Max Aub. El exilio y el abandono de la realidad

DAVID BECERRA MAYOR
Universidad Autónoma de Madrid

I.

No cabe duda de que la obra de Max Aub puede dividirse, desde un punto de vista temático e independientemente de su género literario, en dos grandes bloques: las obras de imaginación y las obras comprometidas con su realidad histórica. Esta clasificación, sin embargo, no debe fundamentarse desde un punto de vista en estricto cronológico. Como ha apuntado Soldevila,

> [...] ha sido grande la tentación de afirmar que la obra de Aub puede claramente separarse en dos mitades que corresponden respectivamente, a lo escrito o publicado antes de octubre de 1932, fecha en que empieza a aparecer por entregas, en la revista *Azor* de Barcelona, su novela *Luis Álvarez Petreña* y lo aparecido desde entonces. Esta tentación pudo fundarse en plausibles motivos hasta 1951. Pero desde entonces empiezan a aparecer ciertos textos narrativos de Aub que, por su orientación temática y su actitud ante la función de la literatura, hay que considerarse como una recuperación de los derechos de la imaginación frente a las autoimpuestas obligaciones de la conciencia moral del escritor[1].

Efectivamente, antes de 1932, la producción literaria de Aub es característica del movimiento de vanguardias en que está inscrita históricamente. Asimismo, los relatos publicados en esa primera etapa –«Caja» (1926), «Geografía» (1927)[2], «Prehistoria» (1928) y «Fábula Verde» (1930)– reproducen el gusto lúdico por las palabras de la escuela vanguardista, la poetización de lo cotidiano, el infantilismo que disfraza en fábula lo real, la imposibilidad del lenguaje de dar forma a la expresión, etc. Pertenece a la misma tendencia literaria su prosa poética *Yo vivo*, escrito entre 1934 y 1936, donde se encuentra la dirección estética que iba a marcar la literatura de Max Aub. Su literatura estaba encaminada hacia la *pureza* que había expuesto Juan

[1] I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999, p. 95.
[2] La edición completa no se publica hasta 1964.

Ramón Jiménez en sus poemas de *Diario de un poeta recién casado* y hacia la *deshumanización* que Ortega había descrito en 1925.

Sin embargo, su proyecto literario queda truncado con la irrupción de la Guerra Civil Española. A partir de este momento el escritor declara que «no tengo derecho todavía a callar lo que vi para escribir lo que imagino»[3]. Durante este tiempo, que se prolonga en los campos de concentración del primer exilio y con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, no puede sino escribir la realidad que contempla, retratándola con la urgencia de la denuncia. Un punto de inflexión en su literatura será la publicación de «El cojo» en enero de 1937, relato que muestra un inicio de guerra traumático con la pérdida de Málaga. Su literatura cobra el deber ético de comprometerse con la realidad. A «El cojo» le sigue «Lérida. Granollers» (1938), «Enero sin nombre» (1939) y «Manuscrito cuervo» (1940), entre otros. Y es en esos años cuando empieza la composición de sus *Campos*, que –citando de nuevo a Soldevila– son:

> [...] un monumental testimonio de nuestra última guerra civil, de sus prolegómenos y secuelas, vehiculado a través de una maravillosa invención en la que la realidad adquiere caracteres de épica colectiva, y en la que conviven personajes reales –con nombres verificables–, y personajes transfigurados, más que ficticios, que en cierto modo representan a esa colectividad que luchó por defender un proyecto en marcha de sociedad frente a la violenta reacción de quienes recurrieron a la fuerza para abortar esa nueva España que les era ajena[4].

En 1939 escribe, igualmente, *Campo cerrado*; y entre 1939 y 1942, ocupa su tiempo redactando *Campo de sangre*. Esta tarea perdura hasta 1950, fecha en la que concluye *Campo abierto*. Desde el fin de la guerra hasta el comienzo de los cincuenta, Max Aub se ha dedicado, de forma cuasi ininterrumpida[5], a escribir sobre la guerra y sus consecuencias (exilio, campos de concentración, etc.). Escribe «Cota» (1940), «Santander y Gijón» (1941), «Manuel el de la Font» (1942) o «Un asturiano» (1944), entre otros, así como «Librada» (1947), relato sobre la traición, basado en hechos reales. El escritor cumple con la tarea cívica de retratar la realidad denunciable, la usurpación de España por parte de los fascistas, una guerra que ha sido producto de un golpe militar contra el Gobierno legítimo de la República. El escritor es un combatiente más, aunque su arma, su instrumento de combate, no sean las balas sino las palabras. Así lo dice el propio Aub en su artículo «Las cosas claras. Los escritores y la guerra», que la mañana del 2 de abril de 1938, aparecía publicado en *La Vanguardia*:

> [...] hasta hace unos años, el escritor, y no los vocingleros farsantes de unas ajadas glorias con presunciones de medio escuderos, el escritor ha sido pacifista, enemigo de los armamentos, ya que no de las armas, adalid de la paz y de una posible felicidad humana; y es de suponer que lo sigue siendo, pero *las realizaciones de los fascistas le llevan a aceptar la lucha en un terreno que él no ha escogido*[6].

---

[3] Nota que adjunta Aub al entregar a imprenta el manuscrito de *El rapto de Europa*. Véase I. Soldevila y F. B. García Sánchez, Introducción a *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, Barcelona, Alba, 1994, p. 13.

[4] I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación*, cit., p. 105.

[5] Únicamente escribe en estos tiempos dos relatos al margen de la realidad-Guerra Civil: «Lancha» (1944) y «La gabardina» (1947). Ciertamente –y algún crítico defiende esta interpretación–, el relato «Lancha», aunque imaginario / fantástico, encuentra (o puede encontrar) su referente real en el *Guernica*.

[6] M. Aub, «Las cosas claras. Los escritores y la guerra», *La Vanguardia*, 2 de abril de 1938, p. 3. La cursiva es mía. En el anexo de este trabajo, adjuntamos copia de la página 3 de dicha edición, donde figura el artículo de Max Aub aquí citado.

El escritor tiene que aceptar la lucha como deber ético. El escritor debe enfrentarse a los fascistas con la única arma de la que dispone: la literatura. Literatura, sí, pero en un terreno que el escritor no ha escogido: el realismo. Las obras de imaginación son ineficaces en tiempos en que la realidad denunciable se impone:

> La realidad, como tal, viene a ser mucho más importante que su interpretación. Esto prejuzga en las letras un largo período de realismo, que se ha dado en adjetivar de socialista por diferenciarlo de una copia servil de lo existente sin hálito ni buen deseo de ninguna especie: porque los hechos se nos impondrán y, no podremos usar las palabras más que como modo de expresión sumario e inmediato[7].

Se debe escribir la realidad con el «buen deseo» de transformarla. Y hay que apresurarse a escribir, ahora que los hechos no se han impuesto todavía; ahora que –por el momento– pueden usarse las palabras. Luego, como sabemos, no se podrá.

Max Aub es consciente de que el método más efectivo para combatir el fascismo, para incidir en la realidad desde la literatura, es desde unos postulados estéticos realistas. Y llega a esta conclusión a partir del materialismo histórico:

> Esta conjunción de escritores se debe en gran parte a que nuestra lucha no es una lucha idealista, sino el resultado de una lucha de clases[8].

La materia –es decir, la historia– se impone. Si la Guerra Civil es el resultado de la lucha de clases, es decir, es el resultado de un proceso histórico, la lucha –la salida– tendrá que ser igualmente histórica. Es por eso que el realismo (*i. e.* el materialismo histórico) es la estética que persigue el escritor para enfrentarse a la situación conflictiva de la Guerra Civil.

Toda la producción literaria de Aub, en tiempos de guerra, es de corte claramente realista. Pero su compromiso con la realidad no concluye con el fin de la guerra. No abandona el realismo durante los primeros años de exilio. Así lo dice el profesor Caudet:

> [...] mientras vacilaba qué determinación tomar, si quedarse en Europa o emigrar a América, escribe *Campo cerrado* [1938] y vive la vida de un refugiado. En sus *Diarios* recordaba que esos meses primeros de exilio había optado por: «Escribir y esperar»[9].

El escritor se contempla a sí mismo con la responsabilidad de escribir / hacer la historia. Por ello igualmente escribe *Discurso de la novela española contemporánea* (1945) y *Manual de la historia de la literatura española* (1948), cuyo valor reside, en palabras de la profesora Carmen Valcár-

---

[7] *Ibid.*, p. 3.

[8] *Ibid.*, p. 3. Efectivamente era una lucha de clases. La Guerra Civil Española es un producto de la contradicción (o coexistencia) entre una supraestructura social, pequeño burguesa y reaccionaria, y un desarrollo material de base propiamente capitalista, burgués, que está empezando a consolidar sus mecanismos de producción. Después –como ya sabemos– surgirá, dentro de la propia guerra, una revolución: una nueva lucha de clases entre el proletariado enfrentado tanto a la burguesía como al fascismo. Véase D. Becerra Mayor, «Fascismo y vanguardia. Introducción a la producción ideológica de la pequeña burguesía», XV/a (2007), Universidad de Ljubljana, pp. 211-226.

[9] F. Caudet, «Las inmóviles magnolias de la glorieta: Valencia en el imaginario de Max Aub», en M.ª F. Mancebo, M. Baldó y C. Alonso (eds.), *L'exili cultural de 1939. Seixanta anys després. Actas del I Congreso Internacional*, vol. 2, Universitat de València, 2001, p. 193.

cel, en «hacer patente la necesidad de reescribir la historia, de recomponer el espejo roto, los trozos desperdigados tras la Guerra Civil»[10].

La realidad no se abandona porque se considera una situación provisional. El inicio de la Segunda Guerra Mundial se contempla como una nueva batalla contra el fascismo. Se espera que con la victoria de las potencias aliadas, el Régimen de Franco sea igualmente derrocado. Por eso no se abandona la realidad. Y no sólo en narrativa, sino también en teatro. En una entrevista de Doménech y Monleón, Max Aub afirmaba:

> *La vida conyugal, San Juan, Morir por cerrar los ojos*, son hijos de la guerra, son hijos de los campos de concentración, son hijos de la represión [...]. Esta primera etapa de mi teatro, que es tal vez la más numerosa, del 42, acaba hacia el 48 con el comienzo de la guerra fría[11].

Después Aub –y ya asentado en México– publica su revista unipersonal *Sala de espera* (1948-1951), proyecto con el que pretende seguir luchando contra el franquismo desde la distancia impuesta. Tal vez sea en *Sala de espera* donde se encuentra el último realismo de Aub antes de que se produzca lo que aquí hemos denominado «el abandono de la realidad». En la segunda serie de *No son cuentos*, en *Sala de espera*, se publican relatos de guerra como «Espera» (Sabadell, 1938) o «Una canción», relatos sobre los campos de concentración, «Una historia cualquiera», «Historia de Vidal» y «Los creyentes» e, igualmente, relatos sobre el exilio como la ya citada «Librada».

La espera, en tanto que conservación de la esperanza, es la única arma que le queda para combatir. Espera no significa rendimiento. De este modo lo hace saber, mediante correspondencia, a Juan Rejando y Wenceslao Roces, el 4 de julio de 1948:

> Dice el diccionario: –Espera, acción y efecto de esperar. Esperar, tener esperanza de conseguir lo que se espera. Creer que ha de suceder alguna cosa. Permanecer en un lugar [...] hasta que ocurra algo que se cree próximo. Ser inminente o estar próxima alguna cosa.
>
> Contra estas cuatro acepciones una sola puede interpretarse peyorativamente: –Detenerse en el obrar hasta que suceda algo. ¿Es detenerse publicar estas hojas?[12].

Pero en 1951 Aub renuncia al proyecto de *Sala de espera* y, por consiguiente, se produce el efecto de «abandono de la realidad». El exiliado ha abandonado la realidad física de España por condiciones impuestas, pero a partir de ahora también se producirá este abandono en el terreno literario y sin interrupción hasta 1960, cuando emprende de nuevo el proyecto de los *Campos* con *Calle de Valverde* y con la publicación del relato «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco». A partir de 1951, como decía Soldevila en la cita que más arriba hemos sacado a colación, se produce «una recuperación de los derechos de la imaginación frente a las autoimpuestas obligaciones de la conciencia moral del escritor»[13].

Y esto queda constatado con la publicación de los cuentos mágicos y fantásticos que recogen Ignacio Soldevila y Franklin B. García Sánchez en una edición cuyo título es, precisamente, *Escribir*

---

[10] C. Valcárcel, «La historia de la literatura española desde el exilio: Juan Chabás y Max Aub», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Barcelona, Gexel, 1995, p. 463.

[11] Véase M. Aznar Soler, *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla, Renacimiento, 2003, p. 218.

[12] *Ibid.*, p. 85.

[13] I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación*, cit., p. 95.

lo que imagino (1995). Con la excepción de los cuentos arriba citados –«Lancha» (1944) y «La gabardina» (1947)–, los primeros relatos donde el autor se desprende del compromiso ético del realismo y vuelve sus ojos a una escritura al margen de todo componente real, son «Trampa» (1948), recogido en *Sala de espera*, y «La gran serpiente», escrito igualmente en 1948 y publicado en *Algunas prosas*, en 1954. Pero la nómina de relatos fantásticos[14] no cesa aquí, sino que se consolida como proyecto literario a partir de «La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro» (1951) y perdura hasta –no debe de ser casual las similitudes entre los títulos– la publicación del relato «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco» (1960). Pues bien, en la década de los cincuenta, escribe relatos como «El fin», «La verruga», «La ingratitud», «La falla» o «La rama», que irán publicándose en las recopilaciones *Algunas prosas* (1954), *Ciertos cuentos* (1955) o *Cuentos mexicanos* (1959), así como en la ya citada *Sala de espera*. Del mismo modo, publica los *Crímenes ejemplares* (1957) y su nueva inmersión en la crítica literaria ya no mira hacia España sino hacia el Romanticismo alemán, con *Heine* (1957). Las referencias a la realidad desaparecen en su literatura y, concretamente, desaparecen las referencias a España. En sus *Diarios*, las referencias a España disminuyen a medida que avanzan los años y, aunque sus alusiones constatan que está al tanto de la política internacional, España aparece en medio del nuevo conflicto bélico mundial de la Guerra Fría[15].

Entre 1951 y 1960 en Aub solamente existen dos referencias literarias a España: en 1954 con la publicación de *Las buenas intenciones* y en 1958, con *Jusep Torres Campalans*. La primera tiene como trasfondo la historia de España y es cierto que concluye con la muerte del protagonista, Agustín Alfaro, en el puerto de Alicante, durante los últimos días de marzo de 1939 como si fuera –en palabras de Aznar Soler– «un personaje más de *Campo de los almendros*»[16]. No obstante, esta novela dista de forma considerable con el proyecto de los *Campos*, pues constituye más un ejercicio literario, emulando la forma galdosiana de escribir, que un compromiso con la realidad retratada, ya que como afirma de nuevo Aznar Soler con «*Las buenas intenciones*, el escritor se permite ya la libertad de "escribir lo que imagina"»[17]. Lo mismo sucede con la falsa biografía del pintor vanguardista *Jusep Torres Campalans*. Francisco Caudet afirma que esta obra

> debe incluirse también entre las obras que forman parte de *El laberinto mágico*. Porque presenta, en clave estética, los antecedentes históricos de la crisis sociopolítica que, de 1914 a 1939, trajo los horrores de la Primera Guerra Mundial (1914-1917), de la Guerra Civil española (1936-1939) y de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)[18].

Sin embargo, debemos considerar que existe una gran diferencia entre el proyecto de los *Campos* y el *Jusep Torres Campalans*, una obra que como afirma Soldevila en la introducción a su

---

[14] No vamos a distraernos aquí con digresiones acerca de lo fantástico, lo mágico y lo maravilloso, trazando diferencias y similitudes insustanciosas para el contenido de este trabajo.

[15] Valga un ejemplo: el 17 de julio de 1951 Aub hace una referencia sobre la situación de España –una referencia que, por otro lado, tiene que ver con la concesión que Franco hace a USA para la instalación de bases en territorio español; la anterior referencia a España no se remonta hasta el 18 de enero de 1950, es decir, había transcurrido un año y medio desde entonces. La referencia del 18 de enero, igualmente, tiene que ver con la posición internacional de España en medio de la Guerra Fría. M. Aub, *Diarios (1939-1972)*, edición, introducción y notas de M. Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1998, pp. 163 y 193.

[16] *Ibid.*, p. 317.

[17] *Ibid.*, p. 317.

[18] F. Caudet, «El laberinto del exilio / El laberinto de la escritura», en J. M. Balcells y J. A. Pérez Bowie (eds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil (1936-1939)*, Salamanca, Universidad, 2001, p. 287.

edición de *Escribir lo que imagino*, es «la más original de las contribuciones de Aub a la narrativa de fantasía»[19], lo que nos impide incluirla en el mismo proyecto literario.

La única referencia real sobre los españoles que introduce Aub en su literatura aparece en los relatos «Homenaje a Lázaro Valdés» (1954) y «De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez» (1959). En el primero, Aub muestra

> el contraste entre el español obstinado en un enraizamiento del recuerdo, como Lázaro Valdés, y el desconocimiento de la realidad española en el que viven los hijos de los exiliados, que hablan de España, si hablan, desde un punto de vista que a los mayores les parece absolutamente irreal[20].

El relato protagonizado por Julián Calvo, por el contrario, relata

> una actitud más que una historia: la del español inadaptado a su nuevo país, siempre comiendo cocina española, bebiendo a la española, y queriendo llevar su industria sin tener en cuenta el carácter de sus obreros mexicanos, gente llena de supersticiones, frente a la que el rigor lógico del marxista se deshace inevitablemente al querer pasar por encima de su incomprensión[21].

Es necesario reseñar también la publicación de *Cuentos ciertos* (1955). Esta recopilación de relatos, cuyo contenido es una prueba de anclaje claro a la realidad española, no incluye ningún texto escrito con posterioridad a los años en que se produce el «abandono de la realidad». Incluye textos que ya habían sido publicados en *Sala de espera*, como «Una canción» y «Un traidor», así como otros menos recientes como «Enero sin nombre» (1939) o «Manuscrito Cuervo» (1940). Cabe pensar que su nueva publicación se debe más a un juego en contraposición al título *Ciertos cuentos* que a recuperar el compromiso realista de producción literaria anterior.

En la década de los cincuenta, por lo tanto, la obra de Aub supone un abandono de la realidad. ¿Por qué? ¿Qué sucede? La finalidad de este trabajo es investigar las causas, los condicionantes históricos, sociales, ideológicos y existenciales que determinan esta situación.

II.

Para comenzar a dilucidar el porqué de la ausencia de la realidad en la literatura de Max Aub en el exilio a partir de 1950, tendremos que responder primero cuáles son las condiciones sociales en las que Max Aub llega a México, cómo se integra en la vida mexicana y, por último, si estos condicionantes pueden determinar o determinan –en última instancia– su literatura.

Durante la Guerra Civil Española, México se posicionó sin recelo –a diferencia de las potencias democráticas europeas– del lado de la República. El presidente Lázaro Cárdenas señaló en sus *Apuntes* que «México proporciona elementos de guerra a un Gobierno institucional, con el que mantiene relaciones» y concitaba «la simpatía del Gobierno y sectores revolucionarios de México»[22]. El Ejecutivo mexicano, de este modo, el 1 de septiembre de 1936 puso a disposición del Gobierno republicano 20.000 fusiles de 7 mm y veinte millones de balas de fabricación

---

[19] I. Soldevila y F. B. García Sánchez, *op. cit.*, p. 15.
[20] I. Soldevila, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973, p. 124.
[21] *Ibid.*, p. 124.
[22] Véase Á. Viñas, *Soledad de la República*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 84.

nacional. Luis Enrique Erro, presidente del Congreso mexicano, justificaba su apoyo a la República con las siguientes palabras:

> [...] vender pertrechos de guerra y prestar ayuda moral –e incluso material– a un gobierno amigo, legítimamente constituido, está perfectamente ajustado a las normas de ética que presiden la vida de relación internacional. Obrar de otro modo equivaldría a conceder implícita beligerancia a una insurrección militar[23].

Pero el apoyo del Gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas hacia la República no concluye con el fin de la guerra, sino que su compromiso prosigue al finalizar el conflicto con la recepción de refugiados:

> A pesar de que había en México, en los años 30, una relativa alta tasa de desempleo, como el crecimiento de la población entonces era bajo, el Gobierno consideraba conveniente potenciar la emigración. Así las cosas, las autoridades mexicanas valoraron de manera positiva abrir el país a los republicanos españoles por la afinidad [...] ética, cultural e ideológica y, sobre todo, porque la situación de éstos en Francia ya no podía ser, a mediados de 1939, más desesperada[24].

La actitud de acogida, sin embargo, no es exclusiva del Gobierno de Lázaro Cárdenas, sino también de los intelectuales mexicanos que habían creado La Casa de España con el fin de que los exiliados españoles pudieran seguir desarrollando sus labores de investigación. Así lo dice José Luis Abellán:

> En dicha institución los intelectuales españoles ocupaban puestos relevantes en las diversas esferas de la cultura, pudieron continuar su labor de trabajo e investigación. A [Alfonso] Reyes se le encargó una doble función: 1) seleccionar como miembros residentes a los intelectuales y artistas más distinguidos por sus realizaciones; y 2) ayudar a los refugiados que no encontrasen acogida en La Casa a establecer relación con otros centros académicos y organismos que les facilitasen conferencias, seminarios y otras posibilidades de trabajo de investigación[25].

En este contexto –y no en otro– el discípulo de Ortega, José Gaos, puede escribir en «Confesiones de un transterrado», en *Cooperación de antiguos alumnos de la «Institución Libre de Enseñanza»*, en 1963, lo que sigue:

> Desde el primer momento, tuve la impresión de no haber dejado la tierra perdida por una tierra extranjera, sino más bien haberme trasladado de una tierra a otra[26].

---

[23] *Ibid.*, p. 84.

[24] F. Caudet, *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 104. Aunque no es nuestra tarea hablar aquí del trato que recibieron los exiliados en los campos de concentración franceses –muchas veces auspiciados por la fuerte propaganda franquista contra los exiliados–, es de justicia referirnos, aunque sea de pasada y en un pie de página, a las condiciones que tuvieron que padecer los refugiados. Para más datos, véase el capítulo «El laberinto de la diáspora» de Francisco Caudet en el mismo libro.

[25] J. L. Abellán, «El exilio del 1939: la actitud existencial del transterrado», en J. M. Balcells y J. A. Pérez Bowie (eds.), *op. cit.*, p. 21.

[26] Véase A. Sánchez Vázquez, «El exilio del 39. Del destierro al transtierro», en M.ª F. Mancebo, M. Baldó y C. Alonso (eds.), *op. cit.*, p. 40.

José Gaos introduce la noción de *transtierro* –en oposición al sentimiento de *destierro*– para referirse a la sensación del exiliado al encontrar realizado en México el sueño liberal –el ideal burgués– que en España había sido interrumpido por el fascismo[27]. Adolfo Sánchez Vázquez explica el término de transtierro de la siguiente manera:

> [...] se trata de un modo de sentirlo que él explica por las condiciones que se dan en los países latinoamericanos y, particularmente, en México. Estas condiciones consistían en compartir estos países con España no sólo una misma lengua, sino también una historia contemporánea común, aunque en diferentes planos: real, en la América hispana; ideal, en España. En virtud de ella, los exiliados encuentran en Latinoamérica, en su historia real, el cumplimiento del sueño ilustrado: liberal, democrático, independentista, que no se ha podido cumplir en España[28].

Se trata, pues, de valorar lo hallado más que lamentar lo perdido. José Luis Abellán habla de la posibilidad de transtierro –esto es, de adaptación a la nueva sociedad– en términos de afinidad:

> La adaptación a una sociedad distinta de la nativa dependerá de la afinidad que tengamos con ella, y éste es el motivo determinante de la adaptación de los republicanos españoles en México. La inadaptación a la España de la Restauración –a la que quisieron cambiar por la España de la República– es el motivo de su adaptación al México de la Revolución, pues éste había conseguido ya el *ideal* a que los republicanos españoles aspiraban[29].

Pero no es cuestión de reducir la afinidad a una cuestión meramente individual, como pretende Abellán, sino que habrá que ver si la afinidad –y, consiguientemente, la noción de transtierro– tiene algo que ver con la condición de clase. Está claro que el transtierro, en tanto que sentimiento, existió, como así lo atestiguan los escritos de intelectuales españoles exiliados asentados en tierras de habla hispana, pero esa sensación fue exclusiva de unos exiliados que vivieron en México con los privilegios que para otros eran inalcanzables. Es decir, la sensación de transtierro es propia de la burguesía exiliada. El transtierro es una categoría burguesa. Únicamente los intelectuales burgueses encuentran en México la realización del sueño liberal que no tuvo lugar en España; ellos, en medio de una vida privilegiada, no pueden sentir sino una deuda por la tierra que les acoge, no pueden sino sentirse transterrados más que desterrados, viviendo por fin en la sociedad burguesa que quisieron construir en España.

El transtierro es propio y exclusivo de un exiliado de una clase social concreta que no era sino una minoría. Es por eso que extender el término de transtierro a todo exiliado no sólo es problemático, sino que es –y en gran medida– un auténtico despropósito. Y esto es así porque la mayoría de exiliados no pertenecían a la clase intelectual –*i. e.* burguesa–, sino que procedían de la clase obrera, como muestra con datos el profesor Caudet:

---

[27] Gaos, claro, habla desde un horizonte fenomenológico donde la idea precede a la materia. Desde estos postulados ideológicos resulta mucho más fácil contentarse con la nueva situación, ya que de inmediato se puede soslayar el problema español que, en términos fenomenológicos, no sería sino el resultado de la corrupción (degradación) de la materia que vuelve irrealizable el esplendor / la pureza de la idea.

[28] A. Sánchez Vázquez, en M.ª F. Mancebo, M. Baldó y C. Alonso (eds.), *op. cit.*, p. 39.

[29] J. L. Abellán, en J. M. Balcells y J. A. Pérez Bowie (eds.), *op. cit.*, p. 25.

> El exilio republicano estuvo mayoritariamente compuesto por una ciudadanía de obreros, campesinos y cuadros medios de distintas profesiones [...]. Un 28 por ciento de intelectuales frente a un 72 por ciento que no se pueden considerar como tales[30].

Francisco Caudet, en su tarea –que aquí hago nuestra– de dialogizar el exilio, tiene el propósito de analizar el fenómeno del exilio español en tanto que una realidad impuesta –y por consiguiente dolorosa–, marcada por la nostalgia, por la pérdida de un país, de unas costumbres, de una vida; una realidad donde lo único que se mantiene es la herida abierta, sin cicatrizar, de haber perdido no sólo una guerra, sino también un país. Ese 72 por ciento de exiliados de clase obrera no pudieron sentirse sino desterrados en un lugar que para ellos no fue la realización de ningún ideal, sino la ruptura con la vida pasada:

> El exiliado republicano, incluso los que llegaron a tierras de habla hispana, tuvo enormes dificultades para romper con el pasado y/o integrarse en las sociedades que le ofrecieron albergue. De ahí la función terapéutica de rememorar y de verbalizar las vivencias del pasado, que son, en fin, dos maneras, entrelazadas, de autoafirmarse y de recuperar la propia estima[31].

El exiliado mantiene su condición de exiliado, anclado en el pasado español, imposibilitando así su integración en la sociedad mexicana. Prueba de ello es el relato «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco» (1961), donde Max Aub muestra a los exiliados siempre debatiendo sobre la culpabilidad de la derrota republicana en la Guerra Civil; muestra la incapacidad del español de integrarse a la sociedad mexicana –síntoma de ello es que acuden al café Español como reminiscencia de lo perdido– y, en contrapunto, el recelo mexicano de aceptarlos como ciudadanos, debido a su peculiaridad en el habla, en sus costumbres, etc., que, como el camarero Ignacio Jurado Martínez, «sufrió el éxodo ajeno como un ejército de ocupación»[32]. Como prueba de la insuficiencia de adaptación de los unos y de aceptación de los otros, de la imposibilidad de compartir espacio, «los autóctonos emigraron del local»[33].

La noción de dialogizar el exilio, consiguientemente, pretende mostrar una realidad en la que hubo exiliados de primera, adaptados con facilidad en la sociedad mexicana con totalidad de privilegios, y exiliados de segunda. Los primeros –los intelectuales– se integraron sin problema, como muestra este mismo relato. Comparten tertulia los intelectuales españoles –Moreno Villa, Bergamín, etc.– con otros mexicanos como Octavio Paz[34]. Su conversación, a diferencia de la de los otros, recorría temas diversos más allá de la Guerra Civil Española. Los unos, por lo tanto, eran *transterrados*, mientras que los otros vivieron conscientemente un *destierro*. Ante esta problemática, concluye Caudet:

> Hablar, por tanto, de «transtierro», para el caso de los españoles en tierras de habla hispana, es edulcorar una cruda realidad que, más terca que las falsas expectativas de muchos, se fue irremediablemente imponiendo. Extraña que todavía existan muchos lugares comunes sobre este ex-

---

[30] F. Caudet, «Dialogizar el exilio», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, cit., p. 33.
[31] *Ibid.*, p. 43.
[32] M. Aub, «La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco», *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto Mágico*, selección y prólogo de J. Quiñones, Barcelona, Alba, 1995, p. 413.
[33] *Ibid.*, p. 415.
[34] *Ibid.*, p. 416.

tremo. Porque pronto se comprobó, por ejemplo, que ni el habla común –ese tan socorrido tópico– unía tanto como se había creído en un principio, ni el encuentro de España con América fue tan natural y fluido como también se ha solido dar por sentado[35].

Ha sido un error –y habrá que descartarlo de inmediato– creer que el transtierro existió para todos y por igual. En el café Español del relato de Aub los exiliados españoles están claramente delimitados en dos grupos: los intelectuales y los otros. Unos pudieron sentirse acogidos, transterrados, pero los otros no vivían sino con la convivencia de un trauma común y una bofetada invisible en el rostro[36]. Los primeros conversan sobre libros, revistas, etc., es decir, abandonan la realidad[37]. Tal vez introducir el tema «España» en sus tertulias refinadas pudiera suponer una vulgaridad. Los segundos no pueden sino verbalizar el trauma. Max Aub en la década de los cincuenta, está sin duda entre los primeros. De este modo, las palabras de Alfonso Sánchez Vázquez que decían que el exilio «fue la voz, la conciencia de una España martirizada que, en su propia tierra, no podía hacerse oír»[38], no es totalmente cierta, pues llegó el momento en que las voces cambiaron de conversación. Porque, acomodados, los exiliados que habían tenido la voz, una vez decidieron callar y mirar hacia otro lado y abandonar la realidad.

Max Aub fue, de entre todos los exiliados, quien mejor supo adaptarse a la vida mexicana. Tal vez Aub encuentra en México la realización del ideal burgués y, por ello, recupera el derecho de escribir lo que imagina, puesto que ya no es necesario denunciar la realidad –no porque la realidad no sea denunciable, sino porque él, en esa realidad, es un privilegiado.

La condición social de transterrado funciona como hipótesis viable que explicaría por qué se produce ese abandono de la realidad en la literatura de Max Aub en la década de los cincuenta. Pero a las condiciones sociales –y de forma transversal– hay que añadir las cuestiones humanas que, de igual modo, pueden enriquecer nuestra interpretación de los hechos.

III.

Max Aub llega a México en 1942 y no será hasta entrada la década de los cincuenta cuando se produzca el giro hacia lo imaginario en su literatura. La sensación –o condición– de *transterrado* no es inmediata, no se produce en el instante mismo de pisar la nueva tierra. El abandono de la realidad, consiguientemente, tampoco será inmediato. Decíamos arriba que el enfrentamiento de las potencias democráticas contra el fascismo hacía pensar que la presencia de Franco en el poder iba a ser provisional. Max Aub entiende su estancia en México como una espera, como un estado transitorio que no puede durar muchos años; por ello, no conviene adaptarse en exceso a la nueva vida en los primeros años de exilio. La publicación de *Sala de espera* es una

---

[35] F. Caudet, en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, cit., p. 46.

[36] Imagen que emplea Dubravka Ugresic en su novela *El Ministerio del dolor* (Anagrama, 2006), cuyo tema es el exilio tras la desintegración de Yugoslavia.

[37] No es casual, por lo tanto, que Víctor García de la Concha (*La poesía española de 1935 a 1975*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1987, p. 254), al referirse a la poesía española que se produjo en el exilio, diferencie entre dos etapas que, aunque los términos sean parecidos, difieren sustancialmente: poesía del exilio y poesía en el exilio. La primera se produce entre el fin de la contienda y 1945; se trata de una poesía cuyo tema principal es el exilio. En la segunda, por el contrario, la poesía recorre espacios más íntimos, menos comprometidos con la causa republicana y situándose al margen de la condición de exiliado.

[38] A. Sánchez Vázquez, «Entre la memoria y el olvido», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, cit., p. 27.

muestra de esta situación provisional. Este conflicto entre la esperanza de un retorno temprano a España y la necesidad de arraigarse definitivamente a la tierra que le acoge, queda reflejado en la obra teatral *Tránsito* (1944). Esta disyuntiva queda patente, de igual forma, en palabras de personajes del propio Aub. Ésta es la conversación que Juanito Valcárcel y Paulino Cuartero mantienen en *Campo de los almendros*:

> —[...]. Franco no puede durar mucho.
> —Eso dices tú. Ignoro, como todos, lo que pueda prolongarse la nueva situación, pero estoy lejos de compartir tu optimismo.
> —La guerra europea no tardará.
> —¿Y eso, para ti, es una esperanza? [...].
> —Entonces, ¿qué piensas hacer? Supón que te quedas. En el mejor de los casos, irás a la cárcel[39].

No es transterrado aquel que piensa en las estancias cortas. Y Max Aub, en esos años, ni se imaginaba que iba a pasar el resto de su vida –que iba a morir– en México. La idea de volver pronto a España le impide que se produzca la adaptación definitiva en México. La falta de integración primeriza en la sociedad mexicana le conduce a que padezca sus primeros problemas económicos. Escribe en sus *Diarios*, el 29 de julio de 1948, una nota a su hija en el día de su cumpleaños, que dice lo siguiente:

> Carmen: mañana cumples doce años. No puedo hacerte ningún regalo porque no tengo dinero. Te lo digo por escrito para que te sea menos pesado. Lo único que te deseo es que vivas en un mundo en el cual, cuando tu hijo cumpla doce años, no sea un problema no tener dinero para hacerle un regalo[40].

Durante los primeros años de exilio, a Max Aub le acompañan las dificultades económicas que determinarán sustancialmente la forma y el contenido de su literatura. En unas notas que recoge Manuel Aznar Soler en su libro *Los laberintos del exilio*, Max Aub atribuye la publicación por entregas de *Sala de espera* a una cuestión en parte económica:

> Las dificultades editoriales, no sé si sólo presentes o crónicas, y *el poco interés que mi literatura despierta*, me han llevado al presente método de entregas mensuales, con la ayuda de mis suscriptores y de los Gráficos Guanajuato. Escribir, en español, nunca ha sido un buen negocio [Nota I, s/n, abril de 1949][41].

Y abandonará el proyecto por una cuestión igualmente económica, como afirma de forma clara –y no exenta de ironía– en otra nota:

> Eso, dejando aparte la interpretación materialista de la historia, ya que mi bolsillo no da para más y este deshago me resulta incosteable [Nota III, diciembre de 1951][42].

---

[39] M. Aub, *Campo de los almendros*, F. Caudet (ed.), Madrid, Castalia, 2000, p. 138.
[40] M. Aub, *Diarios*, 1998, p. 149.
[41] M. Aznar Soler, *ibid.*, p. 88. La cursiva es mía.
[42] Véase M. Aznar Soler, *Los laberintos del exilio*, cit., p. 90.

Efectivamente, las editoriales no consideraban oportuno publicar los textos de Aub debido –como dice el propio autor– al poco interés que despertaba en México su literatura. Éste es el doble exilio del escritor –como en «El remate» (1961) se verá la doble muerte del escritor exiliado–: no sólo se ha perdido la tierra, sino también a los lectores. Su literatura, anclada en la realidad española, no encuentra un lector afín en México. Esto motiva una sensación de frustración literaria en un escritor que fracasa en su búsqueda de lectores. Así se refiere Francisco Ayala, en su artículo «Para quién escribimos nosotros», publicado en el número 43 de *Cuadernos americanos*, al considerar

> las condiciones del escritor emigrado, para referirlas al caso del creador literario, desconectado –desgajado pudiera decirse, por la violencia y la brutalidad del tirón que lo separó– de la comunidad donde se formara, y privado casi por completo del público español, al que con dificultad y mediatización llegan sus escritos. El fondo, pues, arrancado, con la doble consecuencia de cortarle, a un tiempo mismo, las intenciones connaturales para su producción y el destinatario a que en primer lugar tenía que dirigirse[43].

Pero Ayala parece tener muy claro que la única forma de suplir la carencia de lectores es advirtiendo al escritor que la única forma de conciliarse con el nuevo lector es alejándose del tema-problema-España que

> sólo cabía, o convertirlo en una obsesión y consumirse con él, o superarlo de diversas maneras –que podían ser pertinentes a la vocación particular de cada uno–, y proseguir el desarrollo de las respectivas personalidades en el nuevo espacio y en el nuevo tiempo[44].

Ayala ha encontrado su torre de marfil. Como el liberal burgués que es, se comporta desde el primer momento como un transterrado que entiende que ahora el escritor puede dedicarse en exclusiva a la *literatura en sí*. Incluso el exilio supone para el *escritor en sí* una ventaja:

> No hay en esto [el exilio] anomalía, ni daño, y tal vez haya una ventaja en cuanto a la formación del escritor, afinada y completada siempre mediante el fecundador viaje al extranjero, que le proporciona nuevas perspectivas y que, aun en el supuesto de ausencia indefinida, le permitirá ligar su creación a ese fondo de vivencias[45].

Aub, en principio, es reticente al consejo de Ayala, pero al final –tal vez por las cuestiones económicas que aquí se indican– su literatura, como estamos viendo, sí cambiará de curso.

La publicación de *Campo abierto* (1951) marcará un nuevo punto de inflexión en la literatura de Aub, pues constata la indiferencia del nuevo público ante su obra. El propio Aub en sus *Diarios*, el 4 de julio de 1951, escribe desesperado sobre la falta de público, sobre la presencia de la literatura en el mercado y, como colofón, sobre la indiferencia que causará la publicación de *Campo abierto*:

> La indiferencia general. Me subleva. ¿Es que mi pasión por las letras es cosa tan fuera de lo corriente? Claro que lo es: basta ver lo que se venden –cómo no se venden– los libros. Pero no quie-

---

[43] F. Ayala, «Para quién escribimos nosotros», *Cuadernos americanos* 43 (1949), México, p. 50.
[44] *Ibid.*, p. 40.
[45] *Ibid.*, p. 51.

ro convencerme, ahora que de ahí a convencer a los demás va un trecho que no hay quien recorra. Me roe como nunca la falta de público: al fin y al cabo, mi fracaso. A pesar de que me quiero convencer de que todos los que han valido la pena se han hecho *en contra*, no acabo de creerlo: hay demasiadas excepciones, y tan buenas como las mejores. Preveo la indiferencia general que acogerá *Campo abierto*[46].

Max Aub es consciente de que los lectores potenciales de su libro son los españoles. «¿Para quién escribo sino para los españoles?», dirá en sus *Diarios* el 12 de junio de 1952[47], al justificar el porqué de la aparición de *Campo abierto*. Porque Aub, en estos años, todavía sigue comprometido con España y arremete contra aquellos que no comparten su postura:

> Guillén en casa. Ejemplo de su generación: no querer comprometerse. A la defensiva. Sí y no. Olfato crítico finísimo. Parten un pelo en el aire. Son todos así: él, Salinas y sus deudos. Dámaso, Cernuda. Estar en lo justo, pero nada más que lo preciso. Muy inteligentes, pero nada más. No dar un paso en falso. Hijos de Ortega, deshumanizados –un poco, no mucho–. No mucho en nada. Parcos hasta en la obra. Los señores, un poco aparte, temiendo mancharse. Todos un poco maricas, un poco –no mucho– sin serlo. Más lo que lo son. Ambiguos[48].

Aub considera que la guerra perdura, que la lucha sigue, y por ello será necesario combatir contra el arma más poderosa de la Dictadura: la propaganda. Frente a la propaganda franquista, el escritor debe responder con la verdad. Éste es, según Aub, el fin de sus *Campos:*

> En guerra estamos, sin duda, contra Franco, pero las condiciones de la misma han variado, y, a mi juicio, más fuerte es hoy la verdad escueta que la de la propaganda [...]. Ahora combatimos –por lo menos yo, cuando tantos han abandonado la lucha y tantos, como vosotros, siguen en ella–, se combate con otras armas, y ninguna tan potente, a la larga, como la verdad[49].

Pero suele ser difícil conciliar la verdad y la mercancía. Y los libros en el capitalismo no son sino mercancías. Si bien el franquismo no pudo impedir que Aub dijera la verdad –aunque fuera en la distancia–, sí llega a lograrlo el capitalismo. La verdad como materia novelable no es rentable en el mercado y eso lleva a Aub a buscar otras fuentes de ingresos que le permitan subsistir en México. En un principio podrá solventar sus problemas económicos desarrollando tareas que, aunque no apartadas de la escritura, se alejan de los postulados estéticos –realistas y comprometidos éticamente con la situación española– que él quisiera escribir:

> Perdido su público natural, del que le aíslan la censura franquista y las dificultades de comunicación con Europa en plena guerra, y sin conocimiento de la realidad mexicana, Aub, como tantos otros antes, ha de aceptar diversas tareas de redacción como prologuista, traductor, reseñista y, gracias a su experiencia con Malraux, realizará guiones para el cine mexicano adaptando diversas obras literarias y zarzuelas como *La verbena de la Paloma*[50].

---

[46] M. Aub, *Diarios*, Barcelona, Alba Editorial, 1998, p. 192.
[47] *Ibid.*, p. 212.
[48] *Ibid.*, p. 189.
[49] *Ibid.*, p. 213.
[50] I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación*, cit., p. 44.

Pero esta situación exaspera al escritor frustrado que no puede vivir de su literatura:

> ¡Tanto tiempo sin escribir, dominado por mi trabajo imbécil, que me proporciona J[osé] L[uis] M[artínez]! ¿Para qué? Para nada, absolutamente para nada: ganar unos centavos (ya digo centavos, no céntimos)[51].

Pero ese «trabajo imbécil» es el único al que puede optar el escritor exiliado: su literatura no interesa a los lectores hispanoamericanos y, por consiguiente, no producen beneficio a las editoriales que publican sus textos, lo cual no puede conducir sino a lo predecible en la sociedad capitalista: «Orfilia –director del Fondo– me hizo saber que no distribuirá más mis libros: son demasiados»[52].

Tal vez sea por eso que su literatura da un giro de forma radical hacia la imaginación. Por lo tanto, la recuperación de su derecho a escribir lo que imagina, tal vez no es tanto un derecho como una imposición de las circunstancias en las que está inscrito Aub en esos años. Su voluntad de adaptarse a los gustos de los nuevos lectores queda patente cuando se presenta, en 1948, a un certamen poético en México, donde obtiene mención honorífica, con el poema «Salmo para la primavera en el Anáhuac», que –en palabras de Soldevila– se trata, «aparentemente, de la primera composición poética, en verso libre, que le suscita el descubrimiento del nuevo país de acogida, y su manifiesto entusiasmo por el valle de México»[53]. Cuatro años más tarde, en 1954, su poesía adquiere un aire íntimo, personal, con la publicación de *Canciones de la esposa ausente*. Su literatura abandona el compromiso ético con la realidad con una temática más proclive a los gustos de los posibles nuevos lectores: por un lado, el canto a la realidad física de México, por medio del poema al valle de Anáhuac; y, por otro lado, el trato de temas más universales como el amor y la espera por retorno de su mujer.

Max Aub es consciente del cambio que tiene que dar a su literatura si quiere vivir de ella. Incluso cuando se refiere –en ocasiones contadas– a España en sus artículos periodísticos, se disculpa por molestar al lector mexicano con historias españolas. Así sucede en el artículo «Franco en la UNESCO» que publica en el número de marzo-abril de *Cuadernos americanos*, en 1953:

> Una vez más, la voz doliente y agradecida de un español. Tan bien como cualquiera sé que no es éste el lugar, ni ésta la hora para levantarla, ni *ustedes público apropiado para un trono*[54].

Asimismo Max Aub escribe –y mucho– asimilándose a los gustos de sus nuevos lectores como mecanismo de subsistencia. Es más que probable que sus libros de contenido fantástico-maravilloso tuvieran una mayor acogida que el resto de su literatura[55]. Pero lo que está claro es que Aub no descuidó su actividad literaria y desarrolló la tarea de forma muy prolífera:

> De su fecundidad como escritor empezó a hacerse broma entre la gente del exilio, y a hacerse chistes, a los que alude Simón Otaola en su libro *La librería de Arana*: «Produce libros, muchos li-

---

[51] Escrito el 21 de junio de 1995 en sus *Diarios*. M. Aub, cit., 1998, pp. 265-266.

[52] Escrito el 6 de julio de 1955 en sus *Diarios*. M. Aub, cit., 1998, p. 266.

[53] I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación*, cit., p. 83.

[54] M. Aub, «Franco en la UNESCO», *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, edición y estudio preliminar de E. Meyer, Madrid, Fundación Max Aub-FCE, 2007, p. 523. La cursiva es mía.

[55] Escapa a las expectativas y a la ambición de este trabajo desarrollar un análisis de las ventas de los libros de Aub en México para delimitar el gusto y acaso mostrar la afinidad que tuvo la literatura fantástica de Aub con el público hispanoamericano.

bros. Y produce, en esos falsos poetas que no producen nada, envidia, envidia puñetera. ¡Ah, si la envidia fuera tiña!». Un conocido dibujante, Abel Quesada, en su serie «Ustedes los cultos», le dedicó una viñeta, en la que decía, entre otras cosas: «La gente culta cree que Max Aub no existe; algunos suponen que ese es el seudónimo de un escritor, varios escritores, de todos los escritores. El caso es que este «Max Aub» es el autor de casi toda la literatura que se publica en México»[56].

Pues bien, bajo ningún concepto Aub abandona su labor literaria, pero a partir de la década de los cincuenta se adapta a la vida mexicana y a los gustos literarios de su nuevo público para acaso lograr un éxito literario mayor que le permitiera vivir de las letras. La realidad española, ajena al nuevo lector, no interesa y Aub se ve obligado –¿recupera el derecho a la imaginación?– a redireccionar su literatura hacia lo imaginario.

Su condición social y su situación económica al llegar a México determinan sobremanera la escritura de Aub. Pero una cosa es la clase social a la que se pertenece y otra bien distinta, la ideología que se reproduce. Por eso habrá que analizar, para terminar, el *humus* ideológico que envuelve su literatura en tanto que resultado de unas relaciones de producción concretas.

IV.

El impacto de la Segunda Guerra Mundial desarticuló sustancialmente el proyecto positivista cuyo desarrollo fue iniciado por la burguesía liberal decimonónica. Si bien los principios positivistas postulaban que la técnica y la razón constituían los instrumentos que debían regir el progreso de la historia e, igualmente, los mecanismos de construcción de la sociedad positiva, los fundamentos del positivismo se desestabilizan con el fenómeno del conflicto bélico mundial. La razón y la técnica, asimismo, no condujeron a la construcción de la sociedad positiva, sino todo lo contrario: a la destrucción. La utilización de la ciencia como instrumento de destrucción se ejemplifica con claridad con las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki en el verano de 1945. A partir de este momento, el positivismo entra en crisis.

El inconsciente ideológico de posguerra mundial queda marcado por este hecho y empieza a latir cierta desconfianza acerca de todo lo que tiene que ver con el positivismo. Una prueba de ello es el libro que Adorno, conjuntamente con Max Horkheimer, escribe entre 1944 y 1947, con el título *Dialéctica de la Ilustración*, donde expone un análisis de desconfianza hacia el racionalismo que únicamente conduce a restringir la acción, el pensamiento crítico y, por consiguiente, la libertad.

Las coordenadas históricas producen un nuevo *humus* ideológico que cuestiona –y acaso reacciona contra– la epistemología positivista. La literatura, en tanto que producto de la historia, no dejará sino emerger en sus textos una proclive desconfianza hacia la razón. La literatura, en el contexto occidental, dará un vuelco hacia lo imaginario y hacia lo irracional. La recuperación de la imaginación, por consiguiente, no se produce de forma inédita y exclusiva en la literatura de Max Aub, sino que forma parte del inconsciente estético del mundo occidental que ha sufrido las consecuencias –directas o indirectas– de la Segunda Guerra Mundial.

Un ejemplo claro de esta vuelta a la imaginación, o al derecho de que la trama no se sostenga mediante elementos puramente realistas, es el caso del escritor francés Boris Vian. En

---

[56] I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación*, cit., pp. 45-46.

1946 publica dos novelas diametralmente opuestas: *Escupiré sobre vuestra tumba* y *La espuma de los días*. En la primera, el autor –que firma bajo el seudónimo de Vernon Sullivan– nos presenta un mundo real con elecciones fraudulentas, una sociedad violenta, con discriminación racial, en la que el deseo sexual funciona según los mecanismos de explotación de la cosificación capitalista. En *La espuma de los días*, por el contrario, Vian narra la vida de Colin, un aristócrata de paladar refinado que si no se pone sombrero en sus citas es por no despeinarse. A diferencia de *Escupiré sobre vuestra tumba*, en *La espuma de los días* no hay conflicto de clase. Al servicio de Colin trabaja Nicolás, un mayordomo servicial y siempre diligente que, sin conciencia de clase, actúa para bien de su señor. Es un personaje que no presenta conflicto pero que enriquece estéticamente la obra. Aunque el dinero (o la falta de dinero) será el motor de las historias, junto con la enfermedad de Chloé, la pareja de Colin, Vian, nos presenta aquí un mundo sin lógica –lo que no causa sino extrañamiento en los personajes–: los ratones hablan y el tamaño de la casa disminuye a medida que avanza la novela y Colin pierde su capital.

El contexto literario europeo nos permite observar que la literatura, hasta el momento anclada en el compromiso realista, busca una salida hacia lo imaginario. Así como en Francia la literatura de Boris Vian recorre el mismo camino de vuelta que Aub, en Italia se produce el giro idéntico hacia la imaginación. Es el caso de Italo Calvino. El tono realista y cotidiano de sus relatos inmediatos a la posguerra cambiará de rumbo a partir de 1950 de forma muy marcada. Con su literatura de compromiso –*La especulación inmobiliaria, La jornada de un escrutador, La nube de «smog»*–, Calvino retrata un mundo que, tras el impacto de la Segunda Guerra Mundial, ha hecho surgir una nueva clase social que, proveniente del mundo rural y portadora de nuevos valores, consolidará las relaciones de producción y de acumulación de capital propias del capitalismo avanzado. Esto, que transformará el inconsciente ideológico colectivo e incluso convertirá en un especulador a un joven intelectual de izquierdas, genera –sin embargo– una nueva realidad con mayor desigualdad de clase, mayores imperfecciones urbanas y un peligro emergente como es la contaminación.

No obstante, a partir de 1950, a Italo Calvino le urgen nuevos temas y nuevas formas de narrar y se obra adquiere un tono que se aproxima al surrealismo y al absurdo con el ciclo de relatos titulado *Nuestros antepasados*, que se configura con los relatos *El vizconde demediado, El barón rampante* y *El caballero inexistente*. La literatura de Calvino pierde, a partir de este momento, todo referente real, aunque –al igual que la obra de Aub y Vian– puede extraerse de los textos una interpretación representativa de los conflictos de la época; de este modo, el vizconde partido en dos mitades representa la alienación o la fragmentación del hombre contemporáneo. La acción, situada en un pasado remoto y casi intemporal, recuerda a los relatos de Ayala de *Los usurpadores*, como «San Juan de Dios» o «El Inquisidor».

La narrativa de la década de los cincuenta recorre el camino idéntico del realismo a la imaginación: un camino que va de la narratividad estructurada de forma racional hacia la representación de un mundo sin orden lógico.

Quizá no haya forma racional de escribir después de Auschwitz, como dice la frase atribuida a Adorno. Esto queda igualmente patente en el continente hispanoamericano, donde surge, con originalidad, la estética del realismo mágico. Aunque muchos consideran que el realismo mágico tiene su inicio con Borges y Uslar Pietri[57], habrá que establecer que fue el cubano Ale-

[57] Si bien Pietri fue quien introdujo el término en la literatura hispanoamericana, tomándolo del crítico de arte alemán Franz Roh, su literatura es demasiado prematura para introducirla en el mismo movimiento de lo que después se denominó *realismo mágico*. Borges, por su lado, tampoco puede estar incluido en el grupo debido a que en su literatura no existe en absoluto el término real.

jo Carpentier el pionero del movimiento al introducir el término «real maravilloso» en el prólogo de su novela *El reino de este mundo*. El realismo mágico emprende la tarea de interpretar el mundo a partir de mecanismos propios mediante postulados ajenos a la razón positivista que habían sido dominantes. Así lo dice Eduardo Becerra:

> Esta narrativa logrará ya no representaciones precisas del mundo sino que constituirá *sus* propias imágenes del mundo; es decir, se busca ahora interpretarlo, especular con sus claves míticas, con su posible condición fabulosa, también con los reductos ocultos del ser y los pilares metafísicos de la existencia[58].

Y añade más adelante:

> Mostrándose como un prolongado atentado contra un racionalismo que usurpa al hombre espacios en donde ser, la ficción se abre a las zonas oscuras del deseo, a los ámbitos posibles del sueño y a los terrenos remotos del mito y acaba reivindicando la imaginación como verdadera esencia del hombre[59].

La obra más emblemática del realismo mágico, la magistral novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* es, precisamente, un atentado al racionalismo. El progreso de la Historia no conduce sino a la destrucción de Macondo. La organización racional de la población, con la llegada del corregidor, trae la primera muerte a Macondo, además del inicio de guerras constantes que se producen sin interrupción. El desarrollo de la técnica –el daguerrotipo, el cine y el tocadiscos– lleva consigo la deshumanización, pues se pierde –en términos que Walter Benjamin expone en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*– la autenticidad, la unicidad y el valor eterno de la obra e, igualmente, la devoción queda relegada al entretenimiento. El tren, además de hacer llegar a las prostitutas francesas que cambian las costumbres amatorias de Macondo, es un símbolo de la expropiación y de la explotación externa de la materia prima autóctona. Es decir, el imperialismo. Finalmente, el progreso ha llevado a Macondo la manipulación de la Historia al producirse la asociación verdad / discurso dominante, como atestigua el asesinato en masa de los huelguistas por parte de los dirigentes de la empresa bananera. En resumen: la irrupción de la Historia hace sucumbir a Macondo en la soledad (*i. e.* a la alienación). Lo irracional se convierte en una herramienta útil para el compromiso: la imaginación como posibilidad revolucionaria.

El *humus* ideológico y, por consiguiente, el inconsciente estético, está dispuesto para que se produzca en Max Aub el giro del realismo a la imaginación, independientemente de sus circunstancias individuales que, aunque condicionan de forma transversal, no son las que determinan, en última instancia, su producción literaria. La coyuntura histórica establece que los postulados de la razón deben ponerse en duda porque el desarrollo del positivismo –en contradicción con el irracionalismo del fascismo– ha devenido un mecanismo para la masacre. Sin embargo, no se cuestiona únicamente la razón burguesa del capitalismo, sino también los principios racionalistas del bloque comunista soviético, cuya producción estética es el *realismo socialista*.

---

[58] E. Becerra, «El esplendor y la fama», en T. Fernández, S. Millares y E. Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Universitas, 1995, p. 344.

[59] *Ibid.*, p. 344.

El nuevo enemigo (*sic*) internacional –es decir, global– es el comunismo y, por ello, la lucha del capitalismo se dirige ahora contra la URSS. El clima –aunque gélido– es bélico, y parece evidenciar que el conflicto puede estallar en cualquier momento. El conflicto estaba candente y por lo tanto habría que posicionarse. Entre los Estados Unidos de Truman y la Unión Soviética, de Stalin, sin embargo, Aub afirma no decantarse por ningún bloque. Para Aub la elección supone un falso dilema. En su *Discurso de la plaza de la discordia* (1950), Aub presenta lo innecesario de elegir entre el Gran Mentecato o el Pequeño Idiota. Igualmente, en su obra de teatro *No*, Aub

> plantea con absoluta claridad las consecuencias trágicas de ese conflicto. Ante ese «falso dilema» Aub apuesta resueltamente por una cuarta «fuerza» que tiene su raíz histórica en el triple lema de la Revolución francesa (Libertad-Igualdad-Fraternidad) y que se resume en estos términos: «por una economía socialista en un Estado liberal»[60].

Max Aub, políticamente, fue un socialdemócrata que creía en la libertad de mercado a la vez que consideraba necesario un Estado moderador, que regulara los medios de explotación desmesurada del liberalismo. Sin embargo, en el contexto de enfrentamiento de bloques, parecía inviable que la postura política de Aub fuera a realizarse: «¿Existe la posibilidad de un liberalismo que no sea burgués?», se pregunta en sus *Diarios*, el 29 de julio de 1948. «Lo trágico es tener que escoger –entre Norteamérica y la URSS– sin querer escoger», concluye el mismo día[61]. Pero, para Aub, el aspecto más negativo de la Guerra Fría es que ocupa todo el panorama internacional y eclipsa lo que sucede en España. Además, esta situación beneficia a Franco, ya que Estados Unidos no contempla la Dictadura española como enemigo de su imperio, sino como un aliado potencial que puede colaborar en su lucha contra el comunismo:

> ¿Quién habla estos días de Franco? Grajo feliz con la peste de los demás. El fascismo se nutre de cadáveres, o de su olor.
>
> Hermoso panorama: los Estados Unidos, en guerra contra la URSS, apoyan a Franco en precio de su convivencia. Y nosotros no tendremos más remedio que cruzarnos de brazos. Y ver. Y morir esperando. Esperando, ¿qué?[62].

La política internacional ha abandonado de nuevo a la República. Los Estados Unidos pactan con Franco –ayudan a la reconstrucción de España– provocando de este modo la consolidación del Régimen franquista. Este hecho se constata con la inclusión de España en el Plan Marshall. Dice Aub el 29 de marzo de 1948: «El Congreso norteamericano decide incluir a la España de Franco en el Plan Marshall»[63]. A Estados Unidos la Dictadura de Franco les otorga seguridad internacional, pues garantiza la imposibilidad de una revolución comunista en España, cosa que no podría garantizarles un Gobierno democrático como el de la República. Sobre esto escribe Max Aub el 18 de enero de 1950:

> Carta de Acheson (secretario de Estado) a los senadores americanos prometiéndoles enmendarse y enviar nuevo embajador a Franco, y abrirles créditos... razonables. Unos días antes Perón

---

[60] M. Aznar Soler, *Los laberintos del exilio*, cit., p. 38.
[61] M. Aub, *Diarios*, cit., p. 149.
[62] Escrito el 17 de marzo de 1948 en sus *Diarios*. M. Aub, cit., p. 142.
[63] M. Aub, *Diarios*, cit., p. 143.

había significado a Madrid que estaba cansado de enviar trigo gratis y Franco había aprovechado la oportunidad para decir que, en vista de ello, estaba dispuesto a tratar con Moscú [...]. Es evidente, desde hace años, que Norteamérica prefiere el sistema de Franco [como Gran Bretaña el inicio de la Guerra Civil Española] que a cualquier otro, liberal, que, posiblemente, pudiese escapársele de las manos. Se da el caso curioso de que, no siendo Norteamérica partidaria de las dictaduras reaccionarias, son las únicas que apoyan y que lo apoyan[64].

España, en su alianza con Estados Unidos, logra el reconocimiento de la comunidad internacional, que en 1955 legitima la Dictadura franquista con su ingreso en la ONU, con la única abstención de México.

La política del imperio-USA impide que Aub simpatice con el bloque capitalista. Pero Aub es, por convicción política y de clase, anticomunista. Alega que resulta imposible entenderse con ellos. Éstas son las palabras que escribe el 5 de diciembre de 1954, de nuevo en sus *Diarios*:

La imposibilidad de entenderse con los comunistas reside en que, para ellos, todo es política; es decir, movible, inseguro, sujeto a rectificación si viene al caso. No les importa más que el poder, muy poco lo demás. Dejan la verdad para mañana, en un «ya veremos» inalcanzable para los vivos. Ese reducir ideas y sentimientos a la política irrita y desagrada. Para ellos no hay más valores que los que decantan de su posición política diaria; lo demás les tiene sin cuidado. Así se puede vivir en general; no un escritor, no un historiador, no un filósofo[65].

Pero argumentos de este tipo, abiertamente anticomunistas, no sólo se hallan en la privacidad de sus *Diarios*, sino que también aparecen publicados en sus novelas. Dice Aub en boca de Vicente Dalmases, uno de los personajes de *Campo abierto:*

—Recortáis el mundo de una manera terrible –sin daros cuenta, desde luego–. Para vosotros todo se refiere directamente a la política: todo se tiñe de su color: la amistad, la comida, la literatura, la pintura, el amor. Ya nada es gratuito. Ya nada es porque sí. Todo viene a tener una intención, a ser por algo. Matáis la espontaneidad[66].

En la misma línea, Vicente Farnals dice en esta misma novela:

—Mira, Gaspar, para vosotros sólo existe la política. Para mí, no. Para mí la política es una parte integrante del hombre, no todo.
—Para nosotros, también.
—Si quieres, pero la política priva y determina el resto, los sentimientos, por ejemplo [...]. Por cuenta de la política ahogáis toda una porción del hombre que os proponéis salvar. Sois capaces de forjar una humanidad nueva donde todos sean iguales: todos cojos[67].

Cuando en 1950 *Manuscrito cuervo* se publica en *Sala de espera*, recibe diatribas por parte de los críticos socialistas:

---

[64] M. Aub, *Diarios*, cit., p. 163.
[65] *Ibid.*, pp. 253-254.
[66] M. Aub, *Campo abierto*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 304.
[67] *Ibid.*, p. 83.

Me reprochan no hacer literatura «constructiva», heridos por las chanzas que les dedico más las verdades. Sus reacciones son sectarias [...].

—¡Hay que escribir por algo! Y no escribir por escribir, como haces tú.

Según ellos el hombre no *canta por cantar*. Para ellos todo es trabajo y todo se tiene que justificar[68].

Y, efectivamente, por estos años Max Aub abandonará el realismo y empezará a cantar por cantar. Así como en los años anteriores a la década de los cincuenta la obra de Aub se había caracterizado por ser de corte claramente realista, ahora abandona el realismo porque lo atribuye a la literatura política comunista:

Ahí está la obra «política» de todos vuestros escritores. ¿Qué vale? Bien poco. ¿Y creéis rendir así un servicio a la humanidad? No. Porque su obra apologética igual la podían hacer periodistas o agitadores. A menos que salga de adentro. Los grandes cantos civiles de nuestro mundo no fueron escritos por consigna, ni son consecuencia de limaduras de comités, centrales o no.

Ahí reside, a mi juicio, una de las grandes equivocaciones de la política comunista[69].

La crisis del positivismo, decíamos, conduce a que el discurso epistemológico burgués deseche la noción racionalista y, con ello, el abandono de la estética realista en su producción artística. Con el conflicto de la Guerra Fría al descubierto, el realismo sufre su mayor desprecio al asociarse con la escritura del bloque socialista. Tal vez éste sea el motivo determinante para que Aub, cuando en la década de los cincuenta escribe sobre el realismo, se posicione lejos de su compromiso expuesto en su artículo de *La Vanguardia* del 2 de abril de 1938. En un artículo publicado en *México en la Cultura*, el 16 de diciembre de 1951, Aub escribe sobre el realismo de Galdós, reseñando su estilo burgués y liberal:

La prosa de don Benito no es brillante, ni afiligranada: los poemas en prosa eran, todavía para bien, un género aparte. Su estilo pierde la rigidez académica, el rebuscamiento arcaizante para lograr el castizo contraste diario del pueblo [...]. Un estilo vulgar, si aceptamos el que fuera una manera de escribir al alcance de los demás. El estilo sobrio, claro y neto de todos los grandes novelistas que fueron, *v. gr.*, Balzac, Dickens, Tolstoi. Un estilo objetivo. Un estilo burgués, tal como históricamente le correspondía, a menos de traicionar a su pueblo, a su tiempo. Un estilo liberal. Un estilo directo, preciso, arrastrado por los sucesos que, cuando aúna el temblor del propio sentimiento que describe, da en aciertos prodigiosos. Una manera de dibujar y pintar tan varia y viva que cuando rompen a hablar sus miles de personajes –tan numerosos o más que los de la *Comedia humana*– nunca se confunden y cada cual se presenta en los dinteles del recuerdo con su indumentaria propia y sus pensamientos correspondientes[70].

La lógica del capitalismo liberal, cuyo único enemigo –con la caída del fascismo europeo– es ahora el bloque soviético, se está constituyendo como universo ideológico único, superando las contradicciones con las que se ha ido enfrentando a lo largo de su historia[71]. Su incipiente

---

[68] Escrito el 12 de diciembre de 1950 en sus *Diarios*. M. Aub, *Diarios*, cit., p. 174. La cursiva es mía.

[69] Escrito en sus *Diarios* el 27 de junio de 1951. *Ibid.*, pp. 190-191.

[70] M. Aub, «Benito Pérez Galdós», en *Los tiempos mexicanos de Max Aub*, 2007, pp. 433-434.

[71] A saber: fuerzas nobiliarias feudales; facciones pequeño burguesas con pretensiones aristocráticas cuya radicalización más reaccionaria se encuentra en la ideología fascista; y, por último, la revolución proletaria.

literatura –que al consolidarse se llamará posmoderna– reproducirá algunos de los aspectos que ya aparecen en el *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub. En este contexto histórico e ideológico se explica la aparición de una obra como esta que, como dice Carlos Blanco Aguinaga, se trata

> de una de las varias maneras posibles de reaccionar ante las contradicciones de la modernidad que, dado el asunto de que trata *Jusep Torres Campalans*, Max Aub lleva a su forma extrema. Suposición mía ésta que me obliga a recordar, aunque sea esquemáticamente, la difícil lucha que la burguesía liberal española tuvo que llevar a cabo a lo largo de, por lo menos, dos siglos para volver a conectar su cultura con el Mundo[72].

El liberalismo español, por lo tanto, no ha podido consolidarse sino fuera de España. Con el *Jusep Torres Campalans*, Aub escribe sobre una España que se ha modernizado fuera de sus fronteras, pero como añade Blanco Aguinaga:

> No se trata, por supuesto, de que Max Aub quisiera presumir de genialidades españolas o latinoamericanas, sino de recordarnos que tras un largo y doloroso recorrido, por fin la cultura española odiada por el franquismo pertenecía efectivamente al Mundo. Labor histórica particularmente necesaria en el exilio, donde los refugiados españoles seguían pensando angustiosamente en la destrucción de lo que había sido una España posible[73].

Pertenecer «al Mundo» significa insertarse en las coordenadas productivas del capitalismo. Un capitalismo que ha superado las contradicciones históricas que impedían su consolidación plena. El capitalismo –ahora avanzado o posmoderno– producirá un arte con una lógica distinta por cuestiones que, aunque sea de pasada, hemos de mencionar aquí: 1) La consolidación del capitalismo avanzado representa –en apariencia– el fin de la lucha de clases. La noción del sujeto desaparece anegada en un todo orgánico donde la realidad de clase se desvanece. 2) La muerte del sujeto genera, por su propia dicotomía, la muerte del objeto. Es por ello que la lógica posmoderna produce el debilitamiento de la historicidad creando productos teóricos / literarios / críticos donde la verdad y la ficción se mezclan en un todo ontológico. La estética del simulacro surge de la propia imposibilidad que tiene el sujeto posmoderno (y por consiguiente, inexistente) de retratar con verosimilitud el objeto (la historia). 3) La ausencia de un sujeto plenamente constituido imposibilita el acercamiento *real* al objeto y por ello toda narración aparecerá de forma fragmentada, discontinua, incoherente. 4) El capitalismo avanzado lo absorbe todo, es decir, lo mercantiliza todo, incluso la literatura o, en general, el arte. El sujeto, con el propósito de superar su crisis, configurará su identidad por medio de la mercancía. Por ello buscará en la mercancía la diferenciación. Asumirá el gusto impuesto de un arte descompuesto para diferenciarse de los que no logran apreciarlo[74].

Pues bien, España ha superado fuera de sus fronteras, a través de sus intelectuales exiliados, las contradicciones que le han permitido inscribirse en la lógica posmoderna del capitalismo avanzado. Una prueba de ello es *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub, que reproduce, claramente, la matriz ideológica posmoderna: la estructuración en un todo ontológico de la historia

---

[72] C. Blanco Aguinaga, «Max Aub y la cultura internacional del exilio republicano», *Homenaje a Max Aub. Congreso Intenacional*, México, 28 y 29 de octubre de 2003, p. 93.

[73] *Ibid.*, pp. 103-104.

[74] Véase F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1999.

y la literatura, la fragmentación, el *collage*, etc., que configuran el *Jusep Torres Campalans*, de Aub, son rasgos propios de la estética posmoderna.

Pues bien, a todo esto, Ignacio Soldevila concluye en lo siguiente:

> Probablemente, si a Aub le hubiera tocado vivir en una España distinta a la que, como a tantos miles, le echó de su regazo y no hubiese tenido que transterrarse a México para el resto de su vida, su obra literaria estaría compuesta de muchas más obras como el *Jusep Torres* y muchas menos del tipo de las que constituyen el vasto fresco del *Laberinto Mágico*[75].

La literatura de Aub, por supuesto, hubiera sido distinta sin la irrupción de la Guerra Civil española, pero sin la modernización de España –es decir, sin su integración en las coordenadas del sistema capitalista–, sin la superación de las contradicciones que impidieron el desarrollo de la burguesía liberal, la literatura –como el país– hubiera ido por otro lado: existirían nuevas contradicciones –igualmente de clase– que determinarían en última instancia la producción literaria de Max Aub.

Pero las contradicciones estructurales existentes han sobredeterminado la literatura de Aub que, en la década de los cincuenta se ha caracterizado, por una vuelta a la imaginación. El abandono de la realidad, por lo tanto, es un efecto de las concretas relaciones de producción en las que el escritor se inscribe. Es cierto que lo existencial y lo humano atraviesa la literatura de forma transversal y por ello ha sido necesario analizarlo con el mayor detalle, el rigor, la exhaustividad y la atención que requería. Sin embargo, esto no nos puede desviar en nuestra convicción –que tomamos de Louis Althusser– de que el autor no se comporta sino como un ser anónimo que reproduce la estructura del mundo en el que vive. Lejos de ser *causa* y *origen* de la obra que produce, no es más que un *efecto* estructural de las relaciones sociales que configuran el universo ideológico y determinan, en última instancia, su producción.

---

[75] I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación*, cit., p. 131.