abreu Gómez (1945)⁸, quien también reseñaría, entre otras obras de Max Aub, su antología de

en su edición, repara en esta cuestión (2004b: 32 y 55 n.), como hiciera también unos años antes James Valender (1996: 681 n.). En la presente edición se indican todas estas deudas en el aparato crítico, según se explicará oportunamente.

⁷ En el *Discurso* también se encuentra un matiz parecido cuando escribe Max Aub: “Rompiendo con el discurso del tiempo traigo ahora [...]”.

⁸ El trabajo de Teresa Ferriz Roure (2003) indica las reseñas que recibió el *Discurso*: Benítez (1945), Sierra Basurto (1946) y la citada de Abreu Gómez (1945), aunque esta aparece erróneamente como anónima, completando de esta manera la bibliografía de Soldevila Durante (2003: 225-340), que solo señalaba la de González López (1945).

La prosa, y quien, por su parte, es autor de unas *Lecciones de literatura española* también publicadas en México un año antes, en 1944. Pues bien, Abreu Gómez comienza considerando el *Discurso* como un importante estudio “apasionado y veraz” (1945: 57), al que al poco le achaca punto por punto juicios apresurados y demasiado tajantes. Así sucede cuando repasa las ideas de Max Aub sobre los autores del XIX especialmente: sobre Galdós, considerado una de las formas expresivas de la burguesía; sobre Bécquer, poeta germánico; sobre Coloma, descuidado y vulgar; o, entre otros, sobre Blasco Ibáñez (Max Aub lo sitúa en el XIX, y no duda en incluirlo en su antología de la prosa del XIX mencionada). En cambio, cuando se refiere a los juicios de Max Aub sobre los autores del XX, el reseñador está bastante más de acuerdo, abundando en las ideas del *Discurso* y casi contagiado de su tono vehemente⁹.

En suma, la reseña es muy positiva (“Pocos estudios hemos leído tan interesantes como este”, afirma en una ocasión [1945: 57]); aunque discute más que el fondo, la forma: las ideas apresuradas, los juicios impresionistas, las salidas de tono. Es la misma idea que se encuentra en otro texto que merece la pena traer a colación para completar esta sucinta recepción crítica del *Discurso*. Se trata de la opinión de un importante historiador de la literatura española del otro lado del Atlántico, Ángel Valbuena Prat, bastante mal tratado en el *Discurso* por cierto¹⁰. En su fundamental *Historia de la literatura española*, publicada en Barcelona por primera vez en 1937, pero enriquecida en sucesivas ediciones, escribe: “Max Aub es también autor de una especie de funambulesco *Discurso de la novela española contemporánea*, en que, junto a las salidas de tono y apasionamiento, hay mucho de sugestivo, de crítica auténtica” (1964: 862). Y es que así se viene considerando ni más ni menos este opúsculo de Max Aub, que mezcla ideas especialmente felices y salidas de tono de acuerdo a una manera muy personal de escribir crítica literaria, como se viene argumentando.

Pero falta añadir a esta precipitada conclusión la influencia de la denominada crítica literaria impresionista, la cual cabe entenderla como una reacción a los métodos positivistas de historia y crítica literaria en una suerte de viraje

⁹ Este es un ejemplo: “No hay que darle vueltas al tema. Gabriel Miró solo es estilo. No es más pero tampoco es menos. De las manos no se cae como no se cae nunca una rosa. No es fruto; es flor. Siempre está en las vísperas. Gómez de la Serna es eso: un monstruo gordo, lunático, patilludo y empipado. Su estilo es igual. Yo lo admiro pero no lo aguanto. La requisitoria contra la *deshumanización* de Ortega y Gasset es justa, justísima, pero es irrespetuosa. Ortega y Gasset es uno de los talentos más grandes de la España contemporánea. Sus errores no amenguan su genio; acaso lastiman la solidez de su sentido humano y político. Y esto ya es otro cantar. Recuérdese el ejemplo de Goethe” (1945: 58).

¹⁰ A propósito de su falta de sensibilidad para captar el arte de Galdós, Max Aub escribe: “Dice el enciclopedista Valbuena: ‘uno de los autores más pobres de expresión externa’. Y añade para rematar: ‘Su carácter, su gesto eran también pobres, como su estilo’”.

hacia lo interpretativo y creativo. Se puso de moda a finales del siglo XIX a partir de textos como *La vie littéraire* (1888-1894) de Anatole France, que tuvo un gran impacto sobre todo entre los creadores-críticos de principios del XX, como Paul Valéry, Marcel Proust o T. S. Eliot. En España, el modelo fue el de *Azorín*; y en México, el de Alfonso Reyes¹¹, a quien tan vinculado se sintió Max Aub. De hecho, nuestro autor parece haber llegado a una curiosa combinación de ambos tipos de crítica, la historicista de Ramón Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos, y la impresionista del creador-crítico. Ambos asuntos habrán ocasión de analizarlos al hilo del estudio del planteamiento teórico-metodológico y el canon.

Según queda dicho, Max Aub creía que la literatura, al menos la literatura de calidad, refleja un momento histórico concreto y unos problemas sociales y humanos determinados. El “arte por el arte” para nuestro autor no era más que un intento esnobista de cambiar el rumbo¹². Así, no extrañará que el baremo de Max Aub se base en la faceta más comprometida del Realismo, las novelas de Zola o, especialmente, Pérez Galdós, a quien no por nada dedicó su novela *Las buenas intenciones*. En este punto, ya se puede advertir que el autor de *El laberinto mágico* y el crítico literario del *Discurso* o *La prosa* no presentan ninguna diferencia en su concepción literaria. La posición de Max Aub no deja de reafirmarse texto tras texto, bien sea crítico bien de creación, con una coherencia sobre la base del compromiso socio-político que lo ha convertido en el autor del exilio más admirado de un tiempo a esta parte. El caso contrario lo critica el propio Max Aub cuando se atreve a enmendar la plana a un Dámaso Alonso “erudito de lo pequeño”¹³, al que aplaude consecuentemente en otro momento por su claro compromiso en *Los hijos de la ira*, que marca y nomina para nuestro autor toda una generación (1969: 171 y ss., y 2010b: 486 y ss.).

En este sentido, el medio ambiente, como gusta denominar Max Aub el recorrido sobre la Historia de España de la época que vio nacer las obras literarias en cuestión, no es una mera contextualización; sino que es el factor determinante, la clave de las obras literarias sin la cual estas no son más que tramas.

¹¹ Sobre la obra crítica de Reyes, véase la tesis de Abdellah Aatar, *Teorías crítica y literaria en la obra de Alfonso Reyes* (2012), que brinda un notable estado de la cuestión.

¹² Escribe en el *Discurso*, por ejemplo: “Al perder todo contacto con la realidad el arte busca —y encuentra— valores nuevos, fuera del alcance de los más. Pero al no poder vivificarse con el contacto humano, imprescindible para toda creación, las obras venideras morirán sin sucesión, por muy inteligentes que sean”.

¹³ Así lo denomina Max Aub en su revista *Sala de Espera* (n.º 22, julio de 1950, p. 8). En la “Carta abierta a Dámaso Alonso” aparecida en el número siguiente de la misma publicación (n.º 23, agosto de 1950, p. 7) llega a escribir: “Abandona ya tus encabalgamientos y vuelve al sentido. Perdiéndote en lo ínfimo te empequeñeces, y basta con otro Alonso [Amado Alonso] perdido” (*vid.* la reedición facsímil en Aub, 2000-2002, II).

No es, claro, una concepción de la literatura demasiado alejada del que se podría denominar pensamiento literario tradicional: las obras son hijas de su pueblo y tiempo y, a partir del Romanticismo, hijas de su nación. La búsqueda del carácter nacional como marca de calidad en el canon ha sido la norma en los estudios literarios hasta bien entrado el siglo xx. En el caso español, se viene afirmando que Menéndez Pelayo es el referente de este tipo de análisis literario, junto con Menéndez Pidal y sus discípulos, y entre ellos muy especialmente Américo Castro, que incluso se atrevieron a caracterizar con detalle la literatura española¹⁴.

Sin embargo, existe una clara diferencia entre la manera de entender la literatura de estos estudiosos y Max Aub: no asume el componente patriótico (Menéndez Pelayo) o nacionalista (Menéndez Pidal), ni mucho menos el católico. Ambos componentes molestan especialmente a Max Aub; pero en ningún caso discute la autoridad de los grandes filólogos, que son claramente sus guías en el conocimiento de la Historia de la literatura española. Y es que Max Aub era plenamente consciente de que el mundo de la erudición literaria bien entendida, tal y como simbolizaba el científicismo del Centro de Estudios Históricos dirigido por Menéndez Pidal y en el que colaboraban buena parte de sus amigos (entre otros, Tomás Navarro, Ángel del Río o Alfonso Reyes¹⁵), no era el suyo, por mucho que lo respetara¹⁶.

Se identificaba más con el papel de testigo (“Un buen testigo vale por cien historiadores”, afirma en sus diarios [2003: 399; 11.8.1968]) que con el de cronista de un momento de la Historia de la literatura española. Quería ser ese narrador-testigo de sus coetáneos englobados en la denominada Generación del 27 y dar noticias de los escritores del exilio americano, así como explicar todo el devenir de la novela española del xx a partir de sus raíces en el siglo xix, tal y

¹⁴ Al tratar de *La prosa* se volverá sobre el peso del carácter nacional en la conceptualización de la Historia de la literatura española (*vid.* ahora el panorama crítico en Martín Ezpeleta, 2008b: 56-65).

¹⁵ Así consideraba Max Aub la labor del Centro de Estudios Históricos en un curioso texto publicado en 1929 en la revista *Verso y prosa* sobre la obra de Juan Chabás, cuya formación inexactamente relaciona con dicha institución: “Para que los árboles no nos escondan el bosque, las palabras, la novela, habremos de hacer aprendizaje de aviadores. El Centro de Estudios Históricos reúne condiciones perfectas de aeródromo. Es indiscutible que, hasta ahora, solo se han recogido resultados de vuelos de observación —perfectos, deliciosos, sin fallo alguno—. Pedro Salinas, Dámaso Alonso, máximos pilotos, vuelos insuperables. [...]” (1929: 11-12).

¹⁶ Sobre el planteamiento teórico de Max Aub en sus estudios literarios, concluye Francisco Caudet: “Cuando el arte se aparta de ese canon que define para Aub el arte nacional, suele ser inflexible. El Realismo, y su ley —la acción—, son categorías artísticas; pero también —y sobre todo— el mejor medio para descubrir la verdad. Aub daba, desde luego, por sentado que no hay una única verdad, pero no por ello —no se cansaba de repetir— hay que pensar que no existe, o mucho menos que haya que renunciar, individual y colectivamente, a salir —si hace falta quijotesca— tras sus huellas” (2004b: 36-37).

como hoy se suele proceder en las *Historias literarias*. Periodos de la Historia de la literatura española que estaban, por lo demás, lejos de haber sido bien estudiados, como inmediatamente se explicará.

Pero antes, en fin, hay que destacar una vez más que Max Aub no buscaba solamente iluminar estos momentos histórico-literarios; sino que era también su particular manera de reclamar mayor compromiso con el pueblo a los intelectuales, críticos literarios o escritores contemporáneos, a quienes fundamentalmente parece que está dirigido su *Discurso*. Así, este opúsculo va mucho más allá de una explicación de los cauces de la novela de finales del XIX y principios del XX: es todo un alegato a favor de la responsabilidad de los intelectuales con su tiempo, así como de la importancia del pueblo como motor social de cambio, según los postulados marxistas.

Pues bien, respecto al procedimiento que sigue Max Aub, esta vez no se aleja demasiado de la tradición historiográfico-literaria. El planteamiento formal que utiliza nuestro autor para estudiar la novela contemporánea es ni más ni menos que la articulación de generaciones literarias donde situar a los diferentes autores. Igual procederá en sus otros estudios (en *La prosa* lleva hasta el extremo la costumbre de ubicar a los autores en épocas según su fecha de nacimiento o publicación de obras, obligándole muchas veces a situar a escritores en épocas en principio extrañas para ellos; para no ir más lejos, la antología del XIX la abre Jovellanos). En el *Discurso* comienza con cierta sorna hablando de la Generación del 68 (la misma que, por cierto, se registra en los comentarios que encabezan su *Manual*, donde se refiere a diversas “costumbres manualeras” [vid. 2010b: 497 y 29-31]) en estos términos: “Puestos a colgar motes, para mejor entendimiento, rotulemos estos hombres (Galdós, *Clarín*...) con el marbete de ‘Generación del 68’”. Max Aub se resigna a utilizar esta convención de las generaciones literarias, mucho más preocupado por configurar un canon a partir de unos presupuestos socio-políticos y literarios, según queda explicado, que en especular sobre el cambio histórico-literario.

Y es que, hablando ya del conocimiento de la novela española contemporánea del momento, hay que tener en cuenta que era todavía muy deficiente. Aún habría que esperar más de diez años para que Eugenio García de Nora publicara su fundamental *La novela española contemporánea*, por ejemplo; Eduardo Gómez Baquero, *Andrenio*, sí había agrupado sus reflexiones en *Novelas y novelistas* (1918) y *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX* (1924), obras que no cita Max Aub, a pesar de que entran en diálogo con su *Discurso de la novela española contemporánea*.

Lo cierto es que a esas alturas ni siquiera había sido bien estudiada la obra de los grandes baluartes de la Generación de 1968. Para empezar, la extraordinaria producción novelística de la figura más importante de este periodo, Benito

Pérez Galdós —sobre quien pesaba la losa de ser, entre otras cosas, un anticlerical—, esperaba que los críticos modernos ayudaran a comprenderla. Recuérdese que fue por esos mismos años cuando apareció un estudio como la *Vida y obra de Galdós*, que publicó Joaquín Casaldueiro en Argentina en 1943. Este año fue precisamente el del centenario de su nacimiento, a partir del cual se renovaron considerablemente los estudios sobre su vida y su obra y que se puede considerar el inicio del galdosianismo erudito (antes hay otros estudios críticos, algunos tan clarividentes como los de Manuel de la Revilla, *Clarín* o Emilia Pardo Bazán, o tan sintéticos y centrados como el de Marcelino Menéndez Pelayo). Por su parte, las obras de *Clarín*, Armando Palacio Valdés o Emilia Pardo Bazán todavía tendrían que esperar unos cuantos años para recibir la atención crítica que merecían.

Respecto a la denominada Generación del 98, tampoco se puede afirmar que estuviera analizada en su complejidad. El hecho de que se empezara a reconocer su unidad generacional desde los pioneros artículos de *Azorín* a principios de siglo ayudó a que al menos se reservara un hueco en las *Historias literarias* del momento, sobre todo en la de Valbuena Prat (1937), publicada dos años después que *Die Generation von 1898 in Spanien*, de Hans Jeschke (se tradujo al español en Santiago de Chile en 1946). En España también habían aparecido estudios claves sobre este concepto historiográfico-literario, como *La generación del 98* de Pedro Laín Entralgo (1945), “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98” de Pedro Salinas (1949) o *Modernismo frente a Noventayochos*, de Guillermo Díaz-Plaja (1951). Este último, precisamente, fue el director de la *Historia literaria* que sirvió para refrendar estos cortes periodológicos, la *Historia general de las literaturas hispánicas* (1949-1967).

Y lo mismo cabe decir para el caso de las denominadas Generaciones del 14 y del 27, cuyos autores estaban siendo estudiados en aquellos años y empezando a agruparse generacionalmente. Dejando de lado que estos autores cultivaron más otros géneros distintos de la novela, lo cierto es que esta parte del *Discurso* dedicada a la literatura coetánea escrita en España presenta un carácter de obra apresurada o *in fieri*¹⁷. Algo parecido sucede para el caso de la literatura del exilio, que, eso sí, irrumpe en la obra y en la Historiografía literaria española.

¹⁷ Un asunto que no es baladí es reparar en el hecho de que no sería fácil para Max Aub documentarse. Su biblioteca en México por aquellos años sería a buen seguro mucho más pobre que la de Valencia. Sobre esta, *vid.* el estudio de Joan Oleza (2008), que muestra que, hechas algunas excepciones importantes como la ausencia de novelas de Galdós o textos críticos de su amigo Díez-Canedo, por ejemplo, se puede localizar en ella buena parte de los títulos a los que se refiere en su *Discurso* (desde los autores del XIX, como Palacio Valdés, hasta los más jóvenes, como Juan Chabás, pasando por Unamuno, Ortega...).

Cabe recordar que de la producción de los escritores en el exilio, se sabía muy poco todavía. Hasta 1963 no publicó José Ramón Marra-López su fundamental *Narrativa española fuera de España (1939-1951)*. Hasta entonces, solo se encuentran las calas que dedicó de manera pionera Max Aub en el *Discurso* (muy ampliadas en su *Manual*, de 1966); las páginas de Juan Chabás en su *Literatura española contemporánea. 1898-1950* (1952); o el importante artículo de Segundo Serrano Poncela “La novela española contemporánea”, publicado en la revista *La Torre* en 1953.

El narrar este episodio tenía para Max Aub mucha más relevancia que explicar una nueva etapa de la Historia de la literatura española. El autor de *Crímenes ejemplares* observaba en ese pequeño grupo de autores coetáneos las diferencias latentes que la guerra y la diáspora parecieron convertir en insalvables. Autores que, al menos generacionalmente hablando, estaban relacionados, y que sus ideas socio-políticas y literarias llevaron a dividir en dos grupos, según Max Aub. De un lado, aquellos que entendían la literatura al servicio del pueblo, a los que claramente prestigia nuestro autor, y de los que se considera uno más. Y de otro, aquellos más quintaesenciados en su torre de marfil que optaban por una estratificación de la cultura. Incluso cabría una subdivisión en los primeros: los que se atrevieron a reflejar el drama de España y el mundo en sus novelas, y los que no¹⁸.

El representante por antonomasia de la posición más elitista era, por supuesto, el Ortega y Gasset de la deshumanización del arte y la vertebración de España, que había tenido además la fortuna de rodearse de un nutrido grupo de jóvenes intelectuales que lo consideraban todo un maestro. En cambio, para Max Aub no era más que un señorito que exageraba su talento traduciendo a los alemanes¹⁹. En el *Discurso* se encuentra una auténtica diatriba²⁰, en este tono conversacional tan característico de la obra:

¹⁸ Vid. sobre estas cuestiones el extenso trabajo de Manuel Aznar Soler (1996), centrado especialmente en los escritos de Max Aub en publicaciones periódicas como *La Vanguardia* o *Luz* y en los heterogéneos ensayos políticos publicados en *Hablo como hombre* y los diarios de *Enero en Cuba*.

¹⁹ El retrato que de él traza en la “turbulenta y jovial” —como muy bien la define Muñoz Molina (Aub/Muñoz Molina, 2004: 76)— *La calle de Valverde* (1961) no puede ser más ácido. Entre otros episodios, destaca aquel que cuenta la historia de un muy mediocre escritor que le quiere ofrecer a Ortega un flojo cuento para publicarlo en *Revista de Occidente*; no es leído ni por el primero de los filtros del círculo de Ortega. Al tiempo, el escritor consigue publicar el cuento traducido en el extranjero, gracias al que para tales efectos se ha convertido en su amante. En una reunión ocasional, Ortega alaba el cuento del escritor que ha leído traducido y le propone publicarlo en *Revista de Occidente*.

²⁰ Vid. el imprescindible artículo de Cecilio Alonso, “Max Aub y Ortega. Punto de ruptura”, donde se lee respecto al *Discurso*: “Es sin duda esta inculpación de Ortega —expresión tardía de

Su primera equivocación fue afirmar su falta de influencia sobre el cuerpo español, llevado de la mano por la tradicional suposición del odio *popular* hacia el *intelectual*, sin darse cuenta del cambio que sufría el pueblo español con la difusión de la cultura. [...] Lo que sucedía es que al intelectual no le daban el trato zalamero que usted añoraba. Lo que usted sentía es que no le lamieran los zancajos, no lo llamaran maestro, ni le hicieran tiernas caravanas académicas a lo francés, o porque faltara cierta rigidez profesoral germánica en las reuniones. Y es que —por la fuerza de las ideas—, aunque a veces resulte molesto, en España “todos éramos uno”, y usted suspiraba por esa antihumana división protestante de castas, razas y colores que tan perfectamente casaba con la filosofía que había usted aprendido en Alemania, donde los profesores no tenían influencia en la vida nacional, sea por lo que fuere. En ningún país, sépanlo, pues ya no tiene remedio, los del año 2000, influyeron tanto los intelectuales en la vida pública como en España. Y usted es el mejor y el peor ejemplo, don José²¹.

En fin, conviene también analizar, aunque sea brevemente, el canon propuesto de estas generaciones literarias que estructuran este *Discurso*. Respecto a la Generación del 68, la gran novedad esta vez reside, según se anticipaba, en reclamar por encima de cualquier otro y con gran vehemencia la no suficientemente valorada figura de Galdós como genio renovador de la novela española contemporánea²². Es interesante el fragmento en que Max Aub afirma la renovación del idioma del autor de *La desheredada*, precisamente defendiendo su tan cuestionado estilo prosaico: “El idioma de Galdós es distinto al de Larra, al de Zorrilla, al de Bretón de los Herreros, al del duque de Rivas, al de Espronceda. [...] El estilo no es más que la expresión de la vida de su tiempo, y siendo el suyo prosaicamente burgués y Galdós tan espléndido espejo de su realidad, ahí hallaremos la raíz del desprecio de su estilo, muerta moda de sus nietos”.

una ruptura personal— el aspecto más llamativo del *Discurso*..., tanto por lo que pudiera tener de clave biográfica intelectual como por sus derivaciones, que alcanzan a algunos coetáneos —de vanguardia o de avanzada— arbitrariamente dibujados por el ocasional historiador. En 1945, para Max Aub, Ortega es ante todo el oráculo elegiaco incapaz de apreciar la favorable actitud del pueblo español hacia los intelectuales, fraguada en el menospreciado siglo XIX y consolidada en el primer tercio del XX” (1994: 11).

²¹ Buena parte de este fragmento lo reproduce Juan Chabás en *Literatura española contemporánea. 1898-1950* (2001: 359-360), haciendo suyas las ideas de Max Aub sobre el torpe papel de Ortega y Gasset en España.

²² Francisco Caudet nos informa de lo siguiente: “Max Aub, que en sus años juveniles había militado en las vanguardias, se decantó, a partir de la guerra civil, por la escritura realista y, como no podía ser menos, en su punto de mira estuvo Galdós. [...] Es bastante sintomático que Aub dedicara a Galdós *Las buenas intenciones*, como que pensara crear en México, en 1945, una “Sociedad Galdosiana” (2004b: 28-29; *vid.* del mismo crítico la introducción a *De Max Aub a Benito Pérez Galdós*, 2000a: 13-45, donde repasa el papel de Galdós en todos los estudios de Max Aub).

Después del estudio de la obra de Galdós (trae a colación varios títulos indelebles; especial atención le merecen las novelas espiritualistas: *Nazarín*, *Misericordia...*), que es para Max Aub el faro de su generación y de las posteriores —no por nada abre la obra—, presenta al resto de escritores —ordenados por edad— más conocidos de esta época realista-naturalista: Pedro Antonio de Alarcón, *Clarín*, Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés, Octavio Picón y Blasco Ibáñez. No deja de ser curioso que Max Aub olvide deliberadamente la novela romántica (hecha acaso la excepción de Juan Valera, que generacionalmente se viene relacionando con el Romanticismo), o que autores como los costumbristas Mesonero Romanos o Estébanez Calderón no tengan su espacio en la obra (sí son mencionados al hilo de otros análisis). Sucede, claro, que la estética que más interesa al autor de *El laberinto mágico* es la realista, cuyo nacimiento de la mano de Zola y compañía considera el hito fundacional de la novela contemporánea. Esta es ni más ni menos la tesis que fundamenta el *Discurso*: la novela contemporánea nace y se debe a una estética realista, que es la que más conviene a esa literatura con valores, a esa literatura comprometida con su tiempo que admira y cultiva Max Aub²³.

Entre los comentarios que más llaman la atención sobre estos autores, se encuentran, por ejemplo, los brindados a Emilia Pardo Bazán. De su obra destaca el ambiente y los personajes que crea a partir de la realidad que más conoce la autora; pero esto mismo considera Max Aub que puede ser un problema para su trayectoria si no es capaz de ir más allá (“Fáltale, para ser un novelista de primer orden, una meta más lejana que no la reproducción de lo real”). Sin embargo, hay que señalar también que, aunque Emilia Pardo Bazán como escritora es bien tratada en términos generales (se aplaude también su defensa del Naturalismo), sorprende que nuestro autor no sea capaz de dejar atrás ciertos prejuicios muy presentes en los críticos literarios de la época:

Corren parejos habladuría y crítica, dándole a la escritora carácter masculino y empuje varonil. Posiblemente influyó en ello la cotorrería contemporánea alrededor de mujer que tuvo como natural el no asustarse de nada: ni de la erudición, ni

²³ Para Francisco Caudet, la posición de Max Aub ajena al academicismo y cercana al mundo de los escritores representa uno de los mayores méritos de sus estudios literarios: “*La prosa española del siglo XIX* y el *Discurso de la novela española contemporánea* presentan el enorme interés de haber sido escritos por un novelista que había estado continuamente reflexionando sobre los mecanismos internos de la escritura de ficción, mecanismos que tienen que ver con el lenguaje y con la configuración de estructuras narrativas. [...] La contribución de Aub al estudio de la prosa española [...] es tan sobresaliente porque conocía los entresijos de la novela —su principal menester era escribirlas—, y además porque dio a sus estudios un enfoque socio-histórico. Ahí Aub ofrece algo en aquellas fechas realmente nuevo” (2004b: 16-18).

de las situaciones difíciles y que hoy, perdida cierta libertad que el siglo XIX entronizó, parecen difícilmente asequibles a los discursos de una mujer²⁴.

Del resto de autores, también destaca el duro juicio que le merece la obra de José María de Pereda, entonces muy bien valorado, gracias en parte a los generosos comentarios de Menéndez Pelayo, como maliciosamente no olvida explicar Max Aub: “Tuvo la suerte de nacer en la Montaña y la de ser amigo de Menéndez y Pelayo” (en *La prosa* y el *Manual* insiste en su crítica). Así, Max Aub difumina el papel del autor de *Pedro Sánchez* en una rectificación del canon clara: “Pereda se queda al fondo del panorama de la novela española como una fotografía que se va borrando, del pardo al amarillo; una fotografía de la boda de unos parientes lejanos que puede interesar quizá, todavía, a sus descendientes directos, a sus coterráneos”²⁵.

Uno de los autores a los que presta especial atención es Blasco Ibáñez, quien no termina de ser del todo bien considerado, a pesar de ser paisano y tener cierta relación personal con Max Aub. La razón tiene que ver con el hecho de que curiosamente no lo considera “novelista del pueblo [...], sino de la burguesía, como no podía dejar de serlo en una región de pequeños propietarios y de vida relativamente fácil”. En su reseña, Abreu Gómez muestra su clara disconformidad con el estudio que se hace de la obra de Blasco Ibáñez, a la que Max Aub reprocha falta de compromiso socio-político (“Blasco retrata materialmente Valencia, sin otra finalidad. No existe en el novelista objetivos de tipo social, que reservaba a su exuberante faceta política”, afirma Max Aub): “Si en algún novelista moderno español existen propósitos sociales, políticos y hasta revolucionarios es en Blasco Ibáñez. Sus normas sociales son evidentes. [...] En Blasco Ibáñez está visible la garra del político. En vez de garra, póngase pezuña, si se quiere. Cambiará el animal, pero no el impulso” (Abreu, 1945: 58).

Pero es hora de analizar la siguiente generación, no sin antes destacar que estas páginas que dedica Max Aub a los autores realistas del XIX son las más ricas junto a las que siguen sobre la Generación del 98. Además de que se aprecia claramente que esta estética realista es la preferida por nuestro autor (alejarse de ella supone la reprobación y crítica en el *Discurso*, como sucede con los novelistas más experimentales de las Generaciones del 14 o 27), da la sensación de

²⁴ Son varias las *Historias literarias* de la época que coinciden en describir a Emilia Pardo Bazán con bastante poco respeto, y repitiendo tópicos machistas (sobre este asunto, *vid.* Martín Ezpeleta [2009]).

²⁵ Un poco más adelante, consciente de que sus palabras sobre Pereda son muy duras, añade entre paréntesis Max Aub: “No escribo aquí para enseñar, sino para decir lo que me parece”, reiterando esa voluntad de salirse de la norma de los estudios crítico-literarios que ya se ha mencionado.

que los condicionamientos socio-políticos eran menos y los análisis en consecuencia mucho más reposados. Así, le toca el turno a Ganivet, “pensado entre dos generaciones”²⁶, y la Generación del 98, que se describe preparando un rico panorama de diferentes disciplinas artísticas, tal y como por ejemplo lleva a cabo un Valbuena Prat, pionero en la aplicación del comparatismo en España, en su *Historia de la literatura española* (1937). Estas líneas de Max Aub no desmerecen al lado de las del gran erudito barcelonés:

La nueva generación (del 98) no quería nada con la anterior, le molestaba lo castizo (los realistas españoles —dice Baroja— son para mí el colmo de lo desagradable.) Le roen los zancajos a Galdós, aborrecen a Pereda; sucede algo idéntico en música, donde Barbieri, Chueca, Bretón, Chapí son echados al cesto del olvido. En pintura tienen la suerte de poder reivindicar un genio: El Greco. Ayúdalos en esa barrida la Institución. Sus maestros conocen el extranjero y al aplicar su falsilla a España demuestran las razones de su pesimismo.

Este estilo rápido de frases cortas e ideas yuxtapuestas es muy característico de la crítica literaria de Max Aub, que no gusta detener su discurso (recuérdese lo comentado sobre el carácter oral del *Discurso*, así como de esa idea de relatar el curso, el discurso, de la literatura contemporánea que exponía en su *Poesía española contemporánea [1898/1950]*) en el análisis estilístico de fragmentos concretos, datos editoriales o la recepción de las obras. Mucho más inclinado se muestra, en cambio, a preparar retratos impresionistas de los escritores, muy parecidos a los que se pueden encontrar recopilados en su *Cuerpos presentes*, por ejemplo, y que tanto se acercan a los escritos por Eugenio d’Ors, las visitas literarias de Ernesto Giménez Caballero o, también en un estudio histórico-literario de calado, los perfiles que dibuja Juan Chabás en su tantas veces citada *Literatura española contemporánea. 1898-1950*. Este es uno de los muchos ejemplos que se encuentran en el *Discurso*; se refiere a *Azorín*, pionero precisamente en experimentar esta suerte de fusión entre la creación y la crítica literarias: “Ese hombre con cara de bobo, naricilla respingona, se forjó, como sus coetáneos un estilo peculiar. Si Unamuno retuerce, diseca, anatomiza las palabras de uso corriente para dar con el olor quintañón de la etimología y su cauda emocional de mito y misterio, *Azorín*, en cambio, juega al herbolario y cazador de mariposas”.

²⁶ Merece la pena devolver la cita a su contexto: “Ganivet está pensado entre dos generaciones. Sus ideas, sus deseos pertenecen a la Generación del 98, su estilo es todavía de la anterior. De ahí cierta dificultad y que muchos prefieran olvidarlo o recordar únicamente su *Idearium español*, al cual le sucede algo de lo mismo, aunque en el orden ideológico sea más fácil encasillarlo, que no por su novela”.

De esta Generación del 98, que de nuevo estudia un canon de autores más que canonizado a esas alturas (Unamuno, *Azorín*, Valle-Inclán, Baroja y otro grupo de autores englobados en el apartado “Otros” que ahora se verá), Max Aub procura entender la diferencia que presenta respecto de la Generación del 68 —recuérdese que es uno de los requisitos que señala Julius Petersen en 1930 para que pueda considerarse un grupo de autores una generación— de nuevo echando mano de cuestiones estilísticas:

La diferencia fundamental entre la Generación del 68 y la que ahora nace reside ante todo en un problema de retórica. No parezca fútil el enunciado. Ya lo aseguramos antes: cada época tiene su manera de hablar. Los naturalistas habían hablado y hecho hablar a la burguesía triunfante; los escritores del 98 (no olvidemos que coinciden con el auge intelectual del anarquismo) emplearán el lenguaje para exteriorizar sus propios sentimientos sin cuidarse del ambiente, antes bien, felices de desafiárselo.

Tras el estudio detallado de las grandes figuras (Unamuno, Baroja, cuya “susceptibilidad enfermiza le obliga a retraerse protegido por un caparazón; puero espín de la literatura española contemporánea”, Valle-Inclán²⁷...), trazando sus trayectorias literarias —coherentes respecto a una tradición española—, trayendo numerosos textos de los autores a colación (“Para el futuro historiador de esta generación el trabajo será fácil: se pasaron su vida hablando de sí mismos”), y fijando sus respectivos estilos²⁸, dedica unas palabras a aquellos consagrados por la masa popular lectora (“Pérez Lugín, Pérez y Pérez, José Mas y, a lo lejos revolcándose en su estiércol, Joaquín Belda y en su cienaga y hez José María Carretero”), englobados bajo el epígrafe “Otros”, que incluye críticas, descalificaciones, según se habrá notado, pero también notas cínicas: “Las librerías aparecen infestadas por novelas de autores hasta ahora no citados, de

²⁷ Sobre el análisis que lleva a cabo Max Aub en sus estudios literarios sobre Valle-Inclán, *vid.* el trabajo de Manuel Aznar Soler (2003; sobre el *Discurso*, 166-172).

²⁸ La prosa de Max Aub en estos casos se engalana todavía más; sobre Unamuno, escribe por ejemplo: “Unamuno ha recurrido a todos los medios de expresión para clamar su soledad y su ansia de sobrevivir. Teatro, verso, novela, ensayo, le han servido indistintamente para verse y mirarse, esculpiendo su propio monumento, gritando como condenado a cada golpe de cincel que se propinaba, para mayor gloria de las letras españolas. A tanto llega su cuerpo que le identifica con la Península Ibérica, a tanto su sangre que la siente correr por los ríos, a tanto sus canas que suya es la nieve del Maladeta o del Moncayo. (En esa amalgama solo otro español de su generación llegará a tanto: Antonio Machado). Y España, su España, resuena en él solitaria y eterna con todas sus voces. Es el único, con Galdós, en quien Cataluña, Portugal, Salamanca o Soria dan su nota natural, idéntica y distinta a la de su Bilbao natal. Tanto puede el genio”.

edades diversas e inciertas. Ahí van al hilo, para tranquilidad de mi conciencia de historiador exhaustivo”.

Comienza ahora la que se puede considerar la segunda parte del *Discurso* (la dedicada a las comúnmente denominadas Generaciones del 14 y del 27), en la que se muestra especialmente cáustico. El tono que se observaba en la cita anterior se suaviza ligeramente; pero continúa dando la sensación de que esta parte de la obra que sigue fue escrita con un ánimo especialmente negativo, pues connota todavía más rabia y rencor en la actitud del autor. Para empezar, comienza a salirse de la norma o el decoro y titula la siguiente generación como “La Generación confusa del año 14”, a la que no olvida reprochar su falta de compromiso socio-político:

En contra de lo corriente, no es una generación que hable mal de sus mayores. Ayuda a ello la falta de una estética clara que defender y la convivencia diaria; además era demasiado importante la ruptura estilística realizada por sus antecesores para que abominaran de ella. [...] Este profundo desbarajuste interior llevó a los componentes de esta generación —muertos aparte— a no saber a qué carta quedarse cuando hubo que jugarlas de verdad, y preferir, a clavo pasado, engancharse tras el carro del vencedor para vergüenza de todos, a falta de la propia.

Destaca solo a tres autores de esta generación: Gabriel Miró²⁹, Gómez de la Serna y Pérez de Ayala. No se detiene en Eugenio d’Ors o, sorprendentemente, en Manuel Azaña, que conocía bien por su trabajo en la revista *España* y las tertulias. Acaso Max Aub estaba esta vez más preocupado por ajustar cuentas con Ortega y sus seguidores, entre los que incluye a Pérez de Ayala, que en apurar un panorama completo de la literatura de aquel momento³⁰. Sobre este último, no tienen desperdicio los comentarios que escribe sobre su estilo, tan importante para Max Aub como se viene comprobando: “Ayala quisiera ser un humorista y

²⁹ Este texto sobre Gabriel Miró, a quien no termina de valorar completamente, es otro ejemplo de apresto literario en la prosa de Max Aub, que parece contagiarse ahora del estilo del propio Miró (lo mismo podría afirmarse de los creativos comentarios sobre Gómez de la Serna): “Frente por frente en el Mediterráneo, Levante se llama el oriente español, y Levante el occidente asiático. Gabriel Miró desde sus alicantinos montes azules, sentado, apacible y sereno mira Palestina, Arabia y el Líbano, relee la Biblia, entre idénticos paisajes, bajo la misma luz y una vegetación comparable. Esta vieja ligazón del mar interior remueve toda una parte de la literatura española, principalmente —por lo que hace ahora al caso— la de los poetas arábigo-andaluces. Trabazón de sangre y paisajes”.

³⁰ Este panorama es el que se puede encontrar en su *Historia literaria* —no por nada titulada con el matiz genérico *Manual*—, que resulta bastante fiel a la tradición historiográfico-literaria en lo que a la explicación de las obras se refiere; ya que opta por incluir más información contextual socio-política (muy extensa también en *La prosa*) y erudita (datos biográficos, fechas de publicación...), que análisis de las obras o el estilo del autor.

se queda en satírico obstinado, le falta gracia mientras le sobra pesimismo. En general le pierde la literatura, el no deslindar los géneros. Es defendible que introduzca en sus novelas sus poemas mejores, pero ya es más amargo que embuta capítulos enteros de crítica. [...]”.

El siguiente capítulo se titula con —por calificarlo moderadamente— cierta originalidad “Fantasmas de la novela y hoyanca de la Generación del 31”, y contiene epígrafes completamente inauditos en un estudio literario, como “La culpa de Ortega”, “El arte nuevo de hacer novelas, según el oráculo” o “Los *nova novorum* o la cagarrita literaria”. Es ni más ni menos que la apoteosis del enfado de Max Aub, pues, según queda explicado, culpa a Ortega y Gasset de alejar la novela comprometida, la novela realista (“en España, donde el Realismo forma en la sangre misma del lenguaje artístico”). Nuestro autor se recrea en el imprescindible capítulo “El arte nuevo de hacer novelas” en desmontar poco a poco los ensayos *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, que trae a colación muchas veces, según se comprobará en las notas de esta edición que localizan los fragmentos que cita Aub.

Pero aquí además se observa una desviación respecto de otras *Historias literarias* de la época. Para empezar, no incluye a Ortega en la Generación del 14, sino en la posterior. Esto, en contra de lo que explican los estudios de Guillermo Díaz-Plaja sobre el Novecentismo, por ejemplo, hoy en día no disuena para un lector que está familiarizado con la denominación de Generación acumulativa del 98 o, lo que es lo mismo, Edad de Plata, para referirse a un periodo de la Historia de la literatura española dotado de cierta unidad. Por otro lado, hay que notar que no utiliza el marbete de Generación del 27, que ya por aquel entonces había sido empleado en varios estudios³¹. Max Aub prefiere el de Generación del 31 e incluso establece un nombre para los seguidores más jóvenes de Ortega, “Los *nova novorum* o la cagarrita literaria”, que entienden la creación literaria como un juego carente de responsabilidad y que, además, no poseen un estilo propio: “Además los jóvenes si tenían, de verdad, algo nuevo que expresar carecían de idioma propio en que hacerlo. Un halo vagamente poético se desprende de la prosa *limpia, fina* (son los adjetivos de moda), de Pedro Salinas, de la de Juan Chabás, de la de Antonio Espina. Pero fáltale lo primordial: fuerza”.

De estos autores, parece que solo salva a Federico García Lorca, del que lamenta, claro, que no llegara a culminar su trayectoria literaria, que no sería descabellado pensar que lo habría llevado a cultivar el género de la novela: “Nada

³¹ Al parecer fueron Juan Chabás y Ángel Valbuena Prat los primeros en utilizar este marbete (*vid.* Anderson, 2005), que Max Aub sustituye por otras denominaciones en sus estudios literarios como la citada Generación del 31, Generación del 25, pero también “Generación de la primera dictadura (1923-1939)”, “Generación de la dictadura”, “Nueva generación” o “Mi generación”.

para la novela. Lo asesinaron vilmente porque era el peor enemigo de esa retórica agonizante que quiso avasallar Europa”. Un poco más adelante, eso sí, rebaja el tono y, claramente afectado, rescata a su amigo Juan Chabás (“El mejor dotado era, quizá, Juan Chabás. [Es terrible tener que hablar de esta generación en pasado]”) y nombra los títulos de otros prosistas valorados de una manera más templada (Pedro Salinas, Antonio Espina, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala...).

Concluye con la referencia de “Algunos heterodoxos”: Juan José Domenchina, Mauricio Bacarisse, Corpus Barga, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, José Díaz Fernández o Cipriano de Rivas Cherif, que tampoco son del todo bien valorados. Le acompañan los que califica de humoristas, como Wenceslao Fernández Flores o Julio Camba, entre otros, que “no llegaron a escribir verdaderas novelas, aunque sí a vender bastantes ejemplares de sus libros más o menos divertidos; sobre todo el mequetrefe prostituto de Jardiel Poncela”, y que, según es sabido, suelen ubicarse más bien en la Generación anterior, la del 14, los nacidos en la década de los 80.

Cierra el *Discurso* el capítulo “Hacia el Nuevo Realismo”, donde destaca a dos autores: Masip y Sender. Del último escribe, acaso condicionado por una injusta falta de compromiso:

Falla Sender por lo más: la autenticidad. Así cuente reales sucedidos, algo hay en su expresión que los falsea. Se le escapan, grises, los tipos, los caracteres. Quizá porque su arte no cala lo suficiente. Presenta el caso extraño del escritor realista que se quiere apegar en todo momento a lo real, sin lograrlo. [...] Fáltale poesía. No esa poesía superpuesta y pegadiza que pedía el “arte nuevo”, colgada al azar, embutida a la buena de Dios como sucede con tanto falsificador y aun, a veces, con poetas de verdad. No. Le falta esa poesía interior que corre por cualquier obra de arte, si lo es. Esta es la razón por la que no logra arrastrar al lector tras el cúmulo de sucesos ingeniosamente referidos. Hombre de mucho escribir, solo dio una novela de la guerra: *Contraataque*, sin alma, ni aliento³².

Desde luego, estas críticas y tono que hasta aquí se ha revisado no se registran en el *Manual* que preparó Max Aub casi veinte años más tarde³³. Y es que,

³² Como queda mencionado, Ramón J. Sender se quejó de las palabras de Max Aub en el *Discurso* (vid. Aub/Ayala, 2001: 166).

³³ En este *Manual* (2010b) suaviza sus juicios sobre los autores relacionados con las Generaciones del 14 y 27, que Max Aub engloba en “La Generación de la primera dictadura (1923-1939)”, dejando “La Generación de la segunda dictadura (1939-1964)” para narradores como Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela o Miguel Delibes, así como para los más jóvenes Carmen Martín Gaité o Rafael Sánchez Ferlosio, que reúne en “La nueva generación”. Todo este recorrido lo completa de una manera muy novedosa en una *Historia literaria* con el desarrollo de una suerte de breve historia del exilio español, en la que reaparecen algunos nombres como Pedro

en fin, parece claro que este *Discurso* es, además de un muy notable intento por explicar el rumbo de la novela española, un texto de combate, que promueve un tipo de literatura social o comprometida. El final del *Discurso* es una cita del propio Max Aub, que ahora habla también como escritor jactándose de su coherencia, y que denuncia la falta de sensibilidad de sus compañeros de generación respecto a un momento socio-político que exige, al menos, levantar acta de lo sucedido:

Duro es nuestro porvenir, pero no por eso deja de serlo. Posiblemente nuestra misión no vaya más allá que la de ciertos clérigos o amanuenses en los albores de las nacionalidades: dar cuenta de los sucesos y recoger cantares de gesta. Labor obscura de periodistas alumbradores. Nunca más lejana una época dorada de las letras. Llega al poder una nueva capa que no puede colegir de buenas a primeras la calidad o lo auténtico. Y, querámoslo o no, nos toca servirla.

Pero, para concluir, merece la pena que se subraye ahora que Max Aub en su *Discurso* propone a la altura de 1945 una nueva manera de entender la Historia de la literatura española contemporánea. Esta nueva manera aboga por un baremo estético cuyo modelo no es otro que la producción novelística de Galdós, el gran referente estético; pero también ético, en tanto en cuanto sus novelas no dejan de denunciar los problemas socio-políticos de su momento. La obra del ilustre escritor canario no era por aquel entonces leída desde estos presupuestos, singularmente sus novelas de tesis —eclipsadas por las históricas—, a cuya recuperación contribuyó Max Aub con firmeza. Era, además, una manera de legitimar su propia obra narrativa, que por aquel entonces estaba consolidándose con la publicación de los dos primeros *Campos*.

Esta literatura, claro, chocaba diametralmente con las ideas de Ortega y Gasset, con quien parece enfrentarse Max Aub en el *Discurso*, entre otras obras, de manera casi personal. Lo culpa de ser el responsable de que muchos autores de la época pierdan el tiempo en juegos literarios y olviden que, tal y como él lo ve, la literatura es algo más que experimentos formales y guiños entre lectores cultos (que, por otro lado, tanto gustaban al propio Max Aub); es voz del o para el pueblo, denuncia de los males socio-políticos que le toca vivir al autor. El terrible periodo que atravesaban Europa y España concretamente, convulsiones que casi llevan a la muerte al propio Max Aub, como sucedió con tantos otros intelectuales de la época amigos suyos, hace que nuestro autor considere especialmente desafortunada la obra de la mayoría de los, a su juicio, negligentes

Salinas, Juan Chabás, Francisco Ayala o el ahora mucho mejor valorado Ramón J. Sender, entre otros (*vid.* Martín Ezpeleta, 2008a: 369-466).

novelistas de las denominadas Generaciones del 14 y 27. En este punto, Max Aub se niega a refrenar los borbotones de su discurso de batalla.

No hay que olvidar tampoco que este *Discurso* representa un nuevo tipo de crítica literaria diferente de la que se venía haciendo. Características tan particulares como su estilo desenfadado, sin demasiado apoyo argumental, muchas veces afectado retóricamente, o incluso sus salidas de tono son marcas de otro tipo de estudio literario. En el fondo, se estaba dando el salto de los breves ensayitos en la prensa periódica de un *Azorín* a una monografía con vocación de analizar la trayectoria de varios autores pertenecientes a etapas histórico-literarias en principio distintas. El *Discurso de la novela española contemporánea* es, pues, una obra entre cuyas características se encuentra su decidido propósito de salirse de la norma e incluso atentar al decoro de un género crítico-literario, aun a riesgo de acercarse a una suerte de manifiesto programático de cómo debe ser la literatura —al menos en esos tiempos tan aciagos para la libertad—, o una recopilación de impresiones, entre las que se encuentra más de un ajuste de cuentas con los intelectuales coetáneos.

NOTA A ESTA EDICIÓN

Se reproduce la edición original del *Discurso de la novela española contemporánea*³⁴, convenientemente cotejada con la de Francisco Caudet (Aub, 2004b) y la incluida en mi monografía (2014), que revisada es la base de la presente edición. La intervención en el texto ha sido mínima. Se ha adecuado el texto a la norma ortográfica actual, subsanando también las erratas evidentes o lapsus ortográficos (*escojer*, etcétera). Además, se ha modificado muy ligeramente la puntuación. El caso más reseñable es el uso de dos puntos —del que Max Aub abusa— en algunos contextos que hoy en día resultan incorrectos.

También se ha regularizado el uso de las comillas y tipografía *cursiva*, sobre todo a la hora de citar las obras. Así, las primeras se utilizan en los títulos de poemas, cuentos y citas literales. Estas últimas son muy numerosas y prolijas, por lo que se ha decidido respetar su ubicación en el texto principal sin ningún tipo de sangrado; aunque sí que se ha añadido comillas en detrimento del tipo de letra en cursiva, con solo la excepción de la última cita de Max Aub que cierra la obra, y que deja clara de una manera muy retórica su coherencia respecto de lo escrito varios años antes. Por lo demás, se ha procurado respetar la tipografía del

³⁴ Max Aub, *Discurso de la novela española contemporánea*, México, Centro de Estudios Sociales, Jornadas, n.º 50, 1945.

original, que presenta en algunos pocos casos distintos tipos de espaciado entre párrafos dependiendo de si se cambia de asunto abruptamente.

Respecto al aparato crítico (las notas a final de texto ordenadas numéricamente), se destina fundamentalmente a cotejar el texto del *Discurso* con la introducción de la antología *La prosa española del siglo XIX (Prosa)* y el *Manual de historia de la literatura española (Manual)*, que reproducen fragmentos muy amplios del primero con ligeras variaciones estilísticas unas veces, pero también con modificaciones significativas del contenido (suavizando juicios, eliminando críticas, añadiendo nuevos nombres...). Cuando estas modificaciones son especialmente relevantes (cambios en la ordenación de los autores, nuevas generaciones literarias...), son explicadas también en las notas al pie (ordenadas alfabéticamente).

Estas notas al pie también aclaran información sobre las fuentes de Max Aub. Sin embargo, las citas literales, que originalmente no vienen acompañadas de referencia alguna, se procuran localizar remitiendo desde el texto principal al apartado bibliográfico, según es norma en estas *Obras completas*. En el caso de la docena de notas al pie de Max Aub, a las cuales se ha añadido ocasionalmente algunos comentarios del editor [entre corchetes], se ha optado por señalarlas en la nota a pie de página con la correspondiente indicación [Nota del autor].

Por otro lado, las notas de estudio incluyen así mismo información relativa al mundo aubiano, tanto a su contexto socio-cultural, como a su obra de creación, donde como es sabido no solo aparecen juicios literarios sino también personajes basados en intelectuales reales (el caso más evidente es en *La calle de Valverde*, pero no solo; *vid.* la edición de Luis Fernández-Cifuentes, que incluye un índice de personajes históricos [Aub, 2008b: 617-661], y la útil galería de Javier Lluch-Prats, 2010). Además, se apuntan en estas notas algunas otras cuestiones referidas al canon que propone el *Discurso*, las obras que pudo utilizar Max Aub para su preparación o el planteamiento teórico-metodológico de este acaso su estudio literario más representativo.

Por último, las palabras señaladas con un asterisco (*) se registran explicadas en un glosario a tal efecto.