

# *Escribir sobre el silencio*

---

Reflexiones sobre el uso del silencio como herramienta comunicativa en los epistolarios de Max Aub con Francisco Ayala, Manuel Tuñón de Lara de Lara y Vicente Aleixandre; en el cuento *El silencio* y en *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*.

Autora: Mireia Varela Rodríguez

Tutor: José Ramón López García

Máster oficial en Lengua española, Literatura hispánica y Español como lengua extranjera

Curso 2015-2016

## Índice

1. Introducción	2-4
2. Estado de la cuestión	
2.1. Palabra y subjetividad: pasado, presente y futuro.	4-6
2.2. Subjetividad y ambigüedad	6
2.2.1. Ambigüedad e ironía: la doble significación	6-10
2.2.2. Ironía y humor en los epistolarios de Max Aub con Francisco Ayala y Manuel Tuñón de Lara de Lara	10-17
2.3. La palabra en la sátira: dilatación en la significación	17-18
2.3.1. Sátira menipea: <i>Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo</i>	18-27
2.4. Palabra y silencio en <i>El Silencio</i> de Max Aub	27-33
2.5. Conclusiones	33-35
2.6. Anexo	
2.6.1. Lo real y la realidad en Aub	36
2.6.2. <i>Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo. Análisis</i>	37-43
2.6.3. <i>Epistolario Aleixandre.</i>	43-47
2.7. Bibliografía	47-50

Pedro estaba sentado fuera en el patio; y se le acercó una criada, diciendo: Tú también estabas con Jesús el galileo.  
Mas él negó delante de todos, diciendo: No sé lo que dices.  
Saliendo él a la puerta, le vio otra, y dijo a los que estaban allí: También éste estaba con Jesús  
Pero él negó otra vez con juramento: No conozco al hombre.  
Un poco después, acercándose los que por allí estaban, dijeron a Pedro: Verdaderamente también tú eres de ellos, porque aun tu manera de hablar te descubre.  
Entonces él comenzó a maldecir, y a jurar: No conozco al hombre. Y en seguida cantó el gallo.  
Entonces Pedro se acordó de las palabras de Jesús, que le había dicho: Antes que cante el gallo, me negarás tres veces. Y saliendo fuera, lloró amargamente.  
(Mateo 26:69-75)

## 1. Introducción

Esta cita justifica en buena medida la necesidad de prevenir sobre la palabra, porque sí, “al principio era el verbo, y el verbo era Dios”, pero Pedro, aunque santo, era humano y, como tal, corrompió la palabra en su propio beneficio, aun siendo palabra de Dios<sup>1</sup>. La palabra se postró a la voluntad humana, cedió su espacio, su función y ontología, perdiendo toda identidad y razón de existir<sup>2</sup>. De ahí que este trabajo pretenda estudiar la dimensión del silencio como fenómeno comunicativo por excelencia, aunque paradójica e inexorablemente deba hacerse con palabras. Escribir sobre el silencio: el mismo título que da nombre a este estudio apunta sobre esa posibilidad de ambigüedad de la palabra. En este caso, no se trata de una ambivalencia semántica, sino que se ocupan dos de las acepciones que el *DLE* atribuye a la preposición “sobre” y se hace de manera simultánea. Se trata, efectivamente, de una enunciación dilógica, en la que “escribir sobre silencio” hace referencia a una situación física, en la que éste deviene una especie de soporte escriturario —en sentido metafórico— en donde la palabra emborriona sus páginas, pero también “escribir sobre” (alguna cosa) es hacerlo a propósito de un tema en concreto. La propuesta del rótulo no es baladí ya que está aludiendo a ese borrajear con palabras—en los dos sentidos—porque, finalmente, la palabra no es más que una forma de sobre-escritura del silencio.

---

<sup>1</sup> Ciertamente la palabra de Dios se cumple porque premoniza lo que sucederá, no obstante, se da un recorrido entre la Palabra de Dios y la recepción de ésta por parte del apóstol, que la pervierte. No deja de ser mandato divino, pero ya subvertido por una intervención humana.

<sup>2</sup> Se parte del trabajo de Raúl Fernández de La Rosa, “*Las ideas no son de nadie, sino del tiempo*”: Texto y autoría en la obra última de Max Aub que gira en torno a los problemas del lenguaje, de la semántica y otros factores que completan los análisis de la obra de Aub para considerar los textos propios o no del autor. Del mismo modo, se apuntan casos con la problemática de las traducciones que acaban desembocando en la “irrefutable crisis del hombre y sus valores occidentales” (2015:5).

La realidad es intangible, por muchos empeños del ser humano en cambiar esa naturaleza, es por ello que se recurre a un proceso de duplicidad. Resulta arriesgado—pero las pruebas así lo demuestran—afirmar con rotundidad que todo aquello que conocemos, incluso que somos, es una réplica, una recreación y, por tanto, como en toda reconstrucción, existen implicaciones subjetivas<sup>3</sup>. Kuhn teoriza acerca de los procesos de identificación a partir de la adquisición de paradigmas a partir de las coincidencias entre vivencias obtenidas a través del exterior y asimiladas mediante respuestas neuro-cerebrales.

Muchos procesos neurales ocurren entre la recepción de un estímulo y la conciencia de una sensación. Entre las otras cosas que sabemos con seguridad acerca de ello están: que muy diferentes estímulos pueden producir las mismas sensaciones; que el mismo estímulo puede producir muy distintas sensaciones, y, finalmente que el camino del estímulo a la sensación está condicionado, en parte, por la educación. Individuos educados en distintas sociedades se comportan en algunas ocasiones como si vieran diferentes cosas. Si no tuviéramos la tentación de identificar los estímulos, uno a uno, con las sensaciones, podríamos reconocer que en realidad hacen eso (Kuhn, 2004:294,295).

Mayorga propone el término de fantasmagoría para explicar este proceso, “la idea es fantasmagoría; duplica a la humanidad y no existe sin ella” (2016: 119). El ser humano otorga existencia a la realidad en la que vive, porque él está co-existiendo en ella. Sin embargo, no atiende a realidades que no conoce, porque para él, no existen. La denominación de “lo desconocido” es un intento más de invasión mediante la palabra sobre un espacio y tiempo que el ser humano no puede controlar. Y sin embargo, la etiqueta refiere a un conocimiento que, a pesar de todo, el ser humano no ostenta—y ésta es una de las derrotas del conocimiento racional y de toda lógica. De nuevo la subjetividad inunda el concepto de realidad y lo suplanta. Consecuencia directa de esta usurpación es la imposible correspondencia —no al menos de manera absoluta— entre lo *real* y su manufactura. Este reflejo, a pesar de aspirar a una representación fidedigna, se trunca frente a una univocidad quimérica. La palabra actúa como membrete ante esta copia, con esa posibilidad de creación de étimos y su subsiguiente relación conceptual, la existencia de una nomenclatura está revelando ese proceso de humanización llevado a cabo para apropiarse de la realidad<sup>4</sup>. El ser humano pretende acceder a una dimensión inexorable que de manera constante invita a ser contemplada, pero que expulsa e impide cualquier intento de posesión. La palabra es falsa, pues, también en esta mediación entre lo

<sup>3</sup> Véase Thomas S. Kuhn *Las estructuras de las revoluciones científicas* (80-92).

<sup>4</sup> “Antes de este lenguaje del lenguaje lo que aparece es la cosa misma, con sus características propias pero en el interior de esta realidad que, desde el principio, ha quedado recortada por el nombre” (1968: 131). Véase en Foucault, *Las palabras y las cosas*, especialmente el capítulo “Tú: El hombre y sus dobles” apartado dedicado a “la analítica de la finitud” (303-311).

exterior y el proceso de filtrado que lleva consigo la aprehensión de los estímulos externos. Todo ejercicio de interiorización está determinado por el componente de la subjetividad desde el inicio: en el momento de percepción, de selección, de criba, de clasificación y almacenaje. De ahí, que conceptos como “hiperónimo”, por ejemplo, no tenga una identificación única y cause *interferencias* identificativas con la realidad. La participación de distintos sujetos en una realidad concreta es posible a partir de unas pautas regladas que describen una serie de características que permiten dicha identificación, a mayor precisión —y limitación— en la descripción del ente real, más efectiva resulta su asignación y conocimiento por parte de un colectivo más extenso. Sin embargo, cuando las apreciaciones carecen de rigor —por diferentes cuestiones, ya sean físicas o éticas, culturales...— se reduce la probabilidad de correspondencia, evidenciando la ineptitud de la palabra. El problema se acentúa cuando, ante esta incapacidad de equivalencia, se deriva en una multiplicación de las opciones significativas generando planos de ambigüedad sempiternos.

Embrocadas estas cuestiones a las lecturas de los textos de Aub se hallan respuestas estilísticas, lingüísticas, pero también filosóficas que revisan teorías aceptadas sin apenas ser contrastadas. Max Aub no sólo es un escritor de su tiempo, es también un pensador —el término filósofo implica algunas consideraciones con las que el autor bien no estaría de acuerdo, bien no encajan con su perfil— a todos los niveles. Para plasmar tales apreciaciones se ha escogido un corpus variopinto, formado por cuatro obras aubianas: un cuento, dos epistolarios y una sátira menipea a través de un *ensayo* de ficción. Tal empresa supone embarcarse en un batiscafo de contradicciones, de temas clandestinos y tabúes, además de replantearse algunas afirmaciones sobre la persona, personaje y ser de Aub por parte de la crítica, los especialistas y del propio autor. La diversidad en los géneros sirve para contrarrestar estas opiniones que aluden a etapas, a maneras o ciclos en los textos de Max Aub y, sobre todo, para romper con etiquetas clasificatorias que circundan las obras y las aíslan entre ellas, obstaculizando cualquier conexión con teorías como la existencia de una reflexión sobre la capacidad comunicativa de la palabra, una teoría sobre el silencio como la que se defiende en este trabajo.

## **2. Estado de la cuestión**

### **2.1. Palabra y subjetividad: pasado, presente y futuro.**

El pasado se escribe desde el recuerdo de la pérdida. Los estímulos exteriores del presente —ya sean objetos, imágenes, olores..., pero siempre exteriores— sugieren coincidencias con un pasado al que el ser humano está perpetuado a regresar. “La voz sin eco

no habría inventado nunca el tiempo de la historia, o sea, el tiempo humano. Cada época sucesiva habría quedado clausurada en su propio opaco tiempo” (Lledó, 2011: 43). Entonces, el recuerdo es posible mediante la palabra y con ello ya se evidencia la subjetividad de la recuperación del pasado. Efectivamente, la historia es una fluctuación incesante de tiempos en el que entran a concurso pasado, presente y futuro, permitiendo una reescritura de los acontecimientos. Comprender el pasado para comparar en el presente y prever para el futuro. Sin embargo, la revisión de lo pretérito en nada asegura la fiabilidad de esa previsión; en tanto que la recuperación continúa siendo una actividad subjetiva, mismamente como la comparación con el presente. Así pues, como Lledó advierte “El encuentro con ese pasado elegido y conformado a nuestra propia interpretación, conduce a una posible desfiguración de lo dicho” (2011:39). De nuevo, el ser humano se halla ante un artefacto construido desde su propia subjetividad, su pasado, al que puede aproximarse —siempre desde lo subjetivo— y revisarlo aunque desde un contexto espacial y temporal distinto. La previsión de futuro es el resultado de la comparación de estos tiempos dispares en un eje cronológico, reescritos para un tiempo que todavía no existe y que se ajusta a unos parámetros de la casualidad y la probabilidad basadas en la experiencia. “La historia, la humanidad, no habría progresado si cada momento de ella no hubiera podido engarzarse con el futuro” (Lledó, 2011: 43). De la misma manera, en una aporía entre la existencia y la temporalidad —se existe en un tiempo y espacio concretos—, “Si el ser, el existir, no hubiera podido, también como la escritura, permanecer. La memoria era la única posibilidad de permanencia, y la escritura, a pesar de todas las limitaciones, el más poderoso medio para evocarla” (Lledó, 2011: 43). Todo este entramado temporal complejo es indispensable en los ejercicios de la razón humana, pero además necesarios e inmanentes. Por más que la palabra sea un adminículo subjetivo, su creación y uso no es fácil. La subjetividad no comporta una asequibilidad en el proceso de recuperación sino que actúa como bolardo —a la vez que de baliza— de una recuperación de la *realidad*, no obstante, su presencia es indefectible. Ciertamente ante tanta dificultad metodológica, “nadie recorrería las sendas del pasado si no subyaciese a ese recorrido el irrefrenable deseo de reconocer, en él, todas aquellas semejanzas que nos llevan a reconocer nuestra situación y a aprender de otras experiencias” (Lledó, 2011: 37). El tiempo es irrecuperable, cada segundo que transcurre se extingue de manera inexorable sin que ninguna acción pueda evitarlo, con la palabra —y más la palabra escrita— se viola esta máxima, se transmuta la naturaleza temporal en la linealidad del discurso oral y de la escritura “una nueva forma de temporalidad [...] creando la continuidad, es capaz [...]de volver a reasumir todo ese tiempo extendido a lo largo de su escritura en un tiempo presente, en el tiempo del lector”(Lledó, 2011: 45) . En el plano real, los eventos ocurren de

manera simultánea, injertándose y acoplándose, pero las palabras se supeditan a un orden estigmatizado y hermético al cuál el hombre se ahinaja de manera condescendiente ya que casa con su génesis de erradicar cualquier manifestación de caos. El coste de este amago de control temporal —y de frustrado éxito— supone la ruptura con la realidad. Ante esta tesitura existe una problemática mayor, pues aceptar la incursión de la subjetividad en todo ámbito, comporta plantearse la existencia de una realidad común compartida.

## **2.2.Subjetividad y ambigüedad**

En este punto, es de rigor realizar una aclaración: la subjetividad no es ambigua aunque su presencia así la genere, sin embargo toda ambigüedad integra en sí trazos subjetivos. La ambigüedad se sustenta en dos pilares lingüísticos, por un lado, en la vaguedad de la palabra, desprovista de su sema, y, por otro, en la interpretación del mensaje por parte del receptor, que tiene sus fundamentos en las propias experiencias y habilidades del sujeto pensante, es decir en la más pura subjetividad. No hay que olvidar que “la subjetividad es principio y *telos*” (Lledó, 2011: 31) de la vida pero extensible a cualquier tipo de conocimiento. La subjetividad es inherente —por muy osado y aporético que parezca—a cualquier manifestación de realidad, la subjetividad es preexistente, en cualquier indicio de relación entre dos existencias.

6

### **2.2.1. Ambigüedad e ironía: la doble significación**

¿Qué tiene de diferente el discurso de testimonio de Aub al del que pudiera aportar cualquier otro escritor de su tiempo? La respuesta no es tan sencilla y vacua como pueda parecer, y es que sí, Max Aub era ante todo escritor: carácter, sentimiento y postura, pero sus textos no son subyugaciones de lo *verídico* sobre lo literario sino que concurren en una armonía grácil y sinuosa que acuna al lector y lo transporta a un plano donde lo literario y lo histórico adquieren una nueva entidad. La crudeza no es una letanía escatológica y morbosa de sucesos narrados cual inventario de atrocidades, la acedía se filtra por los personajes de sus obras, se plasma en sus diálogos y resuena en sus palabras, pero sobre todo en sus silencios. Lo que encumbra a Max Aub como un escritor con pleno derecho es su magistral dominio del lenguaje, no sólo de la lengua, sino de la expresión, de la comunicación como proceso de transmisión de ideas. Esto exige un gobierno absoluto de la palabra, pero, asimismo, una conciencia de escritor y no de cronista, la historia en Aub está embebida en lo literario, no se trata de complementariedades ni elementos accesorios, tampoco es una coyuntura en la que pueda distinguirse la unión entre piezas, puesto que se ha disipado para funcionar como un todo efectivo que comulga con una nueva concepción del género, “[*Campo de los almendros*] Te

felicito. Es la culminación y conclusión de una obra gigantesca destinada a perdurar como testimonio gracias, precisamente, a que no es mero testimonio, sino elaboración artística” (Soldevila, 2001: 167)<sup>5</sup>.

En este caso, para el escritor la urgencia no radica tanto en la premura del texto, como sí imperaba en su “teatro de circunstancias” (Aznar Soler, 1993), como en atestiguar la voz de los vencidos que corría el peligro de quedar sepultada —y erradicada— bajo la *verdad* franquista; no es exageración, con una mirada al panorama actual se revela cómo todavía están saliendo a la luz fragmentos de la barbarie que dejó a su paso la guerra y la postguerra. Resulta paradójico, pues, que con este afán comunicativo se intente debatir que la máxima expresión de Aub, su gran acierto, además de muchos otros, sea una extraordinaria utilización del silencio: más aún, de los silencios. Efectivamente, en la narrativa de Aub, la poesía y en el teatro, sobre todo, se rastrean innumerables silencios cargados con una expresión que atruena, ruge, penetra en su silente forma. No con evidentes mecanismos como pueden ser los puntos suspensivos, los espacios en blanco o las transliteraciones de titubeos incomprensibles; se postula un silencio más interior, más *esencial*<sup>6</sup>, un silencio que evidencia la ruptura entre idea y locución(o escritura). Max Aub ya había denunciado esa carencia lingüística ante la truculencia devastadora que la humanidad es capaz de infligir sobre el prójimo. Ya lo refirió Walter Benjamin a propósito de los combatientes de la Primera Guerra Mundial: “Volvieron mudos del campo de batalla. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable” (apud. Mayorga, 1998: 124). Es en estas coordenadas en las que debe entenderse el silencio literario de Aub y desterrar las inocuas descripciones que propone el *DLE*<sup>7</sup>.

Franqueadas las barreras de la “dicotomía insalvable entre literatura e historia” como afirma López- Pozo en relación con la literatura testimonial de Manuel Andújar acerca de los campos franceses (1998: 317) y establecido un punto de arranque sobre en qué tesitura se va a trabajar con el silencio y Max Aub, se aportan datos de esa adscripción por parte del escritor a los engranajes que activan el silencio. Conocedor de la volubilidad de la palabra a pesar del gran esfuerzo invertido en su fijación —incluso a veces de su propio bolsillo— sobre los distintos soportes, por más exhaustividad derrochada y por mucha pasión arrojada sobre ella, no olvida que poco queda de esa forma de expresión por antonomasia, más que ser un mecanismo convencional de comunicación trasnochado. Aub no erraba en sus apreciaciones

<sup>5</sup> Véase en anexo (p.36) las hipótesis defendidas por Sánchez Zapatero, Pérez Bowie y Bernard Sicot al respecto,

<sup>6</sup> Quizás el término metafísico sería arriesgado, en tanto al férreo rechazo por parte del autor sobre estas cuestiones, sin embargo, nótese que, a su pesar, las incursiones en el campo de la metafísica son tangibles.

<sup>7</sup> Consultando la entrada del *DLE*, ‘silencio’ viene a describirse como “abstención de hablar” en la primera acepción, “ausencia de ruido” en la segunda y “falta u omisión de algo por escrito” en la tercera y última.



respecto al panorama comunicativo<sup>8</sup> y es que efectivamente cualquier usuario de la lengua se maneja entre protocolos, convenciones, ejercicios de adecuación que han subsumido, ahogado y soterrado la palabra, que ha perdido su propia esencia para convertirse en una inane herramienta comunicativa carente de cualquier atisbo de *verdad*. Además las barreras idiomáticas —de las que tanto se vanaglorian las naciones por las características distinguidoras que les concede— han sentenciado la verdadera razón de su existencia: comunicar. Diluida entre intereses políticos, históricos y sociales, la palabra deambula de boca en boca y de papel en papel sin lograr imponerse, sin que su uso constate lo que se comunica, manipulada, controlada y dominada bajo los designios humanos. Para Aub referir realidad es principio y fin de su escritura, el testimonio no puede quedar enturbiado por la incompetencia del ente comunicativo. No puede arriesgar la *verdad* por ser considerada artificio literario y es por eso que en el silencio encuentra su espacio expresivo ideal, el silencio no puede fingirse: o lo hay o no lo hay, el silencio es entidad comunicativa *per se* y de manera universal. Piénsese en el género teatral de manera general: la palabra es el signo que menor relevancia tiene sobre el escenario, el elemento que puede ser refutado con mayor facilidad por cualquier otro signo, ya sea un movimiento del actor, un gesto, una mueca, otra palabra incluso. Se evidencia sobre las tablas la mermada capacidad de comunicar verdad o realidad únicamente por medio de la palabra, quedando rebasada y suplantada por otros signos más efectivos, como el silencio. No obstante, ¿qué capacidad comunicativa puede tener el silencio? Para dar respuesta a esta cuestión repárese brevemente en el ámbito musical. La música, como código comunicativo, participa de la naturaleza lingüística y la trasciende. Participa de ella porque es capaz de establecer comunicación, en el más original y extenso sentido de comunicar (communis < comunio o co-munere, “hacer cosas juntos”, [“conectar”], más que “hablar entre”); y la trasciende, porque no está limitada por la especificidad idiomática, como lo está el lenguaje. La comunicación que procura la música, lógicamente, no se resuelve en el mensaje explícito y, en el sentido lingüístico, inteligible, sino que la establece en el campo semiótico. Podría decirse, abriendo otro flanco de investigación, que por encima del encorsetamiento del signo lingüístico y su relación necesaria entre significante y significado, la semántica, y aun en esta relación metafórica con la realidad que también conlleva el signo, la semiótica; la música se sitúa más allá y apunta a las capacidades intuitivas y sensoriales y no sólo a la razón y al intelecto. Sin embargo, a pesar de esta dimensión sensorial, es una “creación específicamente humana”

---

<sup>8</sup> Adviértase que se habla de *apreciaciones*, la postura de Aub no se erige drástica. Como él, toda su obra se baraja entre la revisión, la recomendación y la enmienda más que en una taxativa de borrados, supresiones y regeneración absoluta. Su postura no pasa por un regenerar comunicativo totalmente utópico, sino por una reelaboración que pula lo accesorio y se quede con la esencia comunicativa de la palabra.

(García Jiménez, 2008). En música, sonido —que se identificará como *palabra*— y silencio tienen un protagonismo análogo en la pieza. De hecho, según considera James Pritchett al analizar el papel inicial del silencio y “las estructuras temporales” en John Cage: “la música estaba construida con bloques de tiempo, y esos bloques podían contener tanto sonido como silencio” (2012: 171). De facto, es el silencio el que actúa como elemento necesario en la música, es el eje vertebrador y, a la vez, calafate de las composiciones melódicas. Tal y como Arroyave recuerda,

El silencio que aparece como una pausa entre dos instantes significativos es un silencio ligado a un funcionamiento en forma de lenguaje. La toma de conciencia del silencio que estructura el discurso musical da una dirección y una fuerza a la interpretación musical. Sobre la línea del tiempo, el silencio pone en relación el instante que precede y el instante que sigue. El silencio transporta tensión cuando prolonga lo que acaba de sonar o enfatiza lo que le precede. El silencio pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima (2013: 143).

No es trivial esta identificación del silencio con la música en concomitancia con la escritura de Max Aub. Recuérdese el final de *Morir por cerrar los ojos* cuando el personaje de María se alza entonando *La Marsellesa* ante los intentos frustrados de los soldados que intentan silenciarla. Ese intento de silencio es el que dona énfasis y vitalidad al himno (Aub, 2007, II parte, III acto, II cuadro: 230)<sup>9</sup>.

Aub demuestra un aguerrido conocimiento de los procedimientos escriturarios para transmitir de forma operativa al lector su testimonio. Huelga decir que la herramienta de todo escritor es la palabra—y más Aub que no pudo gozar de ver representados sus *silencios* en los escenarios—pero el uso de la palabra como tándem del silencio es lo que otorga ese clima de realidad que el escritor quería verter en su obra. Max Aub se vale de la palabra en esos términos, en la parquedad, en desproveerla de artificios fútiles que puedan contaminarla. Javier Quiñones, por ejemplo, escribió a propósito de las estructuras aforísticas en Aub, de las cuales resaltaba el valor literario —de pleno derecho—: “el aforismo es fruto de la agudeza, del conceptismo, de la sabiduría y de la belleza de la concentración expresiva en el estilo, de la brevedad, de la intensidad y de la precisión”, una idea que respalda las opiniones vertidas en

---

<sup>9</sup> En este sentido, como ejemplo de la redimensión ideológica y política que puede alcanzar el silencio, Aznar Soler ha recordado que, aunque este final “acaso pudiera juzgarse como políticamente ambiguo en la medida en que no cantan *La Internacional*”, a su modo de ver “tiene una significación inequívocamente antifascista porque *La Marsellesa* aquí es la apelación patética al patriotismo de una dignidad nacional que deriva de los valores de Libertad, Igualdad y Fraternidad conquistados por la Revolución Francesa: un canto a la Libertad y a la dignidad humanas” (Aznar Soler 2003: 250).

este monográfico acerca de la palabra y su carácter acumulativo e innecesario—; y continúa:— “Hay, por consiguiente, aforismos que se esconden, por así decirlo, en la prosa, en el texto discursivo e incluso en los diálogos”—, y si bien no parece adecuado calificarlos como formas de “escondarse”, se respalda las palabras de José Antonio Marina sobre estos aforismos aubianos: “aerolitos de poesía caídos en el ámbito de la prosa” (Quiñones, 2006: 134). Del mismo modo, el silencio es la muestra patente de esa agudeza conceptual que se le atribuye a Max Aub.

### 2.2.2. Ironía y humor en los epistolarios de Max Aub con Francisco Ayala y Manuel Tuñón de Lara de Lara<sup>10</sup>

El silencio, resguardado de la intrusiva palabra, se escuda en la ironía y el humor para comunicar. Las dos formas actúan como subterfugio del silencio y esconden en sí mismas al menos, una dualidad comunicativa y, por tanto, bien empleadas, una mayor oportunidad de transmisión nocional. La ironía es, según describen Azustre y Casas en su *Manual de retórica española*, “la expresión de un pensamiento a través de un enunciado de sentido literal diferente o incluso opuesto a lo que en el fondo se piensa y se pretende decir; de manera tácita, el contexto<sup>11</sup> aporta las claves necesarias para la correcta interpretación de este discurso simulatorio” (Azaustre y Casas, 2011: 89). La ironía identifica necesariamente tres discursos: el primero, correspondiente al enunciado que se emite, “el literal”; el segundo, que se interpreta como “opuesto o contrario” y, el tercero, que agrupa los dos de manera simbiótica desprendiendo la comprensión irónica. A menudo, la confluencia entre el segundo y tercer plano discursivo es tal que se da una interpretación dual, como ocurre sobre todo en casos más próximos al sarcasmo en los que “la ironía está teñida de crueldad y hostilidad malignas” (Azaustre y Casas, 2011: 90). En la ironía el silencio se envuelve en la falsedad de la palabra, lo que se verbaliza o escribe en nada tiene que ver con lo que se transmite. El silencio es el que está transmitiendo por encima de la palabra. Existe un componente clave en la ironía y que entronca con el caso que aquí se aborda a propósito de los epistolarios de Aub y es la incursión de la voz emisora. La ironía abre una brecha y permite una fugaz incursión al yo, pues, en palabras de Aleksandra Hadzelek, en los textos autobiográficas del exilio este yo “se encuentra dividido a causa de la noción de la temporalidad, que es la que le permite al yo presente ver y recrear el yo anterior, hacerlo nacer de nuevo, una “división esencial” que aparece “en el tratamiento de la identidad personal: recreada o creada mediante y en el acto de escritura, por y para la conciencia del escritor, desde y entro de su condición vital” y que “se manifiesta en la

<sup>10</sup> Véase asimismo en anexo (pp- 43-47) un análisis de algunos fragmentos del epistolario entre Aub y Aleixandre.

<sup>11</sup> Atiéndase al hecho de que sea el contexto creado y no la *palabra* en sí la transmisora de ese “otro sentido”.

actitud que toma el sujeto hacia su mundo” (1998: 310). Se origina un vínculo de intertextualidades — no buscadas— entre los discursos que se establecen y se accede a un conocimiento siquiera superficial del marco en que se circunscribe la ironía. Prueba de ello son algunas cartas que se remitieron Max Aub y Manuel Tuñón de Lara de Lara, de las que a continuación se anotan y comentan algunas muestras. Cabe decir, como advertencia general, que las ironías aubianas son muy superiores a las de Tuñón de Lara de Lara, que incluye siempre una apostilla aclaratoria, que no hace sino disminuir el efecto, el giro semántico,

En la carta de Aub a Tuñón de Lara del 30 de octubre de 1961 se recoge, “Me hace gracia lo de Cela. Creo efectivamente que Malraux no tiene otra cosa que hacer más que escribir un artículo sobre arte románico” (Aub y Tuñón de Lara, 2003: 114). Realmente, Aub está ironizando sobre la actitud impropia de Cela, pues Malraux no debe perder el tiempo en banalidades como escribir acerca del arte románico, pero esta interpretación no está escrita con *palabras* sino que se trata de una deducción —huelga decir que pautada entre ambos escritores— que el lector realiza de manera mecánica. ¿Cómo consigue Aub ese juego que a menudo va muy ligado a aspectos de la prosodia? El contexto, como se advertía antes, acota el marco interpretativo. Así, en carta del 25 de mayo de 1961, Tuñón de Lara escribe a Aub “Ya habrás visto la tragedia de Malraux. ¡Es horrible! No sé cómo se puede sobrevivir a un golpe así<sup>12</sup>” pero, además, se conoce la peculiar *amistad* entre Cela y Aub por otras cartas que intercambia con Francisco Ayala. Por ejemplo, el 4 de abril de 1966 Ayala escribe “Aquí está Cela [...]. Hablamos de ti con el afecto que puedes imaginar<sup>13</sup> y él recuerda siempre con resquemor que lo catalogases una vez de regimista o regiminista” (Aub y Ayala, 2001: 148). Ayala se sirve para condensar esa ironía de dos procedimientos; en primer lugar, la introducción de la *palabra* resquemor que marca la ironía, ironía que destensa con la vaguedad “regimista o regiminista” para crear ese efecto silenciado a propósito del tema y que remata con “una vez”, apuntando a la necedad por parte de Cela. Además esta ironía se ha ido esbozando con las eventuales menciones a este personaje como en carta de Ayala del 5 de abril de 1964, “es persona agradable; yo ya lo conocí en Madrid el verano pasado, donde fue muy amable conmigo” (Aub y Ayala, 2001: 113). No hay ironía tras estas palabras pero sí cierto asombro por ser un tanto incomprensible ese trato y de ahí se extrae que, quizás, Ayala coincidiera con Aub en la creencia de que Cela era un “regiminista”. Además, el juego de Ayala —que también se construye sobre silencios— insinúa precisamente que esa extrañeza está justificada,

---

<sup>12</sup> Tal y como se aclara en nota, los hijos de Malraux se mataron en un accidente de coche el 23 de mayo de 1961.

<sup>13</sup> El primer silencio que se sugiere aludiendo a esa imaginación, y por tanto, en unas cláusulas que Aub puede interpretar sin problemas y que el lector debe deducir a partir de la ironía.

en esa misma carta: “C. J. Cela ha venido a dar conferencias (en verdad, a recibir un doctorado honoris causa de la Universidad de Siracusa, o—para que no haya engaño—Syracuse). En eso estamos”. La apostilla de “Syracuse” arrastra cierto retintín de sorna y la expresión “En eso estamos” no es neutral, sobre todo conociendo la costumbre prolija de Ayala en referir sobre asuntos de esta índole en sus misivas.

Otros casos dignos de mención en esta reflexión sobre la ironía y esa naturaleza de doble (o triple) narración con un solo enunciado, serían las cartas intercambiadas del 25 de noviembre de 1961, 29 de noviembre, 4 de diciembre y 11 de diciembre de ese mismo año a propósito de Juan Segala, “Juan marcha la semana próxima para la tierra de Nicolás”; “Segala me anunció su venida y luego...;se puso enfermo!”; Aub responde, “No sé si te habrás fijado<sup>14</sup> que en todas tus cartas me escribes: ‘Juan marcha la semana próxima...’; “También Segala me dice que viene...”<sup>15</sup>. Tuñón de Lara el día 4 de diciembre, “Carta de Segala. Me anuncia su llegada para esta semana [...] él sale para América Latina el 15 de enero”— y finiquita con un rotundo— “ ‘Ora pro nobis’ ”, a lo que Aub contesta el día 11 del mismo mes, “También me escribió Segala anunciándome su llegada para el 15 de este mes. Veo que sigue con la misma puntualidad” (Aub y Tuñón de Lara, 2003: 119- 120- 123- 124). Huelga decir, a la luz de las cartas, que no es tal la puntualidad de Segala. En esa misma carta, Aub, a quien le encanta entretenerse con los juegos que la lengua le permite, escribe sobre Girbau: “Girbau me escribió acerca de *La calle de Valverde*, pero de una manera vaga diciendo que dejaba el asunto en manos de Martínez. Ignoro si conozco este último, como es un apellido tan extraño...”; de nuevo ultima el enunciado con puntos suspensivos para evidenciar el silencio de esa ironía tan evidente, pues de más está decir que precisamente “Martínez” no tiene nada de extraño como apellido español.

El entramado de ironías también se teje en la correspondencia entre Ayala y Aub. Es de rigor puntualizar que, aunque no se diga con *palabras* ni se pueda constatar discrepancias relevantes, en los silencios, las ironías y, sobre todo, el humor que comparten ambos escritores, se evidencia un trato más cordial y menos íntimo entre ellos que el que mantiene con Tuñón de Lara de Lara. Véase la carta del 27 de agosto de 1961 de Ayala acerca de la recepción y lectura de *La calle de Valverde*: “El que no te lo hayan dejado publicar en España es una muestra más (yo tengo, como sabes, algunas otras) de cuán impredecible es la institución llamada censura en ese impredecible país. No lo concibo, sencillamente.” (Aub y Ayala, 2001: 67) Aquí la ironía

---

<sup>14</sup> Aub continúa con el juego irónico suscitado por Tuñón de Lara.

<sup>15</sup> Destacables los puntos suspensivos como refuerzo de ese silencio, de esa ironía

no es que esté oponiendo el enunciado (es lícito pensar que Ayala cree innecesario el veto de publicación) sino en la utilización, por partida doble, del anglicismo “predictible”. Naturalmente, eran predecible la censura y el tipo de país; esto nada tiene de impredecible pues los escritores son duchos ya en cuestiones de prohibiciones; esta ironía viene a colación de una carta anterior de Aub, del 25 de enero de 1960: “Seix y Barral me pidió una novela, se la mandé, después de pasar quince veces por la censura: que no. Ni modo” (Aub y Ayala, 2001:59). Existen otros casos como a 9 de enero de 1962, en letra de Aub: “Según me escribe José Luis Cano: ‘La censura se cargó medio número de Unamuno (mi artículo entre otras cosas). Milagrosamente respetó el suyo, salvo, creo, alguna pequeña frase’ (Aub y Ayala, 2001: 81) Aquí, el adverbio *milagrosamente* está denunciando con ironía la injusticia de la censura cuando—y siguiendo en la línea irónica de Aub—*casualmente* Cano era subdirector de la revista *Ínsula* y, por si hubiera lugar a dudas, Aub culmina la ironía con un “las habas las cuecen en algunos sitios nada más”, afirmación que cuenta con varios silencios. En primer lugar, no se refiere a habas y, en segundo lugar, se toma la licencia de transformar el proverbio popular “en todas partes”. Aub está, en cierta medida, alabando la labor e insistencia de José Luis Cano para que publicaran sus textos, incluso él mismo se vio afectado por esa censura implacable<sup>16</sup>.

13

Ironías más sucintas y simples se recogen en Ayala “Buenos chubascos está pasando el pobre”, comenta sobre la infección sanguínea que padeció Esteban Salazar Chapela — quien falleció a consecuencia de ésta— en carta del 10 de febrero de 1965, o en “Pero así son las cosas en ese país de maravilla” referido a la dificultad para conseguir su propia publicación en una misiva enviada el 24 de marzo de 1965 (Aub y Ayala, 2001: 129, 135). Por ser de interés en esta cuestión, cabe un inciso al respecto y es que el propio Tuñón de Lara, que a menudo se abandona a la ironía y al sarcasmo pues las conversaciones con Aub le incitan a ello y además invitan a entrenar el ingenio lingüístico, se ve obligado en alguna ocasión a apuntalar sus propias palabras, cargándolas de *verdad* mediante la repetición. Es el caso, por ejemplo, de la carta del 24 de junio de 1960: “En cambio lo que siento enormemente es no ver a José Alvarado. Lo siento de verdad” (Aub y Tuñón de Lara, 2003: 84). Efectivamente, la insustancialidad de la palabra se hace patente y por miedo a que su destinatario malinterprete las palabras, se ve forzado a insistir en lo verídico de su enunciado. Esta pequeña aclaración se acopla directamente con el tema del humor, pues con frecuencia la ironía adquiere otra

---

<sup>16</sup>Acerca de las relaciones de Aub con la revista *Ínsula*, véase Teresa Férriz (1996) Sobre la labor de *Ínsula* en relación con el exilio, véase el capítulo “*Ínsula* del exilio intelectual en el mar del Franquismo” del estudio de Fernando Larraz *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid, Biblioteca Nueva, (2009: 165-190).

dimensión (y no es sarcasmo por no ser hiriente, si se recuerdan las valoraciones de Azaustre) y suscita en el lector risa, incluso una carcajada leve, y es de rigor precisar sobre conceptos tales como risa y sonrisa porque son la expresión que se vincula con los dos fenómenos. Mientras la sonrisa es dominio de la ironía, la risa es del humor, no es perogrullada, pues en el momento en que una ironía arranca una carcajada ya no es tal, estamos en otro campo, el del humor —un humor irónico, no simplón, por supuesto. La ironía exige una conexión intelectual específica, el humor puede requerirlo o no<sup>17</sup>. Una prueba se halla en el epistolario con Tuñón de Lara de Lara, en carta de éste con fecha 8 de octubre de 1960, escribe: “hemos tenido una niña a la que hemos puesto Paloma, porque aquí somos más madrileños que cascorro” (Aub y Tuñón de Lara, 2003: 97) Evidentemente ese “aquí somos” es irónico sobre todo teniendo en cuenta que sigue exiliado en Montreuil pero la coletilla “que cascorro” permite una identificación clara con Madrid a cualquier lector sin necesidad de un compromiso intelectual y por tanto, pierde esa exclusividad de cierta conexión mental que la ironía reclama. Del mismo estilo son los enunciados recogidos en carta de Tuñón de Lara del 25 de noviembre de 1961 “Creo que por lo menos tengo derecho a que me manden un número para hacer cola en la antesala de San Pedro. Ya vendrás a pedirme una recomendación” con su repuesta, en la misma onda humorística del 29 de noviembre por parte de Aub “Cuenta, desde luego, con una petición de recomendación para no hacer cola en la antesala de San Pedro” (Aub y Tuñón de Lara, 2003: 121). Otra muestra más y de carácter mucho más general y, por extensión, más accesible a todo tipo de público, se da cuando Manuel Tuñón de Lara escribe: “Y figúrate, que llega el Papá Noël, que con tanto retoño y por demás, te sale por un huevo y la yema del otro” (Aub y Tuñón de Lara, 2003: 125). Quizás este humor se aleja bastante de ese de carácter más irónico al que se hace aquí referencia por lo inapropiado de la expresión. Sin embargo, la ironía está presente si se compara la estructura con el conjunto de la carta. Ese humor viene a mitigar las malas noticias “Y de España nos dicen cosas la mar de tristes [...] La masa no se mueve y el puñado de valientes que lo hace sigue encajando condenas de los tribunales”. Aquí la ironía radica precisamente en cómo mediante la supuesta “justicia” se castiga a una *valentía* que, en realidad está apuntando al derecho de expresión mínimo de la sociedad y que se ve combatida en los juzgados mediante castigos de cariz penal. También hay signos de ese humor en el epistolario de Ayala, con fecha de 5 de abril de 1964: “¿Qué es de tu vida, majo? (digo: Max). Ni siquiera esas cartas telegráficas de cuya puta no te despegas ni con agua caliente han llegado a esta tu casa desde hace siglo y medio” (Aub y Ayala, 2001: 113). Adviértase que no hay ironía en el

---

<sup>17</sup> Para ampliar los conceptos sobre ironía y humor resultan interesantes los estudios de María Belén Alvarado, *Humor, ironía y géneros textuales* (2013) y los juicios de Eduardo Mendoza “Sobre el humor, la risa y la ironía”.

sentido de un enunciado contrario u opuesto y, sin embargo, toda la secuencia la recubre un halo humorístico. Asimismo, el 12 de octubre de 1961, Aub contesta: “¿En qué país crees que vivo? Si doy tu *Baile de máscaras* en Radio universidad lo menos que harían es quitarle el permiso de emitir un solo día más”, no hay —desgraciadamente— ni un ápice de ironía, todo es cierto: “No tienes la menor idea de lo moralísimos que estamos” (Aub y Ayala, 2001: 75). Tal es el humor de este enunciado de Ayala en respuesta del 22 del citado mes: “Nos has hecho reír con tu carta. La verdad, no sabía que la moralidad estuviera tan desarrollada en México. Menos mal que, al menos, ves posibilidad de que aparezca publicado sin que vayan a la cárcel los editores” (Aub y Ayala, 2001: 77).

Otros casos que merecen un reconocimiento especial son los que se hallan, primeramente, en la carta del 10 de abril de 1964. En ella, Aub escribe a Ayala “Referente a lo de España, no creo que haya novedad, sigo esperando mi visado; sentado, pero lo sigo esperando” (Aub y Ayala, 2001: 115). No hay ironía en sus palabras —tristemente esa espera fue demasiado larga— y la naturalidad de esa apreciación de “sentado” conforma el toque humorístico del enunciado. Seguidamente, a fecha de 16 de febrero de 1970, Aub comenta, en un ejemplo de esa combinación entre humor e ironía: “una diabetes, controlada, pero que los ingleses, tan amantes de la verdad, y que me la descubrieron, llaman ‘senil’; lo que como comprenderás me llena de alegría”. En la primera parte del enunciado no hay ironía, en cambio, esa *alegría* no es sino un “desagrado”, obviamente. Y por último, esta vez es Ayala el artífice del humor, en carta del 11 de junio de 1971 “Lo cierto es que esta fama cuasi póstuma al menos a mí me deja frío...como es natural” (Aub y Ayala, 2001: 173,183). Ayala juega con la frialdad de una fama esquiva y la baja temperatura de los cuerpos inertes y remacha con un “como es natural”. Ni que decir el silencio que se desprende de este enunciado, que es el que está realmente cargado de semántica. Se puede apreciar, además, cierto calco con las construcciones aubianas, tal y como delatan esos puntos suspensivos intermedios.

Como última demostración, refrendada con ejemplos extraídos de la correspondencia que Max Aub mantuvo con Francisco Ayala y con Manuel Tuñón de Lara de Lara, de que el silencio es una manera natural en el discurso aubiano y que esta se extrapola a otras posibilidades expresivas como la ironía y el humor, creo que es de ley, a raíz de los materiales obtenidos, aportar una valoración a propósito del debate sobre el *aprovechamiento* o no del género epistolar como testimonio de vida. No es necesario exponer un estado de la cuestión, hartamente conocido y repetido, ya que únicamente se pretende incluir un matiz respecto a la llamada “violación de la intimidad”. Ha quedado probado que los silencios en Aub no son



“acallamientos” sino que son una nueva forma de expresar y referir ante la mutilación que la palabra ha sufrido en su seno. Además, es constatable que ironía y humor —y más al nivel que se ejerce en los epistolarios— tienen no sólo una función lúdica sino de lucimiento. Las filigranas lingüísticas son para exhibirlas y no para postergarlas al polvo de un cajón. Cuando Ayala, Tuñón de Lara de Lara o el propio Aub no quieren explicitar algo por carta, no lo hacen, prueba de ello son enunciados como los de Ayala: “Si nos vemos [...] te hablaré más al detalle”; “Ya te contaré verbalmente de mi viaje sudamericano”; “Estoy deseando que vengáis para charlar de todo largamente” (Aub y Ayala, 2001: 85, 91). Atiéndase al genérico vago “de todo” o al manido “ya te contaré” y como “al detalle” está revelando que los pormenores del asunto no son adecuados para la carta. En Tuñón de Lara de Lara, por su relación más estrecha, estas alusiones son más frecuentes: “Eloy Ortiz que ha estado trabajando durante un año con Danilo Dolci en Sicilia, en la interesantísima experiencia que tú conoces”; “Contaré de palabra algunos detalles”; “Charlaremos de tantas cosas que pierden vida en las cartas”; “Ya hablaremos, De esto y de todo” (Aub y Tuñón de Lara, 2003: 73, 75, 439). Valga decir que estos enunciados, palabras, dicen y no dicen nada. Los silencios que tras ellas se encierran son el verdadero mensaje que indica que tras el vocablo hay contenido pero no se le ha querido dar voz, sólo entidad y presencia, haciendo patente el silencio.

16

Estos ejemplos no funcionan como meros componentes de un listado catalogador de cada una de las expresiones que refieren, en definitiva, ironía, humor y silencio, sino que se ha querido llamar la atención sobre la otra manera aubiana de transmitir. El silencio es universal por su carácter no restrictivo; se puede compartir un silencio inteligible entre dos individuos que no compartan cultura, ni lengua, ni historia, ni tradiciones, ni etnia, ni siquiera unas pautas de comportamiento, el silencio no aísla ni excluye. No obstante, el silencio es también particular, es reflejo del yo en su estado más puro, es vehículo de la idea propia, intransferible. El silencio es ese intento de conectar la idea con el exterior y hacerla alcanzable al prójimo, de ahí ese carácter altruista y universal. Juarroz, poeta del silencio donde los haya, escribe unos versos que apuntan en esta misma dirección “no prestar atención a las palabras / salvo aquellas que transportan / su propia carga de silencio” (2014: 245).

### **2.3.La palabra en la sátira: dilatación en la significación**

En 1999, Juan Mayorga publica en *Nueva Revista* “Necesidad de la sátira”, texto donde destaca encarecidamente la tarea de aquellos que deciden optar por la sátira como medio de

expresión. Los satíricos son personajes comprometidos con la sociedad y no sólo de su tiempo, de hecho Mayorga apunta que,

De ahí que pueda [el satírico] parecer un escritor de coyuntura confinado al localismo y al instante. Pero ese reproche no vale para los mejores satíricos. Pues el asunto central de las sátiras mayores no es el nuevo vicio, sino el vicio de siempre, reapareciendo en sociedades que imaginan ser nuevas (2016: 31)

Constata reiteradamente la soledad a la que se condena al satírico, incluso a la exclusión e indiferencia, que son el mayor de los castigos para un escritor y que se traduce en la censura y la no publicación de sus obras. Es comprensible este aislamiento en tanto que el objetivo de sus escritos es destapar la falacia edificada a partir de discursos de cariz optimista—“optimismo paralizante” (35)— revelando *la verdad* oculta y que amenaza y rompe con esa aparente armonía representada por parte de los órganos de poder. Su propuesta se adscribe a una cultura de la crítica, del análisis minucioso y del examen constante a la sociedad. Sin embargo, en esta soledad inherente del escritor de la sátira, así como en la denostación del género como algo menor, “hay enseñanza para todos” (35). En el ensayo también se hacen algunas alusiones a las características que son indispensables para cualquiera que se precie como satírico. Se destaca como primordial un cambio de mirada y un cambio de perspectiva. Es importante señalar que estos dos conceptos, que a menudo se tienen por sinónimos, presentan, sin embargo, distintos matices. Dado que la sinonimia absoluta es una utopía y aunque puedan ser intercambiables en algunos contextos, deben tenerse en cuenta en sus diferencias semánticas por tenues que puedan parecer. La perspectiva implica un cambio en la dirección del acto de observación, es decir, se vinculan con un movimiento físico, suelen entrañar discursos diferentes pero no de manera obligada. La mirada, en cambio, conlleva una observación de planos, ligados a una vertiente más metafísica, se podría hablar de “tipología” de miradas; así, mirada política, social, económica, histórica, filológica...y esto comporta un cambio en el discurso de manera taxativa.

Esta apreciación diferenciadora se puede observar en el análisis de *Manuscrito cuervo de Max Aub*. Texto de enorme complejidad en que, entre otros modelos genéricos integrados y/o sibvertidos, aub recurre como elemento central a los mecanismos vinculados a la sátira<sup>18</sup>. Existen en el relato dos perspectivas, pero únicamente aparece referenciada la del narrador-cuervo, la otra está implícita en el lector que consume el texto. Efectivamente, en este caso las perspectivas proporcionarían un discurso diametralmente opuesto acorde también a la pertenencia de diferentes especies, pero su mirada está en el mismo plano. Ambos,

---

<sup>18</sup> Acerca de *Manuscrito cuervo*. *Historia de Jacobo* existe ya una bibliografía considerable. Véase la edición de José Antonio Pérez Bowie a la obra, que incluye un interesante epílogo de José María Naharro-Calderón (Aub, 1999) o el trabajo de Rosa María Grillo (2004).

narrador/lector —y cuervo/hombre implícitos como un desdoblamiento o proyección por parte de cada bando—, participan de una mirada crítica sobre diferentes temas relacionados con la humanidad y su manera de relacionarse con su entorno. Pero hay, ciertamente, distintas miradas en relación a las diferentes temáticas a las que se hace referencia. De este modo, cuando se tratan aspectos sobre economía, sobre conducta, sobre tradición... Tanto en la mirada como en la perspectiva la subjetividad vuelve a tener un papel destacado. La habilidad de Aub se nota en sugerir esa segunda perspectiva a través de los comentarios del propio cuervo “Visto desde el ángulo humano, una persona que no sabe dónde ha nacido o quiénes fueron sus padres, es un ser peligroso. Menos mal que soy cuervo que si no ya estaría fichado” (Aub, 2011: 18). En este fragmento contrapone la creencia del ser humano a la de la especie corvina —además de la sorna de la coletilla final— y lo hace desde dos perspectivas generales enfrentadas. Utiliza otros recursos de distanciamiento para referir esa diferencia “Parecen obrar, dicen” (23, 45) y los combina con intrusiones propias, como testimonio directo, “también escuché”, “he logrado saber”, “fui testigo”, “he oído hablar de un”, “he recogido bastantes textos” (45, 47 69, 101,110). Sin embargo, Aub, dispuesto a condenar la estupidez del ser humano, necesita un espacio de significación mayor, precisa de un mecanismo de amplificación de la palabra —y más dada la corrupción de ésta— que consigue mediante la dilatación del marco de la realidad y sobrepasa toda variable sujeta a la lógica humana.

### 2.3.1. Sátira menipea: *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*

Max Aub apuesta por el género de la sátira menipea de manera consciente, a la zaga de plasmar sus propias vivencias filtradas a través de distintas voces, perspectivas y soportes, y con el fin de divulgarlas y de asimilarlas él mismo a través de esa opción de acceder a la fantasía y de proferir una crítica desde la *atenuatio* —que no es tan tenue— de la sátira. Franklin García defiende que escoger esta opción es una decisión estética por parte del autor quien, por otra parte, se desmarcaría así de las formas *habituales* de las que Max Aub se suele valer para escribir sus obras; esta opinión le funciona como argumento para su tesis de que Aub “se halla explorando vías artísticas que le permitan reinstalar en su creación a la imaginación y la fantasía sin menoscabo del ineludible compromiso ético con la realidad histórica, específicamente la vinculada al conflicto bélico español” (2013: 150). El artículo de Franklin García Sánchez se inscribe dentro de una línea de investigación sobre la adhesión a una corriente vanguardista y consecuente deserción de las corrientes barrocas. Sin embargo, Aub, bastante detractor de rótulos como demuestra la propia heterogeneidad de su obra, más que plantear una nueva forma estilística —que también—, se ha sumergido en la pesquisa de

encontrar el modo de convertir su relato personal en material comunicable: “no tengo derecho a callar lo que vi para contar lo que imagino” (2000: 249). Es decir, se debe a un compromiso histórico, ético, social, moral y personal para con la sociedad y para consigo. Efectivamente, la elección del género de la sátira menipea le confiere nuevas formas de transmisión y, por tanto, resulta modo de interés para el autor, pero matizando las aportaciones de Franklin García Sánchez, se trata de una cuestión que excede un uso simplemente estético, es patente una firme voluntad de esgrimir una nueva forma que case con sus propósitos de difusión sin que viole ese compromiso ético, moral e histórico. El cambio es sustancial, porque desde el punto de vista de Franklin García Sánchez, Max Aub se adecúa a las características de un género con unas pautas ya regladas y fijadas, mientras que de la forma que en este estudio se propone, es Aub quien incorpora la forma de la sátira menipea a su estilo y necesidad, y tal hecho le ampara en una nueva dimensión comunicativa a la que él mismo aporta nuevas posibilidades enriqueciendo las características que puede abarcar el género. Este panorama permite una mayor permeabilidad y ductilidad de la sátira menipea como género, pero también como forma estilística y no relegarla a una etiqueta cerrada bajo la que se engloben estrictos elementos previamente escogidos<sup>19</sup>.

El texto de *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo* arranca con un prólogo revelador donde se establecen los distintos tramos de distancia—mencionados anteriormente—que ejercen de parámetros de perspectiva a la vez que restan responsabilidades y, sobre todo, difuminan la gravedad de las declaraciones haciendo que las cuestiones que se tratan no queden bajo una rotunda taxativa y puedan interpretarse desde una mínima flexibilidad. Esta pequeña oscilación valorativa es un adulterado mecanismo de distracción puesto que el lector entra en el plano de ambigüedades que el autor ha planteado para que, precisamente, los raciocinios expuestos resulten más incisivos a la vez que se visten de una comicidad que aguijonea su ánimo y arranca una sonrisa —que no carcajada— de consciencia y de reflexión. El hecho de que se modelen impedimentos de transmisión, interpretación y del propio soporte aporta cierta plasticidad sobre el texto pero sin afectar a la validez de lo que en él se afirma o condena. Max Aub, como figura conocida y de la que se tiene noticia biográfica, relata el encuentro de un manuscrito durante su estancia en el campo de concentración de Vernet. Relaciona este topos del manuscrito hallado con Jacobo, un cuervo que se encontraba allí con los presos y decide entregarlo a un editor, J. R. Bululú, para que lo publique. Realiza un simulado trabajo de crítica textual, aportando una transcripción paleográfica, anotando la decisión de la opción por una forma u otra, la transcripción de algunas grafías y abreviaturas empleadas para la edición

---

<sup>19</sup> Para estas cuestiones, remito a los estudios de Ramón Valdés (2006 y 2008).

presente, “criterio general para esta edición” (2011: 11), y, además, refiere al hallazgo de otros manuscritos “Sobre el proceso de las sustituciones ver los mss. de la catedral de Sevilla” (2011: 11). Siguiendo lo propio y tradicional en la escritura de libros, se incluyen unos agradecimientos —en la línea satírica con la que está escrito todo el libro—, en los que queda patentes la dimensión histórica y la denuncia aubiana a las medidas adoptadas por las democracias europeas simbolizadas en Francia: “doy las más expresivas gracias a Su excelencia, *monsieur* Roy, ministro del Interior, socialista como yo, que en 1940 tuvo a bien ayudarme a dar con el manuscrito y me proporcionó tiempo y solaz necesario, y alguno de más, para descifrarlo” (2011: 12). Evidentemente, este panorama favorece una atmósfera de lectura distendida, amena y que desvía la atención sobre la crítica que se calza de manera parafinada logrando un impacto mayor. Valga decir que este tipo de artificio no se da para dulcificar los juicios sino para hallar nuevas formas efectivas sobre el lector. La risa induce a que lo expuesto adquiera un nuevo estatus y junto con el perspectivismo proporciona nuevos filtros de receso que atenúan la posible agresividad a la que se pudiera estar expuesto debido a los ataques críticos. Todo ello, amparado bajo el halo de la fantasía, permite exponer las miserias del ser humano en un formato seductor, reprobar actitudes impropias de una supuesta cultura civilizada o que se vanagloria hasta la saciedad de ello y condenar la no-intervención de aquellos sujetos (individuales o colectivos) que no intervienen o no participan de esos comportamientos en tanto que su no-implicación y permisividad fomentan y contribuyen a la autodestrucción. Hay que destacar que, a pesar de que Aub juega también con referentes y paratextos de la fábula tradicional (Lafontaine), no se trata de un tratado moralista ni de cariz didáctico sino que funciona como un espejo, a la par que un ventanal panorámico de vastas implicaciones ideológicas.<sup>20</sup> Ahora bien, para que el texto resulte efectivo, deben tenderse puentes de comunicación entre escritor y lector, es decir, deben sintonizarse en un espacio ficticio con unas premisas de razón que superan cualquier lógica preestablecida, “el texto provoca la reflexión, o sea, *la duplicación* en la *intimidad*, de lo que el *objeto texto*, desde su exterioridad, anuncia. Para que esa reflexión sea posible, es obvio que un aspecto del texto tiene que ser inicialmente comprendido” (Lledó, 2011: 58). Para eso el escritor debe ceder su propia persona y entregarse al texto para enrolarse como figura y parte del co-texto. Así, en *Manuscrito Cuervo*, el prologuista cede la voz al manuscrito y para preservar su persona

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, Ottmar Ette, en la línea de las tesis desarrolladas por Giorgio Agamben, considera que el texto “forma el espejo ustorio, el reflector concéntrico y concentrador de la sociedad de esa época en general: un campo de concentración” (2005: 191).

declara “ignoro quién colocó aquel cuaderno en mi equipaje” (2011: 10)<sup>21</sup>. Huelga decir que es la plasmación de los pensamientos del cuervo Jacobo, no su propia voz, algo que supone un nuevo apósito de alejamiento en la recuperación del supuesto manuscrito con las consideraciones acerca del ser humano. Algunas veces la voz del cuervo se solapa a la voz de su raza: “A coro podemos contestar: Nada” (2011: 38). Es realmente efectivo que la mirada sobre la raza humana se haga desde otra especie, pues esto posibilita ampliar el análisis sobre aspectos que pudieran pasar inadvertidos por su aceptación como inherentes al hombre. La fingida incomprensión de algunos aspectos de la cotidianidad humana por parte del cuervo incide de retruque en el lector, que se identifica con una conducta propia y, avergonzado, desea diferenciarse de ésta, avergonzado, y, por tanto, existe una sugerente invitación a cambiar ese proceder: “Me hallo de nuevo ante la imposibilidad de explicar uno de los fundamentos de la sociedad humana” (2011: 58). Los hechos que se reproducen se centran desde lo concreto y ascienden a lo genérico. Es decir, desde unos sucesos particulares (focalizados desde lo general, pues se centra en colectivos pero no en individuos definidos, precisamente como muestra de especie, desposeyéndolos de esa individualidad de la que tanto se jacta el ser humano) a los que el cuervo asiste en el campo de concentración y que extrapola a otros contextos con los que establece conexiones desde la inmunidad que le otorga su pertenencia a otra comprensión de la realidad por su condición de cuervo. Sin embargo, este encadenamiento de coherencias alcanza a trascender a un nuevo plano dimensional en el que el lector reside y que recibe como descripción que atiende a su propia forma de vida. El lector encuentra, pues, un reflejo ficticio con el que se identifica al ser lo especulativo una ruptura del “orden *dogmático de la experiencia diaria* y la imposición que, ante los sentidos, ejerce el orden de la vida, al mostrar un aspecto de ella que sólo es reflejo, producto de la mente, objeto de meditación” (Lledó, 2011: 59).

La pregunta al porqué de la elección de la sátira menipea queda así respondida, entendiéndose como un espacio de significación más amplio pues *Manuscrito cuervo* aporta apuntes nuevos mediante su uso del perspectivismo, la fantasía y la polifonía de voces. En este sentido, la obra amalgama dos propuestas de sátira menipea anteriores, los modelos de Samosata y Quevedo. En *El sueño o el gallo* de Luciano de Samosata, Pitágoras, reencarnado en gallo<sup>22</sup>, guía a Micilo en su propósito de enriquecerse, circunstancia que permite traspasar el

---

<sup>21</sup> Efectivamente, se trata de un guiño de Max Aub a propósito de la autoría y la veracidad de quién escribe realmente el texto crítico, procedimiento que contribuye a ese clima satírico, mantenido a todos los niveles.

<sup>22</sup> Se puede defender con esta elección cierta crítica a la creencia de la metempsicosis, la transmigración de las almas, posible de inferir a partir del detalle de los cuerpos que Pitágoras ha habitado desde su muerte hasta su actual condición de ave.

eje temporal y espacial —dimensión fantástica— para que su dueño pueda comprobar la futilidad y la realidad de sus compatriotas. Aquí ya se pueden establecer dos líneas de continuación, una que lleva a Quevedo<sup>23</sup> y su cuarto sueño *El mundo por de dentro*, donde es posible determinar una guía entre la apariencia y la realidad (Valdés, 2013), mientras que por otro lado, Aub escoge también un ave como protagonista y juez de la miseria humana. Esta opción no es baladí por parte de ninguno de los dos autores; es evidente que la vista de pájaro procura una panorámica más extensa —y alejado—, en definitiva, una visión más completa<sup>24</sup>. No obstante, Luciano de Samosata otorga cierta autoridad a su gallo en tanto que en él habita el personaje de Pitágoras y, por tanto, goza de reconocimiento y buena consideración aunque se ponga en entredicho, Aub suministra un punto más en la escala de gradación de lo satírico con la figura del cuervo, una de las aves más denostadas por el hombre. Así lo refiere el propio Jacobo en el capítulo *De nosotros para con ellos*, escrito “para protestar del mal nombre que entre los hombres se nos ha hecho” (2011: 35). Un capítulo en el que se mencionan los numerosos refranes en los que alude a los cuervos “todos peyorativos, solo merecen desprecio” (2011: 35), y se alude al Génesis y la mala interpretación que se hizo de una de sus frases, error que llevó a ña confusión de todo el texto y, por tanto, a la futura sacralización de la paloma — la paloma mensajera, la paloma de la paz, la paloma de la anunciación— y a la anatematización del cuervo. En este punto, Aub se ancla con la propuesta de Quevedo en *El alguacil endemoniado*, donde el demonio reprocha la mala consideración en que se tienen a los demonios en el *supramundo* cuando son, en realidad, los seres humanos quienes les ganan en maldad y malas artes, tal y como demuestran sus acciones: “lo que más sentimos, es que, hablando comúnmente, soléis decir: Miren el diablo del sastre, o diablo es el sastrecillo. A sastres nos comparáis, que damos leña con ellos al infierno y aun nos hacemos de rogar para recibirlos” (1978: 40)<sup>25</sup>. Tanto en Samosata como en Quevedo se incluye el uso del diálogo, y aunque no se puede hablar propiamente de forma dialógica, el manuscrito, que funciona más bien como diario de a bordo incluye la voz de Aub, la voz del cuervo, la voz del editor —que es hasta cierto punto la de Aub en otro papel— en el formato de notas explicativas a pie de página: “Todo parece indicar que nuestro cuervo era racista. (N del T.)” (2011: 37). La maestría de Aub radica en ese ingenio que siempre demuestra en la ejecución polifónica de voces y, en este caso, además, sin que realmente se presencie un diálogo como si ocurre en *El sueño o el*

---

<sup>23</sup> Véase Ramón Valdés, “El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura” en *Las razones del censor: Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, pp.239-262.

<sup>24</sup> Piénsese en la propia frase hecha “a vista de pájaro”.

<sup>25</sup> Tanto Quevedo como Aub recurren al refranero para referir sobre la poca estima que el hombre tiene para los demonios y cuervos.

gallo o *El alguacil endemoniado*<sup>26</sup>. El lector, por tanto, recibe diversidad de opiniones en formatos diferentes —prólogo, notas a pie de página, narración en sí misma, manuscrito, recuerdo— que le ayudan a configurar la totalidad del texto y a que, sin darse apenas cuenta, se haya adentrado en la secuencia de transmisión del mensaje.

En su exposición de los hechos, el cuervo muestra una descripción exterior, él es espectador en dos rasantes, por su especie y por no estar dentro de la situación que detalla, se podría decir que actúa como un observador. La novedad de este estudio corvino es que su propósito no es propalar las vísceras de la humanidad, sino que los propios humanos puedan llegar a leer esas páginas “aprovecho esta ocasión propicia (suponiendo que esto ha de llegar a sus ojos)” (2011: 35). De nuevo aparece, y por supuesto de manera intencionada por parte del autor, una discrepancia entre la voz del cuervo y la del hallador del manuscrito, Aub, quien se autoficcionaliza en el relato como aportación del realismo, “Es evidente que el propósito de Jacobo fue escribir un tratado de la vida de los hombres, para aprovechamiento de su especie” (2011: 10). La destreza de Aub en el dominio de este recurso del juego polifónico viene dada por su empeño de reflejar la realidad al completo sin una visión maniquea, sin establecer dos opciones contrapuestas y totalmente irreconciliables. Con este método refleja las variantes y pluralidad de posibilidades y, en gran medida gracias a su condición, formación y vasta experiencia de dramaturgo dibuja un despliegue natural y fluido —nada impostado— que contribuye a la verosimilitud de los comentarios de las voces. Deben sumarse a ese pacto otros paratextos que circundan el relato principal, como el índice u otras informaciones del tipo:

Edición, prólogo y notas de J.R. Bubulú, cronista de su país y visitador de algunos más. Dedicado a los que conocieron al mismísimo Jacobo en el campo de Vernet, que no son pocos. *Traducido ahora por primera vez del idioma cuervo al castellano por Abén Máximo Albarrón.* (2011: 8)

En cuanto al formato, la obra se estructura en secciones encabezadas siempre por la preposición “de” que funcionan como introducción y resumen. Todas aparecen referidas bajo el orden del cero al catorce pero sin que puedan establecerse correspondencias exactas de o qué se indica en el índice y cada una de las subdivisiones. Ese índice responde más a un esquema

---

<sup>26</sup> Repárese en que, de modo constante, se contrarresta la realidad a partir de dos visiones distintas de dos maneras de percibir a partir de la pertenencia a dos especies diferentes. Como ya se ha comentado, los textos se han examinado y limitado a dos comunes denominadores —el elemento de lo fantástico y la sátira— para poder ser aglutinados y considerados dentro de textos sátiro-menipeos, pero eso no quiere decir que no se puedan hallar otros puntos de confluencia, como en este caso esa dualidad de perspectiva, así como la narración en primera persona.



previo organizativo, circunstancia que galvaniza el juego de tratarse de un manuscrito corvino. El primer punto casa con una tradicional presentación del personaje —en este caso en primera persona— que sirve como punto de partida, como justificación de la empresa del tratado corvino y como descripción de la estirpe a la que representa, así como la metodología utilizada en la investigación. Podría equipararse, entonces, a cualquier estado de la cuestión de un estudio de investigación. A partir del segundo punto, ya se adentra en la forma de vida del hombre, su manera de comunicarse —lenguaje, escritura, relaciones con semejantes— y el trabajo; a partir de la octava sección se abordan temas de carácter más abstracto, a saber: tecnología, filosofía, metafísica y ética. Aunque con salvedades, esta disposición puede casar con la organización que Quevedo plantea en sus *Sueños y discursos*, en los que cada apartado (párrafo) se dedica a un sector u oficio concreto. Esta manera ya supone una crítica a esa voluntad clasificadora que no hace sino evidenciar que las malas conductas dependen en buena medida de la adscripción a esas etiquetas.

Franklin García Sánchez, al caracterizar esta obra aubiana como sátira menipea, considera que *Manuscrito cuervo* explota “a fondo el potencial del *spudogeleo*, es decir la dimensión cómico-seria, carnavalesca del género” (2013: 149) en la línea de lo planteado por Mijail Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Cabría puntualizar, no obstante, que la comicidad a la que apunta García Sánchez no se atora en la sonrisa, no es la búsqueda del elemento cómico como ocurre en el chiste; sino que se exhala la queja, el apunte crítico. La seriedad es consecuencia de la circunspección del tema tratado. En este sentido, la noción de lo carnavalesco no debe entenderse como una minusvaloración de la situación de las víctimas encerradas en el campo. Es decir, lo que considero más relevante es que en las prestaciones que la sátira menipea pone a su alcance, el autor encuentra un modo de comunicar su mensaje acerca del horror. Ya lo expresó Walter Benjamin, a propósito de los participantes en la Primera Guerra Mundial, “volvieron mudos del campo de batalla. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable” (apud. Mayorga, 1998:124).

En esta nueva línea de investigación acerca de las posibilidades estilísticas del silencio<sup>27</sup>, lo cierto es que el formato de la sátira permite esos juego en los que aquello que se dice y aquello que no se trunca en las correspondencias entre realidad y palabras, que ya son en sí mismas tan falsas y enviciadas como inexactas e imposibles. Un truncamiento que posibilita vadear las barreras lingüísticas a las que la adopción de un lenguaje social y encasillado en lo

---

<sup>27</sup> Yo misma he hecho algunas valoraciones al respecto sobre el silencio y algunas consideraciones respecto a géneros, recursos estilísticos y otras formas escriturarias que intentan converger con él, véase bibliografía.

protocolario ha condenado al ser humano y a sus facultades comunicativas. Huelga decir que a pesar de la creencia —impuesta de manera interesada— de que sólo se dispone de la palabra como útil de comunicación, es el silencio el único universal comunicativo que trasciende toda barrera idiomática, física —lenguaje de signos, iconografía, música<sup>28</sup>— incluso mental. El silencio no se puede escribir. Si alguien piensa en las acotaciones en los textos teatrales, en esa palabra que aparece en las didascalias —bien en paréntesis o en cursiva, dos convenciones escriturarias más—, en realidad no hay marca de silencio, no hay silencio escrito, sólo la indicación que en la *realidad* se hará silencio. Y en la representación hay silencio. El silencio no se representa: lo hay o no lo hay, se hace o no. Se puede representar una caricia afectuosa, por ejemplo, incluso aunque este afecto sea inexistente pero el silencio no dispone de esta opción. El silencio lo es per se. Lo mismo sucede con otros mecanismos como pueden ser los puntos suspensivos, los espacios en blanco o las transliteraciones de titubeos incomprensibles, son convenciones, pactos entre el lector y el escritor, pues la envergadura del silencio no permite ser profanado por artificios humanos. Al contrario que la escritura, el silencio carece de proceso de hominización.

La ironía, el humor (cínico, negro...) y la sátira han encontrado un enclave desocupado para poder experimentar entre ellos con el límite entre la palabra y el silencio y en mayor medida con la entrada a concurso de la fantasía: “hablar corvinamente de los hombres es pisar un terreno virgen, o casi, de los anales de la tierra” (Aub, 2011: 21). La opción que la sátira concede de decir mucho más sin tener que utilizar material fónico o gráfico para ello, el potencial de la ironía de revertir los significados o incluso las aptitudes del humor para sugerir nuevos conceptos revestidos bajo la risa se han convertido en buenas armas que los autores blanden para superar los modos y un lenguaje trasnochado que ya está mutilado para poder decir. Autores que coquetean con maneras más próximas a un silencio que enuncian sin plasmar, que sugieren sin sentenciar y que, sin embargo, actúa implacables sobre la conciencia del lector. Puede parecer paradójico, pero la sugerencia, porque el silencio si no es en el teatro o en la realidad es inexpugnable, resulta más taxativa que la precisión pormenorizada del hecho; es lógico porque la mente —del lector, oyente y del ser humano en definitiva— sobrepasa cualquier tangencia, como lo es la vilipendiada palabra.

---

<sup>28</sup> Como se apuntaba con anterioridad, a pesar de que la música lleva consigo otra dimensión comunicativa, presenta salvedades frente a carencias físicas del ser humano como discapacidades auditivas, aunque empiezan a aparecer nuevas formas musicales no basadas en la melodía y el sonido como son por ejemplo la música de percusión y vibración. Se recomienda para estas cuestiones el trabajo de Arroyave (2013).

En el caso de la sátira menipea, el aporte a esta nueva región de expresión proporciona nuevos abismos de realidad que habilitan otra expresión posible gracias a la dimensión que extiende lo fantástico. Max Aub se percató de esta eventualidad y la aprovecha para verter su experiencia de modo que el propio lector participe de ella con esa obligada interacción que necesita la interpretación de la sátira. Ciertamente, este *descubrimiento* permitió a Aub una exploración de temas como la muerte, el olvido, el dolor y la apariencia en su obra dramática *Los muertos*, pero tiene una licencia especial con este *nuevo* estilo y lo incluye, incluso en otro tipo de textos (ensayísticos, o periodísticos) convirtiéndose, sin quererlo, en una especie de patrocinador del género.

Con el propósito de ajustarse a los límites señalados para este estudio se dibujan dos pinceladas más para rubricar el tema de la sátira menipea y el silencio. Es de rigor hablar, pues, de las consideraciones que el cuervo aporta acerca del lenguaje en relación con su uso:

Hay tres clases de hombres: A) Los que cuentan su historia. B) Los que no la cuentan. C) Los que no la tienen. Otra clasificación, según la lengua: A) Los que no tienen lengua. B) Los que la tienen mala (que son todos los que quisieran tenerla buena, y se vengan de sí hablando mal de los demás). C) Los que teniéndola no hacen uso de ella, callando por no hablar, porque les tiene sin cuidado. D) Los discretos (género que se extingue sin remedio) (2011: 30)

26

Dejando de lado las más que manifiestas intertextualidades sobre los escritores a las que alude Quevedo en *El sueño de la muerte* o en el *El alguacil endemoniado* pero, sobre todo, con la *Premática del Desengaño contra los poetas güeros*, atiéndase a las dos clasificaciones, que ya evidencian la dualidad —la pluralidad— de perspectivas y de pertenencia a diferentes tipologías, condenando, así, las visiones sesgadas y “oficiales”<sup>29</sup>. De este modo, se retoma el punto de arranque de este estudio acerca de la monomanía de la clasificación de la realidad, por lo que no es trivial que esta sección se titule *Clasificaciones*, hasta ahí llega la intervención satírica del autor. Pero hay también una dimensión de juego interpretativo que se exhibe durante toda la secuencia; piénsese en enunciados como “los que no tienen lengua”, que abarca desde los impedidos por una cuestión física a los que no han sido enseñados en la corrección académica de las lenguas, pero también a los exiliados<sup>30</sup>. Aub también está planteando la

---

<sup>29</sup> Este hecho tiene que ver con su obsesiva pretensión de escribir la historia de los vencidos dado que la historia la escriben los vencedores. El silencio que ejecuta la victoria sobre la derrota ya está señalando que existe todo un mundo (material silenciado) que no se ha expuesto a la luz de la palabra, que no ha sido relatado.

<sup>30</sup> Max Aub siempre se consideró y definió como español (“uno es de donde hace el bachillerato” y él lo hizo en Valencia), pero a menudo, tras sus largos años de exilio, su prosa empezó a inundarse de una terminología nada española, pues pasó de ser español a hombre del mundo, a hombre de ningún lugar. Efectivamente, este enunciado también alude de manera satírica a esta concepción del “no tener lengua”.

cuestión del lenguaje-hombre y en la transgresión con que éste ha intervenido con su mal uso de la palabra.

El segundo y último tributo sobre el silencio en la sátira menipea se arraiga en el elemento de *lo fantástico* que autoriza la apertura a *otra realidad*. Es curiosa —y evidentemente satírica— la postura firme del cuervo: “Nada he dejado a la fantasía —esa enemiga de la política— ni a la imaginación— esa enemiga de la cultura” (2011: 22)<sup>31</sup>. Se trata de un guiño que aporta otro pespunte al tejido satírico que Aub dilata en su texto. Esta realidad permite al autor criticar su cercenada visión sobre su manera de interactuar con el mundo: “su mentalidad primitiva no alcanza a comprender los, para ellos, misterios de la organización social y aun los fenómenos naturales, lo que les lleva de la mano a los más extraños ritos, a las más inesperadas ceremonias” (2012: 23). Se presenta pues una subversión como la del diablo en *El alguacil endemoniado*, en el que el demonio estaría dentro de unos parámetros “políticamente propios de la corrección” y el alguacil sería el que casaría con la acepción de “demonio” que el hombre atribuye a los diablos. Lo mismo ocurre con el cuervo, “me propongo estudiar aquí una casta primitiva, netamente inferior [...] ¿para qué, dirán mis lectores, estudiar lo mediocre [...]? para evitar que la ilustre raza cuerva caiga en los mismo defectos” (2011: 20). Se expande la visión de análisis y se multiplica la posibilidad de interpretaciones.

#### **2.4. Palabra y silencio en *El Silencio* de Max Aub**

*El silencio* fue compuesto durante la estancia en México del autor en 1952; posteriormente se incluyó en el recopilatorio de *Ciertos cuentos* (1955) junto a “La ingratitud”, “La Bula”, “El árbol”, “La espina”, “La verruga”, “El matrimonio” y “La pendiente”. Según Alborch todos ellos comparten un “colofón sorprendente”, en el caso de *El silencio*, “acaba con una lógica culminación de trayectoria simbólica” (apud. Carrera *et al.* 2001: 34). Se ha propuesto como tema principal de este relato aubiano “El problema de la relación del ser con el existir: la incomunicación y la soledad de los seres humanos” (Carrera *et al.* 2001: 61). Sin ser equívoca es cuanto menos inexacta o superficial esta posición, nuevamente la visión antropológica supedita las relaciones. Sin embargo, Aub está evidenciando la inferioridad axiomática del ser humano en su frustrada relación con el mundo en el que vive, con los de su propia ralea y con él mismo. La incomunicación no radica por “ser en su entorno y los aspectos decisivos para ser

---

<sup>31</sup> Muchos eruditos en Aub han querido ver una correspondencia entre la voz de Aub y esta frase en concreto. Ciertamente es que Max Aub no se cansó de repetir enunciados de este cariz, pero yo apoyo la idea que respalda Manuel Aznar Soler de que existe una permeabilidad entre las voces y es imposible una identificación absoluta con una de ellas. Todas las voces de Aub son retazos de sus pensamientos diseminados en sus personajes.

uno mismo y vivir integrado en él” (Carrera *et al.* 2001: 61), sino que es estado inexorable, congénito a la especie humana. La capacidad racional que deriva en la erección de la colosal maquinaria del sistema lingüístico y que permite un diálogo —aunque falaz— con los congéneres sólo es útil en un tiempo, espacio y situación acotados. La palabra es vehicular, transporta mensajes, pero no es mensaje en sí. El mensaje, vahído, en esta migración, arrancado del ser (interior) y arrojado para comunicar, inmaduro, se queda en un cuadro intermedio, en el que ni comunica al prójimo ni sirve como filtro interpretativo del mensaje ajeno, ni habla para uno mismo. En el relato, el río simboliza el blanco —el blanco de la página—, o en versos de R. Juarroz: “toda escritura es la trágica alteración / de una hoja en blanco / cuyo destino es / permanecer en blanco” (2014: 271). Es el espacio limítrofe entre las dos realidades y de forma bidireccional. Ese río es metáfora de la contienda que mantienen palabra y silencio. Insuperable, tanto del silencio a la palabra, con su trasvase de contenido, como de la palabra al silencio, con su huella contaminante que enturbia y mancilla el mensaje. La realidad no es subjetiva, pero en contacto con el ser humano se deteriora y se anega de interpretaciones. El personaje de María niega su palabra al padre, éste malinterpreta la interrupción de misivas como un problema y decide traspasar el río, quebrantando la tradición de sus ancestros: “la muerte de su hija y su nieto era suficiente razón para pisar la tierra de la orilla frontera y que sus antepasados sí lo comprenderían” (Aub, 2001: 192, 193). Parece que con esta exposición, Aub está reivindicando la palabra como forma comunicativa. No obstante, surge en este punto el busilis aubiano y es que la ausencia de palabras no es condigna de la comunicación. Ni oral ni escrita, la palabra no transmite mensaje, sólo traduce, deteriora y confunde, como en el cuento de *El silencio*. El problema que se da entre los personajes es la incapacidad de descifrar correctamente el mensaje ya que la corrupción de la palabra ha inhabilitado al ser humano en la interpretación de los silencios y bloquea de manera obstinada el espacio comunicativo. La hija que decide dejar de escribir a su padre, en verdad, realiza un ejercicio de contención de palabras, es un intento de manipulación del silencio que no se sostiene y acaba con el estallido de la palabra nuevamente. Sin embargo, el silencio real se impone cuando es el viejo quien deja de escribir, es un silencio auténtico, no hay treta, engaño ni manipulación que se esconda tras él (tampoco podría ser como se demuestra en el pasaje anterior con la estratagema de la hija). Es un silencio insuperable, doblemente, porque es la muerte quien lo emite: “empezaron a gritar; nadie contestó. [...] Por eso no escribía” (2001: 194). Aub condona al padre por su intromisión en la otra orilla, por abandonarse al protocolo de la palabra, por abandonar el silencio, por la palabra civilizada de la otra orilla porque regresa y acata el lugar natural que le corresponde, y por eso permite que se funda con el entorno en el silencio. Duff es un personaje emblemático y

presenta una estructura circular que da comprensión a la proposición lingüística de Aub. Está sumergido en el silencio, derivado de la muerte de su mujer: “no hablaba con nadie desde la muerte de su mujer” (2001: 61), es un silencio voluntario, es un personaje ligado enormemente a este interior que habla consigo mismo “El único lenguaje que habla es el lenguaje interior (Lledó, 2011: 155). De hecho, el autor nos da señales de que esa adscripción responde a una creencia ontológica en el ser y en sus relaciones: “nunca había abierto la boca para influir en nadie, hízoles decir por el hijo de Clyde [...] que estaba ya muy viejo y esperaba que hicieran ellos el viaje” (Aub, 2001: 191). Incluso, su silencio es tal, que manda a otros escribir las cartas por él, aunque en el último instante: “el viejo había resuelto escribir él mismo, de cuando en cuando, con tal de no tener que hablar con nadie” (2001: 193). Es por ello que retorna al silencio en la forma de la muerte y con la reintegración en el entorno: “sólo silbaba el viento [...] éste [el mar] ni se oía” (2001: 194). El personaje regresa a la orilla a la que pertenece, comprende la manipulación de la que ha sido víctima en manos de su propia hija para adoptar un silencio que le permita reencontrarse con el mensaje interior, hasta ese momento en que “ya no contestó a ninguna carta” (2001: 193). Este punto es clave en el relato pues el lector debe interpretar que Duff ha fallecido. No hay palabra que haga referencia, ni siquiera es un circunloquio ni *atenuatio*; bien podría ser que no escribiera por cansancio o como venganza, como cree la hija de primeras, “hasta que la mujer se dio cuenta de que su padre recurría a su misma añagaza” (2001: 193). Pero la característica principal de este personaje es que es comunicativo en sí mismo, en su silencio; transmite su estado y se concreta en la interacción con su entorno. Por tanto, su cesar en la escritura de las cartas está dando cuenta de su muerte y no es necesaria palabra que así lo atestigüe. La palabra “muerte” aparece un párrafo después del descubrimiento de la hija por parte de la voz narradora. Ningún personaje la pronuncia, el silencio es mensaje inequívoco, no necesita palabras que lo ensucien, porque él es transmisor directo de la realidad.

María es la metáfora de esa palabra victoriosa, la que acaba desprendida de su origen, del germen —no sólo el padre sino la tradición de su familia—, pues: “Pasar la frontera, ir más allá de lo permitido y enseñado por la tradición de generación en generación es el comienzo de la pérdida del ser” (Carrera *et al.*, 2001: 62). Así, lejos, desnaturalizada, se prodiga con soltura en un nuevo contexto que intenta hacer suyo, la *otra orilla* siguiendo la metáfora de Aub. Por ello, se permite incursiones como un intento —fútil finalmente— de contención del afán comunicativo del ser humano y rebelándose contra su padre —que es la blasfemia mayor a la que puede aspirar— y engañándole. Cuando, arrepentida, intenta expiar su culpa, promete —con palabras— no volver a reincidir, pero sí “así lo hizo los dos primeros meses, luego

volvieron a espaciarse las noticias, pero no pasaban tres sin que Duff supiera de su nieto” (Aub, 2001: 193), acaba por romper su promesa de la “carta mensual”. Tras la muerte del padre, “conservó algún tiempo la boca amarga y jamás volvió a hablar de su padre. Durante algunos meses contestó las cartas de sus vecinos que no tenían tiempo de hacerlo o de los que no sabían escribir: luego se cansó” (2001: 194). Prueba a mitigar su tristeza con la escritura, con la palabra, como si a través de ella pudiera redimirse, retoma la práctica que mantenía con su padre, pero las palabras creadas no bastan, remedando el poema de Juarroz: “Crear algunas palabras para no decir / tan sólo para contemplarlas / como si fueran rostros / de recién nacidas criaturas del abismo” (2014: 183). En este caso, sería el rostro de su padre, la criatura que regresa al abismo. Las palabras se le disipan, a pesar de ser el corifeo de ésta, de hacer gala de su *don de palabra*, ahora “ni siquiera iba a ver el mar. Éste ni se oía”, y es que la hija, como el padre, permite que el silencio ocupe la parte que le corresponde. Ya no hay palabras, no es ausencia, sino un silencio que revela el dolor y la tristeza de la pérdida y, sobre todo, que retorna el mensaje al origen, restablece el equilibrio natural, el regreso al entorno, porque la palabra es exclusiva del ser humano, y, como creación humana se expulsa de lo *real*. La palabra no es más que la ínfima muestra de una tentativa de representación de la realidad, asfixiada en la convención apenas es espejo de nada. Juarroz versifica: “la palabra es el resumen del silencio, / el silencio, que es resumen de todo” (2014: 183). Así que estos dos personajes que encarnan o podrían considerarse prosopopeya de silencio —el padre— y de palabra —la hija— acaban por converger en la oriundez del silencio comunicativo, del mensaje *per se*.

Existen otros personajes, cuya intervención es puntual pero que representan y aportan trazos importantes acerca de la reflexión lingüística que Max Aub está proponiendo con este cuento. En primer lugar aparece Dan, caracterizado a través de sus reflexiones o palabras como el prototipo de cabeza de familia, hombre preocupado por su trabajo, con evidentes comportamientos machistas y de escasa inteligencia. Encarna la praxis de la palabra, su rasgo más material, de ahí que se le muestre como necio: “por eso no escribía” es lo único que puede proferir al ver al padre de María muerto. Sus palabras no sólo resultan inoportunas sino que tienen una connotación humorística soez e inapropiada para la situación. Pero Dan es un personaje práctico de la inmediatez, como debe ser la palabra, de ahí, que cuando María le confiesa el plan de no escribir cartas al padre para forzarlo a traspasar la orilla, le parezca inútil, porque la palabra debe comunicar y de inmediato enlaza con su propio discurso interior: “estaba preocupado por la calidad de los maderos que tenía que endentar en los baos de la barca que construía” (2001: 191). Del mismo modo, por esa defensa férrea de la palabra como útil

exclusivo de comunicación, trasluce su reflexión acerca del comportamiento de su mujer de retirar la palabra a su padre, que aunque ha salido victoriosa, “él si le hubiese hecho algo por el estilo le habría zurrado” (2001: 193). Trascendiendo lo misógino de la reflexión, se destaca la violencia que se ejerce con la palabra sobre la realidad, sobre el prójimo y sobre el sujeto mismo. Sin embargo, esta abnegación hacia la palabra como ente indiscutible de la comunicación queda en fruslerías, porque Dan es incapaz de comunicar. Por ejemplo, transmitir el pesar a su mujer por la muerte del padre, o como revelarles lo absurdo que le parece el plan o confesar que él hubiera rechazado y castigado un juego tan sucio como ese engaño. De esta manera, Aub desmonta esa supuesta praxis infalible otorgada a la palabra. En segundo lugar, cabe hablar brevemente sobre Will, que es el personaje que hace de emisario, incluso quien escribe las cartas del padre. Se podría identificar con el canal de transmisión. Es un canal lento, abrupto—demasiados intermediarios participan del mensaje—, engañoso, “María explicó su trama a Will [...] y le pidió que le dijese que no los había visto. Will ofreció hacerlo y cumplió su palabra” (2001: 192). Atiéndase a la frase “cumplió su palabra” pero no fue fiel al mensaje real, tergiversó con palabras la realidad y mintió al padre. Es coherente que Duff se erija como estandarte del silencio pues todas las palabras, o ausencia de éstas, que recibe son falsas. Además el canal es inestable y no se puede acceder de forma continuada tal y como se representa con el alistamiento de Will en la marina: “Como Will se había enrolado en la marina, el viejo había resuelto escribir él mismo” (2001: 193) De este modo, se van suprimiendo las pautas de la comunicación que la palabra estipula. En tercer lugar, se alude al personaje de Clyde, que “sólo decía despropósitos porque estaba sordo” (2001: 192) y es con el único que había hablado tras el fallecimiento de su mujer —esta actitud la mantiene como un hecho conservado en un silencio, como ese mensaje interior incommunicable que le conecta consigo mismo y con ella, y por ende, con el mundo al que pertenece. La incapacidad acústica sesga, en parte, la efectividad de la palabra y, aunque aún puede hablar, solamente emite “despropósitos”<sup>32</sup>. Esta apunte es relevante, como el del último personaje, el nieto, cuyas “medias palabras [...] lo borraron todo” (2001: 193). Ese matiz de “medias” no es trivial, y es que el niño todavía no está inmerso en la corrección lingüística, ni en protocolos, ni adecuaciones, ni convenciones regladas en los distintos registros, pero sigue condicionado por las inherentes características del lenguaje, como son la linealidad y recursividad que transgreden la temporalidad y diversidad comunicativas. Es lógico el atropello de los niños que intentan verter la *realidad* de su lenguaje interior pero, aun así, es infranqueable. Por eso, Clyde

---

<sup>32</sup> Aparece otro personaje, Ricardo Hihg, que puede decirse que funciona como complementario a Clyde, en tanto que su incapacidad radica en la locución, “un cuarentón borracho y tartamudo” (2001: 192).



y el nieto son, en cierto modo, excepciones para el silencio del viejo que siente mayor proximidad hacia ellos y, sin embargo, siente un rechazo para con su yerno: “Duff ni siquiera le contestó” (2001: 193) y hacia su hija, por eso después del engaño “había pedido que no se avisara a nadie de su muerte” (2001: 194). Con esta acción el padre fuerza el regreso de su hija a la orilla, “se quedaría para siempre en esa orilla” (2001: 194). Aub está proponiendo que la palabra regrese al seno, se conecte al germen, que vuelva a ser semilla comunicativa y no difamación ni verborrea protocolaria. Juarroz lo traduce con una propuesta semejante,

Retroceder de todos los lenguajes. Reencontrar las palabras  
en su estadio de pájaros en vuelo,  
besos que escapan de unos labios  
y se van por su cuenta/ a encontrar otros labios.  
Y ya que no es posible  
hallar la desnudez de los orígenes,  
recuperar en las palabras  
algo tan suelto y libre  
como la desnudez de los cabellos  
Y cuando todas las palabras  
vuelvan otra vez a ser comienzo, también el hombre empezará de nuevo  
y quizá todo empiece de nuevo. (2014: 302-303).<sup>33</sup>

Como último apunte sobre el cuento, debe hacerse hincapié sobre el lenguaje del propio relato. Hay por parte del autor una pretendida recreación en explotar la palabra, en sobrecargarla de recursos estilísticos, en saturarla de significados, embellecerla, hacerla tintinear más allá del papel. Prolífico en metáforas: “lengüetazos de mar”, “noviembre desnudo”, “agua apizarrada”, “comidos por arenas”, “crestas de las olas”, “descansaba en tierra” (Aub, 2001: 189, 194); técnicas basadas en la sinestesia, “sordos ruidos” (que además es oxímoron), “aliento de la galerna”, “silbaba el viento” (2001: 189, 190, 194). También aparecen juegos de palabras “la tierra desde el mar, el mar desde la tierra, de la marea al marullo, del marullo a la marejada” (2001: 190), sinonimia y estructuras de *causatividad* léxica: “llueve un agua” (2001: 189) con el único fin de henchir de significado la palabra. Y que funcionan como contrapunto a las palabras finales: “ni si quiera iba a ver el mar. Éste ni se oía” (2001: 194). Se puede contrastar, desde un plano metaliterario, como la lengua del cuento realiza una evolución semejante a la de Duff. De lo natural, a un plano de la contaminación — el viaje y estancia en la otra orilla— hasta que regresa al silencio inherente del ser —“nadie contestó. [el mar] No se oía” (2001: 194). El alcance temático del cuento desborda, pues, a ese apunte epidérmico que se criticaba al inicio del análisis y es que más allá de la advertencia y

<sup>33</sup> En el poema, en que resulta evidente la intertextualidad del poema de Juan Ramón Jiménez “vino, primero pura”, también se hace alusión a esa imposibilidad de confluencia entre silencio y origen (“no es posible hallar la desnudez de los orígenes), al menos recobrar el estado primitivo, más próximo al lenguaje interior, una renovación.

anécdota de los problemas que conlleva las relaciones humanas, Aub está exponiendo la cuestión de la crisis del lenguaje a partir de la dicotomía insalvable entre silencio y palabra, ser y ser humano.

## 2.5. Conclusiones

Como se advertía en la introducción a este trabajo, el problema —insuperable—de defender una técnica del silencio radica en su mismo origen en que debe hacerse con la palabra y en su defecto, por la incapacidad, con el lenguaje. El lenguaje no es sólo palabra, ciertamente, pero el terreno ha sido expropiado y el alcance de los étimos se hace cada vez mayor. La palabra es tan maleable que puede enarbolarla cualquiera con intenciones verdaderamente execrables y es porque se ha convertido en escudo y refugio de toda vileza humana. Tan pronto es sentencia absoluta como ligereza vacua. Así lo demuestran las expresiones contrarias como “dar la palabra, empeñar la palabra propia, te lo juro, palabra” y, en la otra vertiente, expresiones como “es una forma de hablar (decir), las palabras se las lleva el viento”<sup>34</sup>. Ha pasado de ser indiscutible comunicativo a despropósito de cualquier acto de comunicación. Max Aub dispone de un vasto repertorio de palabras que aguardan a ser empleadas en sus textos para arrojar luz a sus vivencias, a su testimonio. El escritor necesita que sus palabras trasciendan, que sean repercusión en sí mismas, mas reconoce la doble frustración de su incapacidad como perteneciente a la especie humana y como usuario inequívoco de la palabra. Y es que *Manuscrito cuervo*, en cierto modo, es una redención del individuo y del colectivo humano, es un *mea culpa* entonado desde el discurso opuesto al que se documenta, desde la perspectiva implícita y desde la participación indirecta. Y en cuanto al uso de la palabra, no sólo se hace como escritor, sino ante todo como dramaturgo, ya que estuvo condenado al fantasma de papel, sus *obras* teatrales son textos dramáticos escritos en palabras a penas representados. El teatro es *real*. Más allá de la pretensión de ser una muestra representativa de la realidad, el teatro existe más allá de las palabras que lo apuntalen, rebasa el texto y ocupa en *physis* el plano de lo auténtico. Sea mimesis o no —y valga aclarar que todo es imitación—, el teatro se desprende del vocablo para ser y una vez se halla en el plano real, no hay palabra que acote su explosión expresiva. Es por eso que la obra de teatro, cada representación es distinta en su tiempo, en el espacio —aunque sea la misma localización, pueden cambiar sus características debido por ejemplo a aspectos meteorológicos (lluvia, frío, horario diurno, nocturno)—, pero también entre los actores y los espectadores. Desaparece cualquier aspecto

---

<sup>34</sup> Aparecen recogidas en *Diccionario de expresiones y frases* de V. J. Herrero Llorente; en *Diccionario de dichos y frases hechas* de A. Buitrago; *Diccionarios de dichos y expresiones del español* de J. Cantera Ortiz

inamovible, por mucho ensayo y ceñidura al guión; el texto es fijo y la representación *real* y, por tanto, cambiante.

Se han propuesto tres modalidades de escritura distintas en la unidad de la obra de Max Aub con el fin de reflejar esa búsqueda expresiva, ya no de la palabra, sino de la comunicación a partir de cualquiera de los mecanismos que le brindara dicha oportunidad. Con el género epistolar, en la correspondencia que Aub mantuvo con otros dos escritores, se ha vislumbrado esa intención de rebasar el lenguaje, pero también la distancia con un vertido personal, con un afán de implicarse y de entregarse al juego de significar con las posibilidades de la ironía y el humor. En un contexto hostil, el personaje —porque el escritor es siempre un personaje, por más íntima que sea la carta, es decir, siempre hay un intermediario auto-creado que traduce el mensaje interior en palabras— se recrea en el juego ambiguo de decir sin decir que le permite la ironía, o de decir con la sonrisa que el humor extiende y que atenúa el mensaje aunque luego logre una amplificación mayor. A pesar de no tener un estatus ficcional, en el intercambio de cartas se han percibido señales de cierta creación —y complacencia— literaria. La naturalidad está mordida por la emergencia de la situación, pero hay trazos sumamente elaborados, buscados, meditados, escogidos de manera minuciosa<sup>35</sup>. Tal marco proporciona nuevas dimensiones en la semántica porque permite criticar sobre el plano de la realidad sujeto a un contexto histórico que se puede documentar mediante fechas, pero que trunca con la superposición de realidades paralelas —también comprobables— y que interactúan con una ficción camuflada. El silencio destaca por ser sema, por ser mensaje; la censura—exterior—se convierte en aliado, en una artimaña literaria en este caso y permite el despliegue irónico de la significación. Hay una voluntad y consciencia artística en las cartas.

En la misma línea funciona *Manuscrito cuervo*, Max Aub se apodera de un nuevo contexto de significación, se dilata en una lógica distinta, no se debe supeditar a unos límites — aunque siempre existen, porque el ser humano es un ente de fronteras; “No es hombre de mar, tampoco de tierra, sino de orillas (Aub, 2001: 190)— se deleita en la nueva posibilidad que le permite la especie corvina, la polifonía de voces —su gran acierto— es implícita, ya que se asiste a la voz del cuervo— y a la del personaje Max Aub que encuentra el manuscrito entre sus pertenencias— pero a través del recurso de la sátira, se intuye a la voz de la especie humana en general y clasificada en diferentes colectivos<sup>36</sup>. Es una polifonía de voces en el silencio

---

<sup>35</sup> Sobre la concepción del género epistolar se parte del estudio de Claudio Guillén “*Los géneros epistolares*” (Guillén, 1989: 294-304), en el que realiza un recorrido por las diferentes manifestaciones del género epistolar.

<sup>36</sup> Véase en anexo un análisis de algunos fragmentos en el anexo, (pp. 37-43).

discursivo, porque no aparece bajo la marca de la palabra escrita<sup>37</sup>, y que encuentra un mensaje universal y compartido —con matices y subjetividades— atemporal, sin espacio y contextos determinados en los que el ser humano se identifica sin que haya palabra que así lo refiera. El recurso estilístico de la sátira, en el género de sátira menipea, le otorga la posibilidad de decir en silencio a partir del juego de perspectivas. Algo similar ocurre con la propuesta del cuento *El silencio*, en el que la actitud de los personajes es equiparable con la actividad del lenguaje en la vida. Las relaciones humanas girando en torno al eje lingüístico en el que palabra y silencio disputan su supremacía ante la realidad.

Max Aub no propone una enmienda estética, ni renovación lingüística, ni ensaya una nueva vía vanguardista en la creación literaria, sino que pretende dar contenido, abastecer de mensaje a la palabra, devolverle el valor original de transmisión. Quiere “sacar la palabra del lugar de la palabra / y ponerla en el sitio de aquello que no habla [...] lograr que la palabra adopte / licor olvidado / de lo que no es palabra / sino expectante mutismo / al borde del silencio [...] canal puro del ser” (Dalton, 2015: 285- 286).

---

<sup>37</sup> De nuevo, este trabajo se desmarca de las observaciones de Lledó respecto a esa sacralización de la escritura como transmisora ineludible de contenido, como esa única forma inexorable. Aquí, Max Aub, está evidenciando que existe la posibilidad de rebasar la escritura con el silencio.

## 2.6.ANEXO

### 2.6.1.1. Lo real y la realidad en Aub

Respecto a la relación del autor con su obra insertados ambos aspectos en su compromiso testimonial, Max Aub confesaba en *Hablo como hombre*:

Cuando, ahora, publico estos textos donde se trata de decir las cosas como fueron, me siento un tanto avergonzado, no por mí sino por los demás”. Por ello se encarga de precisar: “Nunca me tomé completamente en serio; siempre hubo, gracias al cielo, cierta distancia entre mi obra y yo. A este alejamiento no le suelen llamar Arte, pero lo es (2002: 37).

Es un tema que realmente le perturba y regresa de manera constante,

El problema está en reflejar la vida o crearla. Crear la vida reflejándola; sacar las figuras del espejo. Darles bulto. Narciso al revés. Verse y sacarse (...). De lo vivo a lo pintado. No: de lo pintado a lo vivo, ése es el quid. De lo pintado a lo vivo: la obra. De lo vivo a lo pintado: yo. Yo escritor, tal como lo pintan. Negro sobre blanco: De la realidad a mí, de mí a la realidad. Al fin y al cabo, pantalla. Colador (2002: 173).

Pérez Bowie a partir de estos supuestos y, siguiendo las consideraciones de Ferris, advierte la rémora de “soslayar la subjetividad cuando se enfrenta a la escritura, pues su yo es indisociable de su obra; alude, así, a la ‘espantosa imposibilidad de librarse de uno mismo’ (2006: 7). Así que a pesar de su compromiso testimonial, Aub es consciente de su intervención como individuo sujeto a su subjetividad. Bernard Sicot, por su parte, advierte que Aub también se auto-ficcionaliza y, ante un texto como *Diario de Djelfa*, recomienda prudencia antes de

dejarse llevar por la tentación de cargar las tintas aportando (o repitiendo) datos erróneos que alteran la geografía y la historia. Situar Djelfa en una latitud o a una altura que no le corresponden, apreciar las temperaturas generalizando máximas y mínimas poco fiables, repetir que Aub tuvo que trabajar en la obra del transahariano, alargar en varios meses su estancia en el campo, escribir que se escapó teniendo que llevar escondido su “manuscrito clandestino” contribuye a un proceso de ficcionalización, quizás no siempre involuntario, en el que un escritor puede participar conscientemente pero que, en el caso del investigador, es señal de falta indagación rigurosa o de artificiosa retórica hiperbólica (2007: 432-433).

Sánchez Zapatero reflexiona en su *Max Aub y la escritura de la memoria* a cerca de que “la escritura jamás podría servir para aprehender toda la complejidad de la realidad, independientemente de las características que esta tuviera” (Sánchez Zapatero, 2004:262). Entre estas líneas se configura y comprende el concepto de realismo y realidad que Aub baraja y que recoge este trabajo para defender las elecciones estilísticas del autor.

## 2.6.2. *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo. Análisis del tema del silencio*

El silencio es también foco de interés en la obra de *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo* y es oportuno ampliar el estudio al respecto. En el apartado con el epígrafe *De las voces* se inicia de manera contundente “principal culpa de su mortal estado la tienen lengua y boca” (2011:88) Efectivamente, el cuervo, no desaprovecha ocasión para estigmatizar el lenguaje humano y los usos fraudulentos con los que éste lo utiliza. Apela a una *discapacidad* física por haber “reemplazado [el pico] (mal, como todo paliativo) con la palabra” (2011:45) La palabra es, pues, mero “paliativo” de cualquier actividad comunicativa. El pico del cuervo se presenta como una herramienta indispensable y de su eficacia se determina la destreza del individuo corvino en la especie ya que “gracias a él trepa fácilmente” (2011: 45) La palabra es sucedáneo, así como también lo es el diente, “Tampoco me ha sido dado estudiar la relación entre pico y diente, ese sucedáneo interior” (2001:46). Obsérvese que el cuervo insinúa que el ser humano ha suplido el pico por la palabra como útil de *trepar*. Aub está jugando con la terminología y las acepciones del étimo. Tal y como se apunta líneas adelante, “sólo lo emplean en sentido figurado” (2001: 45). Debe entenderse el texto no como una concatenación de ideas sucesivas sino como un entramado entre los diferentes epígrafes y en el interior mismo de estos. *Del pico* introduce algunos refranes que el ser humano utiliza con la voz “pico” y detalla algunos refranes y expresiones aportando los significados que se le atribuyen, haciendo una crítica y revisión del sentido que le dan a cada una de ellas, pero también incluye alguna valoración interpretativa: “dicen *hincar el pico* por morir, por respeto a nosotros” (2011: 45). Aquí el cuervo ve un gesto reverencial, así como en “escuché *picar muy alto* refiriéndose a grandes ambiciones, evidentemente son huellas de antiquísimos rastros de su perdida prenda, dolidas muestras de pasados esplendores” (2001: 45) propone una correspondencia entre el uso de la expresión y lo que la voz ‘altura’ describe, para así establecer una relación—subjética—con la especie corvina. Véase cómo el cuervo mantiene una postura de jerarquía superior a la del hombre, y esta perspectiva se contraponen a la que el lector mantiene. El ridículo que despierta en la lectura el pensar siquiera que un cuervo pudiera estar por encima de la condición humana se engarza y revela de manera esperpéntica el absurdo que supone asimismo esa supremacía de la raza humana por encima del resto, jactándose de unas propiedades *superiores* que, en realidad, no son tal y que encierran las frustraciones y las malas ejecuciones del hombre en su relación y maneras de entender el mundo. Paulatinamente el cuervo va derrumbando los pilares sobre los que el ser humano sostiene su caudillaje sobre el resto de especies y sobre su contexto. Acerca del concepto de superioridad también aparecen críticas feroces “en Norteamérica, más adelantados a este respecto, un negro no puede ser médico de blancos y

viceversa, lo que indica la superioridad de aquel país” (2001: 47), y esta identificación se hace a partir de un juego cromático “batas blancas”, negros y blancos. Un signo exterior, es decir, ajeno a la naturaleza humana es vestigio de la pertenencia a diferentes estatus y calidades humanas. El ser humano es un producto que se clasifica según categorías de calidad dependiendo de las singularidades que le caractericen. Algunos de estos rasgos se obtienen de sus habilidades y roles en el mundo, pero otros son fruto de la herencia genética, cultural, social... El conjunto de ellos configura el tipo de ser humano que se puede ser —a pesar de la crudeza de la frase y esto es lo que el autor quiere poner de relieve— y bajo la denominación que será etiquetado y registrado para su identificación. Así “¡el hombre! Depende de su lengua, del lugar de su nacimiento, del dinero que tiene, de su oído, de su inteligencia, de su tamaño, de su color, de sus papeles —ante todo— de sus armas.” (2011: 105). Se da, pues, un proceso de deshumanización subyugado a la neurosis del control, pasando por encima, incluso, del propio ser y tal circunstancia es sintomática del poco valor que se da a la cualidad humana. Aparecen otros apartados que atienden a esta cuestión, como *De la división de los hombres*, en el que se afirma con sencillez: “Los hombres se dividen en internos —presos, internados y detenidos<sup>38</sup>— y externos —militares con o sin graduación—. Los segundos son seres inferiores y uniformados que están al servicio de los internos” (2011: 31)<sup>39</sup> La lengua también funciona como hito entre la diferencia entre hombres. Efectivamente, la importancia que se concede a través del empleo de una lengua u otra marca el lugar que se ocupa en una escala de gradación jerarquizada: “las lenguas determinan el color, la altura y ciertas facciones humanas. El español favorece lo moreno, el alemán lo rubio” (2011: 89). El cuervo describe el concepto lengua mediante una ristra de sinónimos que completa con frases hechas; detalla la confusión entre música y lenguaje, defendiendo la primera como signo más próximo a la comunicación: “la música más ordinaria, llámese palabra” (2011: 88), repárese en el término “llámese” como etiqueta—y etiqueta mal utilizada—y no como correspondencia directa. Aub renueva el juego lingüístico entre la nomenclatura y la realidad “pretenden, incautos, explicar los sucesos por medio de sonidos. Como es natural, es más el ruido que las nueces” (2011: 88) y, tal y como se iniciaba este monográfico, la palabra se destapa como el ruido, esa sobreescritura del silencio que se mencionaba. Y es que el hombre es incapaz de crear, más que mediante la imitación —el concepto de *speculum*— “llegan a figurarse y a tomarse la música por hechos” (2011: 88). El problema radica en que esos hechos son producto de una recreación subjetiva elaborada a partir

<sup>38</sup> Esta enumeración es interesante desde el punto lingüístico, porque estas voces son intercambiables en los textos al compartir rasgos semánticos de sinonimia. No obstante, en este caso, la distinción se da a partir de presentarse las tres de manera simultánea, indicando que hay rasgos que obligan a señalar el matiz. Con este simple detalle se pone en evidencia la vacuidad de las tablas clasificatorias que dependen de factores externos incontrolables.

<sup>39</sup> Resulta patente el contenido satírico de esta declaración.

de una interpretación —también subjetiva— de un estímulo exterior el cual no pueden aprehender y, por ello, lo imitan. La palabra es, entonces, señal que aglutina toda esa parafernalia desarrollada y la encaja bajo el orden de unas grafías convenidas y un orden lineal antinatural. Además, el hombre está confundido porque “se fían de la música sola, sin distinguirla del canto” (2011: 88) y el canto es la comunicación de las aves, los instrumentos son proyectos de imitar ese canto que, por otro lado, sí es posible en la voz humana —voz que no palabra— “imitándola, inventaron instrumentos de metal y madera que producen sonidos inarticulados y onomatopéyicos, sin que ninguno de ellos llegue a la dulce armonía de la voz humana” (2011:88).

Otro de los mecanismos para poner en evidencia la atrofia de la palabra, y del lenguaje por extensión, es no dotar al cuervo de palabras, en tanto que como perteneciente corvino no está tan corrompido por la extensión de un vocabulario humano y le resulta imposible traducir en *lingua corvina* algunos aspectos, además de tampoco ser accesibles por resultar incomprensibles a su raciocinio. Aparecen en el texto rastro de expresiones que señalan esa correspondencia imposible en la traducción: “*Advertencia importante*: Nuestro riquísimo idioma cuervo no puede expresar tan exactamente como yo hubiese deseado un cúmulo de palabras de las que no he podido todavía averiguar el exacto sentido” (2011: 24) y para ello se atiene a una convención ortográfica humana a fin de señalar esas palabras imposibles “Las he reducido al mínimo y van impresas en itálica” (2011: 24). La colocación del adjetivo en grado superlativo “riquísimo” viene a ser parte del juego competitivo que se desarrolla entre el cuervo y el lector, y que a través de la sátira menipea, de la dimensión fantástica, siempre da ventaja al cuervo. La irritabilidad que tal eventualidad suscita acaba generando una reflexión en la que el lector descubre, ciertamente, que la palabra es un adulterante comunicativo y que se halla inmerso en la lectura de las palabras imposibles del cuerpo buscando el étimo que pueda encajar con sus explicaciones. De este modo, el narrador consigue su propósito de cambiar el foco de atención entre la lengua y el hecho, de forma que se critican dos aspectos de forma simultánea: el contenido de un mensaje fraudulento y también la forma de transmitirlo, y, a la vez, se cuestiona el propio lenguaje corvino y la forma de acercamiento a la realidad humana. El cuervo no puede comunicar, pero es excusado por su condición, sin embargo el lector tampoco puede comunicar, no halla la palabra que refiera a las realidades que el cuervo describe. El panorama de posibilidades entre referente, referencia y designación se dilata de manera inalcanzable a la comprensión humana, que claudica ante la evidencia que el cuervo pone ante sus ojos. Valga decir que el narrador dirige su parlamento al resto de la especie corvina: “Nunca me cansaré de llamaros la atención acerca del distinto entendimiento que de



las palabras tienen los bípedos, resultado de su mentalidad primitiva” (2011: 101), aunque tiene en mente la posibilidad de que el manuscrito llegue a ser compartido entre los humanos “(suponiendo que esto ha de llegar a sus ojos)” (2011: 35). Esto choca con la voz que aparece en el prólogo, que se identifica acrónicamente con Aub y que hace responsable a Jacobo de la aparición del manuscrito entre sus pertenencias. Uno de los datos importantes es que se define a Jacobo como un “cuervo amaestrado” (2011: 9), mientras que él rechaza cualquier supeditación a la especie humana. Se da una correspondencia entre la actitud del cuervo y la del lector en tanto que los dos desdeñan el ser súbditos o sumisos de la otra especie. Toda la obra es un compendio justificativo para demostrar que el hombre es una especie inferior, no respecto del cuervo, sino por ella misma, por sus propias acciones y porque ha renegado del principio natural que le caracteriza y se ha aislado tanto que ahora cualquier retorno es inane.

En el texto, aparecen dos apartados exclusivos en relación con la lengua, aunque las referencias son constantes: afirmación como “fáltame espacio ahora para examinar palabras como *jornal, oficio*”, mención a las limitaciones del lenguaje o alusiones a palabras de difícil explicación (43, 58, 67). Bajo el epígrafe *De los ismos* se revelan varios aspectos,

Mis ilustres corvinos, especializados en **filología**, podrán, quizá, hallar una solución al problema. Yo, por mi parte, solo puedo indicarles que los hombres entienden por *ismo* (impreso así o de otra manera con el mismo resultado **vocal** —que esta es otra: **lo mismo escriben añadiendo letras o suprimiéndolas**, buen ejemplo de su indecisión, inconstancia y absoluta falta de seriedad):

A) Una lengua de tierra que une dos porciones mayores de la misma.

B) El velo del paladar

C) La parte encefálica (fíjense en ello: **ence-fálica** por la relación que pueda tener con el órgano generador, que también es istmo) que une cerebro y cerebelo.

Ahora bien, a esta luz borrosa ¿quién puede explicar lo que pueda ser *ocultismo, fetichismo, cristianismo*, etc.?

Aún con estos **datos fidedignos** **dudo** que puedan mis ilustres compañeros lograr una explicación, no ya **lógica**, que ya hemos visto que los hombres no pertenecen al **ámbito racional**, sino solamente sinderética. (2001: 32-33)<sup>40</sup>

La sátira adquiere mayor fuerza, los cuervos son especialistas filólogos —tal y como hacen los seres humanos— que disciernen acerca de las lenguas existentes en el mundo. Se critica que no exista una correspondencia entre sonido y grafía “impreso así o de otra manera con el mismo resultado vocal —que esta es otra: lo mismo escriben añadiendo letras o suprimiéndolas” (32) y que no haya una convención —tan amantes que son de las normas— que

---

<sup>40</sup> El resaltado es propio.

regule este tipo de *anomalías*. En la misma línea, propone un juego de composición de étimos como el caso de “ence-fálica” y la composición semántica. Finalmente, señala que los parámetros de la lógica y la razón no son inherentes al ser humano y, de ahí, su mala gestión con su contexto. El cuervo presume de “datos fidedignos” y, sin embargo, sigue recelando, dado que se trata de la comprensión humana que, por mucho empeño puesto por su parte para analizar su comportamiento, sus acciones desestabilizan y quebrantan cualquier conato de explicación lógica.

La blasfemia también tiene presencia en la revisión que Jacobo realiza sobre el lenguaje humano y es que, tal y como declara, “si el hombre no jura o maldice no está contento [...] Bástale que algo no salga a su gusto [...] para que inmediatamente surja de sus labios una condenación” (2011: 95). El cuervo señala que el hombre culpabiliza de su insignificancia en el mundo al entorno, cuando es su torpeza la que propicia las contrariedades que padece. Así “¿Qué culpa tienen de sus pequeñas desgracias: Dios, la Hostia, la Virgen o Cristo?”<sup>41</sup>, y propone “dirigirse a la semilla de sus males y acabar con ella” (2011: 95). El cuervo está evidenciando la inutilidad de todos los reniegos que no sirven más que para paliar a través del lenguaje las situaciones que el ser humano no puede controlar.

Hay también una crítica a la lexicografía a través de la imitación de las definiciones de un diccionario, se utiliza en dos epígrafes consecutivos: *De la política* y *De los amigos, de los conocidos, de los enemigos*;

Definición: Arte de dirigir.

*Medio*: Hacer virtud de la hipocresía. (Los que no lo logran se llaman sectarios, parciales, fanáticos, o papanatas, crédulos, cándidos).

Ejemplo:

— ¿Quién, fulano? Es un cabrón.

Entra fulano:

— ¡Querido fulano! ¡tanto tiempo sin verte! ¿Dónde te metes?

-----  
*Amigo*: Hombre al que el hombre dice lo que piensa.

*Conocido*: Hombre al que el hombre no dice lo que piensa.

*Enemigo*: Hombre al que el hombre dice lo que piensa y lo que no piensa. (2011: 85-86).

---

<sup>41</sup> El cuervo propone una cadena de sinónimos para referirse a las blasfemias, de nuevo destacando la vacuidad de la palabra como referente unívoco.

Se ha reproducido el texto de manera tipográfica para apuntar a varios detalles. En primer lugar, el cuervo establece una relación jerárquica entre los vocablos amigo, conocido y enemigo, en el que se parte del concepto global en una escala gradativa desde lo positivo a lo negativo pero también desde la hipocresía humana, ya que al “conocido” no se le “dice lo que piensa” y a los amigos únicamente “dice lo que piensa” y, no obstante, al enemigo se le dice todo. Es importante este detalle de “lo que piensa y lo que no piensa” porque pudiera parecer un imposible: ¿Cómo decir algo que no se ha pensado?, precisamente, denostado el pensamiento humano a lo largo de todo el manuscrito, se comprende que decir, comunicar, transmitir, algo que no ha sido filtrado por el pensamiento, contiene mayor verdad que algo que ya ha sido depurado y adecuado por la mente humana. Los dos epígrafes destacan la hipocresía como eje de toda relación humana.

Por último, el cuervo aporta una poesía como muestra de la reflexión sobre este género. A pesar de realizar una distinción del género de la poesía del resto, en este caso también se analiza como práctica humana y levemente corrompida por el mal uso que el hombre hace de ella. “Me lleva [...] a tratar, aunque sea superficialmente, de la poesía. Sirve esta de base para el canto, práctica humana muy popular. Reúnense los hombres en coro y vociferan todos juntos un mismo texto (nueva prueba de servil condición)” (110). Atiéndase que la aproximación que el cuervo va a efectuar es “superficial”, como así lo es el contacto del hombre con la poesía, ya que sólo se queda con el rasgo popular “coro” y se limitan a “vociferar” —y no recitar— un texto común, un texto que, por otra parte, les limita, les pauta y condiciona a ese contacto íntimo de lo poético. Como ya se ha comentado anteriormente sobre el epígrafe *De las voces*, la música y el canto son lenguajes más cercanos al origen, al conocimiento y a la idea primitiva, pero son experiencias íntimas que al ser descuajadas de esta naturaleza, se convierten en espectáculo popular condenado al griterío pautado. El cuervo, además, repara sobre el título que se le da a la composición que refiere: “tiene dos títulos. El primero no me parece adecuado [...] *Esta noche me emborracho*, la otra es, sin duda, la correcta” (2011: 110) la segunda es “Alé, Alé”, que convierte en correcta porque es la onomatopeya que se repite a lo largo de todo el poema. La expresión, que es una adecuación del “allez, allez” francés mal traducido al español, es onomatopéyica, en tanto que no es necesaria una correspondencia semántica —no para el sentido del poema— sino que funciona como un marcador de estrofa y ritmo, además de proporcionar la musicalidad. Evidentemente, hay una mofa de trasfondo pero no es decisiva para el poema. Aquí el cuervo está criticando, precisamente, esa obsesiva atención del hombre de desentrañas los misterios tras los versos. El poema permite también algunas expresiones vulgares como “cagar, mierda o *pa no comer*” que son disonantes con ese halo de artificio y

filigrana, de pureza del lenguaje que el hombre propone para la poesía. Lo que Jacobo quiere destacar es que esa *pureza lingüística* no pasa por un vocabulario rimbombante, al contrario, pasa por una *depuración* de la palabra.

En suma, *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo* es también un tratado lingüístico que revisa la lengua y la literatura en su forma y contenido, pero, sobre todo, en el uso que el ser humano le ha dado para sus intereses y para su regocijo. Se propone, a menudo, una comparación con la lengua corvina, hecho que incide en el aspecto satírico-crítico y que invita al lector a la reflexión. Se alude a que el ser humano transmite con mayor precisión cuando no se deja llevar por lo turbio de la lengua protocolaria y se desprende de lo políticamente correcto, se sugiere que la lengua de los campos de concentración es el silencio, la que, realmente, comunica y se erige por encima de todo discurso manipulado que camufla *la verdad*.

### 2.6.3 Epistolario Alexandre.

De los epistolarios referidos en el trabajo se ha querido destacar el humor y la ironía como manifestaciones de un silencio existente pero intangible físicamente, imposible de traducir en palabras orales o escritas pero envolvente en todas las cartas. Ironía y humor son dos valencias del silencio cuando se debe referir a conceptos y las palabras suenan vacías de semas. Si hay algo en que todos los textos confluyen es en la aproximación poética, un lenguaje de la poesía, por ser esencia en sí mismo. La poesía permite una ruptura con tratados de corrección y adecuación, su marco es distinto al discurso convencional, no responde a la lógica escrituraria de la prosa, aunque para ser inteligible debe respetar la linealidad —piénsese en nuevas propuestas poéticas de las vanguardias: escritura automática, caligramas, acrósticos...— mientras que la narrativa domina mayoritariamente sobre un solo plano, la poesía escapa y se dilata en diferentes planos de manera simultánea. Jonathan Culler en un intento descriptivo de la poesía observaba,

La poesía se encuentra en el centro de la experiencia literaria porque es la forma que afirma con mayor claridad el carácter específico de la literatura, su diferencia al respecto al discurso ordinario de un individuo empírico sobre el mundo. Los rasgos específicos de la poesía tienen la función de diferenciarla del habla y alterar el circuito de la comunicación dentro del que se inscribe (1975: 231).

Con el poema se generan nuevas posibilidades de expresión porque el poema es *per se* producto literario transgresor de convenciones estipuladas. Resulta, entonces, un útil que contrarresta ese discurso formulista y permite una mayor libertad comunicativa, ya que no atiende a premisas de orden lógico con la sintaxis, ni la semántica ni tampoco con ningún otro

elemento, ni siquiera los espaciales ni temporales<sup>42</sup>. Así pues, el poema cimienta una nueva plataforma de relaciones entre un “yo” y un “tú” y esta nueva tesitura no debe entenderse como una contienda intelectual, ni un reto de descodificación; el poema constituye un entramado único en cada una de sus recepciones —también en cada una de las distintas lecturas que un mismo individuo haga— y, por tanto, es un todo cargado de infinitas multiplicidades, como la realidad misma: múltiple e infinita<sup>43</sup>. No prima el sentido ni el objetivo con el que se crea —no, solamente— sino el efecto que consigue. De este modo, el poema franquea una barrera, pero se encuentra con otra que es imposible destruir porque el poema es ante todo lenguaje y éste, por extensión, utiliza, por antonomasia, la palabra como vehículo expresivo. En el poema, el silencio actúa como frontera entre planos de realidad, es limítrofe entre el orden lógico y aquel en el que el poema se despliega, es el margen visual en la disposición gráfica<sup>44</sup> de la composición e igualmente en la dimensión racional. Esa frontera impuesta por el silencio aísla la pieza poética, confiriéndole un estatus diferente ante un lector, que adquiere una actitud distinta frente al poema ya que lo reconoce como producto diferenciado conceptual y simbólicamente, en sus bases de comprensión habituales. La “attitude de lecture” que proclamaba Genette<sup>45</sup> viene determinada por la intervención del silencio sobre —y alrededor— de la poesía. Azuzado por las nuevas expectativas que el silencio le proporciona, el lenguaje se zafa de sus ataduras convencionales ansiando significar. En el poema, la palabra puede hallar un espacio para redimirse, para volver a conectar con la idea. Es en ese momento en que el lenguaje adquiere la abstracción como símbolo, cuando al despojarse de protocolos seculares regresa a un estado primigenio. Sin embargo, la vejación que ha padecido tomando una actitud flemática se convierte en lastre para su recuperación. Tiene lógica, pues, que ante este emplazamiento hostil, el proyecto literario de un nuevo lenguaje que signifique, refleje una realidad lingüística en el poema que se sustenta en una comprensión distinta y se materializa con unos parámetros que conculcan con lo establecido para el orden comunicativo. El déficit expresivo de la palabra pugna por hallar una precisión semántica y esa búsqueda conlleva, ineludiblemente, a la denostada mixtura de formas, géneros y estilos.

---

<sup>42</sup> Para una ampliación sobre el tema de la relación del poema con el tiempo y el espacio, véase Culler, “Distancia y deixis” (Culler, 1975: 234-243).

<sup>43</sup> Ciertamente, es aplicable a cualquier acto de lectura, sin ser exclusivo del poema sí se da en ñeste de manera más intensificada.

<sup>44</sup> Por ello todo en el poema tiene una especial significación y relevancia la disposición formal tipográfica. A propósito de estas consideraciones véase Jonathan Culler (1975: 232-233).

<sup>45</sup> “El lenguaje poético parece revelar su auténtica ‘estructura’, que no es la de una *forma* particular definida por sus atributos específicos sino la de un *estado*, un grado de presencia e intensidad al que, por decirlo así, se puede llevar cualquier secuencia, con tal de que se haya creado a su alrededor esos *margen de silencio* que la aísla en medio del habla ordinaria” (Genette, 1970:150).

Ciertamente los epistolarios de Aub forman parte de lo que se entiende comúnmente como *prosa*, más es necesario escudriñar bien el texto. Es el caso del epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre, en el que aun con una lectura en diagonal hecha por un lector poco avezado, el regusto sería el de haber *consumido* poesía. No es impresión, ni sensación; es un hecho. Secuencias como “Tú eres el verde fértil” (carta del 28 de mayo de 1958) o “¿Qué somos sino como tu Fénix cavadores en busca de otro; antípodas para estrecharnos la mano a través de la tierra? Horadaste más de que te correspondía: te oigo de noche y de madrugada, cercano (carta del 1 de abril de 1963) (Aleixandre y Aub, 2014: 85 y 117) así lo evidencian. Aleixandre también lo hace notar cuando afirma “una prosa que hay que llamar vital y que denuncia la mano, el brazo, el ser completo del escritor que la hace. No te sonrías; pero es una prosa que *alimentan*” (91). No sólo los epistolarios de Aub encierran ese ambiente de poema, esa palabra y expresión poéticas, tal y como Aleixandre proclama en la carta del 8 de julio de 1963, es ampliable a otros lugares de su obra: “Una novela, pues esto es una novela y el instrumento de expresión es la poesía [...] Los cien poetas de los mil climas que Max Aub lleva dentro” (120). En este sentido, la prosa epistolar de Aub tiene esencia poética en tanto que quiere despojarse de lo superfluo, de la convención, huir de las lógicas establecidas. Valga decir que su estilo es contagioso y, de repente, el lector de las cartas empieza a hallar irrupciones exclamativas entre las líneas de manera espontánea, como liberándose de la escritura: “¡Cuánto amor en ese corazón sofocado!”, “¡Qué solos nos dejaron!”, “¡Qué relámpago!”, “¡Qué bien el cuerpo cuando no se le siente!” (73, 82, 85). Aub se recrea en metáforas constantes: “¡Ni un milagro de grasa! Todo músculo y nervio mandón [...] Y no te dig de la atmósfera. ¡Se respira! (105). La metáfora traspasa el papel y llena los pulmones del lector, que sortea las palabras para llenarlas de silencio y que signifiquen. Esa manera aubiana encierra un único propósito: “Verdad y reto. Siempre esa tensión inconfundible” (107). Efectivamente, la búsqueda de *verdad*, de cumplir con su compromiso testimonial, de transmitir y referir certezas. Aub es conocedor de la fuerza del silencio y así lo hace notar en un juego de palabras que escribe a Vicente Aleixandre durante un período largo sin enviarle cartas. Aleixandre se queja en su carta del 9 de junio de 1959, “después de eso me has dejado en silencio”<sup>46</sup>, y Aub responde el día 22 del mismo mes, “Mi silencio achácalo al teatro adonde, [...] he vuelto [...] llena de placenteros quehaceres mis contadas horas” (94 y 95). Se trata de un pespunte sobre el silencio y sobre su reinado en las tablas y Aleixandre retoma este sentido, al que él ya había aludido en una carta anterior del 28 de mayo de 1958: “Lo que más quisiera

<sup>46</sup> Aleixandre utiliza aquí ‘silencio’ como vacío, pero más adelante lo emplea en la línea que Aub le abre con su respuesta, es decir, el silencio como máxima de la comunicación.

es andar contigo despacio, callar en Madrid” (85). No es paradoja, sino confesión y adscripción al silencio como ente comunicativo universal: “*La calle de Valverde*—se ahogó en el silencio. Mejor dicho, se ahogó en su expresión” (133). Ese “silencio ahogado” es expresión extrema, auténtica.

Por último, se quiere apuntar un par de juegos de palabras que arriesgan con la lógica “Acabo de recibir mi-tu carta de antes y ahora” (Aleixandre y Aub, 2014: 104) donde se da una transgresión de la posesión y del tiempo “antes/ahora” que choca con el presente de “acabo” que alude a esa disputa del “mi/tu” con la primera persona del singular que escribe. Es una ruptura de la sintaxis, del espacio y del individuo, pero es posible en la lógica que ha desplegado la lectura del epistolario, una carta que Aleixandre envió a Aub, Aub publicó, Aleixandre retocaría y ambos la publicaron, cada uno en revistas distintas, proceso del que se extrae una nueva lógica donde los posesivos y los tiempos tienen otra comprensión posible. Otros juegos como el baile de letras en el caso de la carta del 28 de mayo de 1958, “¡Qué lección para todos!—que elección” (85).

Las palabras evidencian su invalidez: sinonimia, preguntas retóricas, metáforas intentan paliar este vacío comunicativo entre idea, sentimiento e instrumento de comunicación. Las noticias de los fallecimientos de amigos, el encuentro entre los dos corresponsales son muestras de esa acusación a la palabra como imposible para describir el momento “ya ves cómo hemos perdido a Manolo, a Manolito” (98), donde se utiliza la atenuación de la pérdida por la de muerte, y la repetición con el diminutivo lo envuelve en un halo de tristeza que no consigue plasmarla con la palabra. En carta del 28 de abril de 1962 se alude al fallecimiento de Emilio Prados: “Estoy desolado. [...] ha muerto Emilio” (111), un caso en que la brevedad engarza con la contundencia y no hay espacio para la floritura. La carta de Aub del 29 de octubre de 1970 abunda en semejante dirección: “Difícil de expresar los sentimientos que despertaron el estar contigo en Madrid y más difícil todavía los deseos de volver a estarlo” (156), misiva en que se utiliza la repetición con una comparativa de superioridad, “difícil... más difícil”. Ambos hacen alusiones a la problemática de la palabra y su preocupación por corregir y aclarar sus palabras: “La carta mía [...] Para hacerla más clara la he retocado” (98-100). En parecido sentido, se hallan intervenciones directas sobre la palabra: “creo que debes meter en un paréntesis una frasecilla para que se vea que las pinturas son tuyas, como si yo lo supiera. ¡No lo supe! Y es precisamente lo que me hacía casi imposible que todo fuera invención. Pero para el público hay que dar una pista” (92). La manipulación es evidente y además Aleixandre destaca y distingue: “La escribí para ti [la carta], pero no importa: citar cosas espontáneas

quedan mejor cuando aparecen” (92). Así pues, aboga por una espontaneidad del sentimiento, que la palabra asfixia, y alude a ese “quedar mejor”, es decir, a la naturalidad, cuando hay un desprendimiento de toda adecuación e imposición.

## 2.7. Bibliografía

ALVARADO, M.B. (2013): *Humor, ironía y géneros textuales*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante

ARROYAVE, M. (2013): “¡Silencio!...Se escucha el silencio” *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 8, 1, pp.140-153.

AUB, M. (1999): *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*, introducción, edición y notas de José Antonio Pérez Bowie, epílogo de José María Naharro-Calderón, Segorbe: Fundación Max Aub /Universidad Alcalá de Henares.

\_\_\_\_\_ (2001): “El silencio” en *Ciertos cuentos*, ed. Jesús S. Carreras *et al.*, Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 189-194.

\_\_\_\_\_ (2002): *Hablo como hombre*, ed. Carlos Sobejano, Segorbe: Fundación Max Aub.

\_\_\_\_\_ (2007): *Morir por cerrar los ojos*, ed. Carmen Venegas, Sevilla: Renacimiento.

\_\_\_\_\_ (2011): *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*, Granada: Editorial Cuadernos del Vigía.

AUB, M. y AYALA, F. (2001): *Max Aub- Francisco Ayala. Epistolario 1952-1972*, ed. Ignacio Soldevila, Segorbe: Fundación Max Aub.

AUB, M. y TUÑÓN DE LARA DE LARA, M. (2003): *Max Aub- Manuel Tuñón de Lara de Lara. Epistolario 1958-1973*, ed. Francisco Caudet, Segorbe: Fundación Max Aub.

AUB, M. (2007): *Morir por cerrar los ojos*, ed. Carmen Venegas, Sevilla: Renacimiento.

AUB, M. (2011): *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*, Granada: Editorial Cuadernos del Vigía

AUB, M. y ALEIXANDRE, V. (2014): *Max Aub- Vicente Aleixandre. Epistolario 1958-1971*, ed. Xelo Candel, Sevilla: Renacimiento.

AZAUSTRE, A., Casas, J. (2011): *Manual de retórica española*, Barcelona: Ariel.

AZNAR SOLER, M. (1993): *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Barcelona: Universitat de València.



\_\_\_\_\_ (2003): *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Sevilla: Renacimiento.

CARRERA, J.S. et al. (2001): “Introducción” a Max Aub *Ciertos cuentos*, ed. Jesús. S. Carrera et al., Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 61-63.

CULLER, J. (1975): *La poética estructuralista*, Barcelona: Anagrama.

DALTON, R. (2015): *Antología*, Selección y prólogo de Mario Benedetti, Madrid: Visor.

ETTE, O. (2005): “Entre *homo sacer* y *homo ludens*: El *Manuscrito cuervo* de Max Aub” en Ottmar Ette et al. (eds), *Max Aub-André Malraux. Guerra Civil, exilio y literatura*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert Verlag, pp.177-200.

FERNÁNDEZ DE LA ROSA, R. (2015): “*Las ideas no son de nadie, sino del tiempo*”: texto y autoría en la obra última de Max Aub, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Trabajo final de Máster en Lengua española y Literatura Hispánica. Disponible en línea,

<http://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/254138/idasnosondenadie.pdf?sequence=1>

[fecha última consulta: 01/05/2016]

FÉRRIZ ROURE, T. (1996): “Max Aub en la *Ínsula* española (1946-1975)”, en Cecilio Alonso Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional “Max Aub y El laberinto Español”: celebrado en Valencia y Segorbe del 13 al 17 de diciembre de 1993*, Valencia: Ayuntamiento de Valencia, vol.2, pp. 859-876.

FOCAULT, M. (1968): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Argentina: Siglo XXI Editores

GARCÍA JIMÉNEZ (2008): *Comunicación, identidad y género*, Madrid: Fragua

GARCÍA SÁNCHEZ, F. (2007): “La menipea en el díptico “Enero sin nombre” y “Manuscrito cuervo”, de Max Aub” en Beatriz Mariscal y Blanca López de Mariscal (eds.): *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. “Las dos orillas”, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004. T.3: Literatura española, siglos XIX, XX y XXI. Literatura del exilio. Teoría literaria. Cine y literatura*. México: FCE-Asociación Internacional de Hispanistas-Tecnológico de Monterrey-El Colegio de México, Vol. III, pp. 149-163. Disponible en línea [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_3\\_013.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_013.pdf) [Fecha última consulta: 14/05/2016]

GENETTE, G. (1970): *Figuras: retórica y estructuralismo*, Argentina: Nagelkop.

GUILLÉN, C. (1989): *Teorías de la historia literaria*, Madrid: Espasa.

HADZELEK, A. (1998): “¿Por qué la autobiografía? El exilio en la autobiografía o la búsqueda de identidad perdida” en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, Barcelona: Associació d’ Idees/GEXEL, pp.309-317

JUARROZ, R. (2014): *Poesía vertical*, Madrid: Cátedra.

LARRAZ, F. (2009): *El monopolio de la palabra. El exilio intelectual en la España franquista*, Madrid: Biblioteca Nueva.

LLEDÓ, E. (1991): *El silencio de la escritura*, Madrid: Espasa

LÓPEZ-POZO, M<sup>a</sup>J. (1998): “¿Sobrevive el discurso testimonial al que se le niega un referente histórico?” en Manuel Aznar Soler (ed.) *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, Barcelona: Associació d’ Idees/GEXEL

MAYORGA, J. (1998): “Shock” *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, 273, pp.124

\_\_\_\_\_ (2016): *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia: Ediciones La uña RoTa.

MENDOZA, E. (2003): *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea*, Puerto de Santa María: Fundación Luís Goytisolo, pp.11-22.

PÉREZ BOWIE, J. A. (2006): “En torno a la concepción aubiana del realismo”, *El Correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp.486-496. Disponible en línea <http://www.uv.es/entresiglos/max/pdf/Jose%20Bowie.pdf> [fecha última consulta: 15/06/2016]

PRITCHETT, J. (2012): “Lo que el silencio enseñó a John Cage. La historia de 4’33” en Julia Robinson (ed.) *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, Barcelona, MACBA, 2009, pp. 166-177. Disponible en línea:

[http://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett\\_cage\\_cas.pdf](http://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf) [fecha última consulta: 1/06/2016]

QUEVEDO, F. (1993): *Sueños y Discursos*, ed. John O. Crosby Madrid: Castalia.

Quiñones, J. (2006): “Conceptismo y agudeza: Max Aub en la tradición aforística” en *El correo de Euclides. Anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 128-135

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2014): *Max Aub y la escritura de la memoria*, Sevilla: Renacimiento.

SICOT, B. (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*, LV, 2, pp. 397-434.

VALDÉS, R. (2006): “Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro” en *Estudios sobre la sátira española del Siglo de Oro*, pp.179-207

\_\_\_\_\_ (2008): “La historia en la sátira menipea: de Séneca y Luciano a Alfonso de Valdés y sus modelos humanistas” en *Letras humanas y conflictos del saber: la filología como instrumento a través de las edades*, pp.127-181.

\_\_\_\_\_ (2013): “El otro mundo en las sátiras menipeas de Quevedo. Una evolución a merced de la censura” en *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, pp.239-262.

VARELA, M. (2015): *Hier ist kein warum. El silencio en ciertas obras de Max Aub*, en línea, [https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/136992/TFG\\_mireiavarela.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/136992/TFG_mireiavarela.pdf) [fecha última consulta: 01/06/2016]

## **Agradecimientos:**

‘Gracias’ es un palabra, tan ajada, tan vacía, tan desprovista de sentido ya que apenas puede transmitir lo que quisiera y, a pesar de llevar bastante tiempo estudiando el silencio, me ha sido imposible franquear ese límite y debo expresarme, irremediablemente con palabras, que escogeré sencillas porque a mayor floritura, se enturbia el sentimiento. En primer lugar, debo decir que leer a Max Aub es un placer, poder trabajar deleitándome en cada línea de sus textos, hace que todo esfuerzo se dulcifique, así, que debo agradecerle ante todo a él, que pese a las adversidades, escribiera y lo hiciera con esa maestría que no me cansaré de admirar y loar. En segundo lugar, a José Ramón López, por su inconmensurable paciencia conmigo, mis teorías, mis formas escriturarias y mi sintaxis infernal, que lee, relee, corrige y enmienda haciendo que cualquiera de mis textos fluya y tenga sentido: enormemente gracias. También gracias al Grupo de Investigación GEXEL, por su labor de la recuperación de la literatura del exilio y por unas maravillosas jornadas aubianas, goce de todos los asistentes. Doblemente gracias a Francisca Montiel por abrir el sobre de las cartas de Aub y contagiarme esa curiosidad por los epistolarios. Gracias, como no, a Manuel Aznar, sin duda uno de los mejores en materia de Aub y es que el gusto de leer a Max Aub sólo es comparable a cualquiera de sus clases magistrales sobre teatro contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Gracias a las amigas, amigos que durante estos cinco años han escuchado incansablemente, debatido, criticado mis hipótesis sobre el silencio, Paula, M<sup>a</sup> Pilar, Cristina, Gerard, Alejandro, Eduardo, Ana, Jordi, Fede...

Gracias a Bienvenido Morros y a sus fantásticas tertulias en las Noches Literarias que celebramos donde he aprendido tanto, tanto y tanto. Y seguiré aprendiendo.

Por último, y no por ser menos importante, al contrario, a mi familia porque nada de esto hubiera sido posible sin ellos: a mis padres, a mi hermana, a mis tíos, a todos los que estuvieron a mi lado, pero, sobre todo, al padre de mi hijo, que me alentó, apoyó y creyó en mí desde el primer momento<sup>8</sup>. Especialmente se lo debo agradecer a mi hijo, Biel, porque fue él quien me hizo descubrir todo lo que encierra el silencio.

A todos, gracias.