Max Aub en el exilio: el compromiso de la vanguardia*

CARMEN VALCÁRCEL
Universidad Autónoma de Madrid

A Carlos Urbina y Paloma Álvarez,
pintor y musa de fantasías maxaubianas

Max Aub ha sido, hasta hace relativamente poco tiempo, uno de los autores españoles más olvidados y silenciados del siglo XX. Un escritor al que se condenó durante años –como a casi todos los escritores de su generación– a un doble exilio: el del destierro de su país tras la contienda civil y el del destierro de la literatura de ese mismo país. Sin embargo, su obra posee tal densidad histórica, debido a las circunstancias en que se produjo, que desconocerla es desconocer gran parte de nuestra propia historia. Precisamente esa carga histórica ha propiciado una imagen unívoca y fragmentaria de Max Aub, pues muchos lectores y críticos lo consideran un escritor de corte realista, políticamente comprometido con la República («republicano combativo, aunque no combatiente», como él mismo declaró debido a su miopía) y fiel cronista de su tiempo y de su época. Y si bien esa imagen no es falsa, es al menos parcial. Indudablemente es el autor de la gran crónica sobre la Guerra Civil y sus consecuencias, «el laberinto mágico», pero también gustó del juego, la mistificación y la invención para escribir sobre esa misma realidad, dando lugar a una de las obras más imaginativas e insólitas de la literatura española. Y creo que hay que dar a términos como imaginación, humor o juego literarios una trascendencia, importancia y compromiso ético que quizá no han sido suficientemente reconocidos y valorados por la crítica, pues el humor de Max Aub es un humor irónico, sutil e inteligente –en ocasiones negro y amargo– que suele utilizar en su obra como elemento estético y a la vez distanciador y crítico.

En ese sentido, la escritura aubiana se define por su carácter versátil, multiforme y proteico, lo cual a veces extraña, inquieta e intranquiliza al lector, puesto que se enfrenta a una obra en la que los textos se forman y conforman con las sucesivas lecturas, crecen con nuevos materiales, se recrean y transforman constantemente, proyectan sus imágenes de manera especular desde la escritura hacia la pintura, el espectáculo teatral o el cine. Son textos que se ofrecen de manera

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación más amplio sobre «Los juegos de la escritura de Max Aub», que ha recibido la IX Beca de Investigación «Hablo como hombre» de la Fundación Max Aub de Segorbe.

descompuesta y desordenada, que rompen con los moldes y convencionalismos formales, que originan géneros híbridos, que borran los límites entre realidad y ficción y que cuestionan el concepto de obra literaria[1]. En el fondo, Aub convierte la verdad en mentira literaria, en juego artístico, en ficción verosímil, para que no deje por ello de ser verdad:

> Ojo: mentir, inventar [...]. No decir una cosa por otra, sino otra, nacida de la nada, de la imaginación [...]. Diéronnos el dibujo, la letra, la palabra para mentir, aunque no queramos. Puestos a hacerlo, hagámoslo bien[2].

Ahora bien, en la obra de Aub la ficción literaria no se sitúa al margen del compromiso intelectual, moral y humano. Ambos se mezclan en un único y fascinante crisol: el de la imaginación creadora. La aparición en sus textos de una cajera que se convierte en sirena (o quizá era una sirena condenada a ser cajera), una joven que pare una manzana, una verruga que devora a un hombre, un árbol que describe bombardeos, un cuervo que investiga sobre los campos de concentración, una novela en tres tiempos, una biografía cubista, una baraja literaria, crímenes ejemplares y tipográficos, poetas imaginarios, autodedicatorias, discursos apócrifos... y hasta *El Cordobés* presidente de la Tercera República española, no es un mero entretenimiento literario, sirve también para la reflexión más profundamente humana sobre la identidad, la diferencia, la guerra, la tiranía o la dignidad. Y por encima de todo se alza la libertad como poética de su vida y de su obra, como máxima vital y creadora; una libertad «cervantina», siempre tolerante y abierta, nunca dogmática, salvo en la defensa de esa misma libertad.

Los juegos verbales

En el proceso de imaginación creadora de Max Aub se encuentra, en primer lugar, su pasión por el juego de palabras, fonías, grafías y sentidos, que se encuadra en las coordenadas de la vanguardia histórica de principios del siglo XX[3], y se caracteriza por la experimentación y renovación del lenguaje, las técnicas y los temas literarios. El gusto y placer por la palabra, la recreación en la misma, se hallan presentes en el léxico marino de su primer relato, *Caja* (*Alfar*, 1926):

> Pudo una vez venir a cenar conmigo; sólo comió pescado –no estaba alegre, no– y hubieseis debido ver cómo chupaba las ostras –verdes, blancas, negras y cómo brillaban– y cómo descaparazonaba los langostinos y cómo latían furtivos su cola entre sus labios, y qué delicadamente envolvía en el armiño de la salsa la rosada turgencia de las truchas, y cómo bailaban a su alrededor las lubinas, los congrios, las merluzas, las aristocráticas sardinas, plata y azul, y un sinfín de pescados para mí desconocidos, aplastados, cortos, largos, blancos, grises, rojos, negros que, si fuese uno de esos anteañorados novelistas cogiera un diccionario y os asombrara con mi saber de marinero[4].

---

[1] Véase I. Soldevila, *El compromiso de la imaginación: Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999. Y también J. A. Pérez Bowie, «Max Aub: los límites de la ficción», *Actas del Congreso sobre «Max Aub y el Laberinto español»*, Valencia, Ayuntamiento, 1996, pp. 367-382.

[2] M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, México, Tezontle, 1958, p. 229.

[3] Véase J. Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse, Cric & Ophrys, 1998.

[4] En M. Aub, *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, selección y prólogo de I. Soldevila y F. B. García Sánchez, Barcelona, Alba, 1994, p. 40. Soldevila analiza el cuento en «De la literatura deshumanizada a la li-

También el lujo o exquisitez verbal es patente en el léxico topográfico de *Geografía* (Madrid, Cuadernos Literarios, 1929)[5], obra que recrea los amores de Fedra con su hijastro Hipólito en ausencia de Teseo. En esta versión aubiana del mito clásico, el triángulo amoroso está formado por un capitán de barco, que está dando la vuelta al mundo, por su joven esposa, que lo espera en una ciudad portuaria, e Hipólito, su hijastro. Los jóvenes protagonistas de esta breve historia, Hipólito y su madrastra, «saborean» los nombres de los países que recorren imaginaria y sexualmente[6]: tropiezan sus «manos en Tombuctú», sus ojos en el «Cabo de Buena Esperanza», se abrazan «en el Cabo de Hornos», «–cómo queman sus mejillas–, después de jurarse eterno amor en la Tierra de Fuego» y finalmente consuman su unión: «¡Dinamarca! ¡Dinamarca!, sostenida erecta por el Schleswig-Holstein, mientras las Escandinavas se parten gozosas: Suecia y Noruega enlazadas estrechamente por el Báltico Mar y el Atlántico Océano, batidos los flancos por los espasmos de las mareas y el semen de las espumas»[7].

Ya desde sus primeras obras, Aub propone un viaje por el mundo de la imaginación, de la fantasía, del distanciamiento irónico, del humor, a través de la exploración de las múltiples posibilidades del lenguaje. Así ocurre en su relato *Fábula verde* (Valencia, Tipografía Moderna, 1932)[8], original reescritura de la cosmogonía bíblica, en el que la protagonista, Margarita Claudia, siente aversión por la carne (en su doble sentido: 'alimento' y 'sexo'). Sólo se siente atraída por los vegetales, entre ellos: repollos, bróculis o coliflores, lombardas, rabanitos, remolachas, zanahorias, perifollos, cebollas, nabos y colinabos, ajos, espinacas, espárragos, pepinos y grandes pepinos, cardos, guisantes, pimientos, sandías, habas, lentejas, lechugas (también por lechugones y lechuguinos), berenjenas, calabazas, alcaparras, melones, habichuelas, fresas, fresones, pero sobre todo, por las manzanas. Margarita Claudia, con nombre de flor y fruta, termina abrazándose «orgásticamente a un manzano» y dando a luz una manzana: «Sí, señor, sí, no lo tome usted a broma, una manzana, una manzana grande parida sin dolor»[9].

Todo la escritura de Aub anterior a la guerra, aunque está muy influida por la estética vanguardista, no es un banal, narcisista e irracional juego (aspectos de la vanguardia que Aub, por otra parte, siempre rechazó, aunque encontró en su carácter subversivo y transgresor una nueva forma de liberar inéditas posibilidades críticas), sino que responde a una sagaz y exquisita conciencia lingüística y a una heterodoxa visión del mundo, no exenta de grandes dosis de ironía y parodia, que se inserta en la tradición de Cervantes, Galdós y Valle-Inclán, que se mantiene como *continuum* o guadiana verbal a lo largo de toda su obra (especialmente en su narrativa breve) y que se enriquece notablemente en su exilio mexicano.

---

teratura responsabilizada: un diálogo intertextual entre Aub y Casona», *El Mono Gráfico* 5 (1993), pp. 54-60. En general, para la narrativa de Aub es indispensable consultar la monografía de Soldevila ya citada.

[5] Escrita en 1925, *Geografía* fue publicada en 1929, aunque mutilada de un capítulo. La primera edición completa se publicó en México, Ediciones Era, 1964. Existe reedición a cargo de I. Soldevila, *Geografía. Prehistoria (1928)*, Segorbe, Ayuntamiento, 1996.

[6] «Y cómo saboreaban los nombres, los nombres de México y del Ecuador: Zacatulú, Temascaltepec, Chirimoya, Tantoyuca, Zacapotaxtla, Xalucingo, Cayapás, Esmeraldas, Charapotó, Chimborago, que les dejaban en la boca amargor de tisanas y embriaguez de opios y raros perfumes. Los chupaban como esos conitos de caramelo que se llaman «pirulís»» (pp. 15-16). Cito por la edición de 1929. Véase J. M. del Pino, «Morosidad e imaginismo: la *Geografía* artificial de Max Aub», *Actas del Congreso sobre «Max Aub y el Laberinto español»*, cit., pp. 407-416.

[7] *Geografía*, ed. de 1929, pp. 57-58.

[8] La obra se reeditó en *Estaciones. Revista literaria* I/2 (1956), pp. 171-187; en *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1966 (selección del propio autor); en *Novelas escogidas*, México, Aguilar, 1970, con pról. de M. Tuñón de Lara; y a cargo de M. Á. González Sanchís *et al.*, Segorbe-Córdoba, Ayuntamiento-Universidad, 1993.

[9] Cito por el texto incluido en M. Aub, *Escribir lo que imagino*, cit., p. 34.

Por ejemplo, en *Enero sin nombre* (de *Cuentos ciertos*, México, Antigua Librería Robredo, 1955)[10], relato en el que Aub describe el éxodo de los republicanos españoles camino de Francia en enero de 1939. La narración, enmarcada en un cuadro ficticio, es, sin embargo, fiel a la realidad, puesto que el éxodo descrito se inició de manera masiva a principios de enero de 1939 y finalizó hacia el 10 de febrero, debido a la derrota del Ebro y a la caída de Tarragona en manos franquistas. Aub es fiel a estos datos históricos, entre otras razones porque él mismo formó parte de ese grupo de exiliados, junto con los miembros del equipo de rodaje de *Sierra de Teruel* de Malraux[11]; introduce además personajes reales como el ministro de Estado Julio Álvarez Vayo y hace referencia a las Brigadas Internacionales. Sin embargo, la gran innovación literaria, el juego ficticio del relato, se encuentra en la elección del narrador: un haya, un árbol, un ser vegetal. Como personaje inmóvil, el haya funciona como cámara fotográfica que recoge un primer plano de cada personaje, del paisaje y de las conversaciones que a su alrededor tienen lugar, relacionadas con las causas de la derrota, la falta de armamento o la actitud de no beligerancia de las potencias internacionales:

> Ahí vienen, de mirones, un francés periodista, a quien conozco porque va y vuelve cada semana en su coche vacío de ida, cargado de panes y paquetes al regreso. El otro es español, hecho uva. Mira la carretera, el embudo que está ahora a mi derecha y le hace una gran reverencia al francés.
>
> —*La paix et l'ordre dans la justice!* ¿Y qué más, carota cebón? ¿Y qué más? Te habla un muerto, un muerto de los vuestros, de los fabricados por vuestras propias manos. Un muerto. Un hombre podrido por vuestra paz de pasos para atrás, de no resistencia, de vuestra paz de no intervención, de vuestra paz de maricones. «Si la paz puede salvarse a cualquier precio, sálvese.» ¡Cómo no ha de poder salvarse! Aquí estoy yo muerto y podrido para atestiguarlo, y los checos también, y los que vendrán después; pues no faltaba más. Ya lo creo que se salvará, mentecatos, ciegos cagados de miedo, bobos agarrotados a vuestra miseria, que agujereáis la tierra con vuestras patas de perro lameculos con el noble afán de esconderos. «Y en julio de 1936 di la orden de intervenir.» Claro que sí, Hitler mío, y nosotros callados, por si acaso, y el padre Blum, bum, bum, llorando, y nosotros muertos[12].

Se consigue así un claro distanciamiento del autor hacia lo narrado, que permite la reflexión sobre los hechos reales y trágicos de la guerra; aunque siempre esté presente como autor implícito con ironías, pues le pide al árbol «que no se vaya por las ramas», advierte al lector que no se fíe demasiado de los árboles, «que siempre mienten», corrige informaciones con notas a pie de página y deja su huella en la descripción de uno de los momentos más estremecedores del relato, el bombardeo sobre la población civil:

> —Allá va.
>
> Un débil silbido que se agrava en abanico. Un tono que crece como pirámide que se construyese empezando por su punta. Un rayo hecho trueno. Una bárbara conmoción carmesí. Un soplo inaudito de las entrañas del mundo, falso cráter verdadero, que enroña y desmantela paredes; descalabra, entalla y descuaja vigas; descoyunta hierros; descrita y enrasa cementos; desfaja, amarille-

---

[10] Incluido en *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, presentación de F. Ayala, selección y prólogo de J. Quiñones, Barcelona, Alba, 1995.

[11] Véase G. Malgat, *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 2007.

[12] *Enero sin nombre*, cit., pp. 129-130.

ce, desbarriga, desperna y despeña vivos que vienen en un fragmento de segundo a bulto y charco. Quema, rompe, retuerce, descuaja coches y desmigaja cristales; derrenga carromatos, desconcha paredes; desploma ruedas convirtiéndolas en brújulas; desfigura la piedra en polvo; descuadrila un mulo, despanzurra un galgo, descepa viñedos; descalandraja heridos y muertos; destroza una joven y desemeja un carabinero de buen tomo agazapados frente a mí; deszoca por lo bajo a dos o tres viejos y alguna mujer; diez metros a mi izquierda descabeza a un guardia de asalto y cuelga en mis ramas un trozo de su hígado; descristiana tres niños en la acequia del lado bajo; desgrama y deshoja a cincuenta metros a la redonda, y, más lejos todavía, derrumbando tabiques, en una casilla descubre alízares de Alcora; despelleja el aire convirtiéndolo en polvo hasta cien metros de altura, desoreja hombres dejándolos, como ese que tengo ahí, colgado enfrente, desnudo, con sólo sus calcetines de seda bien puestos, los testículos metidos en el vientre, sin rastro de pelo en ninguna parte, las vísceras y los mondongos al aire, viviendo; los pulmones descostillados, la cara desaparecida –¿dónde?–, los sesos en su sitio, bien visibles y todo él negro color pólvora[13].

Por las mismas fechas que publica *Enero sin nombre*, Aub da a conocer sus *Crímenes ejemplares* (México, Impresora Juan Pablos, 1957)[14]. En los mismos se presenta como el transcriptor y recopilador de más cien crímenes (entre ejemplares, gastronómicos y suicidas), contados por los propios asesinos. Y son, como diría Breton, «actos surrealistas puros», pues están causados por hechos totalmente banales, como tener granos en la cara, no saber freír un huevo, hablar en el cine, roncar, bostezar, ser más rico, más alto, más guapo, más listo..., o todo lo contrario, más pobre, más bajo, más feo o más tonto. Se asesina por hablar demasiado, por hablar poco, por fe, por hombría, por amor, por odio, por despecho, por celos, por envidia, por aburrimiento, por diversión, por probar, por despiste... o por gusto. Aub sorprende además con un muestrario de distintas muertes: se muere a golpes, a empujones, estrangulado, envenenado, degollado, ahorcado... y hasta devorado. El distanciamiento irónico del autor hacia lo narrado convierte la confesión del crimen en un hecho absurdo y sin sentido... o no:

Lo maté porque era de Vinaroz[15].

Lo maté porque me dolía la cabeza. Y él venga hablar, sin parar, sin descanso, de cosas que me tenían completamente sin cuidado. La verdad, aunque me hubiesen importado. Antes, miré mi reloj seis veces, descaradamente. No hizo caso. Creo que es un atenuante muy de tenerse en cuenta.

Me echó un trozo de hielo por la espalda. Lo menos que podía hacer era dejarle frío.

---

[13] *Ibid.*, pp. 127-128.

[14] Los *Crímenes ejemplares* empezaron a publicarse en la sección «Zarzuela» de la revista *Sala de Espera*, y parcialmente como libro en 1957, con una segunda edición realizada por Alejandro Finisterre en 1968; en esta edición mexicana se incorporan muertes *De suicidios*, *De gastronomía* (es decir, crímenes de antropofagia) y *Epitafios*. A ellas deben añadirse las ediciones de Barcelona, Imprenta Miret, 1968; Mallorca, *Los Papeles de Son Armadans*, 1971 (con el título de *Crímenes y epitafios mexicanos y algo de suicidios y gastronomía*); Barcelona, Lumen, 1971, con un prólogo de Max Aub titulado «Confesión»; Madrid, Calambur, 1991, con introducción de E. Haro Tecglen; Segorbe-Valencia, Fundación Max Aub-Media Vaca, 2001; y Madrid, Thule, 2005. Véase C. Valcárcel, «De los *cadáveres exquisitos* a los *crímenes ejemplares* de Max Aub», en A. Alted y M. Llusia (eds.), *Actas del Congreso «Sesenta años después: la cultura del exilio republicano español de 1939»*, vol. 1, Madrid, UNED, 2003, pp. 361-372; también F. Valls, «Primeras noticias sobre los *Crímenes ejemplares*, de Max Aub», en F. Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 281-289, y del mismo autor, «Algo más sobre los *Crímenes ejemplares*, de Max Aub», en M. Aznar Soler (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del Exilio, 2006, pp. 357-365.

[15] El 15 de abril de 1938, las fuerzas rebeldes ocuparon Vinaroz, dividiendo físicamente la República.

¿Por qué se me va a acusar de haberle matado si se me olvidó que la pistola estaba cargada? Todo el mundo sabe que soy un desmemoriado. ¿Entonces, yo voy a tener la culpa? ¡Sería el colmo!

—¡A ver si traes buenos frenos!

Y se tiró bajo el coche.

—Me suicido para ver la cara que pondrá Lupe, su mamá y el lechero.

—Le comería los higados –dijo Vicente.

No pudo: amargaban.

Le gustaba tanto que no dejó nada. Le chupó hasta los huesos. De verdad había sido bonita. Las nalgas son mejores al tacto que al gusto, más duras de mascar que de tentarrujar.

En estos microcuentos siguen presentes las combinaciones verbales, los dobles sentidos, las posibilidades expresivas:

ERRATA.

Donde dice: La maté porque era mía.

Debe decir: La maté porque no era mía.

Lo maté porque era más fuerte que yo.

Lo maté porque era más fuerte que él.

—¡Antes muerta! –me dijo–. ¡Y lo único que yo quería era darle gusto!

Se incorporan asimismo variedades y registros coloquiales del español de España y de México[16]:

¡Si el gol estaba hecho! No había más que empujar el balón, con el portero descolocado... ¡Y lo envió por encima del larguero! ¡Y aquel gol era decisivo! Les dábamos en toditita la madre a esos chingones de la Nopalera. Si de la patada que le di se fue al otro mundo, que aprenda allí a chutar como Dios manda.

¡Era safe, señor! Se lo digo por la salud de mi madrecita, que en gloria esté... Lo que pasa es que aquel ampáyer la tenía tomada con nosotros. En mi vida he pegado un batazo con más ganas. Le volaron los sesos como atole con fresa...

Era bizco y yo creí que me miraba feo. ¡Y me miraba feo! A poco aquí a cualquier desgraciado muertito lo llaman cadáver.

El gran logro de esta obra es la conquista de un lenguaje vivo, una auténtica resurrección de la voz, de la palabra hablada. El lenguaje alcanza una expresividad emocional de máxima tensión e intensidad. Lo paradójico es que cuanto mayor ha sido el trabajo del escritor sobre la lengua, menos visible es su intervención; por eso desaparece como autor y ofrece una obra oral y coral, al ceder la autoría a los narradores-asesinos. Esa visión transgresora del crimen adquiere una nueva dimensión con el calificativo cervantino de «ejemplar», que remite tanto a la originalidad y singularidad del género como a la «ejemplaridad», a la dimensión moral o ética, nunca asumida por el autor-ausente: «Los hombres son como los hicieron y querer hacerlos responsables de lo que, de pronto, les empuja a salirse de sí es orgullo que no comparto»[17].

---

[16] Véase D. F. Arranz, «Indagaciones lingüísticas en los *Crímenes ejemplares* de Max Aub», *Entresiglos*. Monográfico en la red sobre «Max Aub, testigo del siglo XX. Congreso Internacional del Centenario», 2003.

[17] Prólogo de Max Aub a *Crímenes ejemplares*, ed. de 1968, cit., p. 11.

Muy próximos a los crímenes ejemplares se encuentran los *Signos de ortografía*[18], 138 aforismos dedicados a la impresión tipográfica. Aub juega de nuevo con los sonidos y los dobles sentidos de las palabras:

> Murió de tanta sangría.
> No se repuso nunca de la primera impresión.
> ¡Métele el índice donde le quepa!
> No pudo salir de aquel paréntesis.

Algunos *Signos* insinúan un sentido erótico:

> Foliar es no perderse una.
> Tenía debilidad por las negritas.
> La mayúscula eyacula minúsculas en fila.
> Tanto le daban las altas como las bajas...

> El diccionario de la Academia está lleno de groserías, solía decir Pedro, el linotipista, a Juana, su legítima. ¿A qué no sabes a lo que llaman «miembro principal del periodo»? Y no digamos del *imperfecto*: «Aquel cuyo sentido pende de otro miembro...». A la mujer le tenía sin cuidado, bastábale el folio mayor.

Otros incorporan una evidente ironía religiosa:

> Esta fe de erratas tan atea...
> ORACIÓN.
> Dios mío, los blancos y los negros de cada día, dámelos hoy. Danos los espacios necesarios, las versales del tipo adecuado, la forma que apetecemos.
> Dios mío, danos la perfección de la portada que lo demás nos será dado por añadidura.

La historia ficticia

La imaginación de Aub se despliega, en segundo lugar, en aquellas obras que, podríamos decir, conforman la historia ficticia. Es decir, textos que reinventan nuestro pasado histórico y en algunos casos proponen también la continuación imaginaria de la historia. Se trata, en cierto modo, de responder a la pregunta: ¿Qué hubiera sucedido si la historia hubiese sido de otra manera? Y en concreto, ¿si no hubiera existido la Guerra Civil Española? En última instancia, el escritor busca compensar, con el juego de la ficción, la trágica realidad histórica de su tiempo y de su vida, marcados por la Guerra Civil de 1936, los campos de concentración y el exilio.

---

[18] M. Aub, *Signos de ortografía*, *Revista de Bellas Artes* (septiembre-octubre 1968), pp. 31-38. Ed. facsímil, pról. de Rafael Prats y poesías visuales de Bartolomé Fernando, Valencia, Fundación Max Aub-Campgràfic, 2002. Véase M.ª P. Sanz Álvarez, «Los relatos olvidados de Max Aub», en A. Alted y M. Llusia (eds.), *La cultura del exilio republicano español de 1939*, vol. I, Madrid, UNED, 2003, pp. 337-349.

Esto sucede en su discurso apócrifo de ingreso en la Academia Española de la Lengua, titulado *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (Madrid, Tipografía de Archivos, 1956)[19], que consta del discurso de Max Aub en el acto de su recepción en la Academia Española el 31 de diciembre de 1956, seguido de la protocolaria contestación de uno de los miembros académicos, su amigo Juan Chabás. En esta obra, la propuesta imaginaria de Aub (no hubo Guerra Civil, no hubo muertes, no hubo exilio) otorga vida a los dramaturgos muertos antes de 1956 y prolonga y recrea la existencia y la obra dramática de otros. Así, en la «Lista de lo señores académicos de número en 1 de enero de 1957», Aub une en un tiempo-espacio ficticio y utópico a escritores ya fallecidos (Federico García Lorca, Miguel Hernández, Manuel Altolaguirre); a los exiliados tras la guerra (Rafael Alberti, Luis Cernuda, Juan Larrea, Francisco Ayala, José Moreno Villa) y a los que permanecieron en España (Ernesto Giménez Caballero, José María Pemán, Gerardo Diego); a los más viejos (Juan Ramón Jiménez) y a los más jóvenes (Blas de Otero, Luis Felipe Vivanco, Miguel Delibes); a filósofos, a historiadores de la literatura y a musicólogos de dentro y de fuera (Xavier Zubiri, Emilio García Gómez, Américo Castro, José María de Cossío, Melchor Fernández Almagro, Antonio Rodríguez Moñino, Rafael Lapesa, Adolfo Salazar); a catalanes, gallegos y vascos (Carles Riba, Ramón Castelao, Telésforo de Monzón), y por supuesto, a él mismo, que ocupará simbólicamente el puesto dejado por Ramón del Valle-Inclán, y a su gran amigo Juan Chabás, a quien corresponde el discurso de recepción.

Evidentemente, Max Aub nunca fue nombrado académico, nunca pronunció ese discurso de ingreso, que es, de hecho, un ensayo de historiografía teatral (la gran pasión de Aub, como la de Cervantes, fue el teatro: fue secretario del Consejo Central del Teatro Español durante la República y a él se debe el «Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile», presentado en mayo de 1936 al entonces presidente de la República Manuel Azaña). Ahora bien, tal invención histórica se presenta como ficción verosímil, que se extiende a todos los planos de la creación literaria (datos de impresión, discurso de ingreso, contestación –en parte también apócrifa– de Chabás[20] y lista de los señores académicos). El sentido de este «juego pseudo-académico» es sumamente revelador, pues muestra la gran pérdida literaria y humana que la Guerra Civil y sus nefastas consecuencias produjeron en la cultura española. Además, Aub reconcilia, es decir, hace que convivan esas dos Españas (la del exilio y la del interior) en el espacio quimérico de su obra[21].

La creación de nuevas ficciones históricas caracteriza también uno de los más famosos relatos de Aub, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* (en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México, Libro Mex Editores, 1960)[22]. En esta obra, se describe el contraste entre las costumbres y formas de vida de los mexicanos y los exiliados españoles. Éstos organizan de nuevo su vida en un país ajeno como si fuera propio; crean una España

---

[19] En realidad se trata de una edición del autor que la crítica fecha en México en 1971 (véase G. Malgat, *op. cit.*, p. 385). En España se publicó en *Triunfo* II (1972), pp. 59-69. M. Aub, *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, J. Pérez Bazo (ed.), Segorbe, Archivo-Biblioteca «Max Aub», 1993. Véase J. Rodríguez Pulertolas, «Max Aub en la Academia Española», *República de las Letras* 75 (2002), pp. 39-50.

[20] Chabás había muerto en el exilio cubano en 1954. Su ficticia contestación reproduce, con variantes mínimas, las páginas que dedica a Aub en *Literatura española contemporánea (1989-1950)*. Véase la edición de Javier Pérez Bazo, con la colaboración de Carmen Valcárcel, Madrid, Verbum, 2001, pp. 641-652.

[21] Antonio Muñoz Molina dedicó en junio de 1996 su discurso de ingreso en la Real [ahora lo es] Academia Española al discurso apócrifo de Aub.

[22] Publicado en la recopilación *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, cit. Tambien Segorbe, Fundación Max Aub, 2001 (incluye CD con la voz de Aub).

ficticia dentro de México. Se reúnen en los mismos cafés y allí crean tertulias, hablan a voces, llaman a los camareros a gritos, discuten, se impacientan, revolucionan a todos con sus partidos, subdivisiones y apreciaciones políticas, se acusan unos a otros de haber perdido la guerra:

> Todo cambió a mediados de 1939: llegaron los refugiados españoles. Varió, ante todo, el tono: en general, antes, nadie alzaba la voz y la paciencia del cliente estaba a la medida del ritmo del servicio. Los refugiados, que llenan el café de la mañana a la noche, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas para llamar al «camarero», psts, oigas estentóreos, protestas, gritos desaforados, inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables [...]. Sufrió el éxodo ajeno como un ejército de ocupación. [...] Hasta ese momento, las tertulias habían sido por oficios u oficinas, sin hostilidad de mes a mesa. Los españoles –como de costumbre, decía Medardo– lo revolvieron todo con sus partidos y subdivisiones sutiles [...]: de cómo un socialista partidario de Negrín no podía hablar sino mal de otro socialista, si era largocaballerista o «de Prieto», ni dirigirle la palabra, a menos que fuesen de la misma provincia; de cómo un anarquista de cierta facción podía tomar café con un federal, pero no con un anarquista de otro grupo y jamás –desde luego– con un socialista, fuera partidario de quien fuera, de la región que fuese[23].

Todo esto perturba al camarero del café Español, Ignacio Jurado, que, como solución a los problemas de su lugar de trabajo, decide viajar a España y acabar con Franco para que vuelva la tranquilidad a su café. El acto de Ignacio Jurado podría muy bien unirse a la galería de homicidios ejemplares:

> Ignacio Jurado [...] no aguanta más. [...] Tras tanto oírlo, no duda que la muerte de Francisco Franco resolverá todos los problemas –los suyos y los ajenos hispanos– empezando por la úlcera. [...] Lo que los anarquistas españoles –que son millones al decir de sus correligionarios– son incapaces de hacer, lo llevará a cabo. Lo hizo»[24]. El protagonista, después de cometer el atentado y de recorrer algunos países europeos, regresa a México y allí se encuentra con la sorpresa de que no sólo no se han ido los exiliados españoles, que se encuentran ya adaptados al país, sino que a ellos se les han unido los falangistas después de haberse promulgado la Tercera República. El título del relato resalta otro de los aspectos fundamentales de la obra aubiana, la insistencia en utilizar términos como «verdadera» o «cierta» para reforzar la verosimilitud y hacer creer al lector su mentira como «verdad» literaria[25].

La ficción histórica se proyecta también hacia el futuro, como se puede comprobar en otro cuento de Aub, muy poco conocido, titulado *Proclamación de la Tercera República Española*[26]; texto que, de alguna manera, traduce su desengaño ante una España que no reconoce y que no le reconoce[27]. Tras volver a México, después de pasar unos meses en España, el protagonista del relato, Pedro Fernández, cuenta a su amigo Orozco cómo los españoles no muestran ningún in-

---

[23] Cito por la edición incluida en *ibid.*, pp. 413-414.

[24] *Ibid.*, p. 420.

[25] Véase D. Cuenca Tudela, «*La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* o la ficción y la realidad en la obra de Aub», *Actas del Congreso sobre «Max Aub y el Laberinto español»*, cit., pp. 545-558.

[26] *Levante*, Castellón, 28 de agosto de 1991, p. 21. Véase M.ª P. Sanz Álvarez, *La narrativa breve de Max Aub*, tesis doctoral, Madrid, UCM, 2001, pp. 358 y 467.

[27] *La gallina ciega* (México, Joaquín Mortiz, 1971) es sin duda el mejor ejemplo de esa decepción, de ese viaje –nunca vuelta– a España en 1969. Edición, estudio, introducción y notas de M. Aznar Soler, Barcelona, Alba, 1995.

terés por la política, sólo les interesa el fútbol y los toros. Para ellos, *El Cordobés* es más importante que Franco. Al amigo le toca la lotería, viaja a España y convence al apoderado del torero para que después de cada corrida éste grite: «¡Viva la República!». Las ideas republicanas se extienden por toda España, hasta el punto de que Franco debe escapar a Portugal. Entonces se proclama la Tercera República española en Palma del Río:

> El gobierno lo formaron, a medias, jugadores del Madrid, del Barcelona y del Atlético de Bilbao, y la otra mitad: El Viti, Ordóñez, El Pireo, Paco Camino y Joselito Huerta (para demostrar la simpatía y el reconocimiento del pueblo español por México). Como es natural, *El Cordobés* fue nombrado Presidente de la República.

Estos tres últimos textos citados establecen precisamente un puente entre la literatura lúdica de Aub y la comprometida, por cuanto reconstruyen la historia convirtiéndola en ficción; acercan al lector a cómo fue y también pudo ser y no fue. A través de este haber sido y no sido, de esta ficcionalización, de esta invención imaginaria de la historia, la mantiene viva en la memoria colectiva, proponiendo nuevos ángulos, nuevos acercamientos a lo que supuso la posguerra y el exilio para algunos españoles. En todas estas obras, para que la ficción sobrepase los límites de la realidad y consiga carácter verdadero, se ofrece una mezcla de personajes reales e imaginarios, «tan ciertos los unos como los otros», como dijo Aub de los personajes de Galdós.

Las más-caras aubianas

Las falsificaciones, sátiras, bromas, mistificaciones y parodias se proyectan, en tercer lugar, en los juegos de autoría, los disfraces y las más-caras aubianas[28]. La identidad del autor aparece constantemente diluida, fragmentada, reflejada y multiplicada prismáticamente en otros personajes ficticios. Entre ellos se encuentra el protagonista de su primer tríptico novelesco, el escritor fracasado Luis Álvarez Petreña[29], que perteneció –igual que Aub– a una generación truncada por la guerra. Las confesiones de Petreña se ven frecuentemente contaminadas por la intervención de Aub como editor-autor-narrador e incluso personaje de su propia obra, que conversa con Petreña en un hospital londinense[30].

---

[28] Sobre la identidad y las máscaras pueden verse los trabajos de A. Carreño, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: La persona, la máscara*, Madrid, Gredos, 1982; «*Antología traducida* de Max Aub: la alegoría de las máscaras múltiples (I)», *Ínsula* 406 (1980), pp. 1 y 10; «Las otras más/caras de Max Aub: *Antología traducida* (II)», *Ínsula* 569 (1994), pp. 8-10; «Hacia una morfología de *personae* y máscaras: el caso de Max Aub», *Actas del Congreso sobre «Max Aub y el Laberinto español»*, cit., pp. 137-156.

[29] *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, Barcelona, Miracle, 1934; México, Joaquín Mortiz, 1965, 1.ª ed. completa. Reediciones en *Novelas escogidas*, México, Aguilar, 1970, con prólogo de M. Tuñón de Lara; y a cargo de M. Á. González Sanchís *et al.*, Segorbe-Córdoba, Ayuntamiento-Universidad, 1993.

[30] Véase J. Oleza, «Max Aub entre vanguardia, realismo y posmodernidad», *Ínsula* 569 (mayo 1994), pp. 1-2 y 27-28; y del mismo autor, «Luis Álvarez Petreña o la tragicomedia del yo», *Actas del Congreso sobre «Max Aub y el Laberinto español»*, cit., pp. 93-122. También A. Carbonell, «La ficción de los géneros referenciales en *Luis Álvarez Petreña*», *Actas del Congreso «Max Aub y el Laberinto español»*, cit., pp. 425-432; y V. Tortosa, «Un caso español de autobiografía, la autobiografía de ficción: *Luis Álvarez Petreña* de Max Aub», *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional de Semiótica literaria y teatral*, Madrid, Visor, 1993, pp. 339-406.

De igual manera se enmascara Aub en *Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo* (en *Cuentos ciertos*, México, Antigua Librería Robredo, 1955)[31]. El relato se presenta como un manuscrito traducido del «lenguaje corvino» por un tal Aben Máximo Albarrón (deformación arabizante de Max Aub, que recuerda al autor del manuscrito que dice traducir Cervantes, Cide Hamete Ben Engeli). Albarrón traduce el «riguroso» informe de Jacobo, investigador cuervo, sobre la conducta de los seres humanos internados en el campo de concentración de Le Vernet, en el sur de Francia, para «aprovechamiento de su especie»[32]. Aub prolonga de manera especular la invención, puesto que el manuscrito es editado por J. R. Bululú[33], quien lo encontró en una de sus maletas al salir del campo. Además, el editor agradece irónicamente al ministro del Interior del Gobierno socialista (Roy-Edouard Daladier) el que haya podido editar el manuscrito gracias a sus dos internamientos en Le Vernet: permitiéndole el hallazgo del manuscrito (al abandonar el campo la primera vez) y disponer de tiempo para estudiarlo (durante el segundo internamiento):

> Doy las más expresivas gracias a su Excelencia, monsieur Roy, ministro del interior, socialista como yo, que en 1940 tuvo a bien ayudarme a dar con el manuscrito y me proporcionó tiempo y solaz necesario, y aún alguno más, para descrifrarlo[34].

Max Aub fue denunciado en 1940 por «comunista y revolucionario de acción» con una nota anónima entregada al embajador español en París; detenido el 5 de abril, fue trasladado primero al campo de Roland Garros y posteriormente al de Le Vernet, donde permanecerá hasta el 21 de noviembre, fecha en que es puesto en libertad bajo arresto domiciliario en Marsella. No obstante, diversos informes contra Aub y la sombra de la primera denuncia y detención siguen planeando sobre su vida. Y así, el 5 de septiembre de 1941 es detenido y enviado de nuevo al campo de Le Vernet, de donde sería conducido en las bodegas del Sidi-Aicha[35] al campo argelino de Djelfa, donde permanecerá hasta enero de 1942. Los informes policiales que insistían en su actividad política «como militante revolucionario peligroso» le impedirán años después, en 1951, viajar a Francia para ver a sus padres:

> Ya sé que estoy fichado, y que esto es lo que cuenta, lo que vale. Que lo que diga la ficha sea verdad o no, lo que importa, lo que entra en juego. Es decir, que yo, mi persona, lo que pienso lo que siento, no es la verdad. La verdad es lo que está escrito. Claro que yo, como escritor, debiera comprenderlo mejor que nadie. Es decir, que lo que vive de verdad son los personajes y no las personas. Miguel de Unamuno lo sostuvo elocuentemente. Yo, Max Aub, no existo: el que vive es el

---

[31] Recogido en *Enero sin nombre*, cit. Existe reedición a cargo de José Antonio Pérez Bowie en Segorbe-Alcalá de Henares, Fundación Max Aub-Universidad, 1999, con epílogo de José María Naharro Calderón. Véanse J. Pont, «Erudición y sátira en el *Manuscrito Cuervo* de Max Aub», en À. Santa (comp.), *Literatura y Guerra Civil*, Barcelona, Estudi General de Lleida, PPU, 1988, pp. 53-58; V. de Marco, «Historia de Jacobo: la imposibilidad de narrar», *Actas del Congreso sobre «Max Aub y el Laberinto español»*, cit., pp. 559-567.

[32] Los españoles fueron los primeros en ocupar esos «centros de acogida» del Gobierno francés, a los que se incorporarían poco después los refugiados de los países europeos. Véase G. Malgat, *op. cit.*

[33] *Bululú* era el farsante que recorría los pueblos representando comedias, loas o entremeses; él solo interpreteba los diferentes papeles mudando la voz.

[34] Cito por el texto incluido en *Enero sin nombre*, cit., p. 179.

[35] El Sidi-Aicha transportaba ganado. El buque inspirará la gran tragedia de Max Aub, *San Juan*, M. Aznar Soler, edición, prólogo y notas, Valencia, Pre-Textos, 1998.

peligroso comunista que un soplón denunció un día, supongo que por justificar su sueldo. Ése soy yo, y no yo, Max Aub, ese que yo conozco y con quien estoy hablando, y que con el mayor respeto le escribe. Tal vez lo esté haciendo con una pequeña esperanza de que este Max Aub de papel que le presento pueda vencer al otro de cartoncillo que tiene fichado la policía.

[...]. Todo inmundo bajo el imperio de la policía, de la denuncia, de la delación, del soplo, de la calumnia, de la falacia, de la murmuración, de la falsedad, de viles testimoniegos, del atribuir, del achacar. Por lo menos, para los delitos comunes, se exigen pruebas. Pero aquí no: basta el aire[36].

En *Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo*, Aub utiliza toda una serie de elementos desrealizadores y distanciadores para ofrecer una visión distorsionada, pero también amarga, dolorosa y cruda, de su experiencia en el campo de concentración de Le Vernet, donde estuvo recluido dos veces; es decir, transforma sus vivencias en ficción literaria (tal como hiciera Cervantes en *Los tratos de Argel*)[37].

Entre todos los juegos de identidad, destacaré especialmente la biografía ficticia de Jusep Torres Campalans, ese olvidado pintor cubista, amigo de Picasso y exiliado en México (*Jusep Torres Campalans*, México, Tezontle, 1958)[38]. Aub estructura la biografía de Campalans en siete partes o capítulos, con los que pretende ofrecer una perspectiva múltiple de la vida y las obras del pintor. A través de ese puzzle narrativo, esconde y disemina la figura de Campalans; se suprime la figura por la figuración; se ve y recompone al personaje biografiado desde una perspectiva cubista, desde una visión poliédrica y descompuesta de la realidad, que consiste, en palabras del autor, en «meter una bomba en el objeto y que estalle. Pintarlo entonces. Pero desde cualquier ángulo. (Que lo reconstruya el que pueda)»[39].

Ahora bien, ¿qué hay de mentira, de engaño, en la biografía de este desconocido pintor? Prácticamente todo. Porque Jusep Torres Campalans es un artista fantasma. Max Aub lo inventa, es decir, lo crea; inventa también su biografía; inventa su familia y su amistad con Picasso; inventa los testimonios de amigos que le conocieron; inventa los artículos de crítica de arte sobre él; y finalmente inventa, es decir, pinta, los cuadros atribuidos a Jusep Torres Campalans[40].

---

[36] Carta de Max Aub a Vicente Auriol, presidente de la República francesa, ante la negativa de concederle el visado de entrada en Francia para poder ver a sus padres. *Apud* Max Aub, *Hablo como hombre*; ed., introd. y notas de Gonzalo Sobejano, Segorbe, Fundación Max Aub, 2002.

[37] Véase J. M.ª Naharro-Calderón, «De «Cadahalso 34» a *Manuscrito Cuervo*: el retorno de las alambradas»; epílogo a la edición de *Manuscrito cuervo: Historia de Jacobo*, cit., pp. 183-255. Aub da cuenta de la experiencia de Djelfa en el poemario *Diario de Djelfa, 1941-1942* (México, Unión Distribuidora de Ediciones, 1944); ed. de X. Candel, Valencia, Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa, 1998.

[38] Reediciones: Barcelona, Lumen, 1970; Madrid, Alianza, 1975; Barcelona, Plaza & Janés, 1985; Segorbe, Fundación «Max Aub», 1999.

[39] Cito por *Jusep Torres Campalans*, ed. de 1958, cit., p. 197.

[40] Es muy numerosa la bibliografía sobre *Jusep Torres Campalans*, por lo que, a continuación, citaré tan sólo algunas monografías o artículos escogidos: J. L. Cano, «Max Aub, biógrafo: *Jusep Torres Campalans*», *Ínsula* 288 (1970), pp. 8-9; G. Siebenmann, «Max Aub, inventor de existencias. (Acerca de Jusep Torres Campalans»), *Ínsula* 320/321 (1974), pp. 10-11; F. Agramunt i Lacruz, «Max Aub y los artistas: a propósito de su novela *Jusep Torres Campalans*», *Valencia Atracción* 545 (1980), pp. 16-17; D. Fernández Martínez, *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*, 2 vols., tesis doctoral, Madrid, UCM, 1994, C. Valcárcel, «La invención creadora de Max Aub en *Jusep Torres Campalans*», *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, Universidad, 1996, pp. 1511-1520; P. Sáenz, «Ambigüedad, ficción y metaficción en *Jusep Torres Campalans*», *Actas del Congreso sobre «Max Aub y el Laberinto español»*, cit., pp. 488-494; y A. Saura, «El pintor imaginario», *Max Aub: 25 años después*, Madrid, UCM, 1999, pp. 91-110.

Sin embargo, Aub presenta e impone su ficción en todo momento como realidad, su mentira como verdad, igualándose así al escritor y a la obra a la que rinde homenaje: a Cervantes y el *Quijote*. Con este «Quijote chiapaneco», lo que intenta Max Aub no es tanto imaginar ficticiamente a un pintor (por otra parte, álter ego pictórico del propio escritor), sino más bien desmitificar la figura del artista y de su obra, sobre todo para reflexionar sobre la creación y la reproducción, el genio y sus imitadores, el original y el duplicado en la época moderna.

El juego con los juegos

La ficción de Aub sobre Campalans no acaba en la biografía del pintor, sino que se prolonga de manera especular en otra ficción, en las epístolas-naipes de *Juego de cartas* (México, Alejandro Finisterre, *ca.* 1964), ilustradas por el inexistente genio catalán, y que caracteriza el juego aubiano con los juegos. Con esta curiosa baraja literaria, Aub trata de conseguir que la forma, la estructura, la configuración del texto, responda literalmente a la misma realidad de la que se está hablando. De esta manera, *Juego de cartas* se crea de la unión de los conceptos de *juego* («grupo de cosas que se combinan juntas» y «ejercicio o actividad mental para divertirse») y de *cartas* («naipes» y «epístolas»), dando lugar a una insólita novela-baraja o novela de naipes, en la que la ficción narrativa se ofrece al lector en un conjunto de cartulinas guardadas en su correspondiente funda de cartón, con las que se puede jugar una partida-lectura[41].

Cada una de las cartulinas reproduce por una cara los originales pictóricos realizados por Jusep Torres Campalans para la obra, que recrean los palos de la baraja española y francesa (bastos-rombos, oros-picas, copas-corazones y espadas-tréboles) y al dorso, los textos epistolares, en los que los diferentes narradores van escribiendo –al escribirse entre ellos– la biografía de Máximo Ballesteros, el único personaje ausente de la novela, muerto de forma repentina: ¿trombosis coronaria?, ¿suicidio?, ¿asesinato? Tampoco debemos descartar en la composición e interpretación de la obra una posible escrilectura, en la que se puede sustituir a Máximo por Max. Aub altera en *Juego de cartas* las relaciones entre autor-libro-lector, al desdoblar los personajes en remitentes, destinatarios o referentes de las epístolas, al convertir al personaje principal en voz ausente, la novela en baraja, la escritura en azar. La obra se plantea como una invitación a la lectura-creadora, a la interpretación personal de cada jugador-lector, que retratará e imaginará a su propio Máximo Ballesteros; lo cual no es ni más ni menos que una nueva reflexión sobre la identidad: «no te preocupes: uno es como es y nadie sabe cómo» (*Sota de bastos-rombos azul*).

Este juego sobre el juego culmina con *Algunas trampas* (*El Urogallo* 3 [1970], pp. 5-10)[42], una serie de pensamientos o aforismos sobre el juego y los juegos:

---

[41] Véanse C. Valcárcel, «Los juegos y las cartas: aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub», *Paisaje, juego y multilingüismo, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, Universidad, 1994, pp. 269-288; M. Á. González Sanchís, «Una lectura cubista en la obra de Max Aub: Del *Laberinto mágico* al *Juego de cartas*», en R. M.ª Grillo Napoli (ed.), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ad impegno*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1995; N. Santiáñez Tió, «Max Aub, *homo ludens*», en M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del I Congreso Internacional*, Barcelona, Gexel, 1998, pp. 187-198; y M. Marañón, «De lo fragmentario en una obra abierta: el retrato de Máximo Ballesteros en el *Juego de cartas* de Max Aub», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* 4 (2001), pp. 73-100.

[42] Véanse M.ª P. Sanz Álvarez, cit., pp. 345-349 y 448-457 y «Los relatos olvidados de Max Aub», en A. Alted y M. Llusia (eds.), cit., pp. 337-349.

> Las revoluciones modernas acaban con la ruleta y favorecen el ajedrez. La conquista del Oeste está ligada al póker. El Can-Can y el bacará con la revolución industrial. Cristo con los dados. Los ingleses con el bridge. Dostoyevski y los novelistas rusos con cualquier azar. Balzac con el whist. Los españoles y los demás levantinos con el dominó. Los chinos con el mah-jong. Los niños con la lotería y la oca. Las solteronas y los generales son los solitarios. Yo contigo.
>
> Antes de que le colgaran, le dijo a su compadre:
>
> —¿Te acuerdas de que cuando jugábamos al ahorcado siempre te ganaba?
>
> El ajedrez es juego perverso: desarrolla los malos instintos. Es juego de militares, de estrategas. Estratega: estratagema con tal de no dejar ni rastro del adversario.
>
> Las damas son un juego lúbrico: trátase de atravesar para coronar. El gordo inmisericorde se come al chico; a la dama, el peón.

En estas reflexiones sobre el juego, Aub vuelve a insistir en la importancia de la trampa, de la mentira, de la falsedad, de la ocultación, del disimulo, del embuste, del artificio, de la astucia, de la finta, de la invención, de la maulería, de la picardía, de la añagaza, de la treta, del fingimiento...; porque, al fin y al cabo, hacer trampas para ganar, sean éstas literarias o no, «no es engañar bobos sino listos». Poética lúdica que ya había expuesto en *Jusep Torres Campalans:*

> Mentir, pero no ser mentiroso. No engañar a nadie. Ofrecer, para quien bien lo quiera; encubrir la intención, no esconderla. No creer jamás que los demás son bobos, al contrario: decir para iguales. Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales [43].

A pesar de esa sensación de confusión permanente, de salto continuo entre la verdad y la mentira, de juego entre lo real y lo imaginario, la obra de Aub crea un espacio de extraordinaria coherencia interna. A través del perspectivismo, la ironía y el distanciamiento, Aub refleja un mundo inaprensible, confuso y lábil; reproduce una realidad fragmentada y poliédrica; pone en duda las convenciones y formalismos literarios; reflexiona sobre el papel del escritor y el lector, de la literatura y la vida; difumina y cuestiona la solidez de la identidad, la propia y la ajena. Se trata, a mi juicio, de una escritura en la que la memoria y la imaginación adquieren, por su crítica radicalidad, un carácter transgresor, rebelde y subversivo, que se sitúa en el centro del compromiso ético e intelectual de Aub con los conflictos históricos, ideológicos y estéticos de sus coetáneos, y con la hondura, contradicciones, dudas... en una palabra, complejidad, del ser humano.

---

[43] M. Aub, *Jusep Torres Campalans*, cit., p. 230.