

Algunas reflexiones sobre lo fantástico en la narrativa breve de Max Aub

BARBARA GRECO
Università degli Studi di Torino

Resumen

El presente artículo se propone indagar la concepción de lo fantástico en la narrativa breve de Max Aub, a partir del análisis de tres relatos recopilados en el volumen *Escribir lo que imagino* (1997), que dan cuenta de la trayectoria del autor en el tratamiento de este tipo de narración. El primer relato analizado es *Caja* (1930), fábula compuesta bajo la égida de la vanguardia, de la que absorbe el virtuosismo estético. Sigue el estudio de *La gabardina* (1947), que marca el retorno del autor al territorio de la fantasía, aquí examinado en su componente humorístico paródico, que parece anticipar una tendencia más propiamente neofantástica. Finalmente, se propone el estudio de *Trampa* (1949) desde la perspectiva del lenguaje neofantástico, con el que comparte forma y contenidos.

Riassunto

Il presente articolo si prefigge l'obiettivo di indagare la concezione del fantastico nella narrativa breve di Max Aub, a partire dall'analisi di tre racconti raccolti nel volume *Escribir lo que imagino* (1997), che consentono di tracciare la parabola fantastica aubiana. Il primo testo analizzato è *Caja* (1930), favola composta sotto l'égida dell'avanguardia, di cui assorbe il virtuosismo estetico. Segue lo studio di *La gabardina* (1947), che segna il ritorno dell'autore nel regno della fantasia, qui esaminato nella sua componente umoristico parodica, che sembra anticipare una tendenza più propriamente neofantastica. Infine, si propone lo studio di *Trampa* (1949) mediante la prospettiva del linguaggio neofantastico, con il quale condivide forme e contenuti.



Español de adopción y de elección, el polígrafo y prolífico Max Aub, irónicamente apodado Max "Aún" por su frenética actividad de escritor, cultivó todo género literario: teatro, poesía, cuento, microcuento, novela, ensayo; sin considerar su labor de crítico literario, director radiofónico y guionista cinematográfico. En su extensa y polifacética obra, que desborda cualquier intento de encasillamiento rígido, la crítica ha reconocido una doble inspiración, un doble aflato, que se podría sintetizar en la conjugación, solo en apariencia antagónica, entre humor e indignación, juego y compromiso, farsa y tragedia, fantasía y deber testimonial. Junto a sus escritos más bien realistas, que dan cuenta de los dramáticos sucesos históricos que interesan la España y la Europa de la primera mitad del siglo XX –y que el autor vive en su propia piel con la experiencia de los campos de concentración antes y del exilio mexicano después–, hay otros que se localizan en el territorio de la ficción más 'pura'. Entre éstos destacan, además de los múltiples apócrifos cuya suma está representada por el presunto precursor del cubismo *Jusep Torres Campalans*, los cuentos reunidos por Soldevila en la colección *Escribir lo que imagino*, publicada en 1994¹. El título elegido por el estudioso, que sugiere el carácter imaginativo del libro, procede de una significativa declaración de Aub quien, en 1946, escribía: "creo que no

¹ La edición usada para este artículo es Max Aub (1997) *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, eds. I. Soldevila Durante y F. B. García Sánchez, Barcelona, Alba.

tengo derecho todavía a callar lo que vi para escribir lo que imagino” (Aub, 1997: 13). La frase citada permite descifrar la parábola de la narrativa aubiana de fantasía, que después de una primera época feliz que empieza en los años 20 y que se interrumpe con la guerra civil española y el exilio del autor, vuelve a su prosperidad a partir de finales de los 40, como atestiguan los diecisiete cuentos recopilados en esta colección. En el prólogo del libro, Soldevila propone una categorización de los relatos, inspirada en las teorías todorovianas sobre lo fantástico, que clasifica los cuentos entre vanguardistas, maravillosos, fantástico-maravillosos, fantástico-oníricos, fantástico-líricos y fantásticos *strictu sensu* (Soldevila, 1997: 11-40). Se trata de una aproximación orientativa, dictada por la finalidad divulgativa del libro, que quiere ofrecer al lector una muestra de la fecunda imaginación aubiana en la práctica literaria de lo fantástico.

Ahora bien, aprovechando el sintético esquema de Soldevila, me adentraré en el estudio de algunos cuentos de *Escribir lo que imagino*, para demostrar cómo, una vez más, Aub maneja las herramientas literarias, trastoca géneros y categorías, absorbe los impulsos externos –sociales y culturales– para experimentar con la escritura y brindarnos su visión, personalísima, de lo fantástico. Para este propósito, me serviré de algunos aportes teóricos sobre la literatura fantástica, que van del estudio de lo fantástico tradicional al concepto de neofantástico.

La trayectoria fantástica aubiana se inicia con un primer acercamiento a este tipo de narración, fuertemente condicionado por el clima vanguardista de los rugientes años 20, promovido en España por las figuras del intelectual José Ortega y Gasset y del excéntrico Ramón Gómez de la Serna, quienes, con sus revistas y tertulias –la orteguiana *Revista de Occidente*, fundada en 1923, *Prometeo* (1908-1912), revista precursora de las vanguardias fundada por Javier Gómez de la Serna, donde Marinetti publicó su *Proclama futurista a los españoles* en 1909, traducida y prologada por el joven Ramón, y la “La sagrada cripta del Pombo”, famosa tertulia ramoniana inaugurada en 1912– permiten la difusión de las ideas innovadoras y de los *ismos* que estaban circulando por Europa. En particular, Aub, quien recurre también al magisterio del vanguardismo francés, parece descubrir en lo fantástico un terreno ideal para poner en práctica la experimentación vanguardista, asumiendo las ideas orteguianas sobre el arte deshumanizado y la concepción ramoniana de la metáfora –que se concreta en la greguería–, caracterizada por el emparejamiento de elementos aparentemente incongruos y arbitrarios, resultado de una revelación epifánica del autor. Si el arte, y con éste la literatura, se concibe como juego retórico, intrascendente, que se aleja de todo compromiso social y político, puesto que, como afirma Ortega, “la misión del poeta es inventar lo que no existe [...] el poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está allí por sí mismo, un irreal continente” (Ortega, 2007: 67), ¿cuál mejor lugar de creación que lo fantástico?

A esta fase embrionaria pertenece *Caja*, el primer relato de Aub, compuesto en 1926 y publicado, el mismo año, en la revista *Alfar*². Narra la historia de una “insignificante muchachita”, “atrapada”, por voluntad de la madre, en la caja de una tienda de tejidos regentada por el marido que, llegado el verano, se convierte en sirena, conquistando la alegría de una nueva vida. El narrador intradieгético, que cumple la función de narrador-testigo, cuenta, alternando entre la primera y la tercera persona, un episodio de su infancia, cuyo testimonio adquiriría valor de prueba, convalidando la historia. Sin embargo, la opacidad de sus recuerdos brumosos, desdibujados por el paso del tiempo y contaminados por un sentimiento confuso que se traduce en el “asombro redondo” del niño que fue, influencia la narración, introduciendo una primera duda sobre su verosimilitud, que se ve denegada definitivamente por el final maravilloso.

² Este cuento fue publicado en 2006 en el cuarto volumen de las *Obras completas* de Aub, donde aparece, junto con *Geografía*, *Fábula verde*, *Prehistoria*, 1928 y *Yo vivo*, en la sección titulada “Fábulas de vanguardia”, introducida por un estudio a cargo de F. García Sánchez.

La metamorfosis de la protagonista, permite, según García Sánchez, calificar el texto de “fábula de vanguardia”, ya que resume la visión animista de Aub, entendida como “el componente mágico que anida en la realidad representada y hace que mundos y órdenes diversos se interpenetren” y que en opinión del crítico constituye un ingrediente vanguardista de derivación romántica (García Sánchez, 2006: 26). Cabe señalar, no obstante, que esta visión animista, basada en la yuxtaposición de la dimensión humana con la natural, se refleja también en obras posteriores no solamente de signo fantástico, como es el caso de *La ingratitud*, recogido en la misma colección –donde la protagonista se convierte en un árbol–, sino en textos como, entre otros, *Manuscrito cuervo* (1950) o *Enero sin nombre* (1955). En estos cuentos la susodicha visión animista se concreta en el recurso del narrador inverosímil, respectivamente un cuervo y un árbol, que observan, desde una perspectiva desrealizada y distanciadora, la insensatez y el dramatismo del mundo real. El animismo representa entonces un rasgo peculiar del estilo aubiano, que éste proyecta en su obra y que explota lúdica y jocosamente, como en *Caja*, cuento compuesto bajo la égida de la vanguardia y embebido de los influjos culturales propios de esa época, o con seriedad, como en los relatos citados, que pertenecen a una fase más madura y donde el autor transpone sus experiencias vitales más significativas – guerra, campos de concentración, exilio.

El proceso metamórfico presente en *Caja* se configura como la directa y lógica consecuencia de las metáforas acuáticas que el autor plasma para describir la transformación de la protagonista en sirena, ya desde el íncipit, que recita: “Tenía indudablemente ojos de pez, tan redonditos y asustados” (Aub, 1997: 37. *La cursiva es mía*). Imágenes de este tenor se repiten a lo largo de todo el relato y se aplican tanto a la anónima muchachita, que tiene brazos como anguilas, cabellos que recuerdan las algas y rehúye el contacto humano como “las medusas un objeto extraño” (Aub, 1997: 37), como a la tienda donde ésta trabaja, descrita como “un acuario de cristal”, una “gruta húmeda y misteriosa” donde los dependientes “nadan en el vacío” (Aub, 1997: 37-38). Todo el relato está construido aprovechando un lenguaje rebotante de adjetivación y de imágenes surrealistas, de fuerte carga visual: “el paraguas que se deslizaba y caía produciendo con su acorde mate un agujero de curiosidad por el cual se deslizaba el humorismo de los parroquianos” (Aub, 1997: 38); de metáforas obtenidas a través de procedimientos de zoomorfización, como los citados, y de ingeniosos juegos lingüísticos que desembocan en la reificación: los clientes se “entretajan” (en lugar de entretenerse) en la tienda de tejidos (Aub, 1997: 38). El estilo, junto con la citada tendencia animista, revela entonces la ascendencia vanguardista del cuento, gracias a la primacía de lo visionario, que se distancia de la realidad y anula el conflicto antinómico real-no real en el que se sustenta lo fantástico. Por esta razón, el relato constituye una muestra de escritura deshumanizada, un ejercicio retórico donde las supuestas referencias al mundo extra-textual, al mundo del lector –la tienda, el restaurante, la playa– se trasladan a una dimensión imaginaria, de fantasía, forjada por la memoria engañosa de un narrador sentimentalmente implicado.

La huella estética de la vanguardia se detecta también en el cuento *Fábula verde*, compuesto en 1930 y asimilable a *Caja* por su carácter de fábula vanguardista, con la que comparte tanto la adopción de una prosa florida y sensorial, densa de metáforas y juegos verbales, como el gusto por la evasión de la realidad y el puro placer literario, que en palabras de Chabás “hermana virtudes de inteligencia y sutiles finuras de visión plástica” (Chabás, 1933: 103-05).

Con estas dos fábulas, Aub se inscribe de pleno derecho en el grupo de representantes de la narrativa vanguardista que se difunde a través de *La revista de Occidente*, formado por Francisco Ayala, quien publica *El boxeador y un ángel* en 1929 y *Cazador en el alba* en 1930 y Antonio Espina, autor de *Pájaro pinto* (1927) y *Luna de copas* (1929). Estos tres autores aplican

los paradigmas estéticos de la vanguardia, bien arraigados en el ámbito poético –evasión fantástica, pirotecnica verbal, metáforas sensoriales, rechazo de la experiencia vital, caprichos– al relato y a la novela, extendiéndolos y dilatándolos hasta llegar a la prosa por la prosa.

Transcurridos los años de experimentación con los lenguajes de vanguardia, Aub (como Ayala) rechazará con fuerza el arte deshumanizado y su visión de la literatura como juego estético y formal. A esta toma de conciencia se suma la dolorosa experiencia personal del autor, quien decide abandonar la escritura imaginativa en favor de una literatura mimética y realista, reflejo de las tragedias históricas y personales que le tocó vivir. Asentado en México desde 1942, volverá a la literatura de fantasía a partir de 1947 –vuelta anticipada por *La lancha*, cuento precursor de la “reinstalación sistemática en la narrativa aubiana de un espacio no mimético” (García Sánchez, 2006: 21), compuesto en 1944 y publicado en 1949 en *Sala de espera*– (Soldevila, 1997: 14; García Sánchez, 2006: 21)–, año en que escribe *La gabardina*. Para este cuento el autor se vale de una leyenda popular en la España de los 40, como confirma la dedicatoria (“a mi novia, que me lo contó”), la nota que acompaña el manuscrito original³, la transcripción de la “canción del rascayú” y, finalmente, el estudio de Soldevila, quien analiza estos datos trayendo a colación su correspondencia con el autor (Soldevila, 2016). *La gabardina* es la historia de un hombre corriente, de “corta imaginación”, tímido, ingenuo y madrero, que vive, con sorpresa del narrador, un hecho extraordinario. El protagonista encuentra en un baile de carnaval a Susana, una muchacha silenciosa y esquiva, de la que se enamora locamente. Cuando decide volver a buscarla con el pretexto de recuperar la gabardina que le ha dejado la noche anterior, descubre, a través del personaje de la abuela, haber conocido al fantasma de Susana, muerta cinco años antes. Transcurre así el resto de su vida en compañía de la abuela de la muerta, hablando de Susana, y muere “soltero, virgen y pobre” (Aub, 1997: 151). La anciana mujer desaparece de forma misteriosa, su casa se derruye y la gabardina, después de pasar por los mercados de Madrid, Barcelona y París, va a parar a México, donde un hombre triste la compra para una niña blanca y ojerosa. El cuento termina con una lapidaria sentencia del narrador, quien, dirigiéndose a los lectores, dice: “No se hagan ilusiones: se llama Lupe” (Aub, 1997: 152). El relato parece inscribirse en la línea de las ghost stories, de esas narraciones que se basan en la irrupción de un personaje sobrenatural, en un ambiente realista y cotidiano, tal como el fantasma, que, como observa Roas,

supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo, porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte (*revenant*) al mundo de los vivos en una forma distinta de la de éstos e inexplicable, y para él no existe el tiempo ni el espacio, característica transgresora que determina su valor en el cuento fantástico. (Roas, 2001: 9)

Sin embargo, el autor retoma un tema clásico de lo fantástico (la aparición de un fantasma), dando al lector la impresión de que lo narrado ha ocurrido de verdad –el cuento ofrece varias pruebas de ello: el testimonio de la abuela, la fotografía de Susana, su nicho en el cementerio– y cuestionándolo, al mismo tiempo, a través de un mecanismo transgresor de la perspectiva fantástica: el empleo del humor, que acaba parodiando el mismo tema–fuente en que la narración se inspira. De hecho, una atenta lectura del texto nos encauza hacia una interpretación paródica, resultante de un procedimiento de asimilación crítica, reescritura y consiguiente subversión de los códigos literarios del relato de fantasmas. Y si Soldevila, a pesar de etiquetarlo como cuento fantástico, señala ya la presencia del humorismo en la elección del título y en el epílogo del relato, subrayando asimismo la distancia del narrador, que “no se

³ “Según me dicen, Guillermo Jiménez publicó, hace tiempo, un relato sobre el mismo tema. Lo que aquí he contado fue oído por mí de boca de un español recién desembarcado de allá, hace unos meses”. Aub, 1997: 51.

toma en serio ni al protagonista ni al suceso en que se ve envuelto” (Soldevila, 2016), muchos más son los indicios que apuntan hacia esta lectura, empezando por la misma figura del narrador y por sus frecuentes metalepsis. Este narrador-testigo decide contar la historia en lugar del protagonista, incapaz de hacerlo por cobardía (“se asustó”), simplemente porque no se sabe “callar las cosas” (Aub, 1997: 139): ya la razón nimia que origina el cuento delata un primer indicio de su tenor paródico.

Las muchas incursiones en el texto por parte del narrador omnisciente pueden aparecer bien mediante comentarios –como el “no me van a creer” del íncipit o la frase final citada– bien mediante la descripción de los personajes y de sus (triviales) pensamientos. Valga como muestra la sospechosa figura de Susana, que se convierte en la contrafigura del fantasma, del que hereda todas las características físicas:



Parecía perdida, miraba como recordando, haciendo fuerza con los ojos para acostumbrarse [...] Eran ojos transparentes, de un azul absolutamente *inverosímil*, celestes, sin fondo, agua pura [...] las manos heladas [...] su cuerpo parecía sin peso. (Aub, 1997: 141-42. La cursiva es mía)

Por lo que concierne al protagonista, el narrador se burla de él y nos ofrece la imagen de un banal antihéroe sentimental, revelando que “sonríe como un idiota” y tiene pensamientos ridículos, como cuando “imagina una tía gordísima, bigotuda, con manos como tenazas acostumbradas a espantosos pellizcos, promotora de penitencias insospechable” (Aub, 1997: 144) y reacciona al descubrimiento de la muerte de Susana de manera grotesca: “A Arturo se le erizaron los pelos. No porque creyese lo que acababa de decirle la anciana, sino porque supuso que estaba loca” (Aub, 1997: 149). El tratamiento humorístico afecta también el curioso diálogo entre los dos personajes (una sucesión de preguntas y respuestas vagas y poco verosímiles), que se ve rebajado por las interferencias del narrador. Éste expresa su juicio comentando, no sin cierta diversión, que frente al deseo de seducir a la dama con sus palabras, a Arturo “no se le ocurría nada; absolutamente nada” y afirmando que, cuando el protagonista manifiesta su voluntad de volver a verla, “Susana le miró sorprendida como si acabara de proponerle un fantástico disparate” (Aub, 1997: 143). Aub parodia, por tanto, mediante el intrusismo metaficcional de la voz narradora, el talante romántico de los relatos de fantasmas, caricaturizando las criaturas que lo pueblan y los estereotipos del género.

A esto se añaden las coordenadas temporales indefinidas, “28 de febrero de 19...”, donde la precisión del día y del mes contrasta con la voluntaria indeterminación del año, creando un efecto cómico, y la referencia al carnaval, que conlleva el camuflaje de la identidad, contravirtiendo la verosimilitud de lo narrado. Cabe destacar, finalmente, la presencia de lo absurdo, del sinsentido, detectable en la descripción física de Arturo, que desemboca en lo grotesco y se enmarca dentro de lo antimimético:

No era mal parecido, sólo una gran nariz le molestaba para andar por el mundo. No era nariz descollante, pero sí una nariz un poco mayor de lo normal. Por ella pensó hacerse marino. Pero su madre no le dejó. (Aub, 1997: 139)

En ningún momento el lector experimenta esa duda todoroviana imprescindible en lo fantástico tradicional, no siente asombro, ni inquietud; el narrador no se hace garante de la verdad, no es fidedigno y el personaje vive con simpleza un hecho extraordinario; en fin, las tres entidades textuales sobre las que se fundamenta el discurso fantástico –lector, narrador, personaje–, lo invalidan. Dicho ésto, podemos considerar *La gabardina* como un cuento fantástico-paródico, un *divertissement* del autor que, bajo la figura de un narrador sarcástico e

irreverente, recupera el modelo tradicional para jugar con la literatura, en un momento histórico en que los fantasmas han dejado de asustar al lector. Con este cuento innovador, Aub abandona y supera los límites de lo fantástico tradicional analizado por Todorov -que excluye la interpretación alegórica, poética y figurada (a la que remite también la lectura humorística) y se basa en el significado literal del texto (Todorov, 2009: 63-78)- y parece anticipar un rasgo típico de lo neofantástico, que contempla la hibridación de estilos y el recurso del humor. Baste pensar en el cuento meriniano *La costumbre de la casa* (1994), compuesto muchos años después del relato aubiano, donde José María Merino somete el personaje del fantasma a un desacralizador tratamiento paródico, que consagra esta superposición de fantástico y humor como estrategia narrativa de la literatura fantástica moderna (Merino, 2010: 341-49).

Si con *La gabardina* Aub se acerca, como acabamos de ver, a lo neofantástico a través del guiño humorístico de su narrador, con *Trampa* se aventura con mayor libertad en este territorio de lo fantástico cotidiano teorizado por Alazraki. Se trata, como es bien sabido, de una nueva expresión de la literatura fantástica, donde lo fantástico no se manifiesta -en las variantes de lo raro o de lo maravilloso- produciendo sentimientos de miedo o de terror, sino mediante fenómenos inexplicables que asaltan el orden (o el desorden) preestablecido, provocando inquietud, extrañamiento y perplejidad en la mente del personaje y, por ende, del lector (cfr. Alazraki, 1983).

Lo neofantástico aborda el campo de lo inabarcable y de lo irrepresentable; refleja una concepción posmoderna del mundo, pone al descubierto la precariedad y los límites del conocimiento humano, fusiona sueño y vela y se anida en la cotidianidad, en el marco de la vida real. En otras palabras, asistimos a una deformación de nuestro mundo, que se convierte, según Segre, en el escenario perfecto de lo absurdo:

Se il meraviglioso tradizionale metteva in forse le leggi fisiche del nostro mondo, il meraviglioso moderno smentisce gli schemi di interpretazione che l'uomo ha messo a punto per la propria esistenza. Il nuovo meraviglioso è una mimesi stralunata dall'orrore delle scoperte [...] La finzione non punta verso mondi fantastici, ma deforma il nostro perché i suoi nessi e le sue misure ci appaiano in una brutalità rivelatrice: invece di proporre mondi possibili, presenta il nostro come impossibile. (Segre, 1999: 225-27)

Una primera consecuencia de esto es la intrusión brutal del fenómeno misterioso en las primeras líneas del texto, es decir la ruptura con la estructura en *crescendo* de lo fantástico tradicional, que encierra la sorpresa en el desenlace. Es lo que ocurre al protagonista de *Trampa*⁴, quien se ve catapultado a una dimensión desestabilizadora en el íncipit, donde reside el germen (neo)fantástico del cuento; íncipit que comprime y condensa la presentación del fenómeno y su falta de causalidad que genera ansiedad:

Empujó la puerta entreabierta y cayó en la trampa. No tenía por qué haber entrado. Fue la puerta entreabierta: nada más. Tan pronto como dio un paso adentro la puerta se cerró y ya no hubo salida. (Aub, 1997: 109)

El protagonista, un hombre anónimo de quien no sabemos nada, cae en una trampa, en un espacio circular y vacío sin salida al que entra por un pasillo, sin ninguna razón aparente. El narrador omnisciente nos presenta la situación implicando al lector en un vórtice cerebral de preguntas que no encuentran, y no pueden encontrar, una respuesta lógica, racional: "¿Por

⁴ *Trampa* apareció por primera vez en el n. 19 de la revista aubiana *Sala de espera* (1949) y luego en la colección de cuentos *Algunas prosas*, fechada 1954.

qué entró allí? ¿Por qué no había seguido derecho, corredor adelante? ¿Quién le mandaba? [...] El único culpable era él" (Aub, 1997: 109). La tensión creciente, que, junto con el protagonista, envuelve al lector, desciende tanto del suceso en sí, por cierto absurdo, como de la expresión lingüística que le da forma, es decir de esas dos isotopías de la transgresión teorizadas por Campra, que plantean una aporía sobre la certidumbre y la estabilidad del mundo consciente (Campra, 2000: 137-38). La angustia que transmite la trampa, vacía, con las paredes lisas, curvas y de cal blanca, se plasma por lo tanto en la adopción de un lenguaje repetitivo y anafórico, diseminado de clímax ascendientes:

Golpeó la pared sorda. La arañó, y las uñas se le llenaron de cal. Y vuelta, vuelta y vuelta. Golpear la pared, hasta más no poder. (Aub, 1997: 109)



Cerrado, encerrado, sin salida. Celda, vuelta, rueda, punto. Cúpula, tapa. (Aub, 1997: 110)

No poder salir, no poder seguir adelante, no poder volver atrás, atrapado. Dar vueltas: morderse la cola. Cercado, circunvalado, circunvallado, a piedra y lodo. Y la cal, blanca; hasta en las uñas. Y no poder echar la culpa a nadie. Por no pensar, por no fijarse, por no andar con pies de plomo. (Aub, 1997: 110)

Revista de lenguas y literaturas

Esta fusión de significantes y significados, es decir de elementos lingüísticos y semánticos que vehiculan, en igual medida, una problematización de la realidad conocida, se realiza también en la representación de lo irrepresentable a la que hemos aludido antes. La trampa, que constituye el fenómeno misterioso, anormal, no posee una definición concreta: es algo redondo, donde penetra la luz a pesar de no haber resquicios, blanco, con paredes sordas. El silencio y el vacío que ocasionan turbación y desasosiego, se concretan en el uso de la tautología: "No hay nada peor que caer en una trampa; no en una celda, sino en una trampa" (Aub, 1997: 110). El autor nunca aclara la naturaleza del fenómeno, que queda sin solución; no sabemos si la trampa es una habitación, un agujero, un abismo o, simplemente, una pesadilla. Esta imposibilidad de revelación, que atraviesa todo el cuento y en la que yace su semilla fantástica, se ve reforzada además por los razonamientos del protagonista, a quien el autor da voz en la segunda parte del cuento, que se configura como un monólogo interior. El hombre atrapado intenta, en balde, apelar a la razón y no dejarse llevar por la "cólera" y por la "sangre" y lo hace aferrándose a los sentidos, en particular al tacto, como medio de acceso a la realidad: toca las paredes con los nudillos, cuenta con los dedos, intenta "calcular, discurrir con calma" (Aub, 1997: 111). En este desesperado ataque a la sinrazón, el personaje, que "no ha perdido ni la compostura, ni la fe ante lo real, ni el ansia de acción: es, con todo, un ser vitalista" (García Sánchez, 2006: 28), se desdobra, se multiplica, hasta llegar a preguntarse "¿Cuántos soy yo?", busca sin éxito la "razón de la trampa", y ve "llegar la desesperación, poco a poco, morada, allá al fondo, ganando terreno, como una franja de mar, pegada al horizonte" (Aub, 1997: 110-11). El cuento termina con una nueva intrusión del narrador omnisciente, quien declara: "Lo espantoso era que había perdido la voz" (Aub, 1997: 112).

En esta pequeña obra maestra se concentran todos los ingredientes de la literatura neofantástica: el fenómeno que queda sin solución y por lo tanto el final abierto, la ambigüedad que afecta todos los planos de la narración, la atmósfera oscura que oscila entre lo onírico y lo ominoso, la fragmentación del sujeto moderno y de la identidad, la "visión existencialista del hombre en el mundo" (García Sánchez, 2006: 28) la absurdidad y el caos de la realidad, la inconsistencia de los esquemas interpretativos del hombre, la irrupción del sinsentido en el mundo real.

Este breve recorrido por algunos cuentos aubianos permite aprehender cómo el autor

aprovecha las técnicas literarias de lo fantástico y de lo que será lo neofantástico, para llevar a cabo una reescritura personalizada y experimental. Nos hemos introducido, por un momento, en el taller creativo de Aub, a la búsqueda de la utilería literaria que el autor adopta y para este propósito hemos elegidos tres cuentos emblemáticos de este tipo de narración. El primero, *Caja*, demuestra cómo el autor conjuga lo fantástico y, en particular, lo maravilloso que se manifiesta en la metamorfosis final de la anónima protagonista, con el canon estético vanguardista y con el consiguiente magisterio de Ortega y de Ramón, que consiste en una concepción lúdica y deshumanizada de la literatura. Con *La gabardina*, cuento compuesto veinte años después, el autor regresa a la narrativa de imaginación, esta vez filtrando el material fantástico por el humor, que se insinúa en las páginas del relato y lo convierte en la parodia de una historia de fantasmas, que anula el miedo y anticipa procedimientos narrativos frecuentes en la escritura neofantástica. Finalmente, con *Trampa* Aub se sumerge en una dimensión más compleja y oscura, donde se pone en tela de juicio la razón como clave de lectura de la realidad empírica, se escenifica el problema existencial del hombre en un mundo cada vez más contradictorio e inaprensible, cuya insensatez el individuo sólo puede aceptar para no sucumbir. Por estas razones, es posible interpretar el cuento desde el enfoque de lo neofantástico y no es atrevido hipotizar que Aub comparte algunos aspectos que caracterizan el desarrollo del género en cuestión, que empieza a aparecer en Hispanoamérica en la segunda mitad del siglo veinte y que emerge en España sólo a partir de los años 80, gracias a autores como Cristina Fernández Cubas y José María Merino.

Bibliografía

- ALAZRAKI, Jaime (1983) *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- AUB, Max (1997) *Ciertos cuentos*, eds. de Carrera Lacleta *et al.*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2001) *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, eds. I. Soldevila Durante y F. B. García Sánchez, Barcelona, Alba.
- (1996) *Geografía*, ed. I. Soldevila Durante, Segorbe, Fundación Max Aub.
- (2006) *Obras completas*, ed. J. Oleza Simó, vol. IV-A, edición crítica, estudio introductorio y notas de F. García Sánchez, Valencia, Generalitat Valenciana.
- BELEVAN, Harry (1976) *Teoría de lo fantástico: apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*, Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis, Silvina OCAMPO y Adolfo BIOY CASARES, eds. (2002) *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.
- BOZZETTO, Roger (2001) *¿Un discurso de lo fantástico?*, en D. Roas ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp: 223-42.
- CAMPRA, Rosalba (2000) *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci.
- CESERANI, Remo (1996) *Il fantastico*, Bologna, Il mulino.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin (2006) *Introducción*, en M. Aub (2006) *Obras completas*, ed. J. Oleza Simó, Valencia, Generalitat Valenciana.

- MERINO, José María (2010) *Historias del otro lugar*, Madrid, Alfaguara.
- ROAS, David (2001) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco libros.
- SEGRE, Cesare (1999) *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (2012) *De la literatura deshumanizada a la literatura responsabilizada: un diálogo intertextual entre Aub y Casona*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmclj9z1> (30 diciembre 2017).
- (1973) *La obra narrativa de Max Aub*, Madrid, Gredos, 1973.
- (1997) *Prólogo*, en M. Aub (1997) *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, eds. I. Soldevila Durante y F. García Sánchez, Barcelona, Alba, pp: 11-33.
- (2016) *Varios cuentos distintos y una sola historia ¿verdadera?*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccg1p2> (30 diciembre 2017).
- TODOROV, Tzvetan (2009) *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

