

“Hasta que nos borren del mapa”: la relación espacial en *Cuentos ciertos* de Max Aub

PAOLA BELLOMI
Università degli Studi di Siena

Resumen:

Acercarse al legado literario de Max Aub es aproximarse también a su identidad diaspórica. El perfil biográfico de este autor, marcado por desplazamientos y exilios, evidencia la importancia que los conceptos de “espacio” y “lugar” han tenido en su experiencia vital, lo cual lleva a interrogarnos sobre el uso y función que esos conceptos han tenido en su producción. Para hacer esto, nos apoyaremos en algunos conceptos en préstamo del “giro espacial” y de la perspectiva ectópica (Albaladejo), en particular por lo que se refiere al “efecto espacial” (Cavicchioli) y al “script situacional” (Jouve) como elementos estructurales de la diégesis aubiana. En concreto, nos centraremos en tres relatos que pertenecen a la antología *Cuentos ciertos* (1965): “Una canción”, “La Ley” y “Enero sin nombre”. Nuestra hipótesis es que el estudio del espacio bajo la lupa de lo ectópico y del “giro espacial” puede revelar alguna conexión inédita entre el producto literario y la recepción por parte del lector, además de evidenciar el valor del legado literario y humano aún vigente de la obra de Aub.

Palabras clave: Max Aub, *Cuentos ciertos*, giro espacial, literatura ectópica, efecto espacial, script situacional, Déborah Vukušić

Abstract:

To approach Max Aub’s literary legacy is also to approach his diasporic identity. The biographical profile of this author, marked by displacements and exiles, shows the importance that the concepts of “space” and “place” have had in his life experience, which leads us to question the use and function that these concepts have had in his production. To do this, we will rely on some concepts borrowed from the “spatial turn” and the ectopic perspective (Albaladejo), in particular with regard to the “spatial effect” (Cavicchioli) and the “situational script” (Jouve) as structural elements of the Aub diegesis. In particular, we will focus on three stories that belong to the anthology *Cuentos ciertos* (1965): “Una canción”, “La Ley” and “Enero sin nombre”. Our hypothesis is that the study of space under the magnifying glass of the ectopic and the “spatial turn” can reveal some unprecedented connection between the literary product and the reader’s reception, in addition to highlighting the value of the literary and human legacy of Aub’s work that is still valid.

Key words: Max Aub, *Cuentos ciertos*, Spatial Turn, Ectopic Literature, Spatial Effect, Situational Script, Déborah Vukušić



Déborah Vukušić, en su poemario *Guerra de identidad* (2019), afirma que, desde que nació, su identidad ha sido vinculada a su nombre antes que a su persona: el carácter exótico de su apellido en el entorno gallego en el cual se crio y, más en general, en el español en el cual se mueve y trabaja ha determinado su relación con el mundo o, mejor dicho, el mundo con el cual se ha relacionado hasta hoy siempre ha subrayado la diversidad y extravagancia de su patronímico. La identidad de la poeta no puede eximirse de la alteridad que su nombre provoca en los demás, hasta el punto de que *Guerra de identidad* comienza explicitando el

significado de esos dos términos que la delimitan dentro del perímetro dinamitado que llamamos “identidad”:

me llamo déborah vukušić
soy dos mitades
mitad gallega y mitad croata
23 de mayo de 1979
salgo a la luz

déborah en hebreo: ‘abeja’

vukušić en croata

uši: ‘orejas’

vuk: ‘lobo’

abeja con orejas de lobo. (Vukušić, 2019: 15)

El caso de Max Aub presenta algún parecido con el de Vukušić: como la poeta gallego-croata, el nombre del escritor siempre le definió antes de poder expresarse como persona y como intelectual. Su nombre y apellido le han puesto en una posición extravagante en el sentido etimológico, es decir de persona que anda “errante por fuera de los límites” (DRAE, 2023: en línea). O, en palabras del propio autor:

¡Qué daño no me ha hecho, en nuestro mundo cerrado, el no ser de ninguna parte!
El llamarme como me llamo, con nombre y apellido que lo mismo pueden ser de un país que de otro... En estas horas de nacionalismo cerrado el haber nacido en París, y ser español, tener padre español nacido en Alemania, madre parisina, pero de origen también alemán, pero de apellido eslavo, y hablar con ese acento francés que desgarró mi castellano, ¡qué daño no me ha hecho! El agnosticismo de mis padres - librepensadores- en un país católico como España, o su prosapia judía, en un país antisemita como Francia, ¡qué disgustos, qué humillaciones no me ha acarreado!
(Aub, 1998: 128)

Acercarse al legado literario de Aub es aproximarse también a su identidad diaspórica. El perfil biográfico de este autor, marcado por desplazamientos y exilios, evidencia la importancia que los conceptos de “espacio” y “lugar” han tenido en su experiencia vital, lo cual lleva a interrogarnos sobre el uso y función que esos conceptos han tenido en su producción literaria.

En su pormenorizado estudio sobre la representación del lugar en la narrativa breve de Aub y Sender, Angela Moro señala que, en situaciones de poder despótico, como el caso de la España franquista, la descripción del espacio deja paso a la prescripción del mismo; además detecta que “[el] espacio participa de su ideología [del régimen] y genera zonas de las que los sujetos juzgados como espurios quedan excluidos. De ser así, la cartografía alojada en las obras de los exiliados ejerce una función de contranarrativa con respecto a la topografía oficial del régimen” (2022: 13). La “expulsión del presente” de la cual habla Claudio Guillén (2007: 83) a propósito de la relación temporal de los exiliados con respecto a su país de origen coincide también con la dificultad de hablar de una realidad que, con el pase del tiempo, no se corresponde con la de su memoria y de su experiencia previa al destierro. En este sentido la contranarrativa de la que habla Moro se aplica también a la construcción de una memoria de los hechos históricos que quiere contraponerse a la “memoria impuesta” (Ricoeur, 2000: 116), es decir a la reconstrucción de la historia de España perpetrada por el régimen.

Al crimen para nada ejemplar cometido por los nacionales y, luego, por los franquistas, Aub contrapone, en su producción, una “memoria ejemplar” que se sirve tanto de los elementos reales de sus vivencias como del espacio creativo y ficcional propio de la literatura,

incluso cuando se trata de una escritura testimonial y casi cronística como en los textos que componen *El laberinto mágico*, o algunos de los *Cuentos ciertos*, antología sobre las que nos centraremos en las páginas que siguen.

Sintetizando los datos favorecidos por Eugenio Maggi en su reciente edición crítica de *Cuentos ciertos* (2022), algunos de los textos breves que componen la colección habían sido publicados por Aub en su revista *Sala de Espera*, en la sección “No son cuentos (segunda serie)”. Entre julio de 1948 y marzo de 1951 salen: *Una historia cualquiera* (n. II), *Otro* [Vernet, 1940] (n. VII), *Historia de Vidal* (n. VIII), *Enero sin nombre* (n. IX), *Un traidor* (n. X), *Ruptura* (n. XI), *Espera* (Sabadell, 1938) (n. XII), *Los creyentes* (n. XVI), *Una canción* (n. XXII), *Manuscrito cuervo* (n. XXIV-XXVII) y *Librada* (n. XXX). En la edición de 1955¹, a cargo del propio Aub, a los antes mencionados textos, se añadieron *La Ley* y *El limpiabotas del Padre Eterno*, sin *Librada*, que volvió a incluirse tan solo a partir de la segunda edición de 1965 (Maggi, 2022: 14). La disposición de los cuentos en la antología sigue la evolución cronológica de los eventos históricos que se describen en cada texto y que, básicamente, recorren las experiencias de los republicanos (y del propio Aub) a partir de la Guerra civil, pasando por el exilio francés, hasta la reclusión en los campos de internamiento.

A pesar de presentarse como cuentos “ciertos”, es decir que narran episodios verosímiles ambientados durante la contienda y los momentos inmediatamente siguientes a la derrota republicana, se advierte cierta incoherencia en las referencias temporales que están esparcidas en el entramado narrativo, igual que las fechas de redacción de los textos, por admisión del propio Aub, no siempre son seguras, debido a la -a veces- poco fiable memoria del autor².

Si la memoria y la Historia muestran su debilidad, el espacio parece absolver la función de verosimilitud que nos esperamos en un cuento de corte realista y cronístico. Según Sandra Cavicchioli (2010), en una narración, para crear lo que ella denomina “efecto espacial” no son suficientes ni las descripciones ni el “efecto de realidad” (la verosimilitud), sino que a estos dos elementos hay que añadir un tercero, el “efecto de profundidad”, que consiste en “un efecto de coherencia entre los diferentes elementos que se hallan en un espacio y el sujeto que observa; la coherencia -y por tanto la inteligibilidad- del espacio está asegurada por la coherencia de las varias «profundidades» de los elementos del espacio con respecto al observador” (en Sorrentino, 2010: 12)³. En definitiva, sería la unión de los “detalles inútiles”, según la definición de Roland Barthes (1968), y de los niveles de las referencias topológicas que se hallan en un texto que crea el efecto de espacialidad.

Vincent Jouve, desarrollando la propuesta teórica de Bertrand Gervais, identifica en el concepto de “*script*” una especie de unidad mínima con la cual se estructura la diégesis; en palabras del estudioso, “si la référence à l’espace facilite la représentation de l’action, c’est aussi grâce à la mise en place de scénarios prédéterminés ou «scripts»” (1997: en línea). Jouve se detiene en el “*script* de situación”, que podría definirse como una secuencia de eventos encadenados entre sí gracias a una ambientación constante; su función sirve para delimitar de manera automática la descodificación, por parte del lector, de la situación⁴. Y añade que, para que el lector participe de manera efectiva en el mundo de la ficción, es necesario que se

¹ Como recuerda Maggi (2022: 14), en 1955 el escritor publicó las antologías *Cuentos ciertos* y *Ciertos cuentos*, la primera de corte realista y la segunda de corte fantástico.

² Véase el estudio de Maggi sobre las incongruencias de los datos cronológicos propuestos por Aub (Maggi, 2022: 13-17).

³ Traducción nuestra.

⁴ Jouve habla de “une frontière entre ce qui peut et ce qui ne peut pas s’y passer” dentro de ese *script* (1997: en línea).

identifique ya no en un personaje, sino en una situación, que es lo que crea la red de relaciones entre los diferentes personajes de una historia (1997: en línea)⁵.

Tanto el efecto de espacialidad como el empleo de *script* de situación son técnicas narrativas que, creemos, se hallan en los *Cuentos ciertos* desde una perspectiva que definiríamos “ectópica”. Retomamos este término de Tomás Albaladejo, según el cual “literatura ectópica” es:



una expresión que puede ser utilizada para denominar la literatura que ha sido escrita por autores que se han desplazado de su lugar de origen a otro lugar, implicando ese desplazamiento en muchos casos inmersión en una realidad lingüística distinta de la de origen e incluso cambio de lengua. Es la literatura que es producida fuera del lugar propio, fuera del espacio o territorio, en sentido geográfico y también en sentido cultural, en el que ha nacido o se ha formado el sujeto productor de dicha literatura. Es la literatura que está fuera del que sería su *topos* propio y se sitúa en otro *topos*, que también es lugar, espacio, pero distinto del previsible. Es la literatura que, a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *topos* primero, el habitual. (Albaladejo, 2011: 143)

En sus estudios, el investigador ha propuesto una taxonomía de la literatura ectópica, según la cual puede incorporarse en esta etiqueta crítica la producción literaria escrita por autores ectópicos 1. en la lengua del país de acogida; 2. en su propia lengua en países cuya lengua es la misma (con lo cual hay un cambio espacial, pero no lingüístico); 3. en su propia lengua en países cuya lengua es diferente; 4. una tercera lengua diferente tanto del idioma materno del autor como de la lengua del lugar en el que escribe (Albaladejo, 2011: 144-145; 2019: 403)

El caso de Max Aub es bastante peculiar puesto que entraría en la primera definición si pensamos en el desplazamiento de Francia a España y en el aprendizaje del español, que será su lengua literaria; aunque también se colocaría en la segunda definición, si consideramos España como su patria de origen (por naturalizarse español) y México como destino de un desplazamiento no buscado, pero necesario y que, al final, se transforma en una nueva patria; el idioma de Aub se enriquece de mexicanismos, pero básicamente sigue siendo el de su formación española. Lucía Hellín Nistal, que ha estudiado el caso específico de Max Aub bajo la lupa de la literatura ectópica, considera que:

En definitiva, siguiendo la trayectoria vital de Max Aub, podemos afirmar sin duda, que el autor corresponde a la categoría de escritor ectópico, puesto que experimenta un desplazamiento y una inmersión en una nueva cultura y su respectiva lengua - emplearemos el plural si incluimos las culturas y lenguas española y catalana- desde la que tendrá lugar su producción literaria. (2020: 245)

Sin embargo, la estudiosa llega a la conclusión de que, por no haber nacido en la era de la globalización, Aub no puede ser calificado como un autor ectópico ortodoxo:

Por una parte, la obra de Aub pertenecería a la categoría ectópica, pero no al género de la novela ectópica como tal. La producción literaria de Aub aquí analizada [*El Laberinto mágico*] es previa al periodo que estimamos correspondería al género ectópico, anterior a la década de los 70 del siglo XX y, por tanto, al auge del proceso globalizador. Así, si bien la particularidad de las diferentes marcas del

⁵ Jouve: “Pour comprendre le processus ici en jeu [es decir, la participación del lector en el mundo de la ficción], il convient de rappeler qu’on s’identifie, non à un personnage, mais à une situation, c’est-à-dire à un réseau de relations” (1997: en línea).

desplazamiento en su obra es la expresión final de una diferencia fundamental, estas novelas no responden al dilema conceptual que surge del estallido de la contradicción entre la internacionalización económica y su dependencia de las fronteras y los Estados-nación. Una contradicción que, en tanto en cuanto existe durante toda la etapa imperialista, ya existía en el contexto en el que Aub escribe sus obras, pero que no había terminado de colisionar en forma de millones de desplazados por el conflicto de la globalización.

A pesar de no pertenecer al género ectópico, la obra de Aub puede ser estudiada desde la categoría ectópica. (Hellín Nistal, 2020: 345)

Desde nuestra perspectiva, la producción literaria de Aub, en particular la escrita a partir de la Guerra civil y sus consecuencias, bien puede analizarse dentro de la lectura ectópica, dada la relación entre poder y creación que es común tanto en la literatura de Aub –y de tantos otros autores y autoras– como en la que nace a raíz de desplazamientos masivos causados por crisis climáticas, económicas, etc. La categoría ectópica se concreta, en la escritura de *Cuentos ciertos*, en diferentes modalidades, algunas de las cuales comentaremos a continuación.

Una canción, el relato que inaugura la antología, es un texto en el que el espacio se presenta a la mirada del lector ocupando simultáneamente dos niveles cognitivos: el primero y más inmediato es el de la descripción clásica del ambiente; el segundo, cuya percepción llega a fraguarse tan solo en la conclusión del acto de lectura, es el efecto de espacialidad teorizado por Cavicchioli. Aub recurre a los elementos naturales para crear unos *scripts* situacionales que sirven para que el observador se ubique en el espacio del relato: un campo en el cual “el sol restalla y la tierra está sorda. Nada tiene sombra. Solo bajo las piedras está la frescura, el agua y la muerte” (Aub, 2022: 81). Este es el comienzo del cuento, que en los párrafos siguientes está repleto de referencias al ambiente natural (hay un riachuelo, el cauce de piedras, la arena y el polvo, las hojas de olivo, el polvo del olivar, el calor del sol, etc.).

La superposición de los planos (de la verosimilitud y de la profundidad semiótica) se da al acercar las descripciones del paisaje a las del campo de batalla (las asperezas de la naturaleza parecen andar de manera paralela a las de la guerra), hasta coincidir en algunos momentos, como en la frase: “Olivar: olvidar” (Aub, 2022: 83); o aún: “Uno vive siempre y siempre está muerto: fuera y dentro, de arriba, abajo; de las raíces al cielo” (2022: 83). En el relato, Aub aprovecha los recursos del lenguaje evocativo para crear un tejido sensorial que logra estimular no solo la mirada del lector, sino varios de sus sentidos: “Una hoja de olivo es una hoja pequeña, una hoja gris y pequeña, gris de polvo y de sol, verde” (2022: 82); “Olivar al mediodía, leve declive escalonado. Chicharras. Achicharrado. El olor del sol, y el fusil a mano. Y la canción lejana” (2022: 83). Aub propone aquí una mirada que logra poner en evidencia no tanto la singularidad del espacio con respecto a la experiencia del autor (según Albaladejo, la ectópica es “la literatura que está fuera del que sería su *topos* propio y se sitúa en otro *topos*”, 2011: 143), sino la peculiaridad de la situación (la guerra), que logra transformar un lugar en algo “distinto del previsible”; Aub emplea una escritura que “a falta de su territorio habitual, encuentra otro territorio; es ectópica en relación con el *topos* primero, el habitual” (Albaladejo, 2011: 143). No en balde, casi al final del texto se lee: “Parece mentira que sea también España” (Aub, 2022: 84), una afirmación que demuestra la sensación de rareza del propio narrador-testigo delante de un paisaje irreconocible.

En *La Ley*, se puede notar que la técnica narrativa es parecida a la de *Una canción*, aunque los elementos con los que Aub trabaja son diferentes. La hipótesis aquí es que se aprovechen los cambios de los niveles espaciales para acompañar al lector en el descubrimiento del cambio del carácter de los personajes, o mejor dicho se asiste al desvelamiento de la que, quizá, es la verdadera naturaleza de los personajes gracias a la mutación del *topos*. En este sentido, es el espacio que, por sus transformaciones, a la mirada del lector se presenta como ectópico y esta

peculiaridad, como si estuviéramos viendo el negativo de una foto, nos revela que incluso el carácter de una persona puede ocupar un lugar que no es el suyo.

El relato se enmarca en dos niveles narrativos: uno corresponde al presente de la acción, mientras que el otro es una reconstrucción, intercalada por parte del narrador omnisciente, de los eventos históricos anteriores al estallido de la guerra. En el presente de la narración, se asiste a la representación del ambiente y a la mutación del carácter de los personajes; en nuestra opinión, Aub desarrolla el plan espacial sugiriendo un paralelo entre ambiente y naturaleza humana. La acción se sitúa en una masía, que en el cuento ha sido transformada en el puesto de mando de un batallón que, entendemos, es de soldados republicanos que están luchando durante la guerra. Los presos (enemigos y traidores) están colocados en la porqueriza.

El protagonista, Manuel García Cienfuegos, es un perito agrónomo que, en el cuento, es nombrado abogado y tiene que ocuparse de la defensa de dos traidores, Domingo Soria y Primitivo Ramírez, el *Cochinero*. Los dos demuestran una actitud muy diferente ante el juicio y la probable sentencia de muerte: Primitivo recurre a cualquier subterfugio para salvarse, mientras que Soria acepta su ineluctable suerte con dignidad, puesto que reconoce que la ley es la ley. Al final del relato, la narración llega al clímax: delante del pelotón, Primitivo demuestra toda su debilidad humana (“El pobre Primitivo no se tenía”; Aub, 2022: 95), pero son Soria y su abogado que ocupan la escena final y tuercen la historia de manera imprevisible. Al ver los soldados listos para matarle, Soria se echa a correr, intentando una improbable fuga; y es en este momento cuándo el perito agrónomo, ahora abogado, anda detrás de su cliente y vacía su cargador contra el fugitivo, aunque sin lograr matarle. “A Manuel se le revolvía la sangre”, se lee en el texto (2022: 96) y el motivo no es la huida del traidor Soria, sino la falta de respeto por la ley que Soria muestra con su evasión (“¿Para eso tanto respeto por la Ley? Estaba condenado, ¿no? ¡Pues a morirse como los hombres!”, es el pensamiento de Manuel; Aub, 2022: 96).

El *script* de situación que se da en el momento presente de la acción permite al lector ubicarse en la masía y, al mismo tiempo, las referencias espaciales crean un tejido emocional que es parte de la construcción de la individualidad de cada personaje; proponemos dos ejemplos que pueden ayudarnos a concretar esta hipótesis interpretativa. Al comienzo del relato, después de haber recibido el encargo de abogado defensor, Manuel sale de la cocina de la finca, ahora transformada en cuartel militar; el ambiente está descrito con las siguientes palabras: “Afuera no se veía ni gota; noche de noviembre cerrada y el agua, cayendo mansamente, sin repiqueteo, aumentaba el silencio y el espesor de la oscuridad. [Manuel] Se envolvió en su poncho y, a tientas, se fue hacia la techumbre que resguardaba la paja sobre la que dormía” (Aub, 2022: 85-86). El *script* de situación, aquí, entraría en la subcategoría de *script* de uso, que se da cuando las acciones se desarrollan empleando elementos típicos de una ambientación dada (Jouve, 1997: en línea): la referencia a la masía ya denota el área geográfica sin tener que explicitarla totalmente (Aragón y Cataluña)⁶; al ser de noche y al estar en el campo, la visión no puede ser nítida y la andadura del personaje tan solo puede ser claudicante; el lugar donde descansar es coherente con la situación general (una cama de paja bajo una techumbre). El efecto de profundidad permite al lector percibir la escena como congruente y verosímil. Las acciones sucesivas que se desarrollan en el marco de este *script* siguen el mismo patrón. Veamos algunos ejemplos más. Cuando Manuel acaba de hablar con sus defendidos, sale de la porqueriza y se dirige hacia el campo para reflexionar sobre la situación; la escena está contada de la siguiente manera:

Manuel García ni siquiera se preocupó por saber quién había sido el inductor. La cosa estaba clara. Salió encogiéndose del cuchitril y se fue a pasear por el campo.

⁶ El DRAE define la masía como una “casa de labor, con finca agrícola y ganadera, típica del territorio que ocupaba el antiguo reino de Aragón” (<https://dle.rae.es/mas%C3%ADA?m=form>).

Empezaba a amanecer. Ya no llovía, pero todo el suelo era lodazal. El techo de la masía se recortaba moradísimo en un livor ajenjo. Un árbol, desnudo del invierno, calcaba las raíces de sus ramas en el hálito del día próximo. Dos hombres, encapuchados, chapoteaban alrededor del pozo. Manuel atravesó el patio –el gallinero vacío, la caballeriza vacía– y salió al campo. Cerca del portón, un arado volcado levantaba el filo de su vertedera hacia el cielo preñado de agua.

Una larga alameda atravesaba el llano mundo labrantío. Manuel, sin cuidarse de los charcos, bien protegidos los pies por fuertes botas de campo, no hallaba salida. (Aub, 2022: 92)

Los elementos espaciales presentes en esta escena son todos coherentes con la situación que Aub quiere presentar al lector: una finca se compone de un edificio principal, una porqueriza, el gallinero, la caballeriza, etc.; al haber llovido y al estar en el campo, es normal que el terreno sea barroso; al estar en invierno, las plantas aparecen desnudas; puesto que está amaneciendo, la visión del paisaje es más nítida. El personaje atraviesa esta ambientación con mucha más convicción con respecto a la anterior escena, donde se movía a tientas; no obstante, el texto dice que Manuel no sabe cómo salir de esa situación, es decir no sabe cómo defender y salvar a los dos imputados; se encuentra en un pantano, que, a pesar de sus fuertes botas, no logra superar. Como se puede observar, una vez más el *script* situacional acompaña la acción y al personaje en su evolución y ayuda al lector a desvelar el carácter y los estados de ánimo de Manuel a través de los “detalles inútiles” de una ambientación que, a primera vista, es simplemente funcional a la contextualización de la acción.

Este procedimiento sigue hasta el final del relato, cuando asistimos a la fuga de Soria delante del pelotón y, sobre todo, delante de su defensor:

El campo se abría, desolado y asolado. Ahora habían cobrado cuerpo unos cuantos setos que separaban diversas heredades.

Quién sabe por qué, a esa hora triste, el campo no parecía tener fin. La tierra era plana y el sol, invisible, estaba fijo. No habría otra noche. O, mejor, la noche ya había caído para siempre sobre Domingo Soria, y él tenía culpa en parte, en parte muy exigua, pero la tenía.

No los ataron, ni les vendaron los ojos.

[...] Manuel García Cienfuegos, como un loco, echó a correr tras Domingo, desenfundó su pistola y vació todo su cargador contra el fugitivo. Domingo, más ligero, se perdió tras los setos. (Aub, 2022: 96)

En esta parte conclusiva del cuento, los elementos espaciales, una vez más coherentes con la ambientación general que se ha venido describiendo a lo largo de toda la narración, cubren, en lugar de desvelar, lo que va a suceder en la acción siguiente, como si participaran en el plan de fuga de Soria y quisieran ayudarlo a traicionar también al abogado. En realidad, el engaño al lector es ínsito a la narración desde el comienzo: las descripciones de los diferentes ambientes que Manuel traspasa son un reflejo del punto de vista de este personaje, son la interpretación del ambiente a través de la mirada del abogado. Así se explica este último *script* situacional, donde la coherencia del efecto de realidad se ve comprometida con respecto al efecto de profundidad puesto que el lugar de quien observa la acción (y por tanto el lugar que ocupa también el lector) no es el de un narrador extradiegético de grado cero, sino una voz externa que en ocasiones adopta el punto de vista de Manuel. Esto está confirmado por la conclusión a sorpresa del cuento: a sorpresa para Manuel, que en el relato que había construido en su mente se esperaba que Domingo Soria cumpliera con la ley hasta el final; la infinita noche que espera a Soria no es sino la idea que tiene su abogado de cómo tendría que acabar su vida y su historia. Sólo con la última intervención del narrador –ahora sí omnisciente– el lector comprende la verdadera naturaleza del alma de Manuel, que no es ni mejor ni peor que tantas

otras personas. Sin embargo, el espacio, que durante todo el cuento se ha presentado en su faceta realista, no conserva mucho de su aspecto anterior a la guerra; la masía, el gallinero, la caballeriza ya no sirven para la vida en el campo puesto que han perdido su función inicial y se han convertido en elementos fuera de lugar: la finca es un cuartel lleno de soldados, el gallinero y la caballeriza están vacíos, la porqueriza sirve como prisión, la huerta se emplea para las ejecuciones. Un espacio que cambia tan radicalmente su función primordial no puede no influir en los personajes; de hecho, las relaciones humanas que se representan en *La Ley* son un mundo casi al revés, donde un perito agrónomo ejerce de abogado, donde un agente de aduanas (Domingo Soria), republicano de toda la vida, llega a ser un traidor, donde la piedad deja el paso a los instintos más bajos del ser humano.

Si seguimos con la propuesta de Jouve, es decir que, en un texto, es gracias a la “puesta en escena” de un escenario (*script*) que el espacio facilita la acción (1997: en línea), entonces podemos interpretar un cuento atípico como *Enero sin nombre* bajo esta lupa y notar la relación espacio-movimiento-objetos que Aub logra crear.

Manuscrito cuervo y *Enero sin nombre* son los únicos dos textos de la antología en los que la voz del narrador no se corresponde con una figura humana, sino con un personaje que pertenece al mundo natural: en el caso de *Manuscrito cuervo* es, como el propio título sugiere, un cuervo sabio de nombre Jacobo quien relata los sucesos que acontecen en un campo de concentración; a pesar de su erudición, su naturaleza animal no le permite al ave entender e interpretar de manera correcta las escenas que se presentan delante de su mirada y que él registra, en su manuscrito en forma de ensayo científico, como disparates del ser humano. *Enero sin nombre* está narrado por una planta, un árbol, que no lleva nombre y que, con respecto a Jacobo, demuestra una actitud más equilibrada y, quizá, respetuosa y misericordiosa al asistir a la derrota del frente republicano en la zona catalana y al consiguiente río humano que fluye debajo de sus ramas, camino a Francia, con destino el exilio.

Si nos apoyamos en las herramientas hermenéuticas de Jouve, podemos dividir el cuento en dos partes: la primera correspondería a la porción de texto que Aub ambienta durante el 26 de enero de 1939 (2022: 105-109); la segunda parte incluiría los eventos que se identifican simplemente con las cifras de los dos días siguientes, es decir 27 y 28 (2022: 109-134). Lo que diferencia la primera de la segunda parte es la primacía del sujeto narrativo: la acción que se desarrolla el 26 de enero se centra en la descripción, por parte de la anónima planta, de su vida e historia personal, además de su relación con el restante mundo vegetal; el 27 y 28 el protagonismo pasa al universo humano que el árbol ve y comenta desde lo alto de su punto de vista privilegiado.

En la primera parte del cuento, de manera parecida al uso que Aub hacía del espacio en *Una canción* y *La Ley*, es la atención a los detalles mínimos, a los objetos evocados que crea el escenario en el cual la acción ocupa momentos temporales diferentes, aunque el espacio siga siendo el mismo. En estas páginas, la planta se preocupa por contar a su imaginario destinatario lector humano su nacimiento y mocedad, hasta llegar a su presente; una breve introducción –que ocupa el espacio de un párrafo, el inicial– sirve, a la voz narradora, para presentar los límites de los seres humanos, es decir su deseo de seguir andando por el mundo, moverse y desplazarse de un lugar a otro, cuando, según la perspectiva de la planta, “ignoran que una vez nacidos arraigan aunque no quieran y que no valen tretas, quiebros, artimaña o martingalas: no cuenta la carne, sino la savia” (Aub, 2022: 105). He allí el tema de las raíces y la identidad, que Aub debate en toda la antología, y ¿quién mejor que un árbol sabe de raíces?

Como es frecuente en la escritura aubiana, en *Enero sin nombre* también se juega con el lenguaje, con juegos de palabras que crean un efecto irónico cuando no sarcástico; en la frase que se acaba de citar, es el léxico vegetal que sugiere la lectura irónica (un árbol que habla de raíces y que defiende la savia en lugar de la sangre y la carne). El uso juguetón se halla también, un poco más adelante, en el comentario que la planta dirige a sí misma: “Me voy por las ramas”

(2022: 107). O, aún, hacia casi el final del cuento, el narrador externo se desvela en una nota a pie de página en la que corrige la información ofrecida por el árbol; en la postilla “i” se afirma:

ⁱ Existe una contradicción de fecha, incomprensible para mí. La frase antecitada la pronunció Adolf Hitler el día 6 de junio de 1939 con ocasión de la vuelta a Alemania de una parte de los efectivos nazis enviados a España. No nos fiemos demasiado de los árboles: con su aire de incapaces de matar una mosca, adivinan. Aquí está la prueba. (Aub, 2022: 129)

Volviendo a la estructura de la primera parte del cuento, la planta cuenta su nacimiento (“He nacido de pie. Siempre fui alta, mayor de lo que a mi edad corresponde; nací allá por los alrededores del mil ochocientos ochenta y tantos y he ido, como corresponde, ensanchando poco a poco mi tronco y mi paisaje”; Aub, 2022: 106), para luego pasar a su juventud (“En mis años mozos, cuando avisé sobrados, pasaron por mis pies los primeros automóviles”; 2022: 106) y finalmente llegar al presente de la historia (“Anoche se murió un niño a mi pie”; 2022: 108). Esta secuencia narrativa se caracteriza por dos elementos: las referencias espaciales y la comparación entre el mundo vegetal y la humanidad; estos dos elementos están entrelazados y responden a la misma función narrativa, es decir introducir el tema de la Guerra civil y sus consecuencias. Veamos algunos ejemplos. El árbol, para contar su historia personal, se apoya en los cambios espaciales que han interesado la zona donde se encuentra radicado; se trata de variaciones del paisaje debidos a la intervención humana, que señalan al lector el paso a la modernidad y su coste en términos medioambientales y humanos:

Figueras ha ganado en planta lo que yo en vista, cuando me creyó cercada yo la vencía por lo alto. Los azacanes, con sudores y tiempo, fueron construyendo sus cuarteles siguiendo la disposición de las tierras, figurándose alinear atabones a su capricho. Alcancé a ver hace muchos años San Martín, y cuando alzarón en la Rambla casas de tres pisos, para tapiar mi horizonte, desde las puertas de la ciudad ya divisaba yo Perelada. [...] Cubrieron el albañal, erigieron los palos del teléfono, cipos eternos de nuestra grandeza, los celemineros vinieron a mozos de la gasolina. [...] La carretera se amolla, hunde y enfanga con la lluvia; con los calores espolvorea el campo, la alquitranaron y se va dando lustre, allá ella con sus hitos. (Aub, 2022: 106-107)

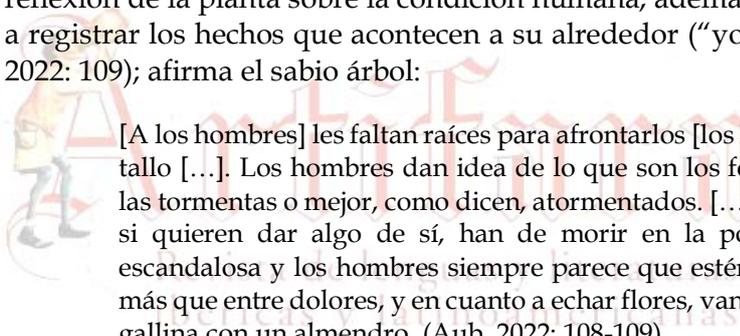
El *script* situacional funciona para crear, en la mente del lector, un espacio que de natural pasa a ser antropomorfo y este cambio está cargado de presagios negativos: la propia planta, para expresarse, usa un léxico bélico: “Figueras ha ganado”, “cuando me creyó cercada yo la vencía”; y sigue con imágenes violentas (desde el punto de vista medioambiental):

Sucedieronse podas: tanto da, ya pueden los hombres baratear nuestra vida, somos más que ellos, tienen miedo a la intemperie y por ello perecen, desnudos parecen flores ¡y se visten! Desgraciados. Chapodan el mundo para poder sustentarse, por falta de raíces. Lo que vale es el viento, y lo ignoran. Se empeñan en sacar grano del escajo, madera -vida de nuestra muerte- de la moheda. Moceros malolientes, solo viven si mojonean [...]. [S]e hacen vegetarianos como si sirviese para algo comer de lo que uno no está hecho: coman carne y déjennos en paz. (Aub, 2022: 106-107)

La presencia humana modifica el espacio, para peor: esta es la opinión de la voz narradora. Aub salpica esta primera parte de referencias geográficas y de una toponomástica concreta (Figueras, San Martín, Perelada, Llansá, Rosas, los Pirineos, Francia) que, en boca de un árbol, cumple una función situacional (ofrecer las coordenadas de donde estamos) y sin embargo, para el lector más atento (en particular el contemporáneo a Aub) son nombres que hablan de la guerra de España, sin mencionarla todavía, puesto que son lugares de batallas

que evocan la resistencia y derrota del frente republicano en la zona catalana. Es tan sólo delante de la muerte de un niño que cambia la mirada del lector sobre la ambientación, que ahora ya no es simplemente el teatro de la vida de un árbol y su lucha contra el desarrollo humano, sino que es el lugar que ve la dramática huida de miles de españoles hacia Francia.

En esta última secuencia de la que definimos como primera parte del cuento, el árbol todavía tiene la primera y la última palabra, aunque la voz humana empiece a tomar espacio en la página, un elemento éste que será predominante en la estructura narrativa de la segunda parte. No en balde la secuencia se cierra como había empezado el relato, es decir con una reflexión de la planta sobre la condición humana, además de explicar el sentido que la mueve a registrar los hechos que acontecen a su alrededor (“yo creo lo que veo: por eso lo cuento”, 2022: 109); afirma el sabio árbol:



[A los hombres] les faltan raíces para afrontarlos [los huracanes y ciclones], son puro tallo [...]. Los hombres dan idea de lo que son los fenómenos pasajeros, son como las tormentas o mejor, como dicen, atormentados. [...] Triste condición la de animal; si quieren dar algo de sí, han de morir en la porfía; la sangre es savia muy escandalosa y los hombres siempre parece que estén pariendo; no saben dar fruto más que entre dolores, y en cuanto a echar flores, van lucidos. No me comparéis una gallina con un almendro. (Aub, 2022: 108-109)

Con estas palabras se concluye la primera parte y el cuento pasa a otra construcción narrativa, en la cual predominan los recuerdos y los testimonios de las víctimas republicanas que el árbol escucha a su pasaje. Ahora es la voz humana que ocupa el espacio principal de la página; la planta interviene para comentar o describir la situación que se extiende delante de su mirada. El relato, por tanto, se balancea entre unos episodios que podríamos definir intercalados, en los que los prófugos reconstruyen los diferentes frentes militares en los que lucharon, fueron heridos, capturados, liberados y de los que tuvieron que huir, y las intervenciones del árbol que sitúan al lector en el presente de la narración.

Si en la primera parte era la verticalidad del árbol que predominaba, ahora es la horizontalidad del río humano que prevalece como abstracta línea en el espacio del cuento. Las historias de varios grupos humanos emergen de la multitud, que se mueve de manera informe hacia un único destino, el destierro. De los diálogos aprendemos la variada geografía de la guerra. Hay personas que vienen del País Vasco, de donde tuvieron que irse, buscando refugio antes en Barcelona y, ahora, en Francia (Aub, 2022: 111). Hay quienes proceden de Andalucía y de Aragón, como los “dos adolescentes heridos, con el color perdido y la barba vieja” (2022: 118), que encuentran amparo de la lluvia justo debajo del árbol-narrador. San Sebastián, Figueras, San Martín, La Agullana, Barcelona, Vallcarca, Madrid, Zaragoza, Andújar, el Ebro, Arenys, Sograndio: estos son solo algunos de los topónimos que Aub cita para reconstruir el mapa de la batalla, la retirada y la resistencia, y, de este modo, conmemora el esfuerzo de los españoles que lucharon tanto en los grandes centros urbanos como en los pequeños pueblos de provincia, soldados y simples ciudadanos, comprometidos todos en defender su propia libertad.

La construcción del espacio se da no solo a través de la nominación de los teatros de batalla, sino recurriendo también al uso de algunas estrategias narrativas; entre estas, se halla el paralelismo que Aub crea entre la primera y la segunda parte: de hecho, en ambas se nombra Figueras como primera referencia topográfica (Aub, 2022: 106; 109) y el narrador vuelve a emplear la metáfora del “andar” para referirse a la costumbre que tenemos los humanos de seguir moviéndonos en el mundo (2022: 105; 109). Lo que ha cambiado totalmente en la segunda parte es la función de los objetos que ocupan el espacio; como ya en *La Ley*, aquí también son los objetos cotidianos aludidos en el cuento que subrayan la violencia de la guerra en cambiar no solo el paisaje, sino también la vida de los seres humanos:

Las camas son de madera y sirven de varales, en las roscaderas van vasijas y cazos. No son carros con toldo de lienzo, de los de carretera adelante, son carros labriegos de llanta ancha y loriga chillona que no han salido de la heredad. Los bultos forman vejigones por encima de los adrales, por las bolsas de abajo; el carro se transforma en racimo bamboleante; la reata o el animal solitario lo arrastra con el hocico bajo, la melena y las crines sucias, la cruz y los ijares raspados, el corvejón en sangre, la caña y el espolón vueltos tierra. [...] Sobre el carro no hay sitio para nadie, a menos que una vieja haya venido a trasto negro, tumbado; no dirigen el bicho ni riendas ni tirantes, ni manda el bocado a derecha o izquierda, condúcelo la riada. (Aub, 2022: 111)

Un poco más adelante, es el propio árbol que, al comentar el descorrer incesante de personas, afirma: “Los hombres van siempre con la cabeza baja, no nos miran nunca; solo se acuerdan de nosotros si solea o llueve, en busca de cobijo, como ahora. [...] Es la primera vez que veo andar gente bajo la lluvia. Siempre la he visto correr o pararse a esperar el escampo” (2022: 118). La guerra transforma el espacio natural. En una situación tan extrema, incluso los rostros humanos pueden llegar a ocupar una nueva categoría del espacio: “Vosotros no os dais cuenta de lo que es un rostro humano. Reconozco que no hay cosa que se le pueda comparar: tienen de todo encerrado en tan breve espacio: del fuego, agua, y tierra, de la que están hechos; esto les da cierto aire inconfundible” (2022: 114).

La violencia trasfigura el espacio todo, tanto el real como el simbólico. La suma y compendio de esto Aub lo desarrolla en la última parte del relato, en el capitulillo señalado con el número 28, cuando, durante un ataque aéreo, estallan algunas bombas que afectan a la “riada”, causando nuevo dolor, sufrimiento y muerte entre los prófugos. Y con este movimiento narrativo, el cuento llega a la última versión de la representación del espacio, que había empezado como natural (el lugar de nacimiento y crecimiento del árbol-narrador), para luego pasar a la transformación debida a la intervención humana (el desarrollo y la modernidad). Sin embargo, es con la guerra que el paisaje, incluso el antropomorfo, se desvirtúa de manera total y profunda. Las bombas causan el definitivo cambio del espacio, que ya no se rige ni en la verticalidad de la primera parte, ni en la horizontalidad de la segunda; en el cierre del cuento, los desastres de la guerra rompen con todo tipo de linealidad, para esparcir escombros inertes y humanos en cualquier sentido y dirección. Con una acertada secuencia que se basa en la acumulación de verbos de acción, Aub describe la catástrofe que provoca una transformación radical del espacio:

Un soplo inaudito de las entrañas del mundo, falso cráter verdadero, que enroña y desmantela paredes; descalabra, entalla y descuaaja vigas; descoyunta hierros; descresta y enrasa cementos; desfaja, amarillece, desbarriga, desperna y despeña vivos que vienen en un fragmento de segundo a bulto y charo. Quema, rompe, retuerce, descuaaja coches y desmigaja sus cristales; derrenga carromatos, desconcha paredes; desploma ruedas convirtiéndolas en brújulas; desfigura la piedra en polvo; descuadrilla un mulo, despanzurra un galgo, descepa viñedos; descalandraja heridos y muertos; destroza una joven y desemeja un carabinero de buen tomo agazapados frente a mí; deszoca por lo bajo a dos o tres viejos y alguna mujer; diez metros a mi izquierda descabeza a un guardia de asalto y cuelga en mis ramas un trozo de su hígado; descristiana tres niños en la acequia del lado bajo [...]. Mi rama principal está decentada y alabeada, y la mayoría han dado en tierra. En una de las que me quedan está colgado un pañuelo negro y algunas cintas de colores. [...] Ya me pueden chapodar, ya no soy la tercera parte de lo que era. (Aub, 2022: 125-126)

El efecto de profundidad se logra en el fragmento de texto que se acaba de citar por medio de la acumulación, como se ha visto, junto con el cambio gradual del foco: de la mirada

hacia el ambiente natural limítrofe al árbol (la tierra y el campo), se pasa a enumerar las consecuencias del estallido sobre los cuerpos de los animales y de los humanos, para llegar a la autorrepresentación de sí mismo por parte del narrador que, a estas alturas, siente el destino de los humanos cercano al suyo: como ellos, ha padecido la brutalidad de la guerra y, come ellos, ha perdido algo de sí mismo. El movimiento espacial se da de lo más lejano (el campo) a lo más cercano (el propio narrador), creando en el lector una amplificación del efecto emotivo. El cuento termina como había empezado: con la “riada” humana que vuelve a andar, camino a Francia.

Como esperamos haber demostrado, las herramientas de la perspectiva ectópica y de la topología pueden servir a analizar y explicar la envergadura del legado literario de Max Aub. La hipótesis inicial quería averiguar si el estudio del espacio en algunos de los textos de este escritor podía revelar alguna conexión inédita entre el producto literario y su percepción por parte del lector; para comprobarlo, analizamos algunos de los relatos de la antología *Cuentos ciertos* con el auxilio de las propuestas teóricas del “Spatial Turn”⁷, en particular por lo que se refiere a los conceptos de “efecto espacial” y “script situacional”. En su estudio sobre “España y las variadas geografías de las obras teatrales aubianas”, Silvia Monti subraya que:

[La] orientación geográfica se basa en dos supuestos: primero, que cualquier espacio es siempre también un espacio simbólico producido por los textos que lo han descrito y le han llenado de sentidos; y después en la idea de que cada texto siempre es modelado por el espacio. Es decir, los lugares del mundo pueden entenderse como productos del imaginario, pero también como productores de realidades. (Monti, 2014: 122)

Consideramos que a través del estudio de la literatura escrita por Aub desde el exilio, bajo la lupa de la perspectiva ectópica y del “giro espacial”, nos damos cuenta una vez más de la sabiduría con que este autor maneja los mecanismos de producción de sentido y consigue involucrar al lector incluso cuando aparenta utilizar una perspectiva neutra o incluso distanciadora. Por eso estamos convencidos de que su legado literario, lejos de estar atado a unos acontecimientos del pasado, merece una amplia circulación entre el público lector actual. En la anotación del 15 de diciembre de 1955, en su diario Aub registraba como hecho negativo el ingreso de España en la ONU puesto que esto significaba que Franco había ganado de manera definitiva y los republicanos, por tanto, eran unos “perdidos” (Aub, 1998: 268) y añadía: “¿Por qué no reconocerlo? Lo hemos perdido todo, menos la vida. Es decir, no hemos perdido nada: todo queda por hacer. Hasta que nos borren del mapa; no falta mucho. ¿De qué sirve la verdad?” (1998: 268). La verdad sirve, en nuestra opinión, justamente para que no se borre de las cartografías de la memoria el ejemplo de intelectuales como el propio Aub, que con su infatigable trabajo literario ha fijado en el atlas de la literatura no solo su historia personal, sino también la de la España republicana y antifascista.

⁷ El “giro espacial” es una perspectiva crítica que se ha desarrollado dentro de los estudios culturales a raíz de la Segunda guerra mundial, cuyas consecuencias habían cambiado radicalmente el espacio vital de una parte importante de la humanidad. A partir de una renovada reflexión acerca de los conceptos de “espacio” y “lugar”, la crítica literaria también ha desarrollado sus herramientas para investigar los textos considerando el espacio ya no como simple elemento narrativo, sino como elemento constitutivo y significativo del mensaje textual. Para profundizar el desarrollo de los estudios que recurren al concepto del “giro espacial”, véanse Warf y Arias (2009), Sorrentino (2010) y Matías (2014).

Bibliografía

- ALBALADEJO, Tomás (2011) “Sobre la literatura ectópica” en Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou, Natalia Shchyhlebka, eds., *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität. Festschrift zum 65. Geburtstag des Wissenschaftlers und Dichters Carmine/Gino Chiellino*, Dresden, Thelem, pp. 141-153.
- (2019) “European Crisis, Fragmentation and Cohesion: The Contribution of Ectopic Literature to Europeanness”, *Journal of European studies*, 49.3-4, pp. 394-409.
- AUB, Max (1998) *Diarios (1939-1972)*, ed. de Manuel Aznar Soler, Barcelona, Alba.
- (2022) *Cuentos ciertos*, ed. de Eugenio Maggi, Madrid, Cátedra.
- BARTHES, Roland (1968) “L’effet de réel”, *Communications*, 11, pp. 84-89.
- CAVICCHIOLI, Sandra (2010) “Spazio, descrizione, effetto di realtà” en Flavio Sorrentino, ed., *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, pp. 19-37.
- DRAE, DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2023), edición en línea.
- GUILLÉN, Claudio (2007) *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets.
- HELLÍN NISTAL, Lucía (2020) *Escritura, desplazamiento y migración: la literatura ectópica. Análisis de la obra de Max Aub, Emine Sevgi Özdamar y Najat El Hachmi*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, <http://hdl.handle.net/10486/695985> (21/02/2025).
- JOUBE, Vincent (1997) “Espace et lecture: la fonction des lieux dans la construction du sens”, *Cahiers de Narratologie*, 8, DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.10757> (21/02/2025).
- MAGGI, Eugenio (2022) “Introducción” en Max Aub, *Cuentos ciertos*, Madrid, Cátedra, pp. 9-78.
- MATÍAS, David (2014) “Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios”, *Cuadernos de Filología Francesa*, 25, pp. 193-204.
- MONTI, Silvia (2014) “España y las variadas geografías de las obras teatrales aubianas”, *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 122-127.
- MORO, Angela (2022) *Fuera de lugar. La representación del espacio en la narrativa breve de Max Aub y Ramón J. Sender*, Sevilla, Renacimiento, Biblioteca del exilio.
- RICCEUR, Paul (2000) *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SORRENTINO, Flavio, ed. (2010) *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando.
- VUKUŠIĆ, Déborah (2019) *Guerra de identidad*, Salamanca, Delirio.
- WARF, Barney y Santa ARIAS (2009) *The Spatial Turn Interdisciplinary Perspectives*, New York, Routledge.

