

Juego de mapas: cartografías literarias de la narrativa breve de Max Aub

ANGELA MORO
Università di Pisa

Resumen:

El artículo propone un acercamiento a una selección de relatos breves de Max Aub tomando como punto de arranque metodológico el patrón modular y fragmentado de *Juego de cartas* (1964), que lleva al extremo la concepción de literatura y de expresión interartística de un universo presidido por la disgregación de los tradicionales códigos realistas. La práctica de reconstrucción y recombinación de epístolas que procuran arrojar luz sobre la identidad de un misterioso difunto constituye una alegoría y un manifiesto de poética del autor. *Juego de cartas* nos entrega una clave de lectura de su obra, que tampoco puede prescindir del legado pictórico de Jusep Torres Campalans, apócrifa pero auténtica écfrasis del mundo aubiano. Este marco epistémico es puesto en relación dialéctica con la reflexión sobre los variados mapas que la narrativa de Aub atesora y que, con frecuencia, se hilvanan alrededor de un vacío, de una ausencia, de unos lugares incompatibles que el exilio acarrea y que el espacio de la escritura intenta rescatar.

Palabras clave: Max Aub, *Juego de cartas*, Jusep Torres Campalans, mapas, exilio

Abstract:

The article delves into a selection of short fiction works by Max Aub, considering as a methodological starting point the modular and fragmented pattern of *Juego de cartas* (1964), which brings to the extreme the conception of literature and inter-artistic expression of a universe dominated by the disintegration of traditional realist codes. The practice of reconstruction and recombination of epistles that seek to shed light on the identity of a mysterious deceased person constitutes an allegory and a manifesto of the author's poetics. *Juego de cartas* provides a key to read Aub's work, which cannot ignore the pictorial legacy of Jusep Torres Campalans, an apocryphal but authentic ecphrasis of the Aubian world. This epistemic framework is placed in dialectical relation with the reflection on the various maps that Aub's narrative treasures and that are often woven around a void, an absence, those incompatible places that exile brings and that the space of writing attempts to rescue.

Key words: Max Aub, *Juego de cartas*, Jusep Torres Campalans, maps, exile



1. UN UNIVERSO FRAGMENTADO Y COHERENTE

Si asumimos con Aub que “uno es de donde hace el bachillerato” (Aub y Soldevila Durante, 2006: 89), es quizá conveniente traer a colación las palabras de otro escritor, que, aunque en décadas diferentes, comparte con él los entornos valencianos de la infancia y de la juventud: Rafael Chirbes. Chirbes (2002: 58) repara en que “la obra posterior a la guerra de Max Aub es el desesperado empeño por trazar un preciso mapa de España, una literaria geografía libre de las transformaciones que los vencedores están imponiendo a la real”.

En este sentido y sin olvidar su insoslayable afán transfronterizo, podemos entender la literatura aubiana en su conjunto como el lugar *lato sensu* donde el autor almacena sus historias

y *strictu sensu* como el lugar donde estas historias se depositan en un efectivo mapa con perímetros porosos pero deslindados¹. Dicho mapa, patrón vicario y representativo del espacio convocado en su obra literaria, nos brinda cierta distancia con respecto a los hechos narrados. Una distancia que se impone como necesaria entre lenguaje y realidad y que, si bien impide un conocimiento mimético, proporciona una comunicabilidad que la adhesión total no propiciaría. Al hilo de esta reflexión, la cartografía literaria aubiana adquiriría los rasgos de un cuaderno de bitácora autorial, un cajón de sastre que atesora las múltiples vertientes que apuntalan su universo narrativo.

Lo que podemos destacar de este universo es su patrón modular; a saber, una trabazón de unidades básicas e independientes que, sin embargo, nunca adolecen de incoherencia. Caudet, en el prólogo a la reedición de *No son cuentos* de Max Aub de 2004, atisba en el cuento una unidad mínima en la construcción de la *Weltanschauung* aubiana, que nace y se desarrolla bajo el doble signo de fragmentación y totalidad (Caudet, 2004: 12). Caudet apela de forma congruente al “principio de unidad compositiva” con vistas a dar cuenta de la “indagación parcelada, troceada de la realidad” (Caudet, 2005a: 26). A la luz de lo expuesto, resulta que la perspectiva, la fragmentación y el ensamblaje serían los tres pivotes en los que se asienta la gramática de la ilación narrativa de Max Aub y conforman el sistema plural de sus textos. Entre ellos, los que más sobresalen por meridianas razones de compatibilidad estructural con este principio son los de narrativa breve. Es más, cabe señalar una correspondencia biunívoca entre el mismo planteamiento de la arquitectura narrativa aubiana y el caudal expresivo que se desprende de su producción breve.

En fechas tempranas, ya Marra López (1963: 190) había puesto en evidencia las ventajas de la *brevitas* de Aub:

Sus novelas resultan quemadas por exceso de materiales anecdóticos y sociológicos. A mi entender, resultan mucho mejores, narrativamente hablando, sus relatos cortos. Dotados de una síntesis dramática de la que carecen sus novelas, al no haber posibilidad de extensión, la retórica y el barroquismo desaparecen, quedando los relatos desnudos, ceñidos al hilo de los acontecimientos.

Dicho en otras palabras, la contundencia de los relatos aubianos los convierte en una especie de catalizadores de las habilidades narrativas del autor, cuyo estilo, a menudo epigramático y tajante, bien se ajusta a la intensidad que brindan las formas breves. Lejos de malograr las potencialidades comunicativas, la pérdida de un referente unívoco debido a la destitución de un monolítico paradigma realista estimula la creación y la inventiva como medios para recuperar ese referente de forma oblicua, inesperada.

Con frecuencia, el quehacer aubiano en las narraciones breves consigue reducir un tema complejo a su médula con una gran sobriedad de medios sin que eso nunca vaya a costa de una fina matización (Brandenberger, 2004: 142). La poética aubiana, por lo tanto, espolea un ejercicio de reconstrucción y de recombinación de estos fragmentos; ejercicio constante, pero en perpetua variación, de tal manera que el lector tiene que involucrarse según opciones interpretativas cada vez diferentes. Asimismo, Brandenberger (2004: 142) hace hincapié en la “seguridad con que el autor evoca con unas pocas pinceladas una situación, un personaje, un ambiente, con tal precisión que el lector puede completar la escena o el retrato debidamente”. La alusión metafórica a las pinceladas para perfilar la materia diegética resulta especialmente oportuna si consideramos el talante interartístico de Aub; es decir, su afán por propiciar un

¹ A este propósito, cabe señalar la meritoria iniciativa lanzada en 2023 y llamada significativamente *Max Aub Mapa*: una página web que recoge un documental transmedial sobre la vida y la obra de Max Aub, así como un recorrido interactivo desde su legado hasta la actualidad; al cuidado de la radiotelevisión pública valenciana À Punt, dirigido por Elisa Ferrer y guionizado por Fran Ruvira (<https://maxaubmapa.com/es/>).

diálogo entre medios artísticos y plásticos diferentes pero que apuntan a un objetivo expresivo común.

Este tupido entramado textual nos lleva entonces a apostar por una clave hermenéutica más metaliteraria que semántica a la hora de abordar la narrativa breve aubiana (Velasco, 2002: 103); o sea, intentamos lanzar la hipótesis de que por lo menos algunas herramientas interpretativas ya están presentes en su misma obra y subyacen a su polifacético andamiaje narrativo.

2. JUEGO DE CARTAS COMO PATRÓN INTERPRETATIVO

Más específicamente y como se verá a continuación, acudimos aquí a *Juego de cartas* (1964) como pauta epistemológica y herramienta hermenéutica de cara a ahondar en el caleidoscopio de la narrativa breve de Aub. Auténtica provocación aubiana y fiel reflejo de su espíritu de *homo ludens*², *Juego de cartas* es quizá la obra del autor que más pone a prueba la flexibilidad del concepto de literatura: un enrevesado montaje de módulos narrativos breves cuya ligazón está garantizada por el típico *usus scribendi*, en equilibrio entre desafío y reflexión agrídulce sobre la imposibilidad de tener acceso a una comprensión cabal de lo real. Aub parece sugerirnos que la investigación infructuosa y el azar forman parte integrante de una nueva manera de encarar el proceso cognitivo sobre el mundo. De ahí que el juego sea entendido como alegoría de una realidad fragmentada e imposible de reconstruir según el tradicional prontuario realista.

El derrumbe del canon realista se debe, en opinión de Soldevila Durante (1968: 203), al error estructural de “creer que bastaba reproducir el contorno, con la suficiente fidelidad, para recrear el ambiente, ignorando que el ambiente no lo crean las cosas, sino la relación de los hombres entre sí, y de los hombres con las cosas”. Ante un universo desquiciado, el realismo de Aub es un “realismo en realidad ausente”, de acuerdo con la lúcida definición de Monti (2013: 58); un realismo despojado de toda pretensión de describir lo real y enterado de la inoperancia de los modelos vigentes hasta aquel momento, que solo aspira a hacer comprensible la realidad, a penetrarla y, de alguna manera, ‘escribirla’ merced a nuevos códigos y combinaciones inéditas. Como mantiene Pérez Bowie (2006: 11), el realismo aubiano “no es la mera descripción de la superficie de las cosas sino el instrumento para penetrar hasta el fondo de las mismas”. Asimismo, Faber (2002: 6-7) propone la definición de ‘realismo apórico’, un realismo que entronca con la condición de exiliado del autor; a saber, “una expresión de imposibilidad de cualquier escritura realista tradicional”. Sin embargo, es el mismo Aub quien califica su realismo de ‘trascendente’³ en *Discurso de la novela española contemporánea* (1945: 102-103)

no por la importancia sino por el hecho de ser un arte llamado a traspasar y penetrar en un público cada vez más amplio. Realismo en la forma pero sin desear la nulificación del escritor como pudo acontecer en los tiempos del Naturalismo. Subjetivismo y objetividad parecen ser las directrices internas y externas de la nueva novelística.

² La crítica (Santíñez Tió, 1998; Ette, 2005; Buschmann, 2022: 205-206) ha aplicado la definición de *homo ludens* a Aub basándose en el estudio de Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938). El filósofo neerlandés concibe el acto de jugar como un fenómeno cultural, consustancial a la naturaleza humana, que define de forma interdisciplinaria las experiencias bélicas, artísticas, deportivas, jurídicas. Por lo tanto, el juego funge como el sistema sobre que se basan las representaciones de espacios, objetos, y alegorías y con que se crea un proceso de reproducción y representación. *Homo ludens* se configura también como un intento de superación de las taxonomías de *homo sapiens* y *homo faber* que, a raíz de las grandes tragedias del siglo XX, ya habían perdido su vigencia.

³ Soldevila Durante (1968: 204) elabora una lúcida interpretación de dicha trascendencia: “las cosas aparecen en la medida que trasciende hacia ellas el interés del hombre, y este nos las ofrece a su través”.

Unas páginas más adelante, Aub postula cierta armonía entre la exposición tangible y lo interior de este nuevo arte: “un arte en el cual la exposición de lo externo no deje de estar en consonancia con la imaginada realidad interior. Un arte donde imaginación y realidad contrapesen sus valores. Un arte realista en su figura e imaginado por los adentros” (Aub, 1945: 105-106). Estas dos facetas complementarias confluyen en una visión de un arte dotado de una plasticidad que permite forjar universos paralelos, sí, pero en constante relación dialógica con nuestro mundo. A juicio de Pérez Bowie (1999: 219-220), en los relatos de Aub se genera la “tensión formal que determina que la escritura sea sentida por el lector como un elemento sustantivo impidiendo la lectura de los mismos como relatos factuales”. Tras demoler los axiomas ya agotados, la escritura aubiana conllevaría, por lo tanto, un efectivo contraespacio que procura albergar el inventario de casos en que lo real interfiere con lo imaginado.

Como es sabido, las heterodoxas páginas de *Juego de cartas* se componen de 106 naipes, de cartón, con unas dimensiones de 17 x 11 centímetros, dibujados por su anverso supuestamente por el pintor *alter ego* aubiano Jusep Torres Campalans⁴, con trazos gruesos y simples, geoméricamente estilizados, representando doblemente la baraja francesa y la española (picaoros; diamantes-bastos; tréboles-espadas; corazones-copas) en 56 ilustraciones. En el reverso de cada uno figura una concisa epístola calificable como ejemplo de narrativa breve, que alude siempre a un hombre recientemente fallecido, Máximo Ballesteros. Intuimos que este personaje debió de morir en circunstancias turbias, que oscilan entre suicidio y asesinato y que sus allegados, autores de las cartas, intentan alumbrar⁵. Las reglas del juego, reproducida en la funda, son las siguientes:

Se baraja, corta y reparte una carta a cada persona que toma parte en el juego. La primera, a la derecha del que dio, lee su texto, luego, el siguiente, hasta el último. Después, el primero saca una carta de monte formado por las que quedaron, la lee, y así los demás sucesivamente, hasta acabar con los naipes. Puede variarse el juego dando, desde el principio, dos o tres cartas, a gusto de los jugadores, con la seguridad de que el resultado será siempre diferente. Es juego de entretenimiento; las apuestas no son de rigor. Permite, además, toda clase de solitarios. Gana el que adivine quién fue Máximo Ballesteros.

Antes que nada, queda patente la dilogía que plantea el título en el término ‘carta’, en su doble sentido de ‘naipe’ y ‘epístola’, al que, tal como se indica en el título de este trabajo, proponemos agregarle otra dilogía, que conlleva una triple coherencia: la entre ‘carta’, nos referimos a la acepción de ‘carta geográfica o topográfica’ y ‘mapa’⁶.

Distintos críticos (Pérez Bowie, 1996; Valcárcel, 1996; Aznar Soler, 2003) han escudriñado la dimensión lúdica y experimental de *Juego de cartas*. Rosell (2019: 309) aboga por una interpretación no unívoca de una obra “basculante entre el espíritu lúdico [...] y el de la crítica

⁴ Oleza (2013) examina los apócrifos de Luis Álvarez Petreña y Jusep Torres Campalans como síntoma de la puesta en crisis de la subjetividad en el siglo XX, incluso en clave psicoanalítica.

⁵ Marañón (2001) reconstruye con esmero los datos biográficos de Máximo Ballesteros y algunas pistas sobre la posible razón de su muerte basándose en la información que puede deducirse de las cartas.

⁶ Valcárcel (1996: 269) observa que la obra “recrea exactamente en su forma y contenido las dos acepciones más comunes de las palabras *juego* y *carta*. *Juego* como ‘grupo de cosas que se combinan juntas’ y como ‘ejercicio o actividad para divertirse’; *carta* como ‘misiva o escrito privado dirigido a una persona’ (‘epístola’) y como ‘naipe’ (‘cada uno de los palos de una baraja’). La unión de ambos conceptos da lugar a una insólita *baraja literaria* o *novela de naipes* en que la ficción narrativa se ofrece al lector en un conjunto de cartulinas”. Soldevila Durante (1973: 158) esgrime que la ambigüedad del título se mantiene en toda la obra de manera hasta concreta, “puesto que las misivas se nos presentan al dorso de los ciento ocho naipes”.

cultural. En efecto, *Juego de cartas* rompe con el texto tradicional, cerrado y lineal⁷, para abrir camino a la indeterminación y a la multiseccionalidad, a la sugerencia y a la búsqueda de la dimensión cooperativo-interpretativa del lector que suponen las obras de “estructura abierta”, según la definición acuñada por Eco en la misma década (1962) y que Soldevila Durante (1973: 157) aplica a *Juego de cartas* como paradigma de la obra abierta. Una obra abierta, al hipostasiar la desubicación y la indeterminación del mundo contemporáneo, es de por sí una metáfora epistemológica de dicho mundo. En opinión de Eco, puesto que los fenómenos no están ahora concatenados los unos a los otros según un determinismo consecuente, corresponde al que escucha colocarse voluntariamente en medio de una red de relaciones inagotables, escoger, por así decirlo, él mismo – pero sabiendo bien que su elección está condicionada por el objeto que fija – sus grados de acercamiento, sus puntos de contacto, su escala de referencias: “è lui ora a tendere a utilizzare contemporaneamente la maggior quantità di gradazioni e di dimensioni possibili, di render dinamici, di moltiplicare, di estendere all’estremo i suoi strumenti di assimilazione” (Eco, 1962: 44).

Si bien la funda de *Juego de cartas* asevera que el juego “permite (...) toda clase de solitarios”, es la misma construcción de la obra que insta a una lectura coral, para que se produzca esa simetría entre “una escritura fingidamente plural que suponía un lector colectivo” (Siviero, 2017: 119), de acuerdo con la inclinación del autor a descartar cualquier tipo de forma monológica del discurso y de abrazar, en cambio, la polifonía de voces. Aub logra así “el máximo perspectivismo narrativo posible” (Valcárcel, 1996: 276) gracias a sus narradores cambiantes que se sustituyen al autor en la búsqueda y reconstrucción de un personaje inasible.

El planteamiento de *Juego de cartas* descansa, por lo tanto, en el vacío que el centro de la obra alberga, en su intangibilidad e inaccesibilidad, debido a que Aub nos arrebatara, en un último juego que contradice la finalidad de aquel a que nos invitaba, toda posibilidad de adivinar quién era Máximo Ballesteros. El horizonte de expectativas del lector se ve defraudado debido a los datos ficticios que nos proporcionan las cartas: crípticos, ininteligibles y a menudo contradictorios. Siviero (2017: 122) asume que *Juego de cartas* hasta puede ser leído como un metajuego, que acaba convirtiendo a los lectores en falsos jugadores y, de operar así, casi los inventarías como entes de ficción⁸.

Anti-novela, hipertexto *in nuce*⁹, obra abierta y novela virtual (Rosell, 2012: 524), *Juego de cartas* es sobre todo un manifiesto de poética del autor, que también nos entrega un método de lectura de su *opera omnia*. Este artefacto lleva al límite las posibilidades expresivas del medio artístico; es decir, se coloca en un extremo de un supuesto espectro representacional. Observa Buschmann (2022: 188) que “*Juego* no es un texto que transmita significado, sino un texto que posibilita la producción de significado”. A este propósito, resulta atinado, incluso desde una perspectiva transdisciplinar, el comentario del pintor Antonio Saura (1999: 93), que interpreta el esfuerzo de Campalans como una demostración de la dificultad de acceder a la materialidad de un lenguaje plástico que exige, para manifestarse, el artificio de una escritura bien diferente a la literaria.

⁷ Según Buschmann (2022: 179) *Juego de cartas* anularía el principio de linealidad no solo físicamente, sino también en el nivel semántico, puesto que no hay ninguna jerarquía semántica superior que determine el orden de las cartas, cuya lectura está sometida a un principio totalmente aleatorio.

⁸ Cabe subrayar la faceta performativa de la obra, ideada para ser escenificada conjuntamente, de acuerdo con la predilección de Aub por el teatro. Soldevila Durante (1973: 159) se refiere a *Juego de cartas* como a una “pieza de teatro épico-didáctico [...] para mejor comprender nuestro tiempo”.

⁹ La presencia de una primitiva hipertextualidad en *Juego de cartas* ha sido estudiada por Eberenz (1998) y Rodríguez (2003).

3. ENTRE ARTE DE NARRAR Y NARRACIÓN DEL ARTE

En la estela da esta imposibilidad de representación, cabe entonces poner el foco en el iconotexto que el autor elige para acompañar sus naipes, puesto que, tal como afirma Aznar Soler (2021: 47) en el prólogo a *La gallina ciega*, Aub es “un escritor para quien ética y estética están vinculadas indisolublemente”: los dibujos pretendidamente cubistas del pintor apócrifo Jusep Torres Campalans, inventado por el autor en 1958 como culminación de su experimentación apócrifa¹⁰. El cubismo permite la coexistencia simultánea de todas las dimensiones del objeto representado y de todos los puntos de vistas a través de los que dicho objeto es mirado. Precisamente por resultarnos escurridizo, el objeto de observación requiere un método de análisis que cuaje en una *ultima ratio* representacional, tal como es el cubismo, que permite una visión multifocal, descomponiendo y multiplicando sus facetas (Oleza, 2003: 314-315; Buschmann, 2022: 183).

El mismo Torres Campalans lo ilustra en su diario, incrustado en el libro bajo el título de *Cuaderno verde*: “¿Por qué pintar desde un solo punto de vista? Eso, cualquiera. Un pintor, por el hecho de serlo, tiene la obligación de abarcar más. Un objeto quedará siempre mejor si se le retratara simultáneamente desde varios ángulos; el ideal: que se viera desde todos” (Aub, 1958: 204). En sus apuntes anota también el imperativo de “convertir la pintura en escritura” (Aub, 1958: 190) y considera “ahora pintamos en primera persona del presente de indicativo” (Aub 1958: 209), que atestigua la porosidad y la coherencia de la urdimbre sémica del cosmos del escritor. Nunca reducido a simple y estéril *divertissement* ajeno a la vida, el arte de Torres Campalans se fundamenta en un compromiso ético con la realidad, que se sirve del legado vanguardista para impulsar la eficacia de su mensaje y vigorizarse a través de la experimentación con formas, técnicas y lenguajes. Sirva de ejemplo de este rechazo de un arte tautológico y autorreferencial la siguiente entrada del diario del pintor: “Nada del arte por el arte sino el arte por la vida, tras dar la vida por el arte. Decir lo que no se puede decir. El arte: creación o no es” (Aub, 1958: 209).

Finalmente, el pintor agrega un dictamen operativo: “Si la luz cambia, también el espacio. Si queremos hacer algo perdurable: suprimirlos, inventarlos” (Aub, 1958: 188). Asoma aquí un binomio esencial en la poética aubiana: la condición de perdurable de todo arte depende de la capacidad del artista de suprimir lo preexistente y volver a inventarlo, adaptándose a nuevos entornos, a nuevas atmósferas lumínicas y a nuevos espacios.

Es preciso poner de realce dos constantes de la producción artística del apócrifo pintor. En primer lugar, los sugerentes paisajes en los que se compaginan perspectivas complementarias y desmembradas. *Paisaje semiurbano* (1909), *Paisaje* (1912), *Paisaje o los Pirineos* (1912) y *Paisaje rojo* (¿1912?) constituyen un guiño a los entornos vitales emblemáticos de Aub y a su morfología destrozada por los avatares históricos que lo llevaron a pasar fronteras y deambular por el mundo.

En segundo lugar, cabe resaltar la serie de *tramas*: unas composiciones geométricas de forma cuadrangular, resultantes de la intersección de líneas horizontales y verticales. En el catálogo supuestamente confeccionado por el ficticio crítico irlandés Henry Richard Town¹¹ e in-

¹⁰ Sobre esta magistral mistificación aubiana, remitimos, entre los muchos, a los trabajos de Sáenz (1996); Valcárcel (1996b); Ette (2002); Oleza (2003); Faber (2004); Calvo Revilla (2006) y Fintzel (2021). Rosell (2009) ofrece un diagnóstico de esta invención aubiana comparada con otras tradiciones literarias afines. Señalamos, además, el precioso catálogo al cuidado de Paloma Martín Llopis *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia* realizado con motivo de la exposición homónima en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que se celebró del 13 de junio al 23 de agosto de 2003.

¹¹ Aub añade un esbozo biográfico del crítico, en el que, de manera muy elocuente, irrumpen las dramáticas consecuencias de la Segunda Guerra Mundial: la supuesta exposición de obras de Torres Campalans que, en 1940, Town estaba organizando en la Tate Gallery no pudo llevarse a cabo por el estallido de la guerra. Además, leemos

sertado en el último apartado de *Jusep Torres Campalans*, se indica que entre 1913 y 1914 Campalans pinta las *tramas* de una serie que incluye la *persa*, la *azul*, la *parda* y la *morada* (Aub, 1958: 311-312). Las *tramas* serían un patrón que Torres Campalans va gestando a lo largo de su obra y que ya se puede entrever en cuadros precedentes: una red o malla de rayas de varios colores con interrupciones, discontinuidades y vacíos. Tampoco es casual que otro lienzo contemporáneo a las *tramas* con las que comparte formas y dimensiones, *Superficie calcárea* (1914), albergue en su centro un hueco, “transposición evidente de un fósil, imaginado rico de color. ¿Búsqueda de un mundo perdido o anhelado?” (Aub, 1958: 311), se pregunta Town. En esta interrogante cuaja el *punctum* de la trayectoria vital del autor, del desgarramiento que sufrió en el exilio y de la perpetua añoranza y búsqueda de todos sus mundos perdidos. Es más, estas *tramas* remiten a un modelo de *compositio* narrativa, que, además de trazar laberintos¹², se ciñen a una manera de narrar ‘a saltos’, con huecos calculados en la trama, engarces y trabazones funcionales a una recomposición autónoma, por parte del lector, del significado último del tejido diegético. La pintura de Jusep Torres Campalans funcionaría pues como écfrasis del mundo aubiano, como transposición y reproducción pictórica, mimético-descriptiva, de una realidad contrafactual, ficticia, imaginada, inventada. *Juego de cartas* encarnaría el tópico horaciano *ut pictura poesis*, que rastrea en el arte y en la literatura un común denominador biunívoco capaz de convertirlos en vasos comunicantes. Soldevila Durante (1973: 158) esgrime que *Juego de cartas* es un “retrato mosaico” de un hombre a través del “prisma multicolor del carácter que el creador nos ofrece de ese espejismo”. En efecto, Aub está animado por la voluntad de extender la experiencia narrativa más allá de los confines del libro. En su horizonte epistémico integrado por ficciones, capas metaliterarias, trampantojos, mentiras y astucias, el relato se sale del habitual marco narrativo, desborda del corsé unidisciplinario y se enriquece con una opción interpretativa ecrástica.

4. GEOGRAFÍA IMPOSIBLE DE UN SUJETO AUSENTE

En *Juego de cartas* nos hallamos ante un conjunto textual que Valles Calatrava (2007: 449-550) tilda de heteronímico, por la presencia ficticia de este misterioso difunto, que incluso lleva la versión del nombre completo del mismo Max Aub; y heteroglósico, por ser el autor una entidad disociada, escindida en un ámbito escritural y otro pictórico. A estas dos acertadas definiciones, cabe añadir otra: la dimensión heterotópica del espacio, tanto en *Juego de cartas* como en el conjunto de su obra, en específico en la de narrativa breve. El orden anárquico, sin ninguna referencia crono-espacial de la baraja, en que ninguna de las cartas/páginas lleva fecha o número, nos impulsa a una relectura de varios textos aubianos a través del prisma de los ‘espacios otros’ concebidos por Foucault (1967). Las heterotopías, como modelo de espacios contradictorios y heterogéneos de lugares y relaciones irreductibles, pueden de hecho subyacer a toda topografía incierta y plasmar el mosaico diseminado del que se compone la cartografía del exiliado Max Aub. Lo que *Juego de cartas* parece sugerirnos es que, si la comprensión depende de nuestra posición en el espacio, merece la pena que el artista, escritor o pintor que sea, intente abarcar todos estos espacios, *a fortiori* si traemos a colación la topología de un exiliado con sus geografías reales, imaginarias, añoradas y recobradas merced a la literatura. Buschmann (2014: 73) propone que “en el núcleo temático de *Juego* se concentra el tratamiento

que “por aquel entonces, ya tenía impreso el catálogo, a falta del estudio preliminar. Una de las primeras bombas voladoras borró todo rastro de él, de su casa” (Aub, 1958: 301). Es la enésima prueba de que la producción aubiana nunca está exenta de un indisoluble compromiso con la realidad y de su firme repudio de las violencias que llegan a frustrar y aniquilar el impulso artístico y creativo del ser humano.

¹² Como es notorio, la imagen del laberinto, metáfora espacial del destierro, de la errancia y del extravío, preside el ciclo narrativo aubiano *El laberinto mágico* (1943-1968).

simbólico de la problemática del exilio”. La obra puede ser leída no solo como “una representación espacial de la ausencia (social) dentro de una geografía imaginaria, sino que la realización misma de su escritura es una representación espacial de esta no-presencia” (Buschmann, 2014: 73). De ser así, la intangibilidad de Máximo puede leerse en paralelo con la historia contada, que se sustrae a cualquier interpretación unidireccional (Buschmann, 2022: 197). La ausencia de Máximo es el fulcro del juego y los recuerdos de quienes lo conocieron son el único recurso para acercarse a su misteriosa identidad: por eso, el difunto sería una metáfora del desterrado, cuya huella puede sobrevivir solo en la memoria –tanto personal como colectiva y cultural– de los que contrarrestan su olvido. Tal como los vacíos que las *tramas* del pintor Campalans albergan, la práctica del juego pone de manifiesto un proceso de exclusión, de descarte del espacio, que puede ser repetido infinitas veces, sin llegar nunca a la resolución (Buschmann, 2014: 76); en definitiva, un juego *ex negativo* que se hilvana alrededor de la geografía imposible de un sujeto ausente.

Además, los concisos relatos epistolares sobre Ballesteros pueden ser considerados como microrrelatos autónomos que ‘barajan’ –y nunca de forma más apropiada– alternativas espaciales. Más en general, la narrativa breve de Aub nos tiende ejemplos paradigmáticos de encrucijadas de lugares incompatibles, ectópicos¹³, pero sobre todo heterotópicos, por recaudar espacios contradictorios, donde la geografía de España se solapa y se entrecruza con la alógena. De este modo, los lugares del mundo de Aub pueden entenderse como productos del imaginario, pero también como productores de realidades. España es concebida por Aub como un palimpsesto, en el que afloran y se pueden leer las varias capas de textos acumulados¹⁴.

A continuación, he seleccionado, sin ánimo de exhaustividad, algunas ‘cartas’ o bien naipes de nuestra simbólica baraja, que sirvan como botón de muestra de lo expuesto hasta ahora. Estos ejemplos nos llevan por un periplo sustentado por los mismos presupuestos epistémicos y estéticos que vertebran *Juego de cartas* y que siempre aluden a un vacío, a una ausencia y al correspondiente esfuerzo de rescate.

5. UNA BARAJA DE LUGARES

5.1. Geografía

El título de uno de los primeros relatos juveniles de Aub es de por sí una declaración programática de su propensión geográfica. Ejercicio de literatura vanguardista, *Geografía* (1927)¹⁵ está apuntalado por tres personajes de la mitología griega: Teseo, Hipólito y Fedra. Sin embargo, Aub vuelve a escribir el mito y sitúa a los tres en la época contemporánea. El desplazamiento cronológico se acompaña con un claro enfoque geográfico, que vertebra toda la obra. Remediando los amores adúlteros de Paolo y Francesca de la *Comedia* de Dante, el dispositivo por medio del cual Fedra e Hipólito se acercan es un libro, más precisamente un atlas geográfico. A través de él recorren los lugares que, mientras tanto, Teseo está recorriendo físicamente. Las historias del atlas convergen en una metáfora geográfica de raigambre erótica, en la cual el

¹³ El concepto de ‘literatura ectópica’ ha sido desarrollado con detalle en años recientes por Albaladejo (2011: 3): “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”. Debo esta sugerencia bibliográfica a la amabilidad de la profesora Paola Bellomi, que mencionó el trabajo de Albaladejo en ocasión del Congreso internacional *Memorias ejemplares. El legado literario de Max Aub* (Università degli Studi di Siena, 26-27 de octubre de 2023), en cuyo marco se gestó el presente trabajo.

¹⁴ A este propósito, véase también el esmerado estudio de Monti (2014), enfocado en la geografía convocada en el teatro aubiano, que nunca renuncia a dar cabida a los lugares españoles.

¹⁵ Para las obras de Aub que se traen a colación en este trabajo indico entre paréntesis el año de la primera publicación; las llamadas bibliográficas se refieren a la edición escogidas para las citas de los fragmentos analizados.

cuerpo de los amantes se convierte en un mapa geográfico erógeno y el viaje culmina en la cópula sexual:

Ella se encogía de hombros, llevando encima toda la plitud¹⁶ de esos puertos iguales para su marido. Y él —el otro— le hablaba —él que jamás saliera, como ella, de su puerto—, de los atardeceres en la Pampa, de los cañones del Colorado, del Himalaya, de Ceylán, del café, de hierbas más altas que el más alto mástil, de flores grandes, tan grandes, tan grandes, que no las podrían llevar, e iban viajando con su marido, el marino de altura, pero viajando de veras, sin arrastrar la estela de recuerdos; pero nunca con tanta realidad como en aquella tarde en que tropezaron sus manos en Tombuctú, sus ojos en el Cabo de Buena Esperanza, y se abrazaron en el Cabo de Hornos —¡cómo quemaban sus mejillas!—, después de jurarse eterno amor en la Tierra de Fuego, dando una vuelta al mundo por el hemisferio austral. ¡Dinamarca! ¡Dinamarca!, sostenida erecta por el Schleswig-Holstein, mientras las Escandinavas se parten gozosas: Suecia y Noruega enlazadas estrechamente por el Báltico mar y el Atlántico océano, batidos los flancos por los espasmos de las mareas y el semen de las espumas. (Aub, 2006a: 59)

En *Geografía*, Teseo representa en cierto modo una prolepsis involuntaria del Aub exiliado (Tejada Tello, 2014: 193) y las dos topologías —antitéticas y paralelas— evocadas en la novela corta moldean el espacio creativo de una geografía inventada, pero en constante diálogo con la realidad.

5.2. Amanecer en Cuernavaca y Teresita

Ya en México, la narrativa breve aubiana se carga de una superposición de imágenes determinada por un desfase entre la visión autóctona de España y la foránea del nuevo mundo; esta última se convierte en un simulacro vicario de la geografía emotiva que suplanta al paisaje real. El entorno de acogida del exiliado, que lleva en sí un solapamiento geográfico, comulga, por ende, con la definición de heterotopía y el espacio creado por la escritura se convierte así en una especie de diorama, que permite ver en un mismo sitio dos lugares distintos. Constituye un ejemplo de esto el relato *Amanecer en Cuernavaca* (1948), que se remata con un díptico de toponomástica española: Aragón y Cataluña:

En la huerta ni las adelfas ni las buganvillas dan aún la medida de su color. Todo el sol está prendido en redes de musaraña. Todo duerme, todavía, un poco. Los colores sobrellevan la pátina del amanecer. Verdes ligan con plata, el aire es fino, los ruidos mansos. La soledad y el silencio a punto de perderse. Los enjalbegados se tiñen de amarillo en espera del blanco restallante que el sol en añil les disparará sin remedio. El cielo es azulenco, celeste claro. Todo despierta, hasta los colores. Nadie es todavía exactamente el que ha de ser. [...] Los montes parecen más lejanos, espolvoreados de plata, los grises todavía empañados de malva, los verdines de azul. La tierra seca no muestra aún sus cicatrices ni arrugas de vieja pedigüña [...]. Como si fuese en Aragón o en Cataluña. (Aub, 2006b: 264)

Jato (2020: 11 y 136, respectivamente) denomina esta operación “diálogo transatlántico geotextual”, puesto que la descripción de Cuernavaca conlleva un acto de lectura, interpretación y traducción del nuevo hogar. Aub, de hecho, traduce el espacio mexicano en un lugar español para, de alguna manera, paliar el corte espacial del exilio. En *Amanecer en Cuernavaca* la última línea confiere un sentido inesperado y diferente a la descripción, al inyectar en el

¹⁶ Se trata de un galicismo, rasgo típico de la etapa juvenil del autor, evidente calco del francés *platitude*, por ‘aburrimiento’, ‘monotonía’. Cf. el aparato crítico al cuidado de Franklin García Sánchez a la edición de los *Relatos 1. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos* (Aub, 2006a: 412).

texto no solo la constatación de la nostalgia del autor, sino también la — más sutil — necesidad de Aragón o Cataluña de deslindarse y adquirir consistencia *in absentia*, gracias al paisaje mexicano. La ausencia de España se concreta solo a través de la presencia, ya ineludible, de México. En buena lógica, pues, Cuernavaca no es como si fuera Aragón o Cataluña; sino al revés.

Sicot (2014: 181) califica tanto *Amanecer en Cuernavaca* como *Teresita* de poemas en prosa y observa que el primero se podría titular *Atardecer en Cuernavaca*. El arranque de *Teresita* (1943) pone el lector delante del mismo paisaje que se divisa desde Cuernavaca, según una línea descriptiva que parece otorgar plena autonomía a la naturaleza mexicana y que representa la primera referencia a su país de adopción en su obra narrativa. El narrador ya se ha familiarizado con México e irrumpe con una “entusiasta certeza” (Caudet, 2005b: 228):



No hay nubes como las de México. Allí enfrente asoma el Popo, otras nieves en nubes esconden el Iztaccíhuatl; más abajo las prodigiosas construcciones indostánicas de Tepotzotlán entre hálitos de plata recuerdan decorados de ópera germánica mientras, al norte, la antigua carretera parte, en jade, el verde oscuro de los pinos. Azules, del color de todos sus vecinos, recogen las primeras rosas del atardecer. Suben los ruidos de la plaza envueltos en la estridencia del piar desahogado de los innumerables pájaros. El palacio de sangre seca de Cortés lo mira todo soportando yankís en mal de beberlo todo con sus cámaras fotográficas. (Aub, 2006b. 111)

En *Teresita*, cuya historia central versa sobre una mujer transgénero combatiente en las Brigadas Internacionales, el narrador se concede una larga — si la comparamos con la extensión total de la historia — digresión analéptica entre paréntesis sobre lo que la ciudad valenciana despierta en su memoria. Como se lee sucesivamente, el recuerdo de una alegre anécdota juvenil transmite en filigrana la presencia imborrable de la tierra abandonada, cuya descripción se nos antoja insoslayable y urgente, hasta infiltrarse e interrumpir el *continuum* de otra narración:

(Cuando hablo o me hablan de Denia, mi memoria se condensa en recuerdos de hace quince o dieciocho años, en mi primera experiencia de navegante a vela y del miedo que pasé. Íbamos en aquella barquilla — con vela desvelada — Juan Chabás y yo (...). Sus varios intentos me parecieron mortales — yo soy un triste nadador — y toda mi esperanza se cifraba en unos haces de cañas secas encajadas bajo unos maderos que servían de asientos, paralelos a la borda. A lo muy lejos, malvas de sol atracado en ellos, los montes de Gabriel Miró. Denia y su playa. Al sur Ifach, al norte Cullera, girón de Valencia y Alicante. Por las faldas y la llanura los naranjales, y, en baldosas de agua, asomando su naricilla verde, hierba todavía, el arroz). (Aub, 2006b: 112-113)

La visión fresca, todavía de extranjero, del nuevo paisaje de México no está exenta de la compenetración mutua entre lo presente y lo ausente, que, como en un cuadro cubista, conforman un espacio único, donde la autonomía del entorno mexicano nunca es incompatible con la evocación de la patria lejana.

5.3. La rama

La rama (1959) es una efectiva carta que un personaje escribe a un interlocutor desconocido desde la casa del cura de Tlacoahuaya, villa cabecera de un homónimo municipio en el estado de Oaxaca, para contar una milagrosa metamorfosis a la cual asistió: la transformación de una rama en una serpiente. A pesar de este telón de fondo religioso, si nos enfocamos más específicamente en la descripción de la rama podemos detectar algunas pistas que, como en una parábola evangélica, sugieren otro subtexto. Este versa sobre la separación de los exiliados del ‘tronco común’ de la patria. No es baladí que esta rama se separe con dificultad, huela a

hierba aromática de México, el epazote, y su transformación ocurra según las pautas del recuerdo:

Corté una rama

La rama de un arbusto. Una rama oscura, de más o menos una vara de largo, una rama tierna de no sé qué especie, de no sé qué género, por lo que no puedo decirte el nombre. Si te sirve de algo, haz una lista y te iré diciendo que no era laurel, ni madreSelva, ni arrayán, ni mirto, ni boj, ni madreño, ni parra, ni retama, ni brezo, ni jara. Era mayor, sin llegar a árbol. La tierna rama se cortó con dificultad, no de golpe: hubo que retorcerla, tenía vida, no quería dejar de ser lo que era [...]. No planta rara – por nada se distinguía – mas nadie la conoció.

Olía a epazote: no sabes lo que es, hierba aromática del otro mundo. Una rama hermosa, con renuevos por todas partes.

Lentamente empezó a moverse. No me crees. Se empezó a mover por sí sola, empujada tal vez por su olor, quizá por el recuerdo. (Aub, 2006a: 304)

El cuento plantea entonces una reflexión sobre las abruptas e inmotivadas separaciones y las oportunidades de renacer, de “trasladar la representación” de hechos y lugares, empujados por la fuerza del recuerdo. “Haz una prueba” – ordena el protagonista a su destinatario – “corta una rama proporcionada y espera: todo es cuestión de paciencia y trasladar la representación” (Aub, 2006a: 305).

5.4. Homenaje a Lázaro Valdés

Homenaje a Lázaro Valdés (1960) se basa en el empeño de un profesor exiliado para que su ahijado Marcos, un joven huído de España siendo todavía niño, no olvide su tierra. Con este fin Lázaro Valdés compone dos ensayos centrados en el tema de una memoria activa y de un recuerdo vivificado.

El primero, *No basta la nostalgia*, es un intertexto aubiano, ya aparecido en el primer y único número de la revista *Ultramar* el 1 de junio de 1947 (Aub, 1947: 16-17 y 29). Este monólogo dirigido a Marcos conforma un embrión del cuento, más amplio, que Aub irá fraguando sucesivamente, injertándole material ficticio, según su distintivo quehacer. Dedicado a los que llegaron de España demasiado jóvenes para recordarla con fidelidad, *No basta la nostalgia* se centra en la insuficiencia de la nostalgia heredada de los mayores y en los recursos – geográficos – en que hay que hacer hincapié para mantener vivo su recuerdo. Pérez Bowie (2005: 135) puntualiza que “no nos hallamos, pues, ante un texto elegiaco, producto de una nostalgia insuperable, sino ante todo un programa de acción en el que la memoria, tema recurrente en toda la obra de Aub, se convierte en arma primordial”. Amén de la memoria, el paisaje y su revitalización a través del recuerdo activo forma parte de dicho programa de hacer frente al desarraigo. Lázaro Valdés es, muy significativamente, un catedrático de geografía, nacido en Medina del Campo, que malvive en Méjico y que, para preservar la enseñanza de su disciplina, tiene que desplazarse de instituto en instituto, de los cuales se anotan los kilómetros que los separan: “aunque las distancias son cosas de mi especialidad – decía – no me acostumbro, no me acostumbro” (Aub, 2006b: 363).

El eje de la narración es, sin embargo, la relación entre Valdés y Marcos. La ignorancia de este último sobre la España que había abandonado de niño empuja el profesor a animarlo para que retome contacto con su patria. El acicate del ensayo *No basta con la nostalgia* es la falta de memoria geográfica del muchacho:

¿Crees que el hombre sólo es hombre? ¿Crees que sólo se trata de reconquistar al hombre? No, Marcos, no: se trata también de volver a tener lo que el hombre hizo y,

además, lo que lo hace: el Arlanzón y el Tajo, los picos de Europa, Urbión y el Guadarrama. Cuando luchas por España, no es sólo para volver por el derecho de los hombres españoles: es para que las piedras de Valladolid, las de Burgos, las de Alcoy, las de Granada, vuelvan a ser tuyas, claras y libres; para que San Marcos y San Isidro de León, San Juan de los Reyes, el puente romano de Córdoba, el castillo de Medina y toda Salamanca vuelvan a ser tuyas, de todos los españoles. (Aub, 2006b: 365-366)

La vacuna contra el olvido es, según Valdés, el ejercicio de la visión: “No hay bien como el de la vista, ni cosa más certera. Para crear: ver” (Aub, 2006b: 367). El sentido de la vista engendra realidades, por eso Marcos tiene que ver España con ojos nuevos, diferentes de los que dejó allí, concienciado de que los lugares, con el paso del tiempo, han cambiado. Cabe mencionar el papel desempeñado por las fotografías de España, que se convierten en sustitutos de los entornos. Asimismo, el artículo aparecido en *Ultramar* iba acompañado de varias fotografías de algunos lugares tópicos de España, tanto urbanos (la Calle de Sevilla en Madrid, Turégano en Segovia, la plaza de los faroles en Córdoba, la alberca del Alcázar en Sevilla y el patio de las escuelas en Salamanca, pp. 16-17) como geológicos (el Valle de Iregua en La Rioja y la Ría de Plencia en Vizcaya, p. 17). El poder de la visión, que cuaja en las fotografías de España, bien se enlaza a la práctica artística y pictórica de Aub.

El reto que Marcos tiene que asumir es que estas imágenes recobren consistencia real, para reconquistar una toponimia precisa:

Marcos, saliste de tu patria siendo niño, todavía, pero lo que te digo sirve para cualquiera. Toma, mira, compara fotografías de España. Fíjate: (¿qué más da una que otra?) esta portada de la Universidad de Osma (hoy cuartel de la Guardia Civil), o estos campos de Bujalance, o las casas consistoriales de Sevilla (donde Queipo...) o este panorama de Barcelona con Montjuic a la derecha (donde Companys...), y el Prado y el cuartel de la Montaña, y Quinto, y el Ebro, y el Óvalo de Teruel. Míralos, míralos cómo eran, cómo son ahora, de papel, míralos y trabaja para que vuelvan a ser otra vez de piedra. De piedra tuya. Que sin piedras no hay hombres. (Aub, 2006b: 368)

Aub inserta en la narración su personal entendimiento de la literatura, que se vincula estrechamente, y hasta depende, de los lugares concretos: “los libros no son más que un reflejo de las piedras” (Aub, 2006b: 367). Reversiblemente, el territorio ha de ser interpretado, leído, de manera constante, para que su recuerdo no se adultere en los que están lejos. Y, en efecto, el último párrafo se cierne sobre la meticulosa ubicación de las coordenadas geográficas del lugar donde descansan los restos mortales del profesor, en un extremo –y necesario– acto de dignidad que pasa por una identificación espacial: “Don Lázaro Valdés tenía al morir 71 años. Está enterrado en el cementerio nuevo de Veracruz, lote H, tercera fila, número 24” (Aub, 2006b: 371).

5.5. *El remate*

Sería imposible, de cara a acabar este breve diagnóstico, prescindir del cuento *El remate* (1961), auténtica *summa* de la cartografía breve aubiana, en cuyo sintagma “ser borrados del mapa” estriba el legado humano, histórico y literario del autor. Remigio, escritor frustrado en cuyo regreso se enfoca la narración, es el epítome del escritor exiliado. El relato se desgrena en Cerbère en la demarcación fronteriza entre Francia y España, centro del laberinto donde transitan los desterrados en un eterno instante de pérdida. La frontera y sus implicaciones simbólicas permiten que se abra un espacio heterotópico donde colapsan los deslindes espaciotemporales. Demostración de eso se halla en la instancia autorial, que actúa como *trait d'union* entre la

evocación de experiencias directas – cuando no explícitamente autobiográficas – y una historia, la de Remigio, intercalada y evocada por analepsis, que guarda evidentes paralelismos con la otra. “Acabado paradigma de la literatura aubiana y [...] síntesis de los principales núcleos temáticos recurrentes en la misma” (Pérez Bowie, 1998: 180-181), *El remate* integra el esfuerzo activo por recordar presente en *Homenaje a Lázaro Valdés* con su otra cara; es decir, la necesidad de ser recordados.

En las páginas de *La gallina ciega*, el 14 de septiembre de 1969, el autor hace una referencia directa al paso de “veinticinco o treinta años de paz”, el mismo plazo temporal del relato, tiempo que desemboca en el olvido y en la ausencia del mapa:



Ni estamos –mi generación– en el mapa. Todo es paz. Es curioso cómo eso de los veinticinco –o treinta– años de paz ha hecho mella, o se ha metido en el meollo de los españoles. No se acuerdan de la guerra –ni de la nuestra ni de la mundial–, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. (Aub, 2021: 325)

En *El remate*, la asunción definitiva de la imposibilidad del olvido por parte de Remigio se produce destapando un espacio mnemónico que funciona de almacén de recuerdos demasiado incómodos para ser revividos:

Lo había olvidado. Palabra. Lo quiero volver a olvidar. No lo había olvidado. Sucede que hay un compartimento donde descansan (¿descansan?) algunas imágenes claves de nuestra vida, un escondrijo del que tenemos la llave; sabemos lo que hay adentro, no lo dejamos salir. Si se escapan, ¿quién las vuelve a encerrar vírgenes? (Aub, 2006b: 408)

Este cobijo, llamativa ‘especialización’ de vivencias pasadas, actúa como avanzadilla para dejar rastro testimonial, contra todo intento de ser borrados del mapa geográfico y literario:

Perdimos. No lo admití hasta ahora que regresé. Creía que, a pesar de todo, quedaba vivo nuestro recuerdo, nuestro rastro; que la gente no hablaba, no escribía acerca de nosotros porque no podía, porque se lo prohibían, por miedo. Tal vez fue cierto los primeros tiempos, pero después, en seguida, sencillamente, fuimos borrados del mapa. Un auténtico remate. Nadie sabe quiénes fuimos, menos todavía lo que somos. (Aub, 2006b: 397)

El eterno instante de pérdida que mencionamos antes, hipertrofiado en el cuento, remite, otra vez, a la dimensión coral y centrífuga de la narrativa breve aubiana. El espacio en ella, tal como la identidad de Máximo Ballesteros, es un “agujero negro de la semiosis. Es el centro de todos los textos, punto de mira de todos los enigmas, pero a la vez ausente, retrospectivamente inasible, un personaje de carácter tan contradictorio que su reproducción lógica es casi imposible” (Buschmann, 2022: 189). Se trata de un efectivo vacío operativo, un demiurgo invisible, un “personaje hueco que cobra vida cada vez que hacemos funcionar el artefacto que lo contiene” (Rodríguez 2006: 333). Máximo atrae hacia sí todos los acontecimientos narrados, pero nunca es narrado, como si de él no pudiera salir luz alguna y, por tanto, nuestra mirada no pudiera entrar en él. En definitiva, la historia narra el horizonte de sucesos del agujero y sobre ese horizonte se mueven diversos fragmentos de vidas y de lugares que exigen el aporte colectivo para ser incesantemente recompuestos en imágenes multiangulares, al estilo cubista. Lázaro Valdés y Remigio, al igual que Máximo Ballesteros, representan el centro de una ausencia, alrededor del cual se dispone el material narrativo y el juego de lugares y mapas solicitado por el ingenio del Aub.

6. SOLO QUEDA JUGAR

Aub menciona a Máximo Ballesteros en la entrada del 22 de marzo de 1965 de sus *Diarios*: “El que quiera estar seguro de sí, que se pegue un tiro – como mi Máximo Ballesteros – ... Y una vez más, la incomunicabilidad; las palabras, esas trampas. Sólo queda jugar y hacerlas” (Aub, 2023: 482). En el infinito juego de cartas y de mapas simbólicamente pintadas por un apócrifo pintor cubista, es precisamente el esfuerzo hermenéutico; a saber, el rescate de las existencias de Máximo, Lázaro o Remigio, el acicate que da sentido a la literatura, con independencia del resultado. Más allá de ser literatura, *Juego de cartas* es un “método probatorio metaliterario sobre la producción de literatura” (Buschmann, 2022: 183), que se acomete a la tarea de enfrentar testimonios y cuestionar voces para desvelar que “hay tantas realidades como ojos que la miran” (Sánchez Zapatero, 2022: 12) y que toda realidad es irreductible e inaprensible.

Este “juego sin ganador o en el que todos ganan” (Soldevila Durante, 1973: 159) desmiente toda miope seguridad que tenemos sobre la realidad y nos invita a concebir el mundo como un “puzzle desencajado” (Rosell, 2019: 297) y la lectura como un permanente ejercicio de reconstrucción; una incombustible y necesaria operación de ensamblaje de existencias, relatos y lugares.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

- ALBALADEJO, Tomás (2011) “Sobre la literatura ectópica”, en Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou y Natalia Shchyhlevska, eds., *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität*, Dresden, Thelem, pp. 141-153.
- AUB, Max (1945) *Discurso de la novela española contemporánea*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Sociales.
- (1947) “No basta la nostalgia”, *Ultramar. Revista mensual de cultura*, 1, 1 de junio de 1947, pp. 16-17 y 29.
- (1958) *Jusep Torres Campalans*, México, Tezontle.
- (1964) *Juego de cartas*, México D.F., Alejandro Finisterre Editor.
- (2006a) *Obras completas – Relatos I. Fábulas de vanguardia y ciertos cuentos mexicanos*, vol. IV-A, dirigidas por Joan Oleza, edición crítica, estudio introductorio y notas de Franklin García Sánchez, Valencia, Generalitat Valenciana.
- (2006b) *Obras completas – Relatos II. Los relatos de El laberinto mágico*, vol. IV-B, dirigidas por J. Oleza, edición crítica, estudio introductorio y notas de Luis Llorens Marzo y Javier Lluch Prats, València, Generalitat Valenciana.
- (2021) *La gallina ciega. Diario español*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento.
- (2023) *Diarios 1939-1972*, edición crítica, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler, Sevilla, Renacimiento.
- AUB, Max e Ignacio SOLDEVILA DURANTE (2006) *Epistolario, 1954-1972*, estudio introductorio y notas de Javier Lluch Prats, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- AZNAR SOLER, Manuel (2003) “Max Aub”, *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, enero de 2003, s.p.
- BRANDENBERGER, Erna (2004) “Max Aub: maestro de la concisión. Sobre la prosa breve”, en Gonzalo Santonja, ed., *Aproximación a Max Aub*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 137-145.

- BUSCHMANN, Albrecht (2014) "Geografía sin centro, topología de la exclusión: *Juego de cartas y la muerte del exiliado*", *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 72-77.
- (2022) *Max Aub. Entre vanguardia y exilio*, prólogo de Javier Sánchez Zapatero, Sevilla, Renacimiento.
- CALVO REVILLA, Ana (2006) "Ficción y realidad en 'Jusep Torres Campalans', de Max Aub", *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 428-440.
- CAUDET, Francisco (2004) "Prólogo" a Max Aub, *No son cuentos*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, pp. 11-14.
- (2005a) "Max Aub. El principio de unidad compositiva", *Quimera: Revista de literatura*, 252, pp. 26-29.
- (2005b) "Max Aub y México", en James Valender, y Gabriel Rojo Levy, eds., *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, pp. 219-246.
- CHIRBES, Rafael (2002) "De lugares y lenguas", en Mari Paz Balibrea, ed., *Encuentros en la diáspora. Ensayos en honor de Carlos Blanco Aguinaga*, San Cugat del Vallès, Associació d'Idees-GEXEL, pp. 55-67.
- EBERENZ, Rolf (1998) "Género y ficción en *Jusep Torres Campalans*" en Irene Andrés Suárez, ed., *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 67-84.
- ECO, Umberto (1962) *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- ETTE, Ottmar (2002) "Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad: Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista", *Revista de Indias*, 226, pp. 675-708.
- (2005) "Entre homo sacer y homo ludens: *El manuscrito Cuervo* de Max Aub", en Ottmar Ette, Mercedes Figueras y Joseph Jurt, eds., *Max Aub - André Malraux: guerra civil, exilio y literatura*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, pp. 177-200
- FABER, Sebastiaan (2002) "Max Aub o la aporía del exilio", *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 1, pp. 5-23.
- (2004) "The Truth Behind Jusep Torres Campalans: Max Aub's Committed Postmodernism", *Hispania*, 87, pp. 237-246.
- FINTZEL, Julie (2021) "Completa y verídica historia de Jusep Torres Campalans y el cubismo: la verdad es una mentira como las demás", en Javier Domínguez Arribas, Cécile Fourrel de Frettes, eds., *Imposturas hispánicas: fraude y creación (siglos XVII-XXI)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, pp. 125-146.
- FOUCAULT, Michel (1967) "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, pp. 46-49.
- JATO, Mónica (2020) *El éxodo español de 1939. Una topología cultural del exilio*, Boston, Brill Rodopi.
- MARAÑÓN RIPOLL, Miguel (2001) "De lo fragmentario en una obra abierta: el retrato de Máximo Ballesteros en *Juego de cartas* de Max Aub", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, n. 4, pp. 73-100.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1963) *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama.

- MARTÍNA LLOPÍS, Paloma, ed. (2003) *Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia*, catálogo de la exposición (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 13 de junio – 23 de agosto de 2003), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- MONTI, Silvia (2013) “Cruzando fronteras: los cuentos mexicanos de Max Aub”, *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 8, pp. 55-59.
- (2014) “España y las variadas geografías en las obras teatrales aubianas”, *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 122-127.
- OLEZA, Joan (2003) “‘Jusep Torres Campalans’ o la emancipación del apócrifo”, Felipe Vicente Garín Llombart y Facundo Tomás Ferré, eds., *En el país del arte : 3er Encuentro internacional: la novela del artista*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 301-329.
- (2013) “El apócrifo, prototipo de una subjetividad en crisis”, *Asclepio: Revista de historia de la medicina y de la ciencia*, 65, pp. 15-23.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996) “Max Aub: los límites de la ficción”, en Cecilio 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. I, pp. 367-382.
- (1998) “La memoria como supervivencia (Una lectura de ‘El remate’)”, *Turia. Revista cultural*, 43-44, pp. 169-181.
- (1999) “Max Aub: la escritura en subversión”, en Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández Martínez, eds., *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 209-223.
- (2005) “La ficcionalización del discurso ensayístico. Sobre «Homenaje a Lázaro Valdés», de Max Aub”, en James Valender, y Gabriel Rojo Levya, eds, *Homenaje a Max Aub*, México, El Colegio de México, pp. 127-141.
- (2006) “En torno a la concepción aubiana del realismo”, in *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 486-496.
- RODRÍGUEZ, Juan (2003) “Juego de cartas como hipertexto”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 678, pp. 27-30. Ejemplar dedicado a Max Aub en el siglo XXI.
- (2006) “Juego de cartas, novela virtual”, *El correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 1, pp. 311-334.
- ROSELL, María (2009) “Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares”, *Revista de Literatura*, LXXI, 142, pp. 525-563.
- (2012) “La práctica literaria como espectáculo: de la producción multimedia de Max Aub al falso escritor Sabino Ordás” en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico, eds., *Literatura i espectacle/Literatura y espectáculo*, Alicante, Universitat d’Alacant/Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp. 521-532.
- (2019) Estudio introductorio a M. Aub, *Juego de cartas*, Joan Oleza dir., *Obras completas – La narrativa apócrifa*, vol. IX-B, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, pp. 289-313.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2022) “Max Aub global”, prólogo a Albrecht Buschmann, *Max Aub. Entre vanguardia y exilio*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-12.
- SÁENZ, Pilar (1996) “Ambigüedad, ficción y metaficción en ‘Jusep Torres Campalans’”, en Cecilio 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. I, pp. 488-495.

SANTIÁNEZ TIÓ, Nil (1998) "Max Aub, homo ludens", 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)*, vol. II, San Cugat del Vallès, Associació d'Idees/Gexel, pp. 187-198.

SAURA, Antonio (1999) "El pintor imaginario", en Ignacio Soldevila Durante y Dolores Fernández, eds., *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 91-110.

SICOT, Bernard (2014) "Max Mexicano", *El Correo de Euclides: anuario científico de la Fundación Max Aub*, 9, pp. 178-184.

SIVIERO, Donatella (2017) "Juego y humor en la novela española entre los siglos XIX y XX", *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 9, pp. 101-122.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1968) "El realismo trascendente y otras observaciones acerca de la narrativa española contemporánea. A propósito de Max Aub", *Papeles de Son Armadans*, 150, pp. 197-228.

— (1973) *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.

VALCÁRCEL, Carmen (1996a) "Los juegos y las cartas. Aspectos lúdicos en la composición e interpretación de *Juego de cartas* de Max Aub", en Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza, eds., *Paisaje, juego y multilingüismo*, Santiago, Universidad de Santiago, vol. II, pp. 269-298.

— (1996b) "La invención creadora de Max Aub en Jusep Torres Campalans", en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez, eds., *Mundos de ficción: (actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre 1994)*, Murcia, Universidad de Murcia/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 1511-1520.

VALLES CALATRAVA, José (2007) "Los juegos narrativos de Max Aub en *Juego de cartas*", *Revista de Literatura*, julio-diciembre, LXIX, 138, pp. 543-557.

VELASCO, Emilio (2002) "Nunca devenir ciudad: un problema surgido por Max Aub", *República de las Letras*, 75, pp. 99-112.

