

# Casi unos cuentos. Ecos entrópicos de la guerra civil española en *Sala de espera* de Max Aub

Maura ROSSI  
*Università di Padova*

## *Resumen*

El artículo se propone investigar las conexiones entretejidas por Aub para la unión temática, estilística y conceptual de los textos breves –de género misceláneo, aunque en su mayoría de talante narrativo– contenidos en su revista monoautorial *Sala de espera*. Aplicando a las treinta entregas de la obra algunos de los patrones utilizados para el análisis del género cuento, objetivo de la argumentación es averiguar cómo la peculiar combinación de corta extensión y entrelazamiento –sea este superficial o subterráneo– contribuye a extender entrópicamente las lecturas del tema guerracivilista, que aparece vertebrado tanto por la escritura como por la vida de Max Aub.

*Palabras clave:* Max Aub; *Sala de espera*; guerra civil española; exilio; formas breves.

## *Abstract*

This article aims at tracing and analysing the connections intertwined by Max Aub for his monothorical journal *Sala de espera*, conceived as a thematic, conceptual and stylistic unities of short works –miscellaneous as far as their genre is concerned, but overall fictional. Applying to the thirty entries of such work some of the narratology generally used for short stories, the objective of this argumentation is to verify how the peculiar combination between short extension and inner connection –be it superficial or implicit– contributes to a entropic extension of the narrative topic of the Spanish Civil War, central both to Aub’s biography and work.

*Keywords:* Max Aub; *Sala de espera*; Spanish Civil War; exile; short writings.

El impacto inicial con la escritura fragmentada, episódica, plurigenérica y multiperspectivista que vertebra *Sala de espera* surte en un primer momento el doble efecto de dejar aturdido al lector –sobrepasándolo con una ráfaga a primera vista arbitraria de innumerables *imputs* temáticos y ‘formas’ compositivas– y de activar, a la vez, un conjunto de señas de identidad que remiten inmediatamente al enredo proteico característico de la galaxia-labirinto, código de acceso fundacional y fundamental tanto para la obra como para el recorrido biográfico de Max Aub.

Inicialmente armado como una publicación monoautorial por entregas, el proyecto *Sala de espera* debe su nombre a la revista publicada mensualmente por el autor a partir de “junio de 1948 [...] hasta marzo de 1951” (De Marco, 2013) y constituida

por un total de treinta fascículos sucesivos “de dieciséis páginas [cada uno e] integralmente escritos por él” (Miret, 2003: 38)<sup>1</sup>. A pesar de su impostación en apariencia desligada –hija de una operación que, superficialmente, mucho se asemeja a un *impromptu* editorial, cuando no compositivo– se aprecia tan solo abordando los primeros tres ‘eslabones’ de la obra una marcada “voluntad [...] de totalidad” (Francisco Caudet en Soldevila Durante; Fernández, 1999: 186) que resulta inmediata y orgánicamente explicitada en una política de publicación ‘coagulante’, persiguiendo la cual el autor reúne cada diez cuadernos en un volumen único cuya(s) nota(s) introductora(s) resulta(n) a la vez programáticas y evaluativas.

En la primera –curiosamente, la única recogida en Aub (1987)–, fechada en abril de 1949, el escritor, que redacta sus fascículos en México, atribuye la peculiar elección del “método de entregas mensuales” a las “dificultades editoriales, no sé si solo presentes o crónicas, y [a]l poco interés que mi literatura despierta” (Aub, 1987: 14). En otras palabras, a dos obsesiones omnipresentes en los paratextos –y en los textos– aubianos: la escasez de recursos económicos que, más aún en los primeros años del exilio, le dificulta asumir el riesgo de publicaciones de amplia extensión, y la imposibilidad paradójica de dirigir sus hazañas narrativas al público español para el que iban primariamente concebidas<sup>2</sup>. Sin embargo, más allá de la faceta ‘estratégica’, la anotación de Aub adquiere los matices de una descodificación puntual del título, que, según explica el autor, arranca de la acepción peyorativa que “el diccionario” atribuye a la palabra ‘espera’, es decir “detenerse en obrar hasta que suceda algo” (Aub, 1987: 13). Parálisis, entonces, blanco físico y mental, limbo caótico con límites desconocidos y/o imprevisibles, dimensión liminar del tiempo y del espacio, ‘espera’ indeterminada ‘de’, infra-mundo existencial que hace de caldo de cultivo para

estos cuadernos, que aquí se reúnen en deseo de tiempos mejores [...]. Nada tienen estas páginas de espectadoras o expectantes [...]. Andando también se espera, procurando otear salidas sobre la marcha. La verdad es que no espero el santo advenimiento: intento no darle tiempo al tiempo, en este horrible plantón que la historia ha deparado a los españoles. Sumo mi triste voz rota a tantos fragores, a ver si no se sume, y puedo ayudar en algo: peón caminero. Pese a lo que pueda

<sup>1</sup> Según registra José Ángel Ezcurra, a los treinta cuadernillos editados en secuencia se añade sucesivamente, diez años después de imprimirse el último, un “número extraordinario de [...] *Sala de espera*” que, en el año 1961, sirve de vehículo para la publicación del cuento “El remate”, historia del exilio estratificado entre Francia y México y de la sucesiva aniquilación de Remigio Morales Ortega, enésimo *alter ego* del autor (en Soldevila Durante-Fernández, 1999: 173). Debido a la falta de contigüidad cronológica y ‘unidad de concepción’ con los demás elementos de la obra, he decidido no considerar el texto como parte de la propuesta interpretativa articulada en el presente artículo.

<sup>2</sup> Sobre el carácter virtualmente invisible de la literatura del exilio para el público peninsular resultan particularmente acertadas las palabras de Federica Cappelli (2008: 9-10), quien explica que “nata dall’urgenza di esternare il dolore per il distacco dalla patria, oltre che per il dramma del sanguinoso conflitto [...], la letteratura dell’esilio [...] si presenta, agli occhi degli intellettuali rifugiati, come il solo mezzo per mantenere un legame con le proprie radici, l’unico modo per continuare a sentirsi spagnoli, in alcuni casi la sola via di salvezza [...] Si tratta, però, di una soluzione solo apparentemente pacificante, che costringe da subito i letterati spagnoli in esilio a confrontarsi con la dolorosa frustrazione di un fenomeno traumatico per qualsiasi scrittore: la mancanza di destinatario e la conseguente privazione di una posizione specifica nella storiografia letteraria”.

parecer [...], *Sala de espera* no es un esfuerzo singular, sino que tiende a encajarse hombro con hombro, hombre con hombre, solidariamente, con el trabajo de todos por la reconquista de España, tan perdida hoy en brazos de la crueldad, la desfachatez, lo necio cerrado, la mentira y la cursilería. (Aub, 1987: 13)

La condición diafragmática que Aub desdibuja en su advertencia a modo de prólogo es, entonces, ante todo ‘ambiental’, coincidiendo, como se verá con claridad en los textos, con un occidente posbélico que se balancea entre los dos extremos geográficos y políticos de la Guerra Fría, más encarnecida mes tras mes, y a la vez se encuentra sumido en una suerte de estéril aturdimiento post-atómico, consecuencia a largo plazo de una guerra no solamente marcada por atrocidades inéditas (que Aub comenta ampliamente en sus diarios y producción periodística, con particular referencia a la cuestión judía)<sup>3</sup>, sino también caracterizada por una victoria mutilada de los aliados, un triunfo anti-fascista que intenciones superiores y extranacionales no han querido extender más allá de la frontera pirenaica, condenando a los republicanos de España a una doble derrota y, acaso más cruelmente, a una extensión *sine die* del destierro –o del entierro– de 1939<sup>4</sup>. Fronteriza, en consecuencia, ‘en espera’, es la situación personal del escritor, dividido entre dos orillas territoriales (la mexicana, de la permanencia, que de provisional va estabilizándose, y la española, del anhelo, patria no de nacimiento, sino de elección y, entonces, espacio doblemente querido)<sup>5</sup>, y a la vez naufragio político, tras su adversidad rotunda y manifiesta, que acaso no casualmente protagoniza el último número de *Sala de espera*, hacia el Partido Comunista Español y el Comintern. “Peón caminero” por los que el amigo Antonio Machado (2007: 227) había llamado “los surcos del azar”, proyectado hacia la indeterminación por las fuerzas nacionalistas que ocupan indebidamente su país, Aub se niega a la dispersión anonadante, a sucumbir ante la conversión innatural de la frontera de franja de tránsito a hogar, y se dispone a activar y fertilizar su exilio por medio de la escritura. *Sala de espera* no es, entonces, la obra de un transterrado expectante en búsqueda de un maná salvífico que, *à-la* Godot, hasta la fecha no se ha perfilado en ninguno de los horizontes recorridos por Aub (el español, el francés, el argelino, el mexicano). Es, al revés, un acto de resistencia que se articula ante

---

<sup>3</sup> Para los diarios del autor remito a las ediciones de Manuel Aznar Soler para Aub (1998a) y Aub (2003). Para una recopilación de los trabajos periodísticos de Max Aub, aun cronológicamente parcial y ceñida al exilio mexicano, resulta útil, en cambio, la consulta de Meyer (2007).

<sup>4</sup> A este propósito, trabajando el tópico de la amputación física como metáfora de la patria perdida, el 15 de diciembre de 1939 escribe Aub (1999: 40) en su diario que “duele lo que no se tiene. Todo son muñones: quieres coger las cosas con la mano que te falta. Siempre faltan manos”.

<sup>5</sup> Cabe anotar que el oxímoron vital y logístico constituido por la conversión a la estabilidad de una condición inicialmente asumida como temporánea también es argumento central de *Tránsito*, episodio teatral en un acto “scritto nel 1944 [e] ambientato in Messico tre anni più tardi, particolare che non lascia dubbi circa il pessimismo di Aub nei confronti di un possibile ritorno in patria a breve termine” (Monti, 1992: 174). La pieza, incluida en la primera entrega de *Sala de espera*, explora, en una dimensión fronteriza entre la pesadilla y la alucinación, el tormento interior de un exiliado republicano que se divide trágicamente entre la estancia mexicana de su presente tangible, encarnado por la joven llamada Tránsito que duerme a su lado, y el inalcanzable equivalente español, desde el cual le habla Cruz, la esposa y madre de sus hijos que abandonó al huir del régimen franquista.

todo como una operación de re-semantización de la “reconquista” de la patria perdida, de la que el autor expurga todo epíteto nacional-catolicista en favor de un llamamiento colectivo a la re-apropiación simbólica, intelectual, cultural y, a poder ser, fáctica de España. Desde fuera y desde dentro<sup>6</sup>.

Con un gusto que roza la filología textual, tan útil como compleja de manejar en lo que se refiere su *corpus*, Aub remata su “Nota” subrayando el carácter cronológica y estilísticamente misceláneo de su ‘criatura’<sup>7</sup>, a la vez que manifiesta la intención de seguir con el proyecto, “a ver quién se cansa antes”, si él o sus lectores (Aub, 1987: 14).

Al parecer la linfa de *Sala de espera* no se agota tras las sucesivas diez entregas (del cuaderno 11 al 20), puntualmente compiladas en un volumen homónimo con “Nota” introductora fechada en abril de 1950. En ella, Aub define lo que ya va perfilándose con mayor definición como un peculiar cajón de sastre compositivo describiendo su estructura combinatoria como “un saco roto donde almaceno lo pequeño que solo cabría en libros sin salida, y esos actos sueltos, hechos para la escena” (Aub, 1950)<sup>8</sup>. También mantiene su diagnóstico de la actualidad, sin “pesimismo [ni] rendición” –ni siquiera ante la posibilidad del “fracaso literario” (Calles, 2003)–, sino reconfortado por la “libertad” que, aun desde cierta pena teñida de nostalgia, le permite desenfrenar su “inteligencia”: “[e]l mundo no está muy bonito que digamos, partido por gala del poder en dos, pero es nuestro, a pesar de los que se empeñan que nos sumemos a uno u otro bando. Dan ganas de gritar en medio de la calle[, pero] me siento muy acompañado, aunque sea vagamente. [...] Y sigo” (Aub, 1950).

Sigue el escritor durante diez meses más, y en diciembre de 1951 firma la “Nota” del último tomo, que recoge de la entrega 21 a la 30, explicando que da por concluido el proyecto, pues

Estos cuadernillos [...] llevaban camino de convertirse en *Sala de estar*, y no era ese mi propósito. ¡Pobre y triste España mía! ¡Doce años de no pisarla, quince pisoteada! [...] Ni me humillo, ni dimito, ni me resigno, ni hincó la pluma, ni acato sino lo que siempre tuve por mejor. Ni me quiero convertir en vasallo. Me someto, bien a mi pesar, a la fuerza de las circunstancias. Mas, a pesar de

<sup>6</sup> Como escribe el autor en 1951 –en unas páginas de sus diarios personales ingeniosamente convertidas en las respuestas de una entrevista post-mortem en Rodríguez Plaza-Herrera (1993: 10)–, “no es esto confesión de fracasado. No, sino al contrario, hago lo que puedo. No puedo más, auténticamente. Y, haciendo lo que puedo no soy un fracasado”.

<sup>7</sup> “Pertenece, lo que aquí se recoge, a diversos libros que quizás vean la luz algún día en su forma normal. Las obrillas de teatro son de una *Breve escala teatral para entender mejor nuestro tiempo*; algunas narraciones, del segundo volumen de *No son cuentos*; otras prosas, de *Zarzuela*, miscelánea que anuncié hace tiempo. Los versos no tienen nombre” (Aub, 1987: 14). Señalo que, en su estudio pormenorizado de la revista, Manuel Aznar Soler (2003: 85) saca a la luz, tratándola como “borrador de la ‘Nota’”, una carta de Aub dirigida a los antiguos camaradas Juan Rejano y Wenceslao Roces y “fechada en México el 4 de julio de 1948, es decir, inmediatamente después de aparecer el primer número de *Sala de espera*”.

<sup>8</sup> Como se verá, el análisis del texto se ha basado esencialmente en Aub (1987), mientras que las citas de las notas de introducción a los tomos II y III de *Sala de espera*, sin reproducir en la compilación de 1987 y recuperadas respectivamente de Aub (1950) y Aub (1951), donde aparecen colocadas en ambos casos en páginas sin numeración. Cabe anotar que entre el año 2000 y el 2002 la Fundación Max Aub editó tres sucesivas ediciones facsimilares de los tres tomos de *Sala de espera*.

todo, espero. [...] Eso, dejando aparte la interpretación materialista de la historia, ya que mi bolsillo no da para más y este desahogo me resulta incosteable. (Aub, 1951)

*Sala de espera* se cierra, entonces, en parte por agotamiento natural del proyecto, nacido como pasajero y, a los dos años de fundarse, peligrosamente cercano a una permanencia que no le pertenece ni corresponde. Más mundanalmente, también acaba por la imposibilidad por parte de su autor de seguir financiándolo, aunque resulte todavía bien alimentada y viva la llama creativa –y polémica– de la que surgió en su momento ese “cúmulo de trazos, de pinceladas, [ese] ir llenando un lienzo de colores y formas, de manera paciente y voluntariosa, hasta que nada más cupiera en él, pero sabiendo de la imposibilidad de toda empresa que pretenda abarcar lo inabarcable” (Caudet en Soldevila Durante-Fernández, 1999: 187). En espera de tiempos mejores, como se decía, y *ad maiora*.

Ahora bien, si se buscara un criterio aglutinante, común para las unidades que componen *Sala de espera* –algunas protagonistas destacadas de un cuaderno, otras compartiendo, a la par, el espacio físico y simbólico de la misma entrega–, acaso podría barajarse una propuesta interpretativa por un lado orientada hacia el dato estructural relativo (y, por ende, aplicado) a las unidades compositivas, por el otro atenta al eje temático guerracivilista que, de manera explícita, aunque no siempre transparente, constituye el *trait d'union* medular entre la mayoría de ellas.

En lo referente a las ‘formas’ cultivadas en la obra, se resuelve en un inmediato fracaso cualquier intento de sistematización estrictamente genérica o, peor aún, subgenérica, ya que la revista acerca relatos, poemas de extensión y tradición variada, ensayos, piezas de teatro, narraciones breves en serie, cartas (reales o ficticias), diarios, microcuentos/aforismos/greguerías, memorias, crónicas, discursos, manuscritos olvidados y, para acabar, textos híbridos, acaso la mayoría, que podrían definirse como el resultado de un flirteo indecente entre el cuento y la novela breve (siempre que subsista una distinción maniquea entre las dos modalidades), con algún que otro elemento ulteriormente espurio. Todo aprovechado por el autor sin afanes de rigor o encasillamiento técnicos, sino apostando –en un sentido laxo y, por ende, cargado de las innumerables sugerencias irradiadas por la omisión y la desviación– por cierta “rapidità” o “densità” calvinianas que estriba, *grosso modo*, en la configuración –en este caso no solamente individual, sino también coral– de unidades breves, de alta intensidad y compresión extrema en lo que se refiere al contenido, y con un notable impacto emotivo como impresión de conjunto (Calvino, 2002: 56). Sí, como Aub advierte para una de sus antologías de relatos, numerosas piezas de *Sala de espera* evidentemente ‘no son cuentos’ en la más filológica de las acepciones, sí se apoyan en su conjunto en una evidente búsqueda “de intensidad y de tensión”, cuyo efecto final es, para el lector, “una especie de vibración”, “la sensación de haber leído [algo] que se cierra sobre sí mismo de una manera fatal”, y al mismo tiempo desprende una resonancia pangeica, un halo de “potencialidad y proyección”, un abanico “de aperturas mentales y psíquicas” increíble y positivamente desproporcionados respecto al tiempo mínimo

de lectura que requiere cada unidad<sup>9</sup>. En efecto, si se otea para el reino de la brevedad – etiquétese esta como relato o cualquier otra forma compacta – la magia ventajosa de poder “leerse de una sentada” sin que “los asuntos del mundo circundante, interviniendo durante las pausas de lectura, modifi[quen], contrarrest[en] o anul[en] las impresiones buscadas” (Edgar Allan Poe en González, 1992: 80), en todos los ‘episodios’ de *Sala de espera* puede reconocerse la intención autoral de monopolizar irrevocablemente –durante unas cuantas horas o, tal vez, una tarde entera– la atención de su lector, cosquilleando, enérgicamente y en partes cada vez distintas, su curiosidad, empatía y afán de sorpresa, y al mismo tiempo satisfaciendo su búsqueda de totalidad. Eso sí, sin dejar nunca de estirar las fronteras extra- e híper-textuales de su pieza, que nunca acaba ‘gráficamente’ –es decir, tras su punto final–, sino que impulsa a su destinatario a que, una vez recuperado del aturdimiento que le sobrecoge tras una tan rápida vuelta del mundo en tan pocas palabras, active conexiones, descubra correspondencias, se plantee extensiones.

Aun para los que propiamente podrían definirse cuentos dentro de *Sala de espera* –y, bien mirado, generalmente para el relato del siglo XX hasta nuestros días, tan “híbrido y flexible” que se escapa al tamiz restrictivo de la norma (Encinar-Percival, 2016: 13)–, toda teoría apoyada en una base retórica, estrictamente arquitectónica o, peor aún, ponderal (en lo que se refiere a la extensión) resulta inconvenientemente ‘farmacológica’, puesto que, aun cuando permite esclarecer algún que otro aspecto meramente compositivo del material analizado, acaba sofocando su variedad genérica y de contenido, mejor abarcada rindiéndose a su raíz “mixt[a, con] amplias zonas de contacto con los demás géneros literarios” (Brandenberger, 1973: 13)<sup>10</sup>. Así, asumiendo la brevedad fecunda como denominador común dirimente del sistema *Sala de espera*, resulta complejo poner un límite a los distintos membretes narrativos que podrían aplicarse, unívocamente o en combinación, a las treinta entregas, todas de contenido mixto, que pueden ser pluriperspectivistas, vanguardistas (como sinónimo generalizado de ‘experimentales’ o, en sentido ‘crono-específico’, relacionadas con las vanguardias españolas cercanas a la Generación del ’27, fundamental para la formación de Aub), poliargumentativas, autobiográficas (con matices que acaso, adoptando los patrones de la crítica ultracontemporánea, hasta podrían entrar en los paradigmas auto- y docu-ficticio), formalmente plurigenéricas y temáticamente plurigenéticas, palimpsésticas (desde un punto de vista tanto mono- como pluri-autoral).

En semejante remolino de sugerencias, procelosamente remezcladas, desempeña el papel de balsa salvífica para el lector náufrago la ya aludida impresión de conjunto, imposible de divisar enfrentándose con un solo texto y notablemente infradimensionada

---

<sup>9</sup> Las citas, relativas todas al género cuento, se han sacado de Cortázar (2015: 30-32). Para una propuesta teórica ‘estructurada’ sobre el género cuento, además de la lectura del ya canónico Anderson Imbert (1979), remito a la interpretación puntual formulada por Luis Beltrán Almería (en Frölicher-Güntert, 1995: 15-31).

<sup>10</sup> En palabras de Gemma Pellicer y Fernando Valls (2010: 13), cualquier formulación crítica alrededor del cuento debería estribar en el reconocimiento preliminar de “una praxis que antepone la libertad absoluta en la concepción del género”.

si se opta una selección limitada de las treinta entregas –además de acaso tan solo esculpida sobre la marcha, como algunas de las piezas–, pero sí evidente en la operación de aglutinación propuesta por Max Aub en sus tres volúmenes ‘decamestrales’, y más aún tras una lectura ‘total’ de la obra. Hablar de enlace, sucesión razonada, conexión telúrica entre las partes de *Sala de espera* permite una vez más evocar el espectro del cuento, en este caso más allá de la ya citada concisión grávida y con referencia, en cambio, al también borroso e inclusivo concepto de ‘ciclo’. Según el análisis propuesto en Antonaya Núñez-Castelo (2000: 435),

Puede decirse que el ciclo de cuentos es una obra constituida por relatos a la vez independientes e interdependientes: es decir, que mantienen su autonomía al tiempo que establecen vínculos que permiten que se complementen y completen entre ellos. Esto resulta en una visión del conjunto que trasciende las partes que lo conforman. El ciclo de cuentos es el resultado de la voluntad de su autor; pero el lector desempeña también un papel importante, ya que debe analizar la interrelación creada entre los cuentos y llegar así a reconstruir la visión de conjunto. Hay que destacar que esta interrelación no consiste en una subordinación de las partes al todo, o viceversa, sino a una cooperación.

Abandonando una vez más cualquier afán quimérico de rigor formal, puede argumentarse que las taraceas que configuran el ‘dibujo’ final de *Sala de espera* van entrelazadas persiguiendo directrices que, de cierta manera, respetan la caracterización canónica de la revista literaria como entidad plural, interactiva y dialógica entre voces variadas que aquí no corresponden a autores distintos, sino a diferentes personajes, locutores, estructuras e imágenes, cada uno con su aportación tonal. Superando las correspondencias específicas y superficiales que pueden –o no– juntar parte de las piezas, lo que sobresale de una unión que de disonante se hace perfectamente armónica a medida que progresa es la evidente –y, bien mirado, más que declarada– unidad temática de la que deriva el fresco global de una España y unos españoles irreversiblemente heridos por la guerra civil, “tema obsesivo y permanente” (Pérez Bowie, 1997), motor inmóvil de la casi totalidad de los desplazamientos –físicos, políticos, anímicos, temporales– representados en los textos y, a la vez, factor genético de la mismísima espera polisémica que vertebra la miscelánea. De hecho, como acertadamente observa Francisco Caudet (en Monti, 2004: 190),

Los textos de *Sala de espera* [...] funcionan como escenas, numerosas escenas, de la tragedia de la guerra y del posterior exilio. Los textos, o escenas, que van poblando los diez cuadernillos de las tres entregas, se combinan entre sí como ocurre con los colores en un lienzo o con las notas musicales de una sinfonía. Sala de espera es, pues, gracias a la pluralidad de registros, en los que subyace una intencionalidad coral, un macrotexto en el que sobre todo predomina la trabazón, la voluntad de ofrecer una visión conjuntada de una experiencia marcada por una tragedia. Una tragedia en cuyo escenario aparece una sala de espera donde van pasando textos que actúan como si fueran voces de personajes muy plurales y muy diversos. Y lo son, entre otros motivos, porque el signo de la tragedia que narran/representan es muy plural y muy diverso.

Evocar la contienda del ‘36 y sus consecuencias entrópicas (la devastación material y moral de la patria perdida, los campos de concentración franceses, la

decepción de los republicanos españoles enrolados en la resistencia antifascista europea, el exilio, la marginación) como factores coagulantes de la materia que, en *Sala de espera*, bergsonianamente se hace memoria implica la colocación del texto aubiano en una ulterior dimensión fronteriza, que ya no se ciñe a lo estrictamente histórico, territorial o biográfico, sino que, de manera más difuminada, abarca la frágil y, a la vez, extraordinariamente transitada línea de contacto entre realidad y ficción. En un autor como Max Aub, que anda y desanda continua y asistemáticamente la línea del tiempo y el sendero de sus recuerdos, cualquier aspiración de distinción maniquea entre lo vivido y lo narrado, lo cierto y lo inventado se convierte en una trampa interpretativa que no hace sino limitar el caleidoscopio atentamente fabricado por el escritor obra tras obra, con vistas a la conformación de esa “irrealidad parcial” (Muñoz Molina, 1996: 15) que constituye el macro-mundo ambiental de su *corpus*. Apoyándose tanto en el compromiso histórico y ético como en una firme “recuperación de los derechos de la imaginación” (Soldevila, 1999: 95) frente a una circunstancia que, contrariamente, parece invitarle a la seca concreción –cuando no a una asunción explícita y exclusiva de postura política–, Aub resuelve ‘no veniros con cuentos’ en las polifónicas narraciones de *Sala de espera*, y colocar entonces sus piezas –hasta las que más se apoyan en lo fantástico, absurdo, irreal o fingido, como veremos– en un marco epistemológico y perceptivo que se columpia entre arte –eso es, simulacro– e inspiración y trascendencia extraliterarias<sup>11</sup>. En la revista, el testigo y el escritor no solamente comparten un espacio creativo líquido y ‘abierto’ en su “totalidad orgánica” (José Ángel Sainz en VV. AA., 2006), sino que se funden y se confunden unamunianamente, se crean y recrean, se ocultan y se delatan en un juego de espejos que convierte el conjunto en una obra-bisagra entre el anclaje al llamado “realismo trascendente” (Aub en Valls, 2016: 86) y la “ausencia de la realidad” (Becerra Mayor, 2017: 614) que progresivamente se impone en la escritura aubiana a partir de los años Cincuenta<sup>12</sup>. Más aún, la confusión referencial buscada y aprovechada por Aub también compenetra invasivamente el paratexto, frontera física *par excellence* entre lectura y escritura y en este caso a la vez objeto de ‘falsos’ literarios ya convertidos en cajas chinas, a lo largo de una serie de glosas a manuscritos olvidados, ilustraciones

---

<sup>11</sup> La misma ambigüedad rebuscada entre la realidad y la escritura es activada a partir del título elegido para etiquetar las narraciones contenidas en *No son cuentos*, de 1944, y resulta rematada por el último de los ocho relatos incluidos en la antología, “Yo no invento nada” (Aub, 2004: 101; con un valor análogo, también cabe señalar el título *Yo vivo* para los relatos en serie publicados en Aub, 1995). La intención de estilo en el uso prismático, bi-dimensional de la realidad que Aub propone en sus obras resulta, en cambio, ejemplificada por la publicación simultánea de *Cuentos ciertos* y *Ciertos cuentos* (respectivamente, Aub, 1955a y Aub, 1955b, con una distancia cronológica muy reducida de *Sala de espera*), los unos precedidos por un “autorretrato del espejo” del autor, los otros anticipados por un “autorretrato de memoria”; los unos de materia dolorosamente guerracivilista, los otros más orientados hacia lo abstracto e imaginario, con tintes a veces irreales.

<sup>12</sup> A este propósito resultan particularmente acertadas las palabras de Antonio Fernández Molina, quien, al introducir *La uña y otras narraciones*, explica que “testimonio e invención (poesía en ambos) hay en todos sus escritos y nunca un puro juego banal. Ante todo, es un escritor testimonial, si bien con tanta frecuencia el carácter de su testimonio se sale de los cauces de lo que, mirado a través de habituales anteojeras, se entiende por tal” (en Aub, 1972: 13).

de futuros imaginados, cartas nunca enviadas y protagonistas extrañantes esparcidos por una “multimedialità” que

Consente all'autore di sperimentare differenti tipologie, esprimendo di volta in volta il puro gioco, l'impegno etico, la critica socio-politica e culturale, sfruttando la creazione di apocrifi, il falso storico, il falso artistico e altro ancora. Al contempo, appare subito evidente che da questo ventaglio di realizzazioni va scartato il concetto di imitazione di un modello preesistente, che la copia tenta di sostituire. I falsi aubiani sono, infatti, contraffazioni *ex-nihilo*, falsificazioni creative di un modello astratto [per il quale] gli elementi accessori (il paratesto) si rivelano fondamentali, perché conferiscono verosimiglianza: i falsi appaiono credibili [...] proprio perché l'autore connota con dati concreti e storicamente veri una serie di circostanze fittizie ma in apparenza verificabili [...]. (Orazi, 2011: 394)

Semejante hazaña es sí llevada a cabo, ponderalmente, “contra la deformación y la mentira, contra el silencio y el olvido” (Lluch, 2004: 176), sin duda también contra la “ceguera” nacional e internacional hacia la tragedia de España que habría de constituir la médula semántica de *La gallina ciega* (Hidalgo Nácher, 2017: 129), pero siempre con un guiño de ojo esperanzado –la elección léxica no es casual– hacia un lector que no se deja de concebir como cómplice del artefacto, de un juego esperpéntico que no puede banalizarse con el membrete de ‘pacto de lectura’, pues para Aub “jugar es una manera de amanecer” (Aub en Azancot, 2017). Lo cual no es poco.

Aun estando así las cosas, el enlace entre las primeras tres entregas de *Sala de espera* es apenas perceptible y, al parecer, poco más que artificioso, ya que el recorrido editorial de la revista queda estrenado por tres relatos de corta extensión y aparente inspiración meramente anecdótica<sup>13</sup>. Si aceptamos la idea de Borges (1981: 60) según la cual el “punto de partida” de un cuento es frecuentemente “una palabra”, la primera correspondencia de *Sala de espera* puede colocarse en el reino caótico y a menudo jánico de lo semántico. La primera pieza, con título “El matrimonio”, narra la historia de una unión agotada sobre la cual la lucidez perversa de la demencia padecida por la mujer moribunda arroja el lastre de una verdad largamente sofocada y por fin soltada ante toda la familia: “¡Quietos! No te he querido nunca” (Aub, 1987: 17). La imagen de “Muerte” ‘sentimental’ y vital –ya que la anciana fallece al rato de pronunciar sus palabras finales– cierra el primer relato y constituye luego el título de una pieza que aparece en la segunda entrega, que evoca la ambigüedad tópica entre el paso de la vida a la muerte y el trance del goce sexual, en este caso frustrado, al retratar casi filmicamente, en un paisaje urbano

---

<sup>13</sup> Como fundamental advertencia al lector, señalo que para el análisis ejemplificativo de la revista aubiana he resuelto ceñirme, de aquí en adelante, a la selección antológica de textos propuesta en Aub (1987). Aunque se preste a ser percibida, tras un primer impacto, como una navaja de Ockham interpretativa, he considerado la estrategia particularmente apropiada para la obra en cuestión, debido por un lado a que la selección permite extrapolar eficazmente una serie de directrices de lectura que resultan de extrema utilidad para el acercamiento a la versión integral, por el otro al hecho de que la edición propone, según mi juicio, una *mise en abîme* eficaz de los enlaces, técnicas, géneros e intenciones autorales divisables en *Sala de espera*, con lo cual constituye una buena orientación para un contacto preliminar con el remolino narrativo y argumental constituido por las treinta entregas. Para la exploración profundizada de la totalidad de *Sala de espera* remito, también esperanzada, a un estudio sucesivo de mayor extensión.

sin nombre, la caída al vacío de una joven que quiere encaramarse al balcón de su habitación para bromear con su enamorado y acaba aplastada en la acera, tras una caída vertical hollywoodiana, durante la cual el tiempo parece dilatarse<sup>14</sup>. Cierran el cuento la “mancha roja, oscura, brillante” que se divisa desde lo alto tras el impacto, y la imagen fugaz del cuerpo ya desalmado, arrastrado piadosamente “por los sobacos” por un transeúnte sin rostro (Aub, 1987: 18). Abre el tercer cuaderno el título “Tibio”, que el lector inmediatamente percibe, en conexión con lo que acaba de leer, con una descripción trágicamente burocrática del estado térmico del cuerpo recién convertido en cadáver en la segunda unidad y que, en cambio, transfigura aquí el estado de una relación amorosa inercial, un enlace ya “ni frío ni caliente, ni indiferente ni apasionado; medio, mediocre, mediano, descuidado, indiferente, flojo”, expectante y, a la vez, desesperanzado (Aub, 1987: 19).

En semejante ejercicio literario en apariencia intrascendente interviene luego, como un golpe seco que troncha el *divertissement* engañoso propuesto hasta el momento, una “Plegaria a España” que ocupa una porción consistente del tercer cuaderno, y con violencia devuelve al lector al *hic et nunc* trágico del que arranca la obra. Concebida como una composición poética de inspiración vagamente veterotestamentaria y hebraica, “según los salmos LXXIX y LXXX” (Aub, 1987: 21)<sup>15</sup>, la pieza diviniza la tierra ibérica, a la vez perdida y cotidianamente desnaturalizada –según una perspectiva desdoblada que abarca tanto el interior como el exterior–, a la cual un yo poético vejado por la lejanía y la experiencia del conflicto –y que pronto se convierte en un ‘nosotros’ colectivo, eso es, un sujeto-masa<sup>16</sup>– dirige una petición desesperada de salvación:

¡Oh España! ¡Oh mi país contaminado  
Puesto en montones y en almoneda,  
Carnicería sin fin abierta a los cielos,  
Madre de cuervos!  
¡Oh, España mía, violada cada mañana!  
¡Oh España nuestra, cementerio abierto!  
¿Por qué nos desamparas? (Aub, 1987: 21)

La patria del poema, si bien “envuelta por [un] mar inaccesible”, “quemada a fuego” y “asolada”, sigue siendo “tierra de todos”: a ella se dirigen “nosotros [que]

<sup>14</sup> Sin ninguna pretensión de análisis filológico o comparativo, señalo que el relato “El matrimonio” también aparece en *Cuentos ciertos* (Aub, 1955a), mientras que “Muerte” resulta incluido en *La uña y otras narraciones* (Aub, 1972).

<sup>15</sup> Los salmos LXXIX y LXXX cantan, respectivamente, “una oración que David pone en la boca de los que debían ir cautivos a Babilonia” y una “exhortación a los judíos [...] a celebrar la memoria de [los] beneficios [...] del Señor”, incluyendo a la vez una queja “por su ingratitud” (S.A., 1800: 242; 245).

<sup>16</sup> El carácter paradigmático de los alteregos literarios y yos poéticos aubianos, siempre protagonistas de una “epopeya popular y colectiva”, es, según la lectura de Ignacio Soldevila (2006: 150), un elemento distintivo de los *Campos* que articulan *El laberinto mágico*. En lo que a *Sala de espera* se refiere, merece la pena notar la misma dualidad en el casi contemporáneo *Yo vivo*, obra ‘diafragmática’ –es decir, entre cuyas escritura ante-bélica y publicación mexicana median las experiencias de la derrota y del destierro– en cuyo colofón, fechado en 1951, Aub dedica el texto “a mí mismo, in memoriam” (Aub, 1995: 155).



La evocación de los meses en Argelia continúa luego en los cuadernos 13, 14 y 15, en los que Aub reproduce, respectivamente “Lo cierto por lo dudoso”, “Improntu”<sup>[sic]</sup> y “Cancionerillo africano”. De los tres poemas, el segundo vuelve casi literalmente, aunque con un menor lirismo, a la dualidad retórica de “Mora”, puesto que en sus dos estrofas cortas desentraña el deseo reflejo de libertad que le suscita al preso la vista de una bicicleta, “más que Clavileño, Clavileña / dulce, metálica, sin par sorpresa”, capaz de morder el polvo y surcar casi volando un espacio ilimitado, inasequible y vedado para el yo poético:

Pasa una bicicleta  
por la carretera.  
Parece que no es nada  
una bicicleta...  
Pero vista detrás de una alambrada  
ese trasto de dos ruedas  
le llena a uno de ideas. (Aub, 1987: 82)<sup>19</sup>

Si tanto en “Mora” como en “Improntu” es el contacto visual con el exterior lo que enciende la chispa del anhelo y de la reflexión –también en este caso, cabe recordarlo, siempre dolida, pero nunca desvincijada–, “Lo cierto por lo dudoso” se abre, en cambio, de manera epifánica con una suerte de *quaestio* existencial que obsesivamente resulta reiterada dentro del texto, como un gusanillo mental que, sin apenas variaciones léxicas, retóricamente se convierte en estribillo: “Dime: ¿cómo comparar / lo cierto con el azar?” (Aub, 1987: 79). Ya pertinente en la evocación preliminar de las categorías esfumadas de ‘lo verdadero’ y ‘lo fingido’, con las que Aub hace malabares despistando reiteradamente al lector, Lope de Vega es aquí poco más que una reminiscencia culta –que acaso no sería atrevido definir salvífica, a la par del Dante Alighieri que Primo Levi se empeña en recordar en *Si esto es un hombre*– que le sirve al yo poético para construir, a mitad entre ‘lo cierto’ y ‘lo dudoso’, un paralelo articulado entre el hombre y la tierra:

El hombre es como la tierra:  
si cultivado da fruto. [...]  
El hombre es como la tierra,  
si lo desbarbechas y aras,  
cuidas, abonas y siembras  
las frutas serán granadas  
y espléndida la cosecha. [...]  
El hombre es como la tierra,  
huerta, secano, barbecho,  
según el agua que riega

<sup>19</sup> En Aub (1998b: 51), donde el poema resulta fechado 21 de febrero de 1942 en lugar del 1 de febrero transcrito en *Sala de espera* –un probable error en la edición de 1987, puesto que en *Diario de Djelfa* el texto presenta su original colocación progresiva tras la composición con fecha 20 de febrero–, el título aparece con la grafía correcta “Impromptu”.

las arterias de su pecho. (Aub, 1987: 79-80)

Hombre y tierra son, para Aub, dos vasos comunicantes: el uno alimenta a la otra –“El hombre es según la tierra / y la tierra según el hombre: / si respondes te responde”, escribe en una estrofa sucesiva–, y la una se muere, queda reseca, si el otro está encerrado y árido, sin cultivar ni nutrir. Si el hombre es (como) la tierra, la semantiza a la vez que la ‘vive’, la tierra es, por su parte, un elemento atípico:

Agua, la que se embeba;  
 mucha, anega.  
 El aire, leve, refresca;  
 mucho, atierra.  
 El fuego, poco, calienta;  
 mucho, quema.  
 Mucha, vale, la tierra,  
 poca, entierra.  
 El hombre es como la tierra:  
 solo no medra.  
 Solo se pierde,  
 sola se muere. (Aub, 1987: 81)

Diferentemente del agua, el fuego y el aire, solamente la abundancia de tierra resulta salvífica: mucha tierra es suelo que puede pisarse, orilla, hogar, patria; unos pocos puñados de tierra, en cambio, son lo que basta para sepultar a un hombre. Al mismo tiempo, como una madre la tierra une, mientras que sin tierra el hombre vaga “desnudo y errante por el mundo” (León Felipe, 1981: 17), dejándola a ella sola frente a su lenta extinción. Sin embargo, incluso cuando se deja acunar por una especulación que presenta resonancias universalistas y casi ácronas, el locutor aubiano vuelve firmemente al presente, y más específicamente a la concreción de las dos guerras, la española y la mundial, a las que debe su estado:

El hombre es como la tierra,  
 –polvo, raíz y arena–  
 Si trabajo, me trabaja.  
 Sola viene la guerra,  
 un hombre contra otro hombre,  
 una tierra contra otra tierra.  
 (La tierra puede al hombre,  
 el hombre le puede a la tierra.)  
 El hombre es como la tierra:  
 Sementera,  
 cementerio,  
 sin frontera.  
 Pero ¿cómo comparar

lo cierto con el azar? (Aub, 1987: 81)<sup>20</sup>

Símilmente, el “Cancionerillo africano” publicado en la entrega 15 adquiere la forma superficial de un canto de las estaciones y del tiempo, en el que el yo poético lamenta su vida agotándose paulatinamente en días siempre iguales entre las dunas de un campo que es una suerte de reloj de arena echado boca abajo por una invisible mano imperiosa:

Todo es aquí corto y tremendo: frío,  
calor y primavera.  
Todo cuanto es ya ha sido  
en el acto de ser.  
Desierto, vencedor, seguro olvido:  
dura en las dunas tan poco el ayer  
que no importa el mañana,  
lo que ha de suceder  
ya fue. [...] (Aub, 1987: 84)

Inesperadamente, confiere un ‘signo’ específico al poema –y también al verso repetido “la niña ya es mujer”, hasta más de la mitad del texto falto de un referente concreto– la imagen de la hija de Aub, María Luisa, a la que el “Cancionerillo” va dedicado a raíz, parece, de la recepción por parte de su padre de una fotografía reciente:

Te miro y no te creo  
¡te has hecho tan mayor!  
Dejas de ser renuevo.  
Ahora tienes nidos, en tus brazos tiernos,  
y te mece el viento. [...]  
Esta primavera,  
tan nueva,  
es tataranieta,  
tan vieja,  
de la otra que te vio nacer.  
Lo mismo que tú eres  
con quince  
abriles,  
igual y no igual  
que la que tuvo diez.  
Cuando naciste, Mimín,  
ocho de abril  
de tu mil novecientos veintisiete,  
yo era mil y mil veces más viejo que tú.  
Ahora no llego a tu triple  
y dentro de algún tiempo

---

<sup>20</sup> También en este caso, la fecha indicada en Aub (1998b: 29), es decir el 6 de agosto de 1941, no resulta transcrita en *Sala de espera*.

ni siquiera te doblaré. (Aub, 1987: 86-87)<sup>21</sup>

Es aquí cuando la nostalgia de la poesía aubiana reproducida en *Sala de espera* se personaliza y, de cierto modo, individualiza, al no ser ya dirigida exclusivamente hacia la patria, que no se ha de volver a pisar, sino hacia una hija con un nombre y un perfil definidos en el recuerdo de su padre, quien canta la imposibilidad angustiada de verla crecer.

La última ‘entrada’ del *Diario de Djelfa* aparece en el cuaderno 22 de *Sala de espera*, donde Aub reproduce una “Elegía a un jugador de dominó”, que bien podría titularse como uno de sus versos más logrados, que reza “Mundo, revés del juego” (Aub, 1987: 114-115). En la lírica, dedicada a un compañero “muerto un domingo de Carnaval, nevado, en el campo de Djelfa, casi en el Sahara”, el yo poético aprovecha contrapuntísticamente la metáfora tópica de la vida y la muerte como recorridos dominados por el azar y, rememorando a la vez que escurre las fichas de dominó entre sus dedos, constata con amargura y sin sumisión que “ya te jugaron la última partida, / mi viejo antifascista, / y con la doble blanca / ganaron Francia y Franco” (Aub, 1987: 114-115). Si es verdad que existe un componente fatal en la vida del hombre en la medida en que el futuro es un fichero blanco, todavía sin utilizar –y “todas las fichas son iguales / vistas por el dorso”–, también es cierto que no hubo nada azaroso ni casual en el ajedrez estratégico que excluyó a los antifascistas de España de la victoria aliada, rematando así su derrota histórica y, sin duda, también vital. Desdoblada la perspectiva, se pregunta el guardia del campo “¿Este campo callado, / es aquel de ayer, pardo? / ¿Y este viejo estirado, / de hueso castellano, / es el mismo que ayer / todavía le daba / vuelta a la doble blanca?” (Aub, 1987: 115). Contesta el escritor

As, dos; seis cuatro.  
Me doblo.  
(Te doblaron.  
Y doblan, por ti, a muerto.)  
El primer cinco.  
No tengo.  
Paso. Cierro.  
Siempre se pierde por culpa  
del compañero. (Aub, 1987: 116)<sup>22</sup>

Volviendo, sin embargo, a la “Plegaria”, de la que ha arrancado el recorrido alocado –¿espontáneo a lo largo de la lectura o inducido por el autor?– por los fragmentos ‘de Djelfa’, cabe registrar que el correspondiente inmediato, casi interpretativo, del poema dentro de *Sala de espera* no son tanto sus textos hermanos, sino, por su mayor cercanía de edición, un elemento de la quinta entrega, que Aub dedica, en forma de ensayo, a las “Poesía desterrada y poesía soterrada” (Aub, 1987: 27).

<sup>21</sup> La datación del poema, 25 de marzo de 1942, es coincidente en Aub (1987: 87) y Aub (1998b: 105).

<sup>22</sup> También en este caso hay correspondencia de fecha, el 4 de marzo de 1942, entre Aub (1987: 117) y Aub (1998b: 57).

Argumentando que “quizás no hubo nunca tantos poetas españoles, [y] desde luego jamás estuvieron tan repartidos”, observa Aub que, al margen de una poesía española como la que él mismo escribe, literalmente echada fuera del territorio nacional, existe una poesía ‘de dentro’, vibrante, pero acallada:

Muchos libros y revistas se publican ahora en España. Para quien sepa leer, en los cantos de angustia y muerte, escritos a veces con verdadero talento, nacidos ante todo de una autenticidad desesperada, módulo de la generación, la enorme mayoría de autores están deseando salir del oscuro túnel en que agonizan. Casi todos tienen puestas sus esperanzas en alcanzar la frontera. Frente a la poesía desterrada hay, en España, una poesía enterrada, o mejor: soterrada, en espera de la luz. (Aub, 1987: 27-28)

Según la lectura del autor, se da una suerte de ‘puente’ situacional que conecta las dos tipologías de poesía bajo la cifra común y especular de la imposibilidad: la lírica desterrada se edita y conoce en el extranjero, pero no tiene circulación en España, mientras que la poesía soterrada –‘insiliada’, podría decirse–, si bien aparece en algunas publicaciones del interior, se encuentra apartada, aislada, muda y, por lo tanto, resulta fácticamente invisible. En esta breve ‘historia de la poesía perdida’, que refunde casi literalmente en su monografía *Poesía española contemporánea* (Aub, 1969) el escritor se vale de una serie de voces sin nombre que le sufragan en su argumentación, demostrando que “no hablo por hablar, ni invento: cito” (Aub, 1987: 28). Los pasajes alógrafos, que evocan más que eficazmente la sensación pluritonal de un silencio cementerial, que amenaza con convertirse en agujero negro para el gremio de escritores comentado en el ensayo, se deben, según la investigación de Larraz (2014: 129) al “libro clandestino *Pueblo cautivo*”. El respeto de Aub por el anonimato de los indefinidos “otros” a los que atribuye los pasajes que selecciona recalca la resonancia colectiva, transversal, a-territorial de su argumentación, cerrado citando un fragmento que podría haber salido de su misma pluma: “he pasado años enteros sin saber de nadie. Esta soledad mía se ha enconado, pero no estoy muerto. Todavía me siento respirar, todavía aliento, todavía estoy vivo. Todavía estoy vivo cuando hay tantos muertos” (Aub, 1987: 29). “Ando fuera de mí. Soy mi destierro”, refuerza, siempre citando palabras ajenas, al teñir su reflexión literaria de una ponderal carga existencial y tejiendo a la vez una trama flébil que, a partir del factor anímico, conecta dos universos –aquí y allá– que, hacia finales de los Cuarenta, todavía se perciben como inderogablemente paralelos (Aub, 1987: 29).

Dentro de la selección el escritor no vuelve a la crítica literaria hasta el cuaderno 21, donde, en este caso en forma de discurso académico o conferencia<sup>23</sup>, registra la emergencia de “Una nueva generación” de jóvenes escritores españoles que “empezaron a aprender en España” y, sin embargo, “continuaron sus estudios” en el

---

<sup>23</sup> Hacia la conclusión del texto, que empieza con un elocuente “Señoras y señores” y presenta la indicación “México, enero de 1950”, es el mismo Aub quien explica encontrarse “aquí, en el Ateneo”; en otro punto del discurso también hace referencia a “este brevísimo tiempo que les tomo” (Aub, 1987: 110-113). Según recoge Judite Rodrigues (2012: 107), la ocasión en la que Aub pronunció el discurso recopilado en *Sala de espera* fue “la presentación del joven novelista Roberto Ruiz” en el Ateneo Español de México.

extranjero, “al azar de los destinos patrios y paternos” (Aub, 1987: 110). Se trata de una cohorte “terriblemente respetuosa, que se conforma con que el mundo los vaya royendo”, a la que “falta empuje” más allá de lo meramente estético y que tiende a considerar “angosta y provinciana” esa España continental que casi no recuerda, a pesar de revivirla a diario en las palabras nostálgicas de sus familiares. Respecto a su compromiso político e histórico, la crítica de Aub resulta bastante contundente:

Daría cualquier cosa por verlos enfrentarse y confundirse con la vida, con la energía de su juventud, y sacudirse [el] polvo romántico y existencialista [...]. Estos jóvenes lo ven todo negro, por la moda; flacos, templados, desfallecidos, acobardados. Yo desearía ardientemente que apeticieran desordenadamente la hermosura [...], que tuvieran sed de bien, furia y fuego, manifiestos deseos de algo grande, verlos encendidos sin freno y que vivieran sin pena. Porque este es el *quid*: que como no la tienen verdadera, las que cantan suenan a poca cosa. (Aub, 1987: 112-113)

Aun arremetiendo en contra del hecho de que “tienen el mundo abierto en la mano, y lo contemplan desde una atalaya como no hay dos”, el escritor reconoce que estos jóvenes vástagos del exilio –‘hijos de la ira’ que diría Dámaso Alonso, aunque al parecer para nada airados– viven el hápax –ya hecho paradigma en los estudios contemporáneos etiquetados como ‘postcoloniales’– de encontrarse

Cogidos entre dos mundos, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, [lo cual hace que] no acab[en] de abrir los ojos a la realidad. Esa misma vaga disparidad hace que su posición política sea inestable. El comunismo los repele por lo que de dictado moral contiene, el capitalismo no es hermoso, y los liberales, hacia quienes sin duda van sus simpatías, se empeñan en hacerse los muertos. Tampoco tienen idioma propio, a veces, en lo más castizo, asoman, como es natural, los americanismos. (Aub, 1987: 111)

Unas señas de identidad, en suma, que todavía resultan más polarizadas hacia la negación –lo que no somos, lo que no nos pertenece, lo que no queremos– y que hasta la fecha no dan para la individuación de un canon compacto, cuya formación, sin embargo –Aub parece sugerirlo con claridad–, está en marcha. Si tendrá espesor o no, depende de la buena voluntad y del empeño de “estos jóvenes” (Aub, 1987: 110).

Ahora bien, intentando recuperar –siempre y cuando resulte pertinente a estas alturas– cierta dirección progresiva en la maraña de sugerencias que es *Sala de espera*, con la cuarta entrega puede apreciarse una vuelta a la ficción, gracias a la presentación sucesiva del relato “Trópico noche” y el breve monólogo teatral “Una criada”.

El primer texto, también recogido en *La uña* (Aub, 1972: 136-137)<sup>24</sup>, retrata con una mimesis tan lograda que resulta aterradora la ansiedad hecha imaginario onírico de un protagonista en duermevela que se desprende paulatinamente del paisaje tropical que

<sup>24</sup> Cabe especificar que, según explica Antonio Fernández Molina en su nota de introducción, *La uña* reúne “tres libros de variado contenido, en [los] que hay de todo, publicado e inédito, *Geografía*, *Yo vivo* y *Algunas prosas y otras*” (en Aub, 1972: 15). Como también “Muerte”, “Trópico noche” pertenece a *Algunas prosas* (Aub, 1954).

envuelve su habitación –“Tierra caliente. Grillos, cucarachas, lagartijas por la cal blanca del cuarto. Corren, se detienen. Punto y raya. ¿Qué aguardo si estoy solo?”– para englobarlo en sus sueños, con todos sus cuchicheos y chirridos lejanos e incluso con la viscosidad táctil por la piel de los réptiles e insectos que infestan las paredes del indefinido ambiente cerrado en que se desenvuelve la proyección (Aub, 1987: 23). En un trópico “verdadero” y no “de postal” el entresueño se convierte rápido en pesadilla, activando las sensaciones, tan familiares para todos, de miedo, persecución, inmovilidad y repulsión:

¿Qué espero de la puerta cerrada? ¿Qué acecho en esta tierra que acecha si me guardan las iguanas? ¿De dónde ha salido esta nueva mariposa si me guarda la tela metálica? Telaraña. No, no hay telarañas en el cuarto. Araña negra, escorpión, alacranes, garrapatas, tarántula, serpiente. Todo se arrastra, pica, roe, vuela, zumba, muerde, punza. Impotencia. Todo se mueve menos uno. Caen los párpados para volver a abrirse. ¿Qué rueda, qué se desliza? El sudor por la frente. La luna por el cielo claro y sin estrellas. Querer volverse del otro lado y no poder. (Aub, 1987: 24)

La atmósfera aterradora y semi-consciente del relato –¿zozobra nocturna en un paisaje con resonancias ‘real maravillosas’, o la enésima experiencia de cautiverio, acaso en una celda angosta y repleta de bichos, acaso a lo largo de una privación alucinada del sueño, consecuencia de una tortura?– hermana “Trópico noche” con “Trampa”, cuento publicado en el cuaderno 19 y recopilado en Aub (1994: 109-114) por Ignacio Soldevila Durante y Franklin B. García Sánchez, según un criterio de selección que reúne las narraciones breves aubianas de materia fantástica y maravillosa<sup>25</sup>. Efectivamente, “Trampa” empieza como un verdadero cuento de terror: “Empujó la puerta entreabierta y cayó en la trampa. No tenía por qué haber entrado. Fue la puerta entreabierta: nada más. Tan pronto como dio un paso adentro la puerta se cerró y ya no hubo salida” (Aub, 1987: 105). A partir de estas primeras líneas, escuetas y casi frías en su descripción del *momentum* fatal, el relato se desenvuelve según una compenetración continua y arbitraria, un flujo cuyo efecto es aumentar la asfixia que se convierte en verdadero eje de la trama, entre la narración en tercera persona, alejada de la acción, y la gama de sensaciones que sobrecoge al desaventurado protagonista. Antes interviene una rabia desesperada, naturalmente dirigida contra sí mismo:

¿Por qué entró allí? ¿Por qué no había seguido derecho, corredor adelante? [...] Ahora estaría libre, por el corredor. [...] Nadie le empujó, fue la puerta entreabierta. Echó maldiciones para adentro. Las maldiciones no sirven para nada. Entonces entra el descorazonamiento. [...] ¡Imbécil de mí! ¡Quién me mandaba! Cerrado, encerrado, sin salida. Celda, vuelta, rueda, punto. Cúpula, tapa. Una puerta cerrada es peor que una pared lisa. No hay nada peor que caer en una trampa; no en una celda, sino en una trampa. Ser uno el escogido, por idiota. (Aub, 1987: 105)

Luego un atisbo de iniciativa, fundamentado en la perspectiva inviable de una vía de escape: “No hay razón para que yo esté aquí adentro. Debo salir. Tengo que salir. Salir debe ser sencillo y relativamente fácil. Debe haber una manera de salir que

<sup>25</sup> La colocación original del texto es, una vez más, *Algunas prosas* (Aub, 1954) y, posteriormente, *La uña* (Aub, 1972).

corresponda, en su facilidad, a la de entrar” (Aub, 1987: 106). Finalmente, frustradas las aspiraciones salvíficas formuladas aferrándose a “la razón”, una resignación temerosa a la estancia *sine die* en el cuarto desconocido:

Lo peor sería impacientarse. Claro está que allí veo llegar la desesperación, poco a poco, morada, allá al fondo, ganando terreno, como una franja de mar pegada al horizonte. Me llegará el agua al cuello y perderé pie. [...] Hay que suponer que me buscarán. La salvación vendrá de afuera. Es vergonzoso, pero sin remedio. Entonces, ¿Hay que esperar, sentado en el suelo? ¿Y si me olvidan? (Aub, 1987: 106)

Ya en las últimas palabras del relato se divisa acercándose una luz indefinida, donde antes solo había oscuridad, y queda evocado acaso el más angustioso de los disfraces que adquiere la impotencia en los sueños, es decir la imposibilidad de hablar: “Lo espantoso era que había perdido la voz” (Aub, 1987: 106). *The end*, sin que sepamos si nuestro protagonista se despertará empapado en su cama, si el que se le aproxima es la misma persona que tendió trampa, o si el destello luminoso de las líneas conclusivas no es más que el asomarse, traidor y a la vez paliativo, de una locura alucinatoria<sup>26</sup>.

Decíamos, antes de volver a perdernos, que la segunda parte de la cuarta entrega reproduce un texto teatral, como se infiere de la acotación inicial que sitúa el monólogo de “Una criada”, cervantinamente llamada “maritornes” –con minúscula, ya hecho el nombre membrete de categoría–, en un interior calado en un Madrid costumbrista, casi galdosiano, retratado en verano: “ventanas entornadas, persianas contentándose con dar sombra caliente. Calles desiertas, allá por la Glorieta de Bilbao” (Aub, 1987: 24). En un momento ocioso entre una tarea y la otra, los pensamientos de la mujer fluyen libremente y se plasman, con efectos casi cómicos, en un mono-diálogo imaginario y revanchista con su señora. No es la lucha de clases lo que anima a la protagonista, sino una tambaleante argumentación sobre *pruderie* y decencia, temas en los cuales las dos mujeres parecen competir en experiencia, por mucho que se excusen de cualquier acusación, la una prefigurándose las respuestas de la otra. La criada fabrica para su ama comentarios contundentes, casi catárticos –“¡Calle usted, esperpento! ¡Calle usted, esmirriación! ¡Calle usted, adefesio! Y váyase calle adelante meneando el trasero, ¡a ver quién la sigue!”–, pero no duda, nada más escuchar el sonido del timbre que reclama sus servicios, en soltar un melifluido “¿Mandaba la señora?” que la sacude severamente de su verborrea vengativa y vuelve a encasillarla en su condición de subalterna (Aub, 1987: 25-26). Si, más allá de una fugaz alusión a las guerras de Marruecos, no resulta superficialmente evidente la “adscripción a la historia contemporánea” (Malgat, 2007: 211) de este eslabón de la *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro tiempo* –el primero en Aub (1987)–, sí se aprecian las gravísimas –el juicio furioso del autor es evidente en

<sup>26</sup> Señalo la sugerente propuesta interpretativa de Barbara Greco (2017: 275), quien juzga que “En esta pequeña obra maestra se concentran todos los ingredientes de la literatura neofantástica: el fenómeno que queda sin solución y por lo tanto el final abierto, la ambigüedad que afecta todos los planos de la narración, la atmósfera oscura que oscila entre lo onírico y lo ominoso, la fragmentación del sujeto moderno y de la identidad, [...] la absurdidad y el caos de la realidad, la inconsistencia de los esquemas interpretativos del hombre, la irrupción del sinsentido en el mundo real”.

su sarcasmo despiadado— inconsistencia, vacuidad, impasibilidad histórica y social de unos personajes tipificados ‘a lo barrio Salamanca’ que contrastan netamente con los, o las, que protagonizan “La cárcel”, en el cuaderno 7<sup>27</sup>.

Pieza confiada por entero a casi una decena de personajes femeninos religiosamente alistados antes de la primera acotación, “La cárcel” se desarrolla en “un calabozo” más que apretujado, un retrato diríase experiencial de las prisiones franquistas, en este caso de la Postguerra: “su capacidad normal es para ocho personas. Hay siete mujeres hacinadas dentro. Seis están sentadas en los dos camastros. Susana está acurrucada en el suelo. Todas la miran sin decir palabra” (Aub, 1987: 34). La primera impresión del conjunto es una polarización kafkiana de la culpa hacia el personaje de Susana, considerada por sus compañeras de celda responsable de una serie de delaciones que están minando la reorganización clandestina de la resistencia, dentro y fuera de la cárcel:

recibías más paquetes que nosotras. Podías haber disimulado mejor; como quien no quiere la cosa. Ni esa habilidad tuviste. [...] A lo mejor es que ya se cansó de ella el teniente Castillo y le han echado el ojo a otra. Te hará falta el olor a macho y el calorcito [...] ¡Gata muerta! [...] Indicadora indecente [...], querindonga del jefe del taller [...], traidora [...], trapo sucio [...]. (Aub, 1987: 34-36)

El ingreso en la celda de una octava presa, Pilar, aclara en cambio que Susana es un enlace de la oposición clandestina y que ha “servido mejor que nadie, desde hace unos cuantos meses”, despistando a los verdugos con falsas informaciones (Aub, 1987: 37); queda, sin embargo, sin aclarar la responsabilidad de una serie de denuncias que han acabado con elementos valiosos de la organización y que contenían información conocida solamente por un número selecto de cargos, la misma Susana entre ellos. Entre una entonación a media voz de “La defensa de Madrid” y la comunicación de noticias internacionales ilusionantes —“La asamblea de las Naciones Unidas no acepta a Franco. [...] Hasta anoche no lo publicaron en los periódicos” — llega la cumbre del clímax de tensión recreado en la obra, es decir la primera noche que Susana comparte con las demás mujeres y a lo largo de la cual resulta patente que la joven es sí una chivata, pero inconsciente, puesto que habla dormida (Aub, 1987: 40). Se forma entonces un comité orwelliano —en todo parecido al órgano liderado por el cerdo Napoleón de *Rebelión en la granja*—, que se auto-proclama juez no solamente de la conducta y del destino de Susana, sino también de cualquier forma de disidencia interna:

PILAR- El que no está con nosotros es nuestro enemigo.

VICENTA- Es una teoría demasiado radical. ¿Qué haces con los miedosos, con los indiferentes?

PILAR- Echarlos a la basura. Si se empieza a transigir no se acaba nunca. (Aub, 1987: 43)

<sup>27</sup> Tras su publicación en la revista, tanto “Una criada” como “La cárcel” —casi micro-teatro la primera, pieza en un acto, pero de mayor extensión la segunda— quedan reunidas, como la mayoría de los textos de la *Escala*, en *Obras en un acto* (Aub, 1960b). Según la evaluación de Manuel Aznar Soler, “el teatro menor [de Aub] está hecho al modo y manera” de las llamadas obras mayores —en tres actos— del autor, sin perder en profundidad ni esmero (en Aub 2003:141).

Pese a algún que otro titubeo o remordimiento moral de sus interlocutoras, Pilar pronuncia su sentencia final: no ‘suicidará’ a Susana –es decir que no la asesinará simulando su suicidio, una posibilidad que las demás mujeres habían barajado antes de enterarse de la posición de la joven–, pero sí le instará a quitarse la vida para proteger la causa, “para que viva la esperanza” y “para servir” (Aub, 1987: 45).

En la obra, que acaba, tras un juego de fuerzas verbal entre las dos mujeres, con Susana sola en el escenario acercándose en silencio a la reja a la que ha amarrado su cinturón, es evidente el rechazo rotundo, es más, la denuncia explícita por parte de un Max Aub que “nunca simpatizó con el comunismo” (Aznar, 1996: 573) de las muertes políticas pregonadas como necesarias por los comités del Partido Comunista y dictadas, sin embargo, como medidas criminales de purga y propaganda<sup>28</sup>. En contra de la ortodoxia apriorística del partido también se coloca “Librada”, un relato de extensión consistente que ocupa por entero la entrega 30 –es decir, la conclusiva– de *Sala de espera*. El texto –que, como bien explica Aznar (1996), le costó a Aub una polémica encarnecida con algunas de sus amistades comunistas en el exilio– narra la historia en cinco bloques –podría hablarse de micro-capítulos– de Ernesto Rodríguez Monleón, un exiliado a Veracruz que deja a su mujer Librada para volver a España bajo una falsa identidad, persiguiendo las consignas de una misión que le ha encargado el partido<sup>29</sup>. Aprendemos de una carta suya enviada a su esposa el “2 de octubre de 1948” de la “Cárcel de Alcalá de Henares” que, al intentar el cruce de la frontera, fue detenido por un “soplo” que –eso cree– vino “desde Francia”, y que ya conoce que su condena es la ejecución:

Librada: me van a matar, y lo siento. A cualquier buen comunista le sucedería lo mismo. Estoy contento de haber hecho lo que he podido, aunque estoy disgustado de no haber hecho más. Pero hay otros, ellos llevarán adelante lo que la traición ha impedido que haga yo. Lo único que te pido es que les digas a los chicos cómo muero y que se den cuenta de la lucha para la que han nacido, y que espero que sabrán continuar sin desmayar, en las gloriosas filas del Partido Comunista. (Aub, 1987: 142-143)

Es precisamente de esas ‘gloriosas filas’ de donde, en cambio, procedió la orden de acabar con el camarada: en “abril de 1950” llega a las manos de Librada un artículo del periódico clandestino *España Obrera y Campesina*, cuyo editorial explica que Ernesto no era más que un traidor seguramente encargado de “minar y destruir nuestro Partido desde el interior”:

---

<sup>28</sup> Sobre la *Breve escala*, de la que acaso se echan en falta más elementos en la selección propuesta en Aub (1987), observa Francisco Caudet (2011: 383) que “dar expresión a la tragedia de España y de Europa, en actos o de manera seriada, es una constante en la obra de Aub”, lo cual conecta, temática y arquitectónicamente, las breves piezas teatrales reunidas en *Sala de espera* con proyectos aubianos complejos como podría serlo el conjunto de *El laberinto mágico*. Por su parte, recuerda Jerónimo López Mozo (2008: 245) que, respecto a su teatro y equivocándose, por una vez, Aub tenía “la sospecha [...] de que toda su obra caería al vacío tan pronto desaparecieran las circunstancias concretas a las que aludía en ella”.

<sup>29</sup> Se aprecia en Ernesto un claro autorretrato físico de Aub: “ya no es ningún niño: cuarenta años y bastantes canas. El aire bonachón y cerca de setenta kilos. No muy alto” (Aub, 1987: 141).

Rodríguez era un aventurero sin escrúpulos, con toda evidencia un agente del Intelligence Service inglés [...]. [Durante la guerra] su actividad se caracterizó por el sectarismo, por la indisciplina, por la suficiencia y el menosprecio hacia los militantes del Partido. Al terminar la guerra [...] pasa por la cárcel. Ante los miembros del partido presos con él aparece como un hombre que ha sido bárbaramente torturado, pero que se ha mantenido entero. Amparado por esa ‘leyenda’, toma posición ante el pacto germano-soviético. [...] La muerte de Rodríguez ha sembrado dudas, durante algún tiempo, en algunos camaradas[, pero] hay que elevar en todo el Partido el sentido de la vigilancia revolucionaria, controlar seriamente el trabajo de los camaradas, exigir que su vida sea clara y limpia, que su pasado y su presente no tenga oscuridades para el Partido. [...] Debemos ser intransigentes con cualquier debilidad. (Aub, 1987: 146-147)<sup>30</sup>

Incapaz de sostener la vergüenza y el sufrimiento, Librada se suicida; la paranoia de amigos y conocidos, la misma del partido, hace que el funeral casi resulte desierto, no vaya a ser que, en un lugar como el México de los Cincuenta, alguien resulte identificado con la disidencia interna. Cierra el relato un diálogo entre dos amigos de Ernesto, “refugiados” como él en la otra orilla: uno de ellos, Luis Morales, respeta fielmente la línea del partido; el otro, Gregorio Castillo, explica, haciendo de altavoz al mismo Aub, que

Por cosas así salí del Partido. [...] ¿O es que ya no sabéis jugar limpio? [...] Hubo una época, entre las dos guerras, en que toda nuestra gente liberal y progresista pudo tener fe en la revolución rusa. Después de la bárbara colectivización agraria, después de los procesos de Moscú, después del pacto germano-soviético, que, digáis lo que digáis, por muchas explicaciones que tenga, y las tiene, no dejó de ser eso: un pacto entre fascistas y comunistas, ¿qué nos quedó? De pronto, todo el mundo, todas las personas como yo se quedaron al garete. No solo los españoles somos exiliados españoles: hay miles de desterrados en su propia tierra y en la ajena. [...] Los comunistas [...] mienten a sabiendas, acabando por creer a sus mentiras, porque les sirven. (Aub, 1987: 150-153)<sup>31</sup>

El tema de la ‘infidelidad’ política, de la corrupción y del cambio de bandera también rige la maquinaria del relato “Un traidor”, notablemente más breve y primera pieza de una suerte de tríptico que, combinándolo con los sucesivos y también concisos “Ruptura” y “Espera”, entrelaza las entregas 10, 11 y 12 de la revista bajo el tamiz polisémico de la traición.

“Un traidor” empieza con las palabras de un refugiado español que, interrogado en una cárcel de Marsella tras un *cursus honorum* político que hace de él un personaje señalado, únicamente se preocupa por la suerte de su mujer, una francesa que le apadrinó estando él preso en el campo de concentración de Saint Cyprien. Exiliado en febrero del ‘39 por su vinculación activa –aunque marcada en todo momento por “cierta candidez que se debía a su mediocridad” (Aub, 1987: 67)– con la UGT, en Francia acaba abandonando “su posición política” a causa de la contrariedad de la joven, a la vez que se relaciona con un oscuro “abogado de Ciudad Real” involucrado en el tráfico de falsos

<sup>30</sup> Media, entre la misiva de despedida de Ernesto y la reproducción ‘docu-ficticia’ del editorial, una carta en parte tachada, con mala gramática y peor sintaxis, dirigida a Librada por sus padres, que “ba[n] perdiendo las confianzas de bolberos a ver” (Aub, 1987: 144).

<sup>31</sup> Significativamente, “Librada” también aparece en *Historias de mala muerte* (Aub, 1965) y en la sección “El exilio” de *Enero sin nombre* (Aub, 1997).

visados. La vuelta de tuerca del relato se impone en las líneas finales, cuando el narrador, que aquí se delata como un compañero de prisión del protagonista, explica que

Un día supimos que su mujer había salido libre gracias a las gestiones de un suboficial alemán, con quien se fue a vivir. [...] Dicen que [más tarde] hizo enviar [a su marido] a Alemania, donde murió. (Aub, 1987: 69)

Una traición, entonces, política por parte del protagonista, quien no duda en dejar una ‘causa’ a la cual, bien mirado, tan solo adhirió arrastrado por las circunstancias; pero, sobre todo, y con un gusto por la ironía que roza lo sarcástico, traición llevada a cabo por una mujer que no encuentra mejor manera de deshacerse de un marido ya no deseado que arrojarle al torbellino de la revuelta política europea de los primeros años Cuarenta. No obstante, en semejante absurdidad colectiva, como bien observa otro preso, “¿de quién es la culpa?” (Aub, 1987: 96).

Estructuralmente, el sucesivo “Ruptura” queda articulado como un intercambio de dos cartas, la primera de las cuales, la más escueta, es dirigida a un preso de un penitenciario sin especificar desde la ciudad de Marsella, la misma que funge de ambientación para la unidad precedente. La firma Gabriela, novia del destinatario, compartiendo su angustia por la primera de las ‘rupturas’ retratadas en el texto, es decir la ausencia, la interrupción de la contigüidad física con un ser querido y el desgarrón interior que procede de no saber cuándo y cómo se le volverá a ver. A los pocos días su pareja Francisco, traicionándose a sí mismo y a sus deseos, contesta con una carta repleta de insultos y rencor –“Te encuentro un poco viuda, y como tal dispuesta a consolarte al pasar la raya del luto y asomar el crepúsculo del alivio” (Aub, 1987: 71)–, fruto del terror a que otra, más honda ruptura, la que separa el interior de la cárcel del mundo de fuera, no se sane nunca. En un breve P.D. Francisco suplica a Gabriela que “rebaj[e] el hambre, rebaj[e] la rabia y le[a] la carta al revés: Te quiero”; no obstante, una glosa asépticamente informativa se encarga de comunicar que, finalmente, también se ha roto la relación entre los dos personajes, pues “no hubo más cartas” (Aub, 1987: 73).

Para último, “Espera” es una de las muestras más logradas, en la revista, del multiperspectivismo aubiano, que se reduce aquí a dos polos, ‘nosotros’ y ‘ellos’, perfilados al borde de la que es la traición por excelencia en tiempos de guerra, es decir el cambio de acera. Ambientado cerca de “Sabadell” en 1938, después de la batalla de Teruel, el relato une a dos camaradas en una noche de lluvia. Ambos comparten una arraigada sensación de agotamiento existencial vinculado con la guerra, y uno de los dos le pide al otro, en nombre de su amistad, que no le delate: “nadie sabe que cruzo” (Aub, 1937: 78). El soldado que se queda a solas en la venta pringosa donde sirven coñac de baja calidad formula una reflexión conclusiva que aglutina, en su síntesis, el sinsentido intrínseco de toda guerra civil –y, bien mirado, de toda guerra–: “No sé por qué, me da la corazonada que no nos volveremos a ver. ¿Él o yo? Tal vez los dos” (Aub, 1987: 78). La espera, entonces, no es del gesto que sanciona el paso al otro bando, sino, más bien,

de una muerte anunciada, igualmente dolorosa tanto si es propia como si es del prójimo<sup>32</sup>.

En lo que se refiere al tema más ‘puramente’ guerracivilista, el texto de *Sala de espera* que produce el mayor impacto es, sin lugar a dudas, el renombrado relato “Enero sin nombre”, al que Aub dedica por entero la entrega 9<sup>33</sup>. Articulado en forma de diario por un árbol centenario que empieza su narración el “26 de enero de 1939” (Aub, 1987: 49), día de la entrada de las tropas franquistas en la ciudad de Barcelona, el recorrido narrativo del cuento resulta polifónicamente contrapuntístico. Por un lado, desde el punto de vista de la perspectiva contrastan netamente el narrador extrañado y extrañante, vegetal y ajeno a las cosas del mundo, que relata desde su inmovilidad, y la marcha continua, casi un éxodo que fluye homogéneo de día y de noche, de un sinfín de refugiados del este de España que intentan emprender una huida desesperada hacia la frontera francesa. Por el otro lado, se compenetran en una alquimia que da como resultado una sensación de estridor anonadante, de alteración violenta de las leyes vitales, la desgarradora verosimilitud histórica con la que Aub relata la caravana –descrita con “un lenguaje dramático de gran eficacia y originalidad [...], un realismo épico y documental que [convierte su] escenario en un gran fresco histórico”<sup>34</sup>–, y el mecanismo ‘irrealizante’ contrario, fantástico si se quiere, que para semejante crónica otorga la palabra al que a primera vista se tendería a percibir como el protagonista, como mucho, de una fábula para niños. Al revés, desde su distancia y la impassibilidad que le otorga su inmunidad a la temporalidad y a las pasiones humanas, el árbol es la única entidad que, en medio de tanta carnicería, dispone de la lucidez necesaria para producir una narración ‘testimonial’ –aunque, por supuesto, no completamente consciente– de ese enero que no tiene nombre ante todo porque el horror que desprende deja sin palabras para describirlo. En asonancia con la centralidad que asumen los paisajes –abiertos o cerrados, siempre trágicamente desmedidos– en los *campos* aubianos, el fractal arbóreo del sendero que conecta la comarca de Figueras con Francia explica que

Los hombres tardan en crecer y, de todas maneras, no van más allá del chaparro. (Posiblemente los hombres son desgraciados por moverse tanto, pero más se lleva el viento). Anoche se murió un niño a mi pie; murió verde y se lo llevó su madre a Francia, creyendo que allí resucitará; yo no creo en milagros. Tampoco comprendo por qué se mueren los niños: morir es cosa de quedarse seco. [...] También se muere uno de podredumbre, de tener las entrañas roídas por los gusanos. Los hombres se mueren carcomidos por fuera, la cara consumida por la sangre y las vendas, por el pus, la sarna, los piojos y el dolor. Por lo que oí anoche, también de hambre. (Aub, 1987: 50)

<sup>32</sup> Todos recogidos en *Enero sin nombre* (Aub, 1997; “Espera” en la sección “La guerra”, “Un traidor” y “Ruptura” en “Los campos de concentración”, donde también figuran en sucesión), los tres cuentos proceden todos de *Cuentos ciertos* (Aub, 1955a).

<sup>33</sup> Cabe recordar que, antes de convertirse en el título acumulativo de la recopilación que recoge todos los cuentos contenidos en el *Laberinto español*, donde aparece como último relato de la sección “La guerra”, “Enero sin nombre” también fue publicado en *Cuentos ciertos* (Aub, 1955a).

<sup>34</sup> Las palabras de Ricardo Doménech (2006: 18), extrapoladas de un comentario a la obra teatral de Max Aub, parecen particularmente acertadas para la descripción del estilo aubiano en “Enero sin nombre”.

Para el haya centenaria, el hombre es un animal excéntrico que produce, al desfilarle al lado masiva y singularmente, un “espectáculo desagradable” hecho de pena y muerte: hasta ella llega a percibir que “la carga de los que huyen no es pesada, sino grande” y se apena por la oscuridad y la lluvia que van sobrecogiendo a los “miles de seres huyendo, hilera sin ilación, ayudándose unos, rechazándose otros, ásperamente. Muchos heridos” (Aub, 1987: 51-52). En el punto del sendero donde se hundan las raíces del árbol se acumulan frases entrecortadas, cada una con su acento y matiz regional, que evocan pérdidas, familias desgarradas, ideologías, venganzas arbitrarias, esperanzas desleídas, responsabilidades políticas y, todas y comúnmente, una frontera que parece inalcanzable y un exilio que, “todos están seguros[,] será cuestión de unos meses, dos, tres, seis a lo sumo. El mundo no podrá permitir tanta ignominia” (Aub, 1987: 64):

- La culpa es del gobierno.
  - La culpa fue de los comunistas.
  - La culpa la tiene la CNT.
  - La culpa es de los republicanos.
- Un niño está solo, con un paraguas.
- ¿Y tu madre?
  - En Francia.
  - ¿Y tu padre?
  - Muerto. (Aub, 1987:52)

Son numerosas las noticias que pasan de boca en boca surcando la marea humana, la cual persiste en su éxodo a pesar del desasosiego creciente –“el gobierno se ha fugado esta noche”, “no se pasa”, “otra vez las sirenas” (Aub, 1987: 58-64)– hasta que la oscuridad de la noche sin estrellas no queda rajada por una luz innatural, casi apocalíptica:

Yo veo los aviones, antes que nadie. Son cinco trimotores que vienen del mar. [...] 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; descrista y enrasa cementos; desfaja, amarillece, desbarriga, despeña vivos, que vienen en un fragmento de segundo a bulto y charco. Quema, rompe, retuerce, descuaja coches y desmigaja sus cristales; derrenga carromatos, desconcha paredes; desploma ruedas convirtiéndolas en brújulas; desfigura la piedra en polvo; descuadrilla 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. [...] Mi rama principal está descentrada y alabeada, y la mayoría han dado en tierra. En una de las que me quedan está colgado un pañuelo negro y algunas cintas de colores. (Aub, 1987: 60-61)

El caudal de lo indecible –los bombardeos y ametralladas de los aviones fascistas en contra de la población inerme– finalmente también alcanza al árbol, que durante un instante resulta tan paralizado y malherido como los desesperados que han intentado refugiarse bajo su capa y entre las cunetas del sendero. Conforme el haya vuelve a cobrar estabilidad, constatando que también “podré vivir sin asnillas”, “lentamente, nacido por mil partes, vuelve a formarse el río” humano, poblado por centenares de sujetos

distintos que, sin embargo, tienen todos el mismo rostro (Aub, 1987: 62). Lo observan “de mirones” dos periodistas, uno español y uno francés, aquel reprochándole con vehemencia a este su “paz de pasos para atrás, de no resistencia, [...] vuestra paz de no intervención, vuestra paz de maricones [...]”. Es posible que pobres tontos como yo sigan pensando que no habrá más remedio que luchar a vuestro lado; pero pocos, pocos, pocos”<sup>35</sup> (Aub, 1987: 62-63). También contrasta la dirección masiva de los supervivientes una columna de “mil trescientos hombres que vuelven porque [...] su sangre extranjera es sangre española, [...] que vuelven porque quieren, leve escudo para tanta ignominia” (Aub, 1987: 63). Se trata de un pelotón de las Brigadas internacionales, que, en un retrato que no sobraría definir conmovedor, se mueve con el puño en alto camino a Figueras, primera etapa hacia el interior de un país en ruinas, y hace que durante un breve instante el susurro “¡No pasarán!” se imponga débil entre la muchedumbre. Luego todo vuelve a ser movimiento silencioso<sup>36</sup>.

El segundo narrador que en *Sala de espera* parece construido a raíz del extrañamiento es el ya conocido “cuervo amaestrado” Jacobo, quien, desde lo alto de su perspectiva y desde la distancia desconfiada propia de su especie –verticalmente asimilables ambas a las del árbol de “Enero sin nombre”– redacta un “cuaderno” que, no se sabe bien cómo, acaba en la maleta de un prisionero recién salido “del campo de concentración de Vernet”, situado en la zona pirenaica (Aub, 1987: 120)<sup>37</sup>. Según la más clásica de las versiones del tópico del manuscrito olvidado –acaso evocado en “Enero sin nombre”, pero no explicitado mediante la presencia textual de un receptor del diario arbóreo–, el manuscrito redactado en lengua corvina es cuidadosamente transcrito (naturalmente con una oportuna declaración de los criterios filológicos adoptados), prologado y presentado como “un tratado de la vida de los hombres” que el volátil quiso recopilar, tras haber observado largamente el microcosmos del campo, “para aprovechamiento de su especie” (Aub, 1987: 120). Sacando apriorísticamente la conclusión de que el campo de Vernet es seguramente representativo del resto del mundo –una constatación amarga que no desentonaría si fuera atribuida al mismo Aub–, Jacobo señala como primera, llamativa rareza del ser humano el hecho de que “el lugar donde ve la luz primera es de transcendencia supina para su futuro”, a lo cual es consiguiente la tendencia a “aunar la paternidad con el suelo, lo que debe ser producto

<sup>35</sup> Aub glosa el relato de su narrador aconsejando que “no nos fiemos demasiado de los vegetales” y de su falta de capacidad analítica, pues, más allá de la desesperación del periodista español visiblemente borracho, “los españoles lucharon codo a codo con los franceses” (Aub, 1987: 62-63).

<sup>36</sup> También publicado en *Cuentos ciertos* (1955a), *Enero sin nombre* adquiere para la producción aubiana una centralidad que se infiere tanto del hecho de que su título fue elegido para compactar los relatos unidos en Aub (1997), como por su evocación en *La gallina ciega*, donde, según observa Gerhardt (2006: 278), el escritor compara el haya centenaria de su cuento con los árboles de la misma carretera de Figueras que, en sentido contrario, le acompaña hacia su visita a España.

<sup>37</sup> Respectivamente en los cuadernos 24, 25, 26 y 27 de *Sala de espera* aparecen cuatro fragmentos del que luego se convertiría en un más amplio “Manuscrito cuervo: historia de Jacobo” que Aub incluyó en *Cuentos ciertos* (Aub, 1955a) y *Enero sin nombre* (Aub, 1997, en la sección “Los campos de concentración”).

de muy antiguos ritos” (Aub, 1987: 122)<sup>38</sup>. Fijándose en los presos, Jacobo desdibuja los contornos del hombre como un ser frágil, enfermizo, constantemente obsesionado por la comida e impulsado por la brama de dinero, dotado de una inteligencia que tan solo utiliza para engañar al prójimo —en lo que el pájaro no llega a interpretar como una lucha por la supervivencia— y empeinado en aprovechar “su lengua y su boca”, que por lo visto solamente conllevan disgustos, o aferrarse a su imaginación, la verdadera causa de su decadencia: “trazando quimeras [los seres humanos] son capaces de negar la evidencia, y cuando la conocen y reconocen es para mejor perderse en nuevas elucubraciones” (Aub, 1987: 127). El ‘vuelo de pájaro’ de Jacobo también abarca la contemporaneidad: si por lo que ha podido entender, “las guerras siempre se pierden, unas veces por poco, otras por mucho; unas en semanas, otras en años”, lo verdaderamente sorprendente del ser humano es la jerarquía enmarañada que rige la sociedad de los hombres, quienes

para que no haya lugar a dudas, llevan señas exteriores de su rango: valen según sus *galones*, y por sus *galones* [...]. Los internados carecen de ellos. Los de más galones mandan a los de menos, y estos a quien no los tiene. Así, de arriba abajo, descargan su enojo: del general al coronel, del coronel al comandante, del comandante al capitán, del capitán al teniente, del teniente al alférez, del alférez al sargento, del sargento al cabo, del cabo al soldado. [...] Los hombres hacen lo que no quieren. Para lograr este fin, tan absurdo a nuestras luces, inventaron quien les mande [...]. Los que más mandan tampoco hacen exactamente lo que quieren, porque siempre dependen de una fuerza oscura inventada por ellos, *la Burocracia*. A *la Burocracia* le manda un viejo chocho, llamado el Mariscal, que a su vez obedece al portero de otra organización, esta casi invisible, llamados los Alemanes. De estos no sé nada o casi nada, sino que su biblia de llama *Mein Kampf*, y que en esta se asienta que de la mentira se pueden sacar grandes beneficios, porque en cuanto penetra en el pueblo viene a ser fuerza y verdad. (Aub, 1987: 123-125)

El efecto empatizante desprendido por la mirada piadosa de árbol en “Enero sin nombre” queda aquí reemplazado, pues, por una constatación algo seca y, posiblemente, incluso diagnóstica del adefesio goyesco que es el mundo occidental a orillas de los Cincuenta. Según parece, si las evaluaciones de Jacobo desencadenan un sentimiento de generalizado ‘contrario’ —y otra vez no está de más referirse a la semántica del prisma y del simulacro—, en la medida en que resultan sonsacadas por un ser falto de raciocinio y conocimiento del mundo, lo que realmente parece sorprenderle al escritor —y, sin que podamos escaquearnos, también debería asombrarle al lector, sobre todo de la época— es que semejante ‘mundo al revés’ no solamente exista en las percepciones de un pájaro sagaz, sino que “è stato”, para decirlo con Primo Levi (1997), e incluso se ha considerado admisible.

---

<sup>38</sup> La mirada de Jacobo también registra la necesidad, para él absurda, de distinguir el suelo de uno del de otro por medio de “vistosas banderas” que, sin embargo, inexplicablemente “varían con el tiempo y las banderías” (Aub, 1987: 122-123). Señalo que en la versión definitiva del texto Jacobo continúa su observación reflexionando sobre los misteriosos ‘papeles’ que resultan imprescindibles para la movilidad humana, lo cual permite a Aub la configuración puntual de “una destructiva crítica contra el nacionalismo y la conversión del mundo en un estado policial” (Sánchez Zapatero, 2014: 273). Para un sugerente análisis contrapuntístico, elaborado prestando atención al elemento irónico, entre “Manuscrito cuervo” y “Enero sin nombre”, remito a García Sánchez (2007).

Completan –o integran– el laberinto de textos dedicados a las consecuencias entrópicas de la(s) guerra(s) dos fragmentos espurios, el primero contenido en la entrega 18, y el segundo publicado casi un año después, en el cuaderno 28.

Se trata, en primer lugar, de una memoria, una digresión casi intimista con título “Antonio Machado”, en la que Aub recuerda –o ‘literaturiza’ al hilo de su memoria– algunas conversaciones que tuvo con el poeta en una villa veraniega de la comarca de Valencia, ya empezada la guerra y ya conocida la ruptura, por lo menos pública –una más–, entre el maestro y su hermano Manuel: “tengo una [comedia]: es de mi hermano y mía. Naturalmente la firmaría yo solo” (Aub, 1987: 104). De Machado Aub revive el carácter “presente” de su poesía, que para él retumba “(re-tumba)”, y lo paradigmático de su exilio casi instantáneo, en el “trastocado mundo” del ‘39: “a don Antonio no ‘le dolía España’: la sangre no duele; en cuanto le faltó su tierra desapareció, como por escotillón, como si fuese en el teatro, en el gran teatro español” (Aub, 1987: 103-104)<sup>39</sup>.

El segundo fragmento es una “Pequeña carta a Mr. Attlee, acerca de la dignidad humana”, en la cual Aub dirige al leader laborista una protesta indignada en contra del nombramiento y sucesivo envío de un embajador inglés para el Madrid todavía capital de un estado dictatorial. En su misiva, fechada 1 de enero de 1951, el escritor habla sin reparos de un “acto servil” hacia el régimen, que escandaliza mayormente en la medida en que resulta perpetrado por un ejecutivo que se alardea de defender “lo justo” y suportar a “los pobres” en su aspiración a la configuración conjunta de “un mundo mejor”: “si algo no admite duda es que si usted hubiese estado en la oposición se hubiera opuesto vehementemente a este mismo acto que acaba de realizar para vergüenza de su historia. Y de la historia” (Aub, 1987: 132). El escritor acaba luego con palabras que se asemejan mucho a las que, poco después, elegiría para dar por concluida *Sala de espera*, rematando que, aunque *per aspera*, su rectitud –como la de muchas más personas dignas– resulta sí decepcionada, pero para nada quebrantada: “sírvale de consuelo saber que quedan miles que no se rinden, como se ha rendido, frente a lo que, según usted decía, más aborrece; miles que todavía tienen, faltos de otras cosas, un adarme de dignidad humana” (Aub, 1987: 133)<sup>40</sup>.

Aumentan los matices del sabor ya de por sí variado de la olla podrida que es *Sala de espera* unos pocos fragmentos ‘sueltos’ o, mejor dicho, difícilmente conectables con las demás unidades sobre la base de los enlaces que se ha intentado recorrer hasta ahora. Algunos de ellos, como los “Crímenes” micro-episódicos, de cortísima extensión, eficaz cohesión interna y desenlace de efecto sorpresivo, o como el “Elogio de las casas de citas”, narración pseudo-áulica para una materia declaradamente escatológica, se configuran como paréntesis exquisitamente polarizadas hacia la esfera de lo cómico, humorístico (en numerosas ocasiones con picos ejemplares de humor negro),

<sup>39</sup> Según se lee en Malgat (2007: 88), “Antonio Machado”, que en *Sala de espera* presenta la indicación “París, enero de 1940”, es la transcripción fiel de un discurso que Aub preparó para acudir “el 1 de marzo de 1940, en compañía de Francisco Giner de los Ríos y de algunos amigos” a una tertulia de “homenaje [al poeta], fallecido en Collioure en año anterior” organizada en el “domicilio de Marcel Bataillon”.

<sup>40</sup> La carta, catalogada por el mismo Aub en *Sala de espera* como “pequeño escrito político”, también aparece en la miscelánea *Hablo como hombre* (Aub, 1967).

gozosamente ingenioso, en un texto que suele mezclar la ironía y cualquier otra forma de sonrisa provocada en el lector con la amargura relativa a la causa prínceps del proyecto<sup>41</sup>. Otros, como los textos entrelazados en el cuaderno 20, con título “Leonor” y “Sigue hablándose de Leonor”, presentan una apariencia casi estetizante, al dar la impresión de ser concebidos como puros –y no por eso menos logrados– ejercicios de escritura, creados para que el escritor pudiera esmerarse –acaso incluso regocijarse– en el retrato de una sensación, faceta física, *nuance* de carácter, estrechando a lo máximo las posibilidades de la lengua y del estilo<sup>42</sup>.

Parece, en cambio, particularmente sugerente el texto fantástico –si se secunda su mención en Aub (1994) – “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro”, relato híbrido entre la fábula y la leyenda, que el escritor publica en la penúltima entrega de su revista. Situado en un indefinido “aquel tiempo” y articulado alrededor de un rompecabezas aparentemente sin solución –¿por qué los peces negros del emperador de la China crían de vez en cuando pececitos con manchas de oro pálido?–, el cuento se convierte sin aviso previo en una poética cosmogonía, cuyas resonancias llegan a abarcar el exilio aubiano y, con mayor extensión, español (Aub, 1987: 134). La historia de los peces chinos es, de hecho, una historia de migraciones impuestas, que provocan la llegada forzosa de algunos de ellos al otro lado del océano, en Michoacán, donde paulatinamente empiezan a desarrollar un idioma propio, cuya primera palabra autóctona es “lugar”, y ven transformarse sus colores como consecuencia del contacto con el nuevo ambiente. Las carpas del emperador, mientras tanto, empiezan a entonar cantos en memoria de los peces que ya no están, inventando, como efigie de sus líricas, la palabra “melancolía” y provocando una epidemia de escamas doradas en los peces negros. Airado por la mutación indeseada de sus animales favoritos, el emperador de la China “hijo del hijo del hijo del [anterior] emperador– se dispone a invadir Michoacán: es entonces cuando los peces de un lado y los del otro empiezan a odiarse, sin saber muy bien por qué: “es posible que todo esto suceda por falta de información y que cuando los peces blancos de Pátzcuaro sepan exactamente lo que desean los peces chinos la paz reine sobre la tierra” (Aub, 1987: 138-139). Eso es cualquier guerra: una lucha descabellada entre hermanos. Eso, o la versión alternativa de la historia que otro rapsoda ofrece en las líneas finales del cuento, donde explica que la causa del color heterodoxo de los peces fue “el revés”, ya que fueron los peces de Michoacán quienes se tornaron de dorados y blancos a “negros como la obsidiana” cuando, tras haberse alejado de su hábitat, ya no pudieron encontrar el camino de regreso. “Fue entonces

---

<sup>41</sup> Los *Crímenes*, presentes en forma de micro-relatos en las entregas 16, 17 y 23 y en todos los casos caracterizados por una combinación indisoluble entre “lo cómico y lo trágico-violento” (David Felipe Arranz Lago en VV. AA., 2006), son un primer esbozo de los textos luego publicados bajo el título de *Crímenes ejemplares* (Aub, 1957). El “Elogio de las casas de citas”, en cambio, colocado en el sexto número de *Sala de espera*, también aparece en *La niña* (Aub, 1972).

<sup>42</sup> “Leonor”, polifónica y plurisensorial descripción de la seducción que desprende la mujer, está incluido en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (Aub, 1960a). Al mismo tiempo, según se lee en Rosell (2017: 126), es objeto del juego auto-narrativo que Aub construye a través del personaje de Luis Álvarez Petreña, ya que en su “*Diario inglés*, [donde] cuenta el encuentro londinense [con él, Álvarez Petreña] le dice que ‘Leonor’, ‘Tibio’, etc. no son textos suyos, pero que están bien escritos”.

cuando inventaron la palabra melancolía”, lo mismo que podría, pero no se rinde a hacer un escritor como Max Aub<sup>43</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1979): *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires: Marymar.
- ANTONAYA Núñez; CASTELO, María Luisa (2000): “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, *Rilce*, n. 16.3, pp. 433-478
- AUB, Max (1949-1951), *Sala de espera* [tomos I, II y III], México, D. F.: Gráficos Guanajuato.
- AUB, Max (1954): *Algunas prosas*, México D. F.: Los Presentes.
- AUB, Max (1955a): *Cuentos ciertos*, México, D. F.: Antigua Librería Robredo.
- AUB, Max (1955b): *Ciertos cuentos*, México, D. F.: Antigua Librería Robredo.
- AUB, Max (1955b): *Crímenes ejemplares*, México, D. F.: Juan Pablos.
- AUB, Max (1960a): *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, México D. F.: Libros Mex.
- AUB, Max (1960b): *Obras en un acto*, México D. F.: UNAM.
- AUB, Max (1964): *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, Barcelona: Edhasa.
- AUB, Max (1965): *Historias de mala muerte*, México D. F.: Joaquín Mortiz.
- AUB, Max (1967): *Hablo como hombre*, México D. F.: Joaquín Mortiz.
- AUB, Max (1969): *Poesía española contemporánea*, México, D. F.: Era.
- AUB, Max (1972): *La uña y otras narraciones*, Barcelona: Picazo.
- AUB, Max (1987): *Sala de espera*, México, D. F.: Pangea.
- AUB, Max (1994): *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, Barcelona: Alba.
- AUB, Max (1995): *Yo vivo*, Segorbe: Ayuntamiento de Segorbe-Universidad de Córdoba.
- AUB, Max (1997): *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*, Barcelona: Alba.
- AUB, Max (1998a): *Diarios (1939-1972)*, Barcelona: Alba.
- AUB, Max (1998b): *Diario de Djelfa*, Valencia: Edicions de la guerra & Café Malvarrosa.
- AUB, Max (2003): *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, Sevilla: Renacimiento.
- AUB, Max (2004): *No son cuentos*, Madrid: Huerga y Fierro.

---

<sup>43</sup> El cuento, junto con otros de temática o ambientación mexicana, forma parte de *El zopilote y otros cuentos mexicanos* (Aub, 1964).

- AZANCOT, Nuria (2017): “Las trampas de Max Aub”, *El Cultural*, 26.05.2017 [recurso digital].
- AZNAR, Manuel (1996): “Política y literatura en los ensayos de Max Aub”, en Alonso, Cecilio (coord.): *Max Aub y el laberinto español*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 568-614.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento.
- BECERRA MAYOR, David (2017): “Max Aub. El exilio y el abandono de la realidad”, en Rodríguez Puértolas, Julio (coord.): *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid: Akal, pp. 609-630.
- BORGES, Jorge Luis (1981): “Así escribo mis cuentos”, *El viejo topo*, n. 62, pp. 60-65.
- BRANDENBERGER, Erna (1973): *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid: Editora Nacional.
- CALLES, Juan María (2003): “Un cierto Max Aub”, *Espéculo*, n. 23 [recurso digital].
- CALVINO, Italo (2002): *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milán: Mondadori.
- CAPPELLI, Federica (ed.) (2008): *Una farfalla sull'orlo dell'abisso. Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, Pisa: ETS.
- CAUDET, Francisco (2011): *Galdós y Max Aub. Poéticas del realismo*, Alicante: Universidad de Alicante.
- CORTÁZAR, Julio (2015): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Barcelona: Penguin-Random House.
- DE MARCO, Valeria (2013): “Revistas de un solo autor: disonancias del exilio español de 1939”, *Olivar*, n. 14(19) [recurso digital].
- DOMÉNECH, Fernando (ed.) (2006): *Teatro del exilio: obras en un acto. Rafael Alberti, Max Aub, Pedro Salinas, José Bergamín, Alejandro Casona, José Ricardo Morales*, Madrid: Fundamentos.
- ENCINAR, Ángeles; PERCIVAL, Anthony (eds.) (2016): *Cuento español contemporáneo*, Madrid: Cátedra.
- FRÖLICHER, Peter; GÜNTERT, Georges (eds.) (1995): *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin (2007): “La menipea en el díptico *Enero sin nombre y Manuscrito Cuervo*, de Max Aub”, en Mariscal, Beatriz; Miaja de la Peña, María Teresa (coords.): *Las dos orillas*, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 149-164.
- GERHARDT, Federico (2006): “Max Aub revisitado: lugares en (torno a) *La gallina ciega*”, *Olivar*, n. 7(8), pp. 275-290.
- GONZÁLEZ, Joseluís (ed.) (1992): *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona: Hierbaola.
- GRECO, Barbara (2017): “Algunas reflexiones sobre lo fantástico en la narrativa breve de Max Aub”, *Artifara*, n. 17, pp. 269-277.
- HIDALGO NÁCHER, Max (2017): “Visión y ceguera de España en 1969. *La gallina ciega* de Max Aub”, *Historia Actual*, n. 42(1), pp. 129-140.

- LARRAZ, Fernando (2014): *Max Aub y la historia literaria*, Berlín: Logos.
- LEÓN FELIPE (1981): *Español del éxodo y del llanto*, Madrid: Visor.
- LEVI, Primo (1997): *Se questo è un uomo-La tregua*, Torino: Einaudi.
- LLUCH, Javier (2004): “Reflexiones aubianas en torno a la escritura de *El laberinto mágico*”, en Cusato, Domenico Antonio; Frattale, Loretta; Morelli, Gabriele; Taravacci, Pietro; Tejerina, Belén (eds.): *Acti del XXI convegno AISPI*, Messina: AISPI-Andrea Lippolis, pp. 175-186.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2008): “El teatro de Max Aub: un fantasma de papel”, en Doménech, Fernando (ed.): *Teatro español. Autores clásicos y modernos*, Madrid: Fundamentos, pp. 243-254.
- MACHADO, Antonio (2007): *Poesías completas*, Madrid: Austral.
- MALGAT, Gérard (2007): *Max Aub y Francia, o la esperanza traicionada*, Sevilla: Renacimiento.
- MEYER, Eugenia (2007): *Los tiempos mexicanos de Max Aub: legado periodístico, 1943-1972*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- MIRET, Pedro F. (2003): “Las esperas de Max Aub”, *Revista de la Universidad de México*, n. 628, pp. 38-46.
- MONTI, Silvia (1992): *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, Roma: Bulzoni.
- MONTI, Silvia (ed.) (2004): *Max Aub de la farsa a la tragedia*, Verona: Fiorini.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1996): *Destierro y destiempo en Max Aub*, Madrid: RAE.
- ORAZI, Veronica (2011): “Max Aub ovvero le strategie del falso”, in VV. AA.: *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, Pavia: Ibis, pp. 399-415.
- PELLICER, Gemma; VALLS, Fernando (eds.) (2010): *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia: Menoscuarto.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1997): “Introducción”, en Max Aub: *La calle de Valverde*, Madrid: Cátedra [edición digital].
- RODRIGUES, Judite (2012): “La segunda generación del exilio ante la historia de la República: herencias y memorias en la obra de Luis Rius y Tomás Segovia”, en Tyras, Georges; Vila, Juan (eds.): *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid: Verbum.
- RODRÍGUEZ PLAZA, Joaquina; HERRERA, Alejandra (eds.) (1993): *Relatos y prosas breves de Max Aub*, México D. F.: UNAM.
- ROSELL, María (2017): *Max Aub y la falsificación en la narrativa contemporánea*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014): *Max Aub y la escritura de la memoria*, Sevilla: Renacimiento.
- SICOT, Bernard (2007): “Max Aub en Djelfa: lo cierto y lo dudoso (28 de noviembre de 1941-18 de mayo de 1942)”, *Nueva revista de filología hispánica*, n. 55(2), pp. 397-434.
- S. A. (1800): *Salterio español para uso de los que no saben latín*, Madrid: Imprenta Joseph Doblado.
- SOLDEVILA, Ignacio (1999): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe: Fundación Max Aub.

- SOLDEVILA, Ignacio (2006): “Max Aub y la tradición literaria española”, *El correo de Euclides*, n. 1, pp. 145-152.
- SOLDEVILA Durante, Ignacio; FERNÁNDEZ, Dolores (dirs.) (1999): *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid: Editorial Complutense.
- VALLS, Fernando (2016): *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- VV. AA. (2006): *El correo de Euclides*, n. 1, Segorbe: Fundación Max Aub [número monográfico que recoge las procedencias del Congreso Internacional “Max Aub, testigo del siglo XX”, Valencia, 2003; recurso digital].