

La ficcionalización del discurso ensayístico.

Sobre “Homenaje a Lázaro Valdés”, de Max Aub

José Antonio Pérez Bowie

Universidad de Salamanca

Las fronteras entre el relato ficcional y la prosa ensayística se han caracterizado por un notable grado de indefinición desde que se puso en marcha el proceso de subjetivización artística y filosófica derivado de la revolución romántica; Aullón de Haro observa cómo en el campo del ensayo se detecta desde finales del siglo XIX “una amplia gama de realizaciones experimentadoras, transgresoras y de hibridación genérica” que lo distancia de la sistematización objetivadora del discurso filosófico clásico y lo aproxima a la subjetividad y a la voluntad de estilo del discurso literario.<sup>1</sup> Al mismo tiempo señala, como “constante muy subrayada de la época contemporánea”, “las construcciones y las inserciones de intentos de ensayismo alojados en la prosa artística”, que está ligado al proceso de disolución, iniciado ya en los umbrales del siglo XX, “de las estructuras de fábula y personajes de los textos novelísticos y, en consecuencia, de sus más puras y ortodoxas identidades formal y temática”.<sup>2</sup> Ese proceso de “literaturización” del ensayo es paralelo al proceso de intelectualización que experimenta la novela desde principios del siglo XX y que, a la vez que debilita la estructura de la fábula, acentúa la proclividad reflexiva, llevándola a difuminar la línea separadora de los territorios de realidad y ficción

---

<sup>1</sup> Pedro Aullón de Haro, *Teoría del ensayo* (Verbum, Madrid, 1992), pp. 22-24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 25-26. Aullón cita en apoyo de su tesis unas observaciones de Pedro Salinas incluidas en su *Literatura española del siglo XX*. En ellas Salinas se refiere a “la actitud de lirismo radical” que adoptan los autores del siglo XX en sus textos novelísticos, teatrales o ensayísticos, sobre los cuales vierten “esa ardiente tonalidad poética que percibimos en la mayoría de las obras importantes de nuestros días” (*ibid.*, p. 26).

y a convertirse en cauce del pensamiento del autor. No se trata de las intercalaciones de índole didáctico-moral tan prodigadas en la novela tradicional, sino de un proceso de “ensayistización” que va unido a la citada tendencia a la disolución de la fábula y del personaje. Por tanto, no nos hallamos ya ante la incrustación dentro del desarrollo de la historia de un discurso perfectamente desgajable de la misma en el que el autor, ya fuera a través de la voz del narrador ya mediante la de alguno de sus personajes, desarrollaba su pensamiento sobre las cuestiones más variadas (el procedimiento se remonta, por lo demás, hasta los orígenes del género, por lo que el *Quijote* puede ser citado como uno de los primeros y más relevantes ejemplos); se trata ahora de una tendencia que arranca a comienzos del pasado siglo, cuando con la crisis de los modelos narrativos tradicionales y con el proceso de sobrevaloración experimentado por la subjetividad del autor, se difuminan los límites entre el universo personal de éste y el universo de la ficción. No obstante, a la herencia romántica hay que superponer, ya entrado el siglo, la repercusión de la vanguardia sobre el sujeto artístico heredado del romanticismo, repercusión que supone su cuestionamiento cuando no su supresión; ello dará lugar a una amplia reacción antijetivista pródiga en estrategias de objetualización, en fórmulas irónicas y en actitudes intelectualizantes que tendían a aniquilar “el volumen psíquico-emocional y simbolizador de la literatura y el arte precedentes”.<sup>3</sup> Se inaugura con ello el polimorfismo que caracteriza a la narrativa del siglo XX, una de cuyas manifestaciones de mayor implantación es la conocida como “novela intelectual” por la supeditación que experimenta

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 27.

la trama con relación al discurso reflexivo (y, a veces, autorreflexivo) al que sirve de cauce.<sup>4</sup>

La obra narrativa de Max Aub es un ejemplo ilustrativo de esa tendencia común a la gran novela del siglo XX; en todos sus relatos existe una considerable presencia de excursos reflexivos, que remiten a la innegable vocación ensayística de un autor que, aunque también cultivó la literatura no ficcional, transitó de modo indiscriminado por los territorios de todos los géneros de ficción sin reparos para transgredir sistemáticamente las fronteras tradicionales que los delimitan, de igual modo que jugó a menudo a sembrar la confusión entre los universos ficcionales y la realidad factual. Esta vocación ensayística y esa tendencia a subvertir los fundamentos de la institución literaria son dos consecuencias inseparables de la concepción que Aub tiene del quehacer literario. Una concepción que parte del compromiso irrenunciable que, a su juicio, debe asumir el escritor como conciencia alerta de la sociedad y que es la que permite explicar su obra como un lúcido testimonio de su tiempo: una época caracterizada primero por el ascenso imparable de los fascismos en Europa y por la oleada de persecuciones, destierros, injusticias y muertes que desencadenaron, y luego por la guerra fría y el enfrentamiento de los dos bloques que vinieron a suponer un duro golpe contra los ideales humanistas de tolerancia y de libertad que él siempre defendió.

No es necesario insistir ahora en la dimensión de compromiso que el autor asume muy tempranamente y que es consustancial a toda su literatura, ni explicar cómo dicho

---

<sup>4</sup> Aullón de Haro distingue a este respecto entre procedimientos de “superposición generalizada”, poniendo como ejemplo las narraciones extensas de Samuel Beckett, y de “incrustación”, que ejemplifica con *La voluntad*, de Azorín, compuesta mediante la inserción de dos tipos de textos diferentes de los producidos por el autor (*ibid.*, p. 110).

compromiso se manifiesta a menudo bajo un aspecto lúdico que conlleva, en el fondo, una violenta subversión formal, cuya capacidad extrañante potencia extraordinariamente la efectividad del mensaje.<sup>5</sup> Esa capacidad subversiva le lleva a traspasar continuamente los límites que separan realidad y ficción y a confundir de modo deliberado los territorios de ambas, contribuyendo así a sembrar confusión en el lector sobre el carácter ficcional o factual de la historia que le presenta. La literatura de Aub es una literatura de compromiso, de un compromiso humanístico con la tolerancia y con la libertad, entendido, por tanto, como una creación al servicio del hombre. La derrota del proyecto liberal republicano en la guerra civil española y el subsiguiente exilio que Aub, junto con otros muchos españoles, se vio obligado a emprender se constituyeron en piedra de toque para una reflexión puesta al servicio de la libertad amenazada por la plaga de los totalitarismos. Las circunstancias concretas que ponen en marcha su reflexión son trascendidas por la dimensión humanista que ésta adquiere, que acaba dotándola de un carácter universal que garantiza su validez y su pervivencia en cualquier lugar y época.

Volviendo a su obra narrativa, llama la atención la abundancia en ella de excursos dialogados en los que los personajes se pronuncian sobre las más diversas cuestiones y que llegan a constituir ensayos insertos en el interior del relato; la voz autorial se difumina con frecuencia para dejar paso a la polifonía de voces que constituyen el mundo, dando como resultado una estructura aparentemente caótica construida mediante la superposición de monólogos internos o de diálogos entre interlocutores que parecen no escucharse mutuamente. Como ha señalado Gonzalo Sobejano, “poco importa quiénes hablan, si

---

<sup>5</sup> Véase José Antonio Pérez Bowie, “Desficcionalización *versus* desrealización en la narrativa aubiana”, en Rosa María Grillo (ed.), *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno* (Edizioni Scientifiche Italiane, Salerno, 1995), pp. 81-96; y “Max Aub: ‘La escritura en subversión’”, en Ignacio Soldevila y Dolores Fernández (eds.), *Max Aub: veinticinco años después* (Editorial Complutense, Madrid, 1999), pp. 208-223.

aparecieron antes o volverán a aparecer después, ni importa propiamente a dónde va a parar el conjunto de estas charlas”, pues lo esencial es la revelación de “los destinos entrecruzados de unos hombres a lo largo de una lucha en la que, por encima de la hostilidad y del sufrimiento, flota la imagen de la convivencia hablada”.<sup>6</sup>

El texto en el que me voy a detener, el relato “Homenaje a Lázaro Valdés”, es un texto paradigmático de la fusión de la prosa ensayística y del relato de ficción a que vengo aludiendo; el discurso ficcional y el discurso factual se superponen e imbrican al servicio del ideal de compromiso desde el que Aub entiende la creación literaria; el texto, como la mayor parte de la producción aubiana, subvierte los moldes narrativos clásicos para dotar de mayor potencia a su mensaje, que en este caso no es otro que una dolorida reflexión sobre la condición de exiliado; el exilio, uno de los núcleos temáticos de la obra de Aub, se erige, en éste como en otros muchos relatos, en eje articulador de la historia.

Como señala Ignacio Soldevila, el “Homenaje a Lázaro Valdés” nos plantea “el contraste entre un español obstinado en un enraizamiento del recuerdo [...] y el desconocimiento de la realidad española en que viven los hijos de los exiliados, que hablan de España, si hablan, desde un punto de vista que a los mayores les parece absolutamente irreal”.<sup>7</sup> Pero, a la vez, el texto puede servir como demostración de la eficacia que produce la ruptura de los moldes literarios habituales mediante la creación de una insólita estructura ficcional que sirve de marco para la inserción de dos textos aparentemente factuales.

“Homenaje a Lázaro Valdés” se publica en 1969 dentro de un conjunto de relatos de ficción que lleva por título el de uno de ellos, *La verdadera historia de la muerte de*

---

<sup>6</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo* (Prensa Española, Madrid, 1975), pp. 621-622.

<sup>7</sup> Ignacio Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)* (Gredos, Madrid, 1973), p. 124.

*Francisco Franco y otros cuentos.*<sup>8</sup> En él, como en tantos otros de sus relatos, Aub recurre a la estrategia de presentarse como editor de un texto ajeno, aunque en este caso, el procedimiento distanciador se complica con la introducción de un editor ficcional, oculto bajo las iniciales J.F.F., a quien se atribuye la autoría de una breve nota de presentación que figura al frente del texto:

En 1954 se publicó en Veracruz un folleto de homenaje a don Lázaro Valdés Lázaro cuya portada se reproduce aquí. (22 x 14,5 cm, 16 páginas.) Tirado a 25 ejemplares en la Imprenta Moderna es, hoy, inencontrable. No tengo por qué ocultar que escribí el texto de presentación; no que fuese gran amigo del difunto, sí de alguno de sus contertulios que, teniéndome en más de lo que soy, no me dieron salida.

Dicho editor anónimo se declara, como puede leerse, autor de la semblanza biográfica de Lázaro Valdés que precede a los dos textos de carácter ensayístico debidos a la pluma del personaje, así como de algunas precisiones sobre las circunstancias en que cada uno de ellos fue compuesto. La estructura del texto presenta, así, un circuito comunicativo complejo integrado por varios elementos que corresponden al menos a tres distintos niveles de enunciación: el del autor implícito, el del editor ficcional y el del personaje autor de los textos presentados:

---

<sup>8</sup> Libro Mex Editores, México. Los relatos incluidos, además del cuento titular, son “La merced”, “Homenaje a Lázaro Valdés”, “Las sábanas”, “Leonor”, “Salva sea la parte”, “El monte”, “Personaje con lagunas” y “Telón de fondo”.

1. Reproducción de la portada del folleto original, editado en 1954.
2. Nota explicativa firmada por J.F.F., presentando la nueva edición del mismo y declarándose autor del texto de introducción que figura al frente de los dos escritos de Lázaro Valdés.<sup>9</sup>
3. Texto de presentación en el que el editor caracteriza al personaje, ofrece un breve esbozo de su trayectoria biográfica, con especial referencia a sus años de exilio en México y precisa las circunstancias en que fue escrito el texto nº 1.
4. Reproducción del texto nº 1, completado con dos notas a pie de página atribuidas al editor.
5. Datos del editor sobre el texto nº 2.
6. Reproducción del texto nº 2.
7. Breve nota del editor informando sobre el fallecimiento de Lázaro Valdés y el sobre el lugar donde está enterrado.

El texto, integrado en un corpus del que forman parte varios relatos de ficción,<sup>10</sup> presenta en principio la estructura de un género no ficcional, la del opúsculo o separata, que, en este caso tiene como finalidad la divulgación de algunos textos de un personaje

---

<sup>9</sup> Tanto este nivel como el siguiente corresponden a la enunciación de un narrador ficcional situado en el interior de la diégesis, ya que éste confiesa haber conocido al protagonista y haber sido testigo de su peripecia biográfica en los años del exilio.

<sup>10</sup> El carácter ficcional del conjunto viene determinado por el empleo de la etiqueta “cuentos” para calificar a la colección; pero viene reforzado también por el título utilizado para designar a todo el conjunto, “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, el cual supone un guiño de complicidad al lector, ya que éste no podía ignorar que el personaje protagonista continuaba (y continuaría aún varios años) disfrutando de su existencia.

fallecido como un modesto homenaje al mismo: la reproducción de la portada “original”, la nota introductoria, la presentación del editor y las notas a pie de página actúan como “realemas” que estarían destinadas a provocar una decodificación no ficcional del texto. Esta estrategia es, por lo demás muy común en la narrativa de Aub, quien la emplea con una función extrañante encaminada a romper y, por consiguiente, a problematizar las expectativas y los hábitos de lectura del receptor. Pero, además, el núcleo del “relato”, los dos escritos atribuidos al homenajeado, entran de esta manera en la categoría de textos no ficcionales ya que se trata de ensayos que adoptan la estructura epistolar, aunque con destinatarios perfectamente diferenciados en cada caso; ensayos que, para mayor complicación del estatuto comunicativo del relato, habían sido publicados previamente y de modo independiente por el propio Max Aub: el primero de ellos en el número único de la revista *Ultramar* (en junio de 1947) con el título de “No basta la nostalgia” y el segundo en el Suplemento del diario *Novedades* el 3 de enero de 1954 con el título de “Ejercicio retórico contra la juventud”.<sup>11</sup> La estrategia es la misma que la utilizada en el apócrifo *Discurso* de entrada en la Real Academia de la Lengua, en el que Aub introduce, en un contexto ficcional (y algo retocados para adecuarlos a la imaginaria situación propuesta) diversos fragmentos de textos ensayísticos publicados previamente por él (“Proyecto de estructura para un Teatro Nacional”, “Lo más del teatro español en menos de nada”) y por Juan Chabás, autor del discurso de recepción en el apócrifo acto y escritor, además, ya

---

<sup>11</sup> Este dato lo proporciona el editor del texto en su introducción, aunque atribuyendo la autoría al personaje Lázaro Valdés; el texto se publicó, efectivamente, en ese número del suplemento de *Novedades*, aunque firmado por el propio Aub.

fallecido, como la mayoría de los supuestos académicos, cuando aquél tiene lugar (fragmentos de su *Literatura española contemporánea*).<sup>12</sup>

En la operación llevada a cabo por Max Aub con la reedición de los dos citados ensayos y su inserción en un nuevo contexto comunicativo se propone, sin duda, una revitalización de los mismos mediante la estrategia rupturista de sustituir el marco habitual del discurso ensayístico (la revista cultural, el libro recopilatorio) por un marco de ficción (un relato incluido en un volumen de cuentos) y atribuir su autoría a un personaje igualmente ficticio. El lector se ve enfrentado, así, a una situación comunicativa compleja que problematiza y, por consiguiente, multiplica el potencial significativo de los citados textos: dos discursos adscribibles a un género no ficcional, como es el ensayo, insertos en un contexto ficcional (un cuento incluido en un volumen con otros textos de similar categoría), el cual presenta, a la vez, una serie de marcas que tienden a subrayar su condición factual, como son la reproducción de la portada “original” del supuesto opúsculo, la introducción del editor, las notas a pie de página, las relaciones del personaje con personas reales, etc. Se trata, como he señalado, de una estrategia frecuente en la narrativa aubiana en la que la confusión deliberada de los territorios de la realidad y de la ficción y la subversión sistemática de los moldes literarios tradicionales no responden a una intencionalidad exclusivamente lúdica, sino que reflejan el problemático universo del autor, su convicción acerca de la radical fragmentación del ser humano en el mundo contemporáneo, convicción que aflora, de manera más o menos explícita, en toda su producción literaria, haciendo de ella un testimonio fidedigno de la compleja problemática del hombre del siglo XX. Así, la crisis de identidad que desemboca en la fragmentación del

---

<sup>12</sup> Véase al respecto Javier Pérez Bazo, Introducción a su edición de *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo* (Ayuntamiento, Segorbe, 1993).

sujeto, la inaprehensibilidad del mundo real que se resiste a ser comprendido como un todo unitario y que sólo resulta abordable como suma heterogénea de perspectivas subjetivas, la falacia del lenguaje, que de herramienta de conocimiento deviene en vehículo de confusión y engaño, son temas que, como he señalado en otro lugar,<sup>13</sup> se reiteran una y otra vez en sus páginas. La pasión con que Aub se entrega al juego, su permanente cuestionamiento de la institución literaria, su actitud subversiva frente a los modelos establecidos no son sino expresión de un escepticismo radical ante toda creación humana, tan lábil e inconsistente como la realidad que la alberga y el sujeto que la produce. De ahí el deje de radical escepticismo, que se traduce a menudo en un distanciamiento irónico producido por estrategias como las descritas y que se encarga de poner en entredicho el dramatismo de la historia narrada, aunque, paradójicamente, en virtud de su capacidad extrañante, pueda convertirse a la vez en un elemento reforzador del mismo. Habría que referirse, por otra parte, al pudor que Aub tuvo siempre para exponer directamente sus sentimientos y que le lleva a interponer filtros que marquen distancias entre la subjetividad del autor y su creación; a ello alude, por ejemplo, de modo muy explícito, en el prólogo que pone al conjunto de ensayos reunidos en *Hablo como hombre*, al señalar:

Nunca me tomé completamente en serio; siempre hubo, gracias al cielo, cierta distancia entre mi obra y yo. A este alejamiento no le suelen llamar Arte, pero lo

---

<sup>13</sup> Véase al respecto mi trabajo “Desficcionalización *versus* desrealización en la narrativa de Max Aub”, art. cit., pp. 81-96.

un gran editor”, Aub pone en boca del narrador una frase que desmiente rotundamente la tesis sostenida en estas páginas: “Los hombres se van empequeñeciendo con los años. La madurez es una filfa: todo se arruga empezando por el entendimiento. No me saquen a Goethe o al Tiziano como ejemplos: si hubieran seguido siendo jóvenes aún nos estaríamos haciendo cruces”.<sup>21</sup>

No obstante, la reflexión sobre la vejez y sobre la validez de las obras producidas en la edad madura frente a la de las generaciones jóvenes ocupó en algunas ocasiones la atención de Aub. Así, su empeño editorial de la revista *Los sesenta*, abierta a la participación de escritores sexagenarios de todos los países y cuya intención era demostrar a las nuevas generaciones que los veteranos seguían en primera línea, escribiendo textos de calidad e interés;<sup>22</sup> publicada en la sexta década del siglo pasado, era un intento de defender la obra de los autores de su generación y de reivindicar, por consiguiente, la madurez del creador como un valor cotizante. Por otra parte, no son infrecuentes en las páginas de Aub las alusiones a la inexperiencia de los escritores jóvenes, ajenos a las penalidades y sacrificios que las circunstancias históricas hicieron padecer a los de su generación, como también hay alusiones al desinterés político de la juventud en general. Recuérdese, como muestra, el discurso dirigido a los jóvenes socialistas españoles de México con motivo de la celebración del 1o. de mayo de 1946; de él proceden las siguiente frases:

---

<sup>21</sup> Cito por la edición mencionada de *Enero sin nombre*, p. 453.

<sup>22</sup> Ya Soldevila había llamado la atención sobre la coincidencia cronológica entre este texto y el periodo de gestación de la revista *Los sesenta* (*La obra narrativa de Max Aub*, p. 125). Sobre dicha revista, véase Josep Mengual Catalá, “Historia de ‘Un maduro *Litoral*’: *Los sesenta*”, en Cecilio Alonso (ed.) *Max Aub y el Laberinto español. Actas del Congreso Internacional “Max Aub y el laberinto español”* (Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1996, 2 vols.), vol. II, pp. 715-724. También, Francisco Caudet: “Max Aub: *Sala de Espera y Los sesenta*”, *ibid.*, pp. 705-713.

es. Cuando, ahora, publico estos textos donde se trata de decir las cosas como fueron, me siento un tanto avergonzado, no por mí sino por los demás.<sup>14</sup>

Pasemos a analizar el contenido del relato que nos ocupa y a comprobar, al igual que hemos hecho con el diseño compositivo del mismo, en qué medida se encuentran presentes en él los temas capitales de su autor y poner de manifiesto su coherencia con el resto de la producción aubiana.

El personaje de Lázaro Valdés que dibuja la nota del fingido editor responde al perfil de otros muchos personajes exiliados que aparecen en los relatos del Max Aub: un intelectual, profesor de geografía, cuya fidelidad a los ideales republicanos le ha llevado a abandonar la patria y a intentar sobrevivir, con toda clase de dificultades y con el recuerdo de España siempre presente, en el país de acogida. Su concepción del exilio como un paréntesis provisional, al principio, y su aceptación resignada después (cuando la victoria de los aliados no supuso, como se esperaba, el final del franquismo sino su afianzamiento) son elementos que contribuyen a asimilar a Lázaro Valdés a otros personajes del autor. Se añaden, además, algunos breves apuntes sobre su biografía personal, que quedan (al igual que en otros muchos relatos de Aub) como esbozos sin desarrollar, aunque contribuyen a individualizar su figura y a suscitar hacia ella el interés del lector: la existencia de un ahijado –un niño al que recoge en el barco que lo trajo a América–, el distanciamiento de éste hacia su tío tras casarse con una mujer que “no hizo migas” con Lázaro, su relación

---

<sup>14</sup> *Hablo como hombre*, cito por la edición reciente de Gonzalo Sobejano (Fundación Max Aub, Segorbe, 2002), p. 37. Un poco más adelante, al final de dicho prólogo, Aub añade: “Lo que más me ha gustado es escribir; seguramente para que se supiera cómo soy, sin decirlo. Creí que lo adivinarían. Una vez más me equivoqué” (p. 38).

con una mexicana y excelente cocinera, Alfonsa Romero, que le alegra los últimos años de su vida.

Tras esa presentación del personaje, el narrador-editor dedica algunas líneas a explicar la génesis del texto que presenta a continuación, la evocación que Lázaro Valdés escribió de las piedras de España como asideros del recuerdo, y que según se nos informa, fue motivado por el desinterés que su ahijado, demasiado integrado en la vida mexicana, comenzaba a sentir hacia su tierra de origen.

Dicho texto, publicado, como apunté anteriormente, por Aub en una de las minoritarias y efímeras revistas culturales del exilio, se constituye en uno de los ejes temáticos del relato. El motivo de la nostalgia aparece como núcleo de la reflexión de un exiliado que necesita asirse con firmeza a los recuerdos tangibles del país abandonado para que la imagen de éste no se disuelva en la memoria. Ese núcleo actúa, a la vez, como generador de una serie de subtemas: el de la vinculación de la condición humana a la tierra natal simbolizada en sus piedras y en sus ríos (“sin las piedras los hombres no tienen patria. Son las piedras y los ríos los auténticos padres de los hombres, sus progenitores”);<sup>15</sup> el de la necesidad permanente de revitalizar los recuerdos mediante imágenes materiales para que éstos no acaben desvaneciéndose (la fotografía desempeña así un papel básico: “abre libros donde haya fotografías de España y míralas. Aprende, vélas como nuevas, no recuerdes. Que las piedras tal como están ahora no son las que tú viste”); el de la importancia de la mirada como fuente principal del conocimiento (“Despliega la vista y a su través el

---

<sup>15</sup> Dada la brevedad del texto (tres páginas escasas) no considero necesario hacer constar tras cada cita la página donde se halla ubicada; remito a la edición manejada, la de los relatos completos de *El laberinto mágico* agrupados por Javier Quiñones bajo el título de *Enero sin nombre* (Alba Editorial, Barcelona, 1995); el “Homenaje a Lázaro Valdés” ocupa las páginas 437-448 y, dentro de él, el primer texto atribuido al personaje, las páginas 442-445.

entendimiento. No te desvíes”), etc. Pero a ellos se superponen otros derivados del contexto en el que se ubica el escrito de Lázaro Valdés: el de un exilio impuesto por la fuerza de las armas; los vencedores se han quedado, así, como dueños únicos de la tierra común sobre la cual su proceder infame ha caído como un baldón, como “un polvo que los recubre y ahoga” y que los exiliados tendrán que limpiar, cuando se produzca el momento de la reconquista, el momento en que podrán volver a acariciar y a sentirse acariciados por sus piedras. No nos hallamos, pues, ante un texto elegíaco, 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: “seremos mientras recordemos”, es la consigna que nos transmite, tan opuesta al “seremos mientras nos recuerden”, la conclusión del exiliado protagonista de “El remate”, el frustrado escritor cuyo pesimismo termina conduciéndolo al suicidio en el túnel fronterizo de Port Bou: “Vamos desapareciendo poco a poco en un terreno cenagoso, en un tremedal, viendo cómo los demás siguen andando. Atrapados. No hay derecho”;<sup>16</sup> e igualmente opuesta a la afirmación que el propio Aub pone en boca del narrador de *Campo de los almendros*: “La gente existe mientras vive. Luego empieza a morir lentamente en los demás. Desaparece teñida de sombras en el olvido”.<sup>17</sup> Pero es que aquí no se trata de la propia supervivencia personal, sino del proyecto colectivo que supuso la II República, del ideal de país que los exiliados soñaron y llegaron a tocar y que siguen creyendo posible, si no ya mediante su propio empeño, sí

---

<sup>16</sup> Cito por la misma edición mencionada en la nota precedente, p. 469. Sobre dicho relato, puede verse mi trabajo “La memoria como supervivencia (Una lectura de ‘El remate’)”, en *Turia*, 43-44, marzo 1998, pp. 169-181.

<sup>17</sup> Cito por la primera edición (Joaquín Mortiz, México, 1968), p. 363.

mediante el de los jóvenes que tomarán su relevo y en quienes es preciso mantener vivo el amor a la patria lejana y el compromiso de liberarla del oprobio que la mancilla.<sup>18</sup>

El discurso rompe por ello con el tono argumentativo y aséptico del ensayo para acercarse al intimismo de la evocación lírica. La propia organización dialéctica del texto, que adapta el formato epistolar, con frecuentes interpelaciones emotivas al destinatario, implica ya un cierto distanciamiento de la prosa ensayística. Pero el formato epistolar no es en este caso sino el molde en el que se vierte un desahogo lírico donde estalla toda la emoción suscitada por el sentimiento de pérdida y toda la pasión que el enunciador pone en transmitir a su destinatario el proyecto que él ya no podrá llevar a cabo. La compleja situación comunicativa diseñada por Aub puede mitigar la expresión directa de su propia subjetividad, pero ese distanciamiento acaba reforzando la emoción al introducir el texto en el contexto ficcional descrito: la voz enunciativa, la del viejo exiliado, quien ya siente próxima su muerte y cuyas posibilidades de retorno merman con el paso de los años, busca como destinatario a un joven de la generación siguiente, al ahijado a quien, por su acomodo a la nueva situación, empieza a borrársele la imagen de España y, con ella, la

---

<sup>18</sup> El texto atribuido a Lázaro Valdés guarda mucha relación tanto por su tono como por sus ideas con el discurso que Aub pronunció el 1o. de mayo de 1946 ante los jóvenes socialistas españoles de México; véanse algunos párrafos: “Aun en México sois parte de España, sus ríos, llanuras, tornos, pinceles, plumas; sois manos, tornillos, ruedas, techos y paredes. Sois España misma, eco de vosotros mismos, pared que se levanta para cobijar la patria. Si os dejáis vencer por la pereza, la facilidad del nuevo mundo, ¿qué será de Valencia, de Bilbao, de Madrid o de Fregenal, Astorga o Minglanilla?// ¡Fuera el sueño, jóvenes! O quédese para los que, no pudiendo moverse, tragan sus recuerdos como si fuesen mañanas al alcance de sus manos fofas. // ¿Dónde está vuestro trabajo? ¿Dónde? No basta con cumplir, hay que crear, hay que reconstruir España aunque sea adobe tras adobe. Nada se pierde si es trabajo. ¿Dónde está el vuestro? Un gran sueño está a punto de cubriros” (*Hablo como hombre*, ed. cit. p. 54).

responsabilidad del compromiso que dotaba de sentido a la lucha y a los sacrificios de sus mayores.<sup>19</sup>

La dimensión lírica del texto se evidencia principalmente en las descripciones idealizadas mediante la acumulación de imágenes (“el Mediterráneo dormido, sábanas azules con sus festones bordados de blanco en las playas verdes –en embozo de arena dorada y cernida, bozo de espuma–, dulce almohada vieja de los veranos perdidos en los océanos”, “Salamanca entera: San Esteban dorado; la catedral, como ascua; la casa de Monterrey; la Universidad, de oro cálido”), en la recurrencia a metáforas diversas (“el pensamiento que se enreda alrededor de su propio tronco”, “echa la mirada y recoge la red”), en la transformación antropomórfica a que son sometidos los elementos del paisaje, que adquieren cualidades humanas (“también las piedras olvidan, aunque tarden más que los hombres”, “¿no oyes las piedras? ¿no te dicen nada los ríos?”, “irás a ver lo que aquí sólo te imaginas, a acariciar y que te acaricien de verdad las piedras y los ríos”), en las exclamaciones que, como descargas emocionales, suspenden el fluir del discurso (“¡álamos invertidos en los canales de Castilla y Aragón!”). Junto a ellos, hay que destacar, asimismo, otros recursos, en los que el énfasis con que el enunciador urge a su destinatario a asumir su compromiso se superpone a la emoción de la nostalgia; así, las estructuras anafóricas (“¿Crees que el hombre es sólo el hombre? ¿Crees que sólo se trata de reconquistar al hombre?”, “no sólo las catedrales, no sólo las ciudades, no sólo Salamanca”) o

---

<sup>19</sup> Resultan significativas a este respecto las palabras pronunciadas por Max Aub en 1960 en un acto organizado por la agrupación juvenil “Movimiento Español 1959” para protestar contra el encarcelamiento de Luis Goytisolo por las autoridades franquistas. Allí Max reconoce que mientras los exiliados seguían enredados en sus viejas y estériles disputas, “empeñados en defender lo que se tragó la tierra, lo que queda para la historia y las novelas y no para la vida”, sus hijos, las jóvenes generaciones, representaban “la única alternativa para ese empeño, tan necesario como para los mayores quimérico, de reinventar España” (citado por Francisco Caudet en “Max Aub: Un discurso de 1960”, *Ínsula* nº 569, mayo 1994, pp. 18-20).

paralelísticas (“no sólo Santander, sino Potes y Cabuérniga; no sólo Santiago, sino Cambados y Villanueva de Arosa; no sólo Sevilla, sino Carmona y Aracena”), la acumulación intensificadora de sinónimos (“mira de hito en hito las piedras y los ríos de España, comételes con la vista, no les quites ojo”, “¡Mira! Sí, mira, ve y atiende: mira, contempla, divisa, observa”), las construcciones paronomásticas (“nuestra múltiple España multiplicada”, “se envanecen desvaneciéndose”), etc.

Al finalizar este primer escrito atribuido a Lázaro Valdés, el editor toma de nuevo la palabra para introducir el segundo escrito, del que se nos dice fue enviado por el personaje a Alfonso Reyes a través de Fernando Benítez (nuevamente, la inserción de personas reales como elemento reforzador de la factualidad del universo diegético), después de conversar ampliamente con Reyes durante unos días que el erudito mexicano pasó en Veracruz. Conviene señalar que Benítez dirigía el suplemento literario del diario *Novedades*, en el cual se nos informa fue publicado el citado texto el 3 de enero de 1954 con el título de “Ejercicio retórico contra la juventud”.<sup>20</sup>

El propio título remite ya a un escrito de tono muy distinto al precedente y más ubicable que aquél dentro de los moldes del género ensayístico, si bien adopta la misma estructura epistolar ya que se presenta como una carta dirigida a Alfonso Reyes. No obstante, el sintagma “ejercicio retórico” que figura en el título conlleva un cierto grado de distanciamiento por parte del enunciador, dadas las connotaciones lúdicas que suscita de especulación gratuita sobre un tema determinado. De hecho, en otro relato publicado en esos mismos años y ambientado igualmente en el mundo del exilio mexicano, “Entierro de

---

<sup>20</sup> El dato es, efectivamente, cierto; sólo que el texto publicado en esa fecha en el diario *Novedades* iba firmado por el propio Aub.

¿Dónde está la juventud de España? ¿Dónde el grito de rebelión? ¿Dónde el deseo de grandeza para el futuro? Sólo se oye el mugir lastimoso y elegiaco de los que perdieron sus prebendas.

No hablo del pueblo ni de la juventud que crece en España [...] Hablo de los jóvenes que van diciendo que creen en el socialismo pero no en el pueblo, como si el pueblo tuviera la necesidad de saber expresar lo que quiere o los jóvenes debieran creer en el pueblo porque éste sea bueno o malo.<sup>23</sup>

Deteniéndonos en la estructura del ensayo, observaremos que éste presenta una articulación más sólida que el precedente, dado que el rigor del esquema argumentativo adoptado evita las expansiones líricas y los excesos de subjetividad de aquél para seguir de modo rectilíneo la exposición de la idea central. Dicho esquema argumentativo se desarrolla de acuerdo con los requisitos de la preceptiva, comenzando por una cuádruple interrogación (en medio de la cual se intercala la apelación al destinatario), culminada con la respuesta que se sienta como tesis:

–¿Cuándo se aquilata mejor, querido Alfonso? ¿Cuándo se paladea con mayor placer? ¿Cuándo se tiene “la diferencia de los gustos y sabor en la boca” –como se dice en *La Celestina*? ¿Cuándo lo nimio viene a golosina? Con la sazón.<sup>24</sup>

Otra serie de interrogaciones, siempre culminadas con la respuesta, van pautando el desarrollo del texto. En éste se apelará, asimismo, a autoridades literarias como apoyo –al

---

<sup>23</sup> *Hablo como hombre*, ed. cit., p. 53.

<sup>24</sup> Repito lo dicho en la nota 9; el segundo texto ocupa en la edición citada las páginas 446-448.

autor de *La Celestina*, en las líneas que acabamos de leer, a Saavedra Fajardo o a Bossuet (“El obispo de Meaux”) más adelante–, de acuerdo con otra de las exigencias inexcusables del esquema discursivo adoptado. Resulta también inexcusable la ejemplificación que sirve, igualmente, como elemento reforzador de los argumentos aducidos: las apelaciones al mundo vegetal son aquellas a las que se recurre en primera instancia para establecer la supremacía de la madurez sobre la juventud: los frutos en sazón que preferimos, los árboles robustos que admiramos, no se logran sino con el tiempo. A continuación se apela al ejemplo de grandes escritores y artistas (Miguel Ángel, Tiziano, Goya, Goethe, Beethoven) para confirmar que sus obras más apreciadas fueron gestadas en su edad madura; luego, se trae a colación el caso de los dioses, que “cuando se asentaron en el alma de los pueblos cobraron apariencia enverada” y, finalmente, se afirma que en la vida de las naciones el progreso moral y los avances científicos son siempre frutos tardíos.

El rigor de la argumentación se apoya, asimismo y de acuerdo con los cánones, en procedimientos embellecedores del estilo, por lo que en el texto no son infrecuentes las imágenes (“¿Qué son las canas sino corona, al igual que la nieve, en los picos más altos?”, “El tiempo no borra sino que añade. Aran las arrugas la frente para darle mayor superficie”, “la prudencia, el mejor abono”) o algunos juegos conceptuales (“el saber –y el sabor– son cosa de los años”, “de la tolerancia no le hablo hoy, querido Alfonso, para ser tolerado”).

El discurso va, de ese modo, avanzando, sentando afirmaciones que corroboran la tesis de partida (“el consejo sólo es bueno en sazón”, “se necesita tiempo para pensar maduramente”, “el hombre está hecho, en lo que más vale, de recuerdos”, “más alcanza el entendimiento a medida que la experiencia instruye”, “cuando más se haya visto mejor se comprende”) hasta llegar a la conclusión: “¿qué es la madurez sino la juventud en sazón?”

Pero tras esta afirmación se produce un quiebro inesperado que da al traste con toda la aparente seriedad de la argumentación precedente y que viene a retomar las connotaciones lúdicas que, según apunté más arriba, sugería el sintagma “ejercicio retórico” contenido en el título: se trata de la afirmación de clausura, “Lo malo: que no podemos escoger”, a partir de la cual todo el texto cabe ser releído en clave humorística, como producto de la resignación del sujeto enunciator; la irreversibilidad de la edad madura convierte en inútil cualquier intento de rebelión, por lo que sólo cabe buscar argumentos que apuntalen nuestra conformidad. El ensayo se convierte, de ese modo, en una parodia del artificio retórico, cuyos mecanismos de argumentación pueden ser perfectamente reversibles y que son susceptibles, por tanto, de ser puestos al servicio de tesis opuestas a las defendidas. La afirmación de signo contrario a éstas, atribuida a uno de los personajes de otro cuento, como hemos señalado más arriba, es una prueba fehaciente de la actitud “descomprometida” desde la que Aub emprende esta defensa de la edad madura.

No obstante, en esta defensa el autor expone sus argumentos a través de un personaje que, en el texto precedente, ha sido capaz de emocionarnos con su sentimiento de nostalgia hacia la patria perdida y mancillada, con lo que se desencadena una lectura problemática, ya que se superponen la ironía del autor implícito y la sinceridad del enunciator.

“Homenaje a Lázaro Valdés” resulta, así, un relato paradigmático para evidenciar algunas de las estrategias “problematizadoras” que Max Aub pone en juego en su literatura: la técnica perspectivística se aúna con la complejidad del estatuto enunciativo, con lo que unos textos innegablemente factuales por su carácter ensayístico y ya publicados de modo independiente bajo la firma del propio autor, adquieren una nueva dimensión significativa

al ser insertados en el interior de un marco ficcional y atribuidos a un personaje igualmente ficticio. Ambos textos resultan, así, revitalizados mediante su inserción en un circuito comunicativo complejo, que determina la existencia de varios niveles de emisión y, consiguientemente, la multiplicación de los sentidos del mensaje original. El núcleo temático del mensaje se conserva inalterado y en conexión, por tanto, con el pensamiento humanista lo mismo que con la actitud de compromiso solidario que informa toda la literatura aubiana: la problemática del exilio, el dolor de la patria perdida y sometida al yugo fascista, la urgencia de reemprender la tarea de reconquista o de transmitir ese deber a las generaciones siguientes, las dudas sobre la propia capacidad creativa y combativa a medida que transcurren los años son temas que afloran en estas páginas. Pero Aub multiplica la potencialidad significativa de unos textos ya antiguos mediante las estrategias descritas; estrategias problematizadoras de la enunciación, que ejercen la función extrañante que para él debía poseer todo mensaje literario si pretendía resultar eficaz. Porque, de acuerdo con sus propias palabras, la capacidad de revelación de la literatura era inseparable de su capacidad de rebelarse contra los cauces y los modelos instituidos.