

## Indagaciones lingüísticas en *Crímenes ejemplares* de Max Aub

David Felipe Arranz Lago  
Círculo de Bellas Artes de Madrid  
Congreso Internacional del Centenario  
“Max Aub, testigo del siglo XX”  
Valencia, Abril de 2003

Matar, matar sin compasión para seguir adelante, para allanar el camino, para no cansarse. Un cadáver aunque esté blando es un buen escalón para sentirse más alto. Alza. Matar, acabar con lo que molesta para que sea otra cosa, para que pase más rápido el tiempo. Servicio a prestar hasta que me maten; a lo que tienen perfecto derecho.

*Crímenes ejemplares.*

Las indagaciones suelen conducir, si se desarrollan con sagacidad, en el caso de la criminología, a averiguar a quién pertenece la mano homicida. Si bien el tema que nos ocupa pertenece al mundo de la ficción, vamos a trazar de igual manera nuestra indagatoria sobre la lengua de Max Aub y a preguntar al texto de *Crímenes ejemplares* por los móviles, las armas homicidas utilizadas, los culpables y sus cómplices y las víctimas. Como circunstancia eximente y en defensa del autor de *La gallina ciega*, diremos que a él le movía una manifestación elocutiva, y que esta actitud criminal está representada en la obra por lo cómico y lo trágico-violento, dos actitudes combinadas en el texto que le otorgan una gran modernidad. Si además, *Crímenes ejemplares*, que obtuvo en 1981 el Gran Premio de Humor Negro de Francia, constituye un corpus de microrrelatos poco conocido y menos estudiado, la pesquisa se nos ofrece doblemente apetitosa.

Para empezar, situemos a Max Aub en el exilio mejicano. A Veracruz llegó desde los campos de concentración del sur de Francia y después de Djelfa, en Argelia, en septiembre de 1942. Tras una situación que parecía resolverse con un desenlace fatal, el escritor norteamericano John Dos Passos obtuvo para él un visado con el fin de facilitar la huida del nazismo y hacerlo llegar a México. Llevaba ya a sus espaldas doce años de exilio en este país, de desprecio y de indignación por el dolor de España, y allí desarrolló el grueso de su producción cuentística, escrita en el mismo marco que los *Crímenes ejemplares: Cuentos ciertos, Ciertos cuentos* y algunos *Cuentos mexicanos (con pilón)*<sup>1</sup>. A la etapa del exilio y anteriores a los *Crímenes* pertenecen también *Las buenas intenciones* (1954) y *Algunas prosas* (1954).

---

<sup>1</sup> Este «pilón» no es otra cosa que nueve poemas, entre los que se encuentra el «Salmo para la primavera del Anáhuac».

Acerca del humorismo de Max Aub escribió Manuel Tuñón de Lara<sup>2</sup> que es poliédrico y difícil de definir, toda vez que el discurso de la risa<sup>3</sup> aubiano adopta diferentes formas y moldes que guardan varias deudas: hacia el conceptismo quevediano, el ludibrio lingüístico de la greguería de Ramón Gómez de la Serna y una pizca del discurso valleinclanesco, del esperpento indignado reflejado ante los espejos de los callejones. Esta visión especular, por otra parte, tan apreciada por Aub, hace desfilar sus particulares personajes en *Crímenes ejemplares*: un jugador de ajedrez, un lotero, un delator, un moroso, un enfermo del estómago, un niño llorón, un médico incompetente, un maestro, una mujer con halitosis, un librero, un viejo doctor, un cartero, etc; casi todos individuos que no saben desempeñar con corrección ni pulcritud su oficio y a quienes Aub asesina en la ficción «para que sirva de precedente». Es el carácter ejemplar el de la ejemplar ironía de quien sabe que jamás se producirá la abolición de la mala educación y la incompetencia de este mundo.

¿Qué son los *Crímenes ejemplares*? En cierta ocasión, Max Aub escribió que *Crímenes ejemplares* era un irónico tributo a la caridad y al amor fraternal. No olvidemos que es el propio criminal quien, en fingida confesión, da su propia versión de los crímenes, que se ejecutan como favor a sí mismo y, de paso, a toda la humanidad. Para Ignacio Soldevila Durante, «*Crímenes ejemplares* es un anecdotario en torno al tema del homicidio sin premeditación y, en general, con alevosía por parte de la víctima.»<sup>4</sup>

Más allá de la *boutade* filantrópica del propio autor, lo cierto es que el sentido que Aub trata de instaurar aquí es el del ejemplar, digno de ser propuesto como modelo; es decir, el de casos criminales que sirvan o deban servir de escarmiento, pero no para los ejecutantes, sino para las víctimas del crimen. Se produce así el trastocamiento de papeles: la víctima, antes de serlo, ha sido verdugo, un verdugo que incordia y que acaba muriendo por molestar. Esta justificación del crimen como una acción defensiva ante una agresión que, en principio, es inferior a la reacción criminal provocada, encierra las circunstancias atenuantes y eximentes que utiliza el enunciador del relato en su apelación ante la corte de los lectores. Estas circunstancias son una mentira, una mala contestación, un mal olor, un erróneo desempeño de las funciones profesionales de tal o cual sujeto, antes de ser asesinado.

Ambigüedad y presuposición, automatismo y dilogía, recursos lingüísticos que abordaremos desde la pragmática, vertebran los *Crímenes ejemplares*, haciendo de ellos un exquisito ejercicio de cinismo, capaz de convencer a un lector desprevenido de la conveniencia de un asesinato, si la ocasión lo requiere. Y esto es fácil para el escritor,

---

<sup>2</sup> Tuñón de Lara, M., Prólogo a las *Novelas Escogidas*, México, Aguilar, 1970, pág. 27: «Y aquí se terciaba lo del humor aubiano. Una vez ha dicho nuestro autor que lo de su humorismo no dejaba de ser, al fin y al cabo, una especie de autocensura. ¿De qué? ¿Ante quién? Ante el dolor, sencillamente; [...] Ser humorista y jugar a veces al cruel, para no dejar el alma en jirones ante el dolor. [...] El humor cumple [...] pero [también] se le escapa de las manos –de la pluma– al autor, para transformarse en mueca de dolor, en grito abismal, desgarrado [...] maestro del humor sutil o del humor negro, según lo exige el caso y el tema, temible para el adversario cuando maneja la ironía polémica, levemente zumbón al observar algunos planos –no todos– de las relaciones humanas... [...] le fluye la guasa, medida y a su hora; nunca a destiempo.»

<sup>3</sup> Entendemos por discurso de la risa aquella secuencia coherente de enunciados de la cadena hablada o escrita en la que predomina lo cómico y que mediante una serie de recursos (lingüísticos o prosódicos) divierte y hace reír, actualizado de manera concreta en un texto.

<sup>4</sup> Soldevila, I., *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 183.

porque la conciencia del autoengaño literario comienza por el propio Aub<sup>5</sup>, quien no confía en el lenguaje como medio de transmisión de realidades. Lejos de eso, la lengua en su acepción de discurso oral se ha tornado, tras la trágica experiencia del exilio, en sistema de prevaricaciones que desalientan al individuo. Como reacción, la respuesta de Aub es el juego lingüístico subversivo, la ironía su forma y es precisamente esta concepción lúdica de la escritura la que le ha reservado un lugar en el podio de los escritores renovadores. En realidad se trata de una combinación magistral de dos elementos: la ironía lingüística y la presuposición. Según María Ángeles Torres Sánchez, es en el encuentro de estos dos recursos discursivos cuando se descubre el ingenio del hablante:

Normalmente, tanto los enunciados críticos como los humorísticos tienen una característica comunicativa básica común: producir una ruptura de las expectativas del receptor, y este primer desconcierto es el que obliga a hacer inferencias encaminadas a esclarecer<sup>6</sup> la intencionalidad que ha llevado al hablante a actuar con esa aparente incoherencia en tal contexto, y a descubrir el sentido pertinente del mensaje.<sup>7</sup>

Por ejemplo, veamos la combinación ironía-presuposición en uno de los cuentos en el que se mata a un huelguista molesto y que comprende, como en muchos otros casos, tan sólo una oración, «¡Que se declare en huelga ahora!», con la que escuetamente se nos informa de que quien habla, lo ha matado. Obviamente, el narrador no pide literalmente que se declare en huelga (acto locutivo), sino que nos dice que lo ha matado (nivel ilocutivo). Es un ejemplo del enorme juego preposicional que introduce Aub, puesto que ni siquiera enuncia en el discurso esa acción homicida contra el huelguista. A partir de ahí, el lector puede inferir: a) que lo ha matado; b) que lo ha matado porque el sujeto se declaró en huelga; c) que lo acaba de matar por sugerencia del adverbio de tiempo «ahora», que indica la inmediatez de la acción anterior no enunciada, sino elidida; d) que, presumiblemente, el huelguista era un empleado del asesino; e) que, habitualmente, la víctima mostraba esa actitud; etc.

La concisión, el pronombre «lo», el español de México, son unas de las muchas constantes lingüísticas que definen estos textos. Y dan forma a un discurso muy concreto, tremendamente personal. *Crímenes ejemplares* recoge una serie de confesiones, de crímenes «mediocres» porque «no vamos a ninguna parte, el gran ideal es, ahora, la mediocridad.» Tradicionalmente se viene atribuyendo al recientemente fallecido escritor uruguayo Augusto Monterroso la paternidad del cuento más breve de la Historia de la Literatura. Si entendemos la cuantificación del número de palabras como escala de longitudes, sin duda esta atribución es errónea por cuanto que el cuento más corto del mundo dice así: «Lo maté porque era de Vinaroz.», crimen ejemplar compuesto de seis palabras, de las cuales sólo dos son portadoras de la mayor carga

---

<sup>5</sup> Para Anna Carbonell i Izquierdo, al hablar de *La vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, su «contenido versa nuevamente sobre la imposibilidad de conocer la realidad y la conciencia del autoengaño literario [...]. Este proceso de ficcionalización de la realidad [...revela] el carácter ficticio de los materiales pretendidamente referenciales de la novela.» Cfr. Carbonell, A., «La ficción de los géneros referenciales en Luis Álvarez Petreña», VV.AA., *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y El Laberinto Español» (1993. Valencia y Segorbe)*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, pág. 428.

<sup>6</sup> Nuevamente los *Crímenes* resultan doblemente irónicos: por lo que suponen de esclarecimiento y por su condición irónica, que conlleva de manera obligada el esclarecimiento discursivo de un enunciado.

<sup>7</sup> Torres Sánchez, M.Á., *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1999, pág. 109.

semántica: maté y Vinaroz<sup>8</sup>, localidad provincia de Castellón. Allí, en Vinaroz, tuvo lugar un cruento avance a modo de cuña del ejército nacional y el poso autobiográfico tan doloroso se refleja en el microrrelato que, por lo absurdo de su enunciado, produce una sonrisa. Y hablamos de una categorización de cuentos sobre mínimos de significado, contando con un trabajo inferencial ímprobo por parte del lector.

Se nos dirá que Max Aub ha escrito crímenes más cortos aún, de cinco palabras, como «¡Tenía el cuello tan largo!», pero no le concedemos una entidad discursiva y semántica lo suficientemente fuerte como para que funcione como cuento fuera del macrorrelato que compone el conjunto de *Crímenes ejemplares*. Este cuento no se entendería fuera de contexto y, por tanto, ni siquiera nos atrevemos a hablar de microrrelato.

Sirvan estos ejemplos para acercarnos a la cuestión de un conceptismo en Aub a caballo entre lo barroco y lo vanguardista, un conceptismo tipográfico. No en vano, tras tratar de adaptar al cine varios guiones, termina dedicándose al mundo editorial como tipógrafo en México. «En el fondo, lo que soy es un tipógrafo. La tipografía es una síntesis de pintura y de literatura», dijo en una ocasión. Y, respecto al debate de si se trata de cuentos o de microrrelatos, nos parece una cuestión bizantina, ya que lo que se pierde en extensión en el microrrelato a la hora de definirlo se gana en intensidad y viceversa, lo que se gana en extensión en el cuento, se pierde en intensidad<sup>9</sup>. De modo que denominaremos con ambos términos, indistintamente, a cada uno de los crímenes, que poseen en la inmovilidad y en la fuerza, procedente del concepto atomizado, sus dos características principales.

Esta criminalidad de lo cotidiano que irrumpe desde un pasado que sabemos doloroso es una constante. La vida del exiliado, lejos ya la posguerra y la patria, no se libra del desasosiego, de la desazón que se descarga sobre, por ejemplo, animales indefensos. Uno de los cuentos, en que el protagonista –siempre narrador omnisciente– se nos representa narrando la historia desde el más allá, trata sobre un hombre y un perrazo amarillo molesto y husmeador, al que parte la cabeza con una vara de hierro. «Y [el perro] no fallaba. Tampoco yo, el día que me decidí a partirle la cabeza con una varilla de hierro que, de lejos, podía parecer bastón.» El dato de que quien nos lo cuenta es un muerto, un «estado», se presenta –o «representa»– al lector con dos oraciones, una de las cuales no excede a la palabra: «Entonces surgió el dueño del animal y me atravesó. Perdónesele.» La ironía de tipo contrastivo dice, en este caso, que es más disculpable el asesinato de un hombre que el de un perro: la modalidad de «perdónesele», verbo en subjuntivo, con sufijación pronominal propia del español de México contrasta con la inclemencia y atrocidad con la que este particular «asesino» liquida al chuchó. La

---

<sup>8</sup> Desde el 31 de diciembre de 1937 al 19 de marzo de 1939 se produce la toma de Cataluña por las tropas nacionales, que finaliza con la batalla de Teruel tras la cual el ejército sigue avanzando hasta Vinaroz. Este hecho quedó grabado en la mente de muchos escritores, entre los que se encuentra Juan Iturralde, autor de *Días de llamas*, *El viaje a Atenas* y *Labios descarnados*: «Cuando me sacaron de la cárcel entré en el ejército republicano y estuve en artillería. Recuerdo la ofensiva de las tropas franquistas hacía el mar en Vinaroz. El desconcierto de nuestra artillería era total.» Cfr. una entrevista de Constantino Bértolo a Juan Iturralde publicada en *El Urogallo* (cfr. [www.geocities.com/aperezprat/bertolo.htm](http://www.geocities.com/aperezprat/bertolo.htm)). Todo este ambiente lo recoge Max Aub en su serie de novelas sobre la guerra civil de *El laberinto mágico*.

<sup>9</sup> Valga para ilustrar la cuestión relato-microrrelato-cuento un fragmento de la introducción a los relatos de *Ya no te necesito* del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2002, Arthur Miller: «[...] de vez en cuando, siento el impulso no de acelerar y condensar los acontecimientos y el desarrollo de los personajes –que es lo que uno hace en una obra teatral–, sino de mantenerlos inmovilizados y ver las cosas aisladas en su quietud, que es en lo que, a mi modo de ver, radica la gran fuerza de un buen relato breve.»

muerte en vida en el exilio se corresponde con el asesinato intelectual en España de Aub y tantos otros intelectuales exiliados. En su última visita a la universidad española, quedó horrorizado del desconocimiento que los jóvenes filólogos tenían de su obra.

Hay también en el Aub de *Crímenes ejemplares* un desdoblamiento de voces polifónicas, una de las constantes del planteamiento irónico: el narrador tan pronto es un hombre como una mujer, un asesino como un asesinado. Y entre esas voces se establece una relación de eco, consistente en la recuperación de elementos informativos ya aparecidos en un cuento anterior.

Pero veamos estos elementos con más detalle.

### *Pronombres, víctimas y otros criminales*

El uso pronominal aparece para evitar nombrar el hecho del asesinato, como en el caso del crimen contra una mujer demasiado generosa al servir el arroz (intuimos que valenciano), en el que de nuevo aparecen la enunciación indirecta, la elipsis: «Entonces no tuve más remedio que hacerlo. La pobre señora se quedó con los ojos abiertos, para siempre.» El asesinato se sucede con el fogonazo de la sintaxis, también muy propia de los narradores de la Revolución mejicana. De forma igualmente rápida muere el lotero molesto, «Me lo eché con un tenedor. Tardó bastante en morirse.», o la muerte se nos refiere únicamente por el pronombre *lo* «Yo no lo sé».

Hay una falta de adecuación lingüística, una desproporción entre los dos enunciados que describen el crimen: el que comienza «Lo maté porque...» y el que nos describe el antes del crimen, que no es otra cosa que un pretexto para exhibir las circunstancias atenuantes. Pero «lo maté» de *Crímenes* se gramaticaliza, se fija y termina perdiendo un poco su significación a favor de la otra proposición subordinada explicativa «[...] porque [...]» «Lo maté» pierde parcialmente su significado a favor del cuerpo del cuento, el verdadero texto: la explicación de las circunstancias.

Independientemente de la función expresiva, podemos apreciar que en los microrrelatos de Aub se desarrolla una técnica discursiva apelativa (mostrativa o señalativa), cuyo mayor exponente sintáctico viene representado por los pronombres. Se trata de invitar al lector a que entre en el juego de buscar la información, en el macrotexto o en el contexto exterior al discurso. Como se ha indicado alguna vez, «la elipsis y los pronombres son “formas fóricas” por excelencia, que pretenden transmitir al receptor lo que el emisor considera como más temático o de mayor relieve»<sup>10</sup>. El pronombre «lo» representa así a todas las víctimas que desfilan por estos cuentos.

En este juego de múltiples búsquedas de información, la relación entre el pronombre, la catáfora y la presuposición es también muy estrecha. Se presupone que el lector va a saber resolver la propuesta catafórica; es decir, la mención catafórica con que abre sus crímenes anticipa el resto de elementos del discurso: «La vi, no me gustó», «Llámanlo el sueño eterno», «Se suicidó porque no le salía lo que debía salirle», «Lo maté porque bebí lo justo para hacerlo», «Lo maté sin darme cuenta», «[Él] Me insultó sin razón alguna», «[Él] Me salpicó de arriba a abajo», etc. Al igual que la idea de la muerte, la catáfora alude, refiere, retrasa la mención de manera explícita, ralentiza la aparición del

---

<sup>10</sup> Alcaraz Varó, E. y Martínez Linares, M.A., *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997, pág. 44.

elemento que terminará apareciendo. Y a la vez es anticipadora de una parte aún no enunciada del discurso y que va a ser emitida a renglón seguido. Y tampoco olvidemos que se trata de un tipo de deixis a las que Bühler denomina deixis de la fantasía o *deixis am Phantasma* que nos remite a espacios y tiempos creados por el hablante/escritor.

### *México criminal*

Y, sin duda, capítulo aparte merece el español de México, que se cuele por entre los *Crímenes* para colorearlos de rojo y darles sabor, tras catorce años de estancia de Aub en el país azteca. Veamos algunos casos.

El adjetivo «pura» aparece muy frecuentemente en la lengua española de México, bien con un sufijo diminutivo con matiz expresivo, «Sólo quería pincharle. Pero entró (el cuchillo) como si fuera manteca, *puritita* manteca de cerdo. Era otro, pero se lo merecía igual que aquél.»; o bien antepuesto al sustantivo con matiz intensificador, «Fue por *pura* tozuda». Los mexicanismos están presentes para remarcar unas veces el carácter local de la acción y otras el humorismo. Así, aparecen en el discurso criminal aubiano expresiones lexicalizadas –«Ni modo»–; solecismos ya sancionados y fijados por el habla coloquial –«Pos no sé»–; uso de prefijos y sufijos aumentativos y diminutivos enfáticos –«recondenada», «ranota», «fierrito», «meritito entrecejo», «muertito», «agujota»–; sustantivos utilizados en el habla familiar –«chamba» (trabajo)–; mecanismos de sustantivación mediante el sufijo «-ada» –«No quería ni una probada», «Me dio una penada»–; sustantivos propios de origen náhuatl, como «achichinle» (pelota, paria); formas verbales del español coloquial, como «tentarrujar»; márgenes discursivos coloquiales como «andimás»; y un largo etcétera.

La dificultad estriba muchas veces en el desconocimiento del lector del español de México, pero es una dificultad intencional. Aquellas presuposiciones formadas a partir de un universo cognitivo mejicano llegan a hacer de uno de los cuentos un acertijo sólo asequible para conocedores de español de México:

¡Era safe<sup>11</sup>, señor! Se lo digo por la salud de mi madrecita, que en gloria esté... Lo que pasa es que aquel ampáyer<sup>12</sup> la tenía tomada con nosotros. En mi vida he pegado un batazo<sup>13</sup> con más ganas. Le volaron los sesos como atole<sup>14</sup> con fresa...

Esta mejicanidad discursiva aparece reforzada, por último, por la especial condición de una sociedad acostumbrada a la muerte como una realidad muy cotidiana. De ahí que, desde el principio, *Crímenes ejemplares* posea un subtexto muy heredero de la Revolución Mejicana. Se pueden ver, por ejemplo, las concomitancias del tratamiento de la muerte que tiene con Juan Rulfo. El Juvencio Nava de «¡Diles que no me maten!» de *El Llano en Llamas*: «Ahora, por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado, al pie del horcón. Había venido su hijo Justino [...] Lo echó encima del burro. Lo apretaló

---

<sup>11</sup> Anglicismo del inglés *safe*, «seguro».

<sup>12</sup> En el béisbol, deporte que han importado en México desde Estados Unidos, el ampáyer (del inglés *umpire*, árbitro) es el jugador colocado detrás del *catcher* y el encargado de marcar los lanzamientos y de regir el destino de los partidos. De hecho, «¡Maten al ampáyer!» es un grito tan familiar en Santiago de Chile como en cualquier estadio norteamericano: «Kill the umpire!».

<sup>13</sup> Batazo significa golpe con un bate.

<sup>14</sup> El atole, palabra de origen náhuatl, es una bebida caliente compuesta de harina de maíz y disuelta en agua o leche. Normalmente se le añaden colorantes y sabores edulcorantes. De ahí el color de los sesos similar al atole con fresa.

bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer por el camino. Le metió su cabeza dentro de un costal para que no diera mala impresión.<sup>15</sup>» Y el hijo va hablando por el camino al cadáver de su padre: de nuevo humor y surrealismo, la muerte cotidiana y la charla con el difunto. Tampoco hay que olvidar que Aub era un apasionado de la Literatura mejicana y que dejó testimonios sonoros de lecturas de *Los de abajo*, de Mariano Azuela.

#### *Ironías de contenido: con los meseros en los cafés de la Plaza de la Constitución*

Sin duda, uno de los personajes más asiduos de los *Crímenes* es el mesero, mejicano orondo e hinchado. Era ese tipo que deseaba que aquellos españoles intelectuales exiliados, entre los que se encontraba Aub, no armaran tanta algarabía en su local, siempre discutiendo de política y arreglando esa España transida de dolor, de añoranza, de indignación hacia el Régimen de Franco. Así, muchos de estos escritores, tras la recreación de España en sus escritos (caso de Max Aub, con *La calle de Valverde*) terminaban entregándose en brazos de la cultura autóctona. Estos meseros (que inspiraron, por ejemplo, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, publicada en México en 1960) atendían a la clientela bajo el calor asfixiante de, por ejemplo, la plaza de la Constitución de Veracruz, centro vivo del Estado y por las que tantas veces Aub paseó. La proximidad del puerto hacía que el cliente pidiera cerveza (generalmente clara o negra, Aub la prefería clara) acompañada de marisco fresco, especialmente camarones y gambas gigantes, en tanto las orquestas ambulantes distraían a la concurrencia con el sonido de las marimbas. Éste es el contexto de la acción de uno de los crímenes contra un mesero que se demoraba en servir entre plato y plato. Exactamente diecisiete minutos. A continuación, el crimen, parco en detalles: «[...] no tuve más remedio que darle en la cabeza [...] Lo malo, desde luego, que no se defendió».

Y en otro crimen, el mesero no atiende correctamente las peticiones del cliente: «Le pedí el *Excelsior* y me trajo *El Popular*. Le pedí Delicados y me trajo Chesterfield. Le pedí una cerveza clara y me la trajo negra. La sangre y la cerveza, revueltas, por el suelo, no son una buena combinación.». De nuevo, el crimen se nos vuelve a narrar de manera indirecta, precedido de las circunstancias atenuantes (enunciadas mediante anáfora), un asesinato de sangre y cerveza con una pincelada de color. El lector ve derramada la oscuridad de la cerveza negra y la no menos oscura sangre del mesero con claridad plástica: el crimen se nos cuenta con una oración en modalidad negativa en la que no se menciona el asesinato, sino sus consecuencias sensitivas inmediatas: «No son una buena combinación la sangre y la cerveza, revueltas por el suelo».

#### *Max Aub, maestro de la elipsis*

La maestría en el manejo de la ironía se manifiesta también en la destreza surgida de la elipsis y la relación entre la deixis –preferentemente catafórica, en el caso de Aub, aunque también las hay anafóricas–, lo que ésta refiere y las presuposiciones que, como ya hemos señalado, son el resultado de un estado de conocimiento que, en el caso del lector de Aub, requiere una competencia y una destreza lingüística y psicolingüística: «[...] queremos mantener la tesis de que todo lo denotado por una expresión referencial [...] es una representación mental formada en algún «módulo» del sistema cognoscitivo del individuo. Por lo tanto, las presuposiciones no dependen de la fuente de lo denotado,

---

<sup>15</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 118.

sino de determinado estatuto epistémico que el hablante confiere a lo denotado, estatuto que se reflejará en forma de expresión referencial.»<sup>16</sup> Estas elipsis que originan las presuposiciones que construye el lector en su sistema cognoscitivo pueden llegar al extremo de que Aub no nos dé información de qué es lo que exactamente ha originado el crimen:

Me *la* devolvió rota, señor. Y me dio una penada... Y se lo había advertido. Y me la quería pagar, la muy... Eso, sólo con la vida.

El lector sabe de un objeto que al protagonista del cuento le devuelven roto (o «rota»), por el pronombre «la» y por la concordancia de género con «rota». Sabemos también que la víctima es mujer («*la* muy...»). Pero desconocemos qué es lo que ha sucedido. A menor descripción, mayor número de presuposiciones y menor justificación del crimen. Y es la falta de justificación precisamente el que provoca el resorte del humor negro.

Uno de los cuentos, colmo de la elipsis, dice «¡Yo quería un hijo, señor! A la cuarta hembra me la eché.» De ahí el lector debe o puede inferir, en principio, dos tipos presuposiciones. Que: a) al protagonista del relato lo rechazaban las mujeres de manera habitual; b) lo rechazaban porque no era agraciado o atractivo; c) que lo habían rechazado tres mujeres; d) que no tenía hijos; e) que alguien lo está escuchando; f) que «echarse a alguien» en español de México significa matar a alguien (principalmente acuchillarlo); g) que la cuarta mujer a la que hizo la proposición, lo rechazó; etc. O bien que el protagonista ha tenido cuatro hijas y, puesto que deseaba fervientemente un varón, ha matado a su mujer al alumbrar a la cuarta hembra. Interpretaciones, como vemos, completamente diferentes.

En otro cuento, claramente inferencial, Aub desarrolla toda una historia no mostrada de manera explícita, más allá del texto, que es (ahora sí) anafórico. El juego se nos propone de nuevo como forma de la ejemplaridad: «¡Cómo iba a permitir que se acostara con una mujer a *la* que le habían trasplantado el corazón de María!». El lector deduce o infiere que a) la pareja del protagonista se llamaba María; b) que ésta murió; c) que una mujer necesitaba un trasplante de corazón; d) que María donó el corazón; e) que éste ha sido trasplantado; f) que la receptora del corazón de María era pretendida por un individuo; g) que ese individuo ha muerto asesinado por la pareja de María; etc. Siguiendo a Torres Sánchez (1999: 114), «La ironía, sea de un tipo o de otro, no es sólo un fenómeno de gran agudeza, sino que está comprobada su economía y efectividad comunicativa. El verdadero significado queda sin formular, lo cual supone menos esfuerzo por parte del hablante y, en este estado preverbal, es más poderoso que una formulación completa. Formular el segundo significado puede ser tarea de los oyentes [...]». La economía lingüística es un elemento importante al definir los límites irónicas. Valgan si no para ilustrarlo los crímenes de Aub.

Otra estrategia elíptica consiste en no citar el nombre del asesinado. En aras de la elipsis pocas veces se nos cita el nombre del finado, excepto en el caso, por ejemplo, de un niño asesinado por su profesor: se trata de Panchito Contreras, cuyo nombre se nos da para acentuar el carácter cómico del cuento, toda vez que responde a una nominación típica y tópica de México. O el caso del escritor de segunda Florentino Borrego, apellido ovino de connotaciones claramente somnolientas. Hay algún nombre más de

---

<sup>16</sup> García Murga, Fernando, *Las presuposiciones lingüísticas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1998, pág. 69.

las víctimas, como el señor Ortega, hombre «completamente vulgar» o el tardón del amigo Héctor; pero lo normal, insistimos, es que los asesinados sean anónimos.

Por último, recogemos el caso de los sustantivos indefinidos, categorías gramaticales que esconden abismos de presuposiciones. «Después de *todo, nada*. Me mandó al demonio: voy» es un microrrelato esencialmente ambiguo que reúne en sí varios tipos de ironía, como la surgida de situar dos términos contrapuestos, tal es el caso de los sustantivos «todo» y «nada», lo que produce una paradoja; y la ironía de «ir al demonio», a resultas de, seguramente, asesinar a quien le envió a tal lugar.

### *Gran explosión de violencia como elipsis magistral*

En otro crimen es un peluquero el que mata a un cliente, acción expresada a través de la estructura básica sujeto (elíptico) + verbo + predicado (complementos directo e indirecto) –«Le cercené la cabeza»-. La modernidad de *Crímenes ejemplares* reside en la potencial violencia conceptual, inserta en el significado, que recibimos como un golpe seco, apenas resuelto en una oración. En este sentido, la ironía no es sólo un mecanismo humorístico, sino un modelo defensivo y de distanciamiento ante toda esa gente insoportable<sup>17</sup>. De hecho, la modernidad de *Crímenes* reside en el reflejo de la potencial violencia que encierra la cotidianidad. Así, el protagonista de otro cuento se encuentra en un tranvía atestado de pasajeros y un hombre lo pisa por tercera vez: «Lo demás lo saben ustedes. Tampoco tengo la culpa de ser representante de la mejor fábrica americana de navajas de rasurar, dejando aparte que soy muy hombre.»; en otro, un compañero no lo despierta y pierde el avión: «Y las mentiras me sacan de quicio. Le hice rebotar la cabeza contra la pared hasta que me lo quitaron de las manos».

Por la violencia y la elipsis, se suceden de continuo una serie de proposiciones explicativas que, de alguna manera, tratan de atenuar el crimen: «Lo maté porque...». Otras veces, la explicación constituye el cuerpo del relato y el desenlace criminal la oración final, como sucede en la fiesta que se alarga contra todo pronóstico, la conversación insufrible de los amigos que amenazan con su permanencia hasta altas horas de la madrugada, motiva el asesinato «Y aquel veneno tan parecido de color al coñac...». Esta última ni siquiera es una oración, sino un sintagma rematado por una aposiopesis, un sobreentendido de puntos suspensivos que sugiere, no muestra, el crimen.

Ironía –aunque no lingüística– es que los criminales son gente que se sabe educada y sentimental, cariñosa con los animales y buenos bailarines y así continuamente lo ponen de manifiesto. Pero paradójicamente, irónicamente, tras la vida ordenada de estos sujetos se oculta un estado de violencia latente. En otro cuento delicioso, saludable antídoto contra el matrimonio, Aub nos narra cómo el asesinato visita el hogar de un anciano matrimonio cuando el perro de los cónyuges, llamado Julio, muestra sus preferencias por el marido y así lo manifiesta con sus continuos lametones. La solución por la que opta la señora, envidiosa de tales atenciones, no es la de matar al chuchó, «un

---

<sup>17</sup> Recomendamos efusivamente la lectura del libro de Francisco Gavilán, *Toda esa gente insoportable. Una guía de supervivencia para tratar con esas personas que nos hacen la vida imposible*, Madrid, Edaf, 2001. Gavilán resuelve de manera civilizada los conflictos producidos por muchos de aquellos tipos que Aub asesina literariamente: el criticón, el pedante, el malaleche, el metepatas, el blablador, el agorero, el pelota, el chismoso, el insidioso, el sabelotodo, el insultador, el chistoso, el egotista, el poneperos, el perfeccionista, el meaculpas, el trepa, el etiquetador, el autoritario, el siseñor, el aburrido, el indeciso y el discutidor.

faldero blanco y sucio, cariñoso en extremo», que hubiera sido la opción lógica, sino al marido: «La mujer envenenó, lentamente, a su marido. Se dijo que el perro murió el mismo día que el viejo, pero fue licencia poética: le sobrevivió tres años, para mayor felicidad de la buena señora.»

En otras ocasiones, el crimen se nos anuncia pero no se nos llega a contar: «Me sacó siete veces seguidas a bailar. Y no valían argucias: mis padres no me quitaban ojo. El imbécil no tenía la menor idea de lo que era el compás. Y le sudaban las manos. Y yo tenía un alfiler, largo, largo.» Y ni un atisbo explícito de violencia en el texto, si exceptuamos el calificativo de «imbécil».

Veamos un caso de anteposición de adjetivo con carácter irónico que precede a la explosión de violencia. En un cuento, tras ochenta minutos de espera en una esquina, aparece el amigo Héctor. Y el narrador yuxtapone hasta enunciar la ironía, que prefiere llamar casual a lo que no lo es: un empujón a las vías de un tren: «Así, sin más. No lo pude remediar. Lo empujé bajo el tren que pasaba. Triste casualidad.» Doble ironía lingüística si consideramos que el suceso es, sin duda, «triste» en un contexto general, pero regocijante para quien ha esperado casi una hora y media al amigo y puede resarcirse matándolo. La anteposición del adjetivo «triste» remacha el humor de la situación.

#### *Ironía por asociación lexemática*

Este tipo de ironía, que responde a lo que en retórica se denomina juego de palabras, utiliza una misma palabra o lexema para ironizar sobre algo o sobre alguien. En el siguiente cuento, Aub juega con la palabra pliego, que aparece en el discurso con un doble sentido, como pliego de un libro y como golpe o cuchillada:

¡Me aseguró que no había comprado aquel tomo III en su librería: y le faltaba de la página 161 a la 177!

–Sí, le falta un *pliego*.

Menudo *pliego* le metí.

La ironía por asociación lexemática hace aparecer la misma palabra o lexema, preferentemente en situaciones discursivas muy cercanas, pero el segundo término lo hace en un sentido figurado, con un significado casi siempre diferente para que produzca el choque humorístico.

#### *Ironía de los actos comisivos*

Los actos comisivos expresan la intención del hablante de realizar una acción (fundamentalmente son los que responden a las categorías de la promesa y el ofrecimiento), y esta acción se enuncia en el contenido proposicional. En el coloquio, el oyente advierte el acto comisivo irónico cuando comprueba que lo dicho por el hablante no puede realizarse, y que por tanto ha sido dicho con intención irónica. En la lengua literaria de Aub es el lector quien se beneficia del humor. Así, el protagonista del siguiente cuento expresa un deseo de comer los hígados a un individuo. En él apreciamos un viaje discursivo del sentido figurado al literal; es decir, de un significado metafórico al real:

–Le comería los hígados –dijo Vicente. No pudo: amargaban.

Estamos ante una ironía doble porque, en principio y como ya sabemos, el acto comisivo irónico se expresa pero no se realiza por su imposibilidad misma (por ejemplo «Me tiraría por la ventana»). Ante un enunciado como «Le comería los hígados» nadie se espera que el emisor devore las entrañas de una víctima. De momento, el humor, merced a la hipérbole comisiva, está logrado. La obviedad de que el hablante no va a ser capaz de realizar la acción ni de que tenga intención alguna de intentarla, la convierten en una locución irónica. Pero Max Aub va más allá y aunque, efectivamente, el personaje de Vicente no los llega a comer, los prueba: el criminal expresa su intención, mata a la víctima, abre su vientre y se dispone a comerse los hígados. La ruptura del horizonte de expectativas del lector se traduce en un doble efecto humorístico, porque la ingesta de hígados se lleva a acabo literalmente.

### *Preguntas retóricas*

El objeto del uso de las preguntas retóricas en el contexto irónico humorístico es el de incrementar la fuerza expresiva de la aserción implícita, puesto que una pregunta retórica no es otra cosa que una aserción reforzada.

Las preguntas retóricas no buscan realmente una respuesta en el interlocutor y en *Crímenes ejemplares* desempeñan un claro papel hiperbólico: «¿Ustedes no han tenido nunca ganas de asesinar a un vendedor de lotería, cuando se ponen pesados, pegajosos, suplicantes?», «¿Usted no ha matado nunca a nadie por aburrimiento, por no saber qué hacer?», «¿Qué quieren?»<sup>18</sup>, «¿Para qué tratar de convencerle?», «¿Me van a acusar de haber matado a ese troglodita que acaba de liquidar a sus padres y a su abuela?», «Me gusta el menudo. Nada me gusta tanto como el menudo. ¿Hay algo más sabroso? ¿O no?», «¿Qué culpa tengo, señor, de que el machete estuviese bien afilado?», «¿Por qué había de emperrarse así en negar la evidencia?», «¿por qué se me va a acusar de haberle matado si se me olvidó que la pistola estaba cargada? [...] ¿Entonces, yo voy a tener la culpa?». Se nos informa del crimen a través de una pregunta retórica, en cuya extrema concisión se nos da noticia del crimen e informa de las circunstancias atenuantes. El contexto lo constituyen las dos oraciones afirmativas de la primera parte y el crimen, enunciado de forma interrogativa indirecta y rematado con el coloquialismo «y todo»: «Salimos a cazar patos silvestres. Me agazapé en el tollo. ¿Qué me empujó a apuntar a aquel hombre rechonchito y ridículo, con sombrero tirolés, con pluma y todo?».

Se trata simplemente de afirmar bajo la forma de un enunciado interrogativo y de afirmar «Lo maté» sin decir «Lo maté» sino, por ejemplo, «¿Para qué hablamos?»: «¡Y aquel jijo cerró a seises, cuando estaba tan claro como el día que yo tenía la última blanca! No lo volviera a hacer. Y se decía campeón de Tulancingo. ¿Para qué hablamos?»

### *Ironía y vanguardias*

*Crímenes ejemplares* es uno de sus textos más vanguardistas en una época en la que las vanguardias ya no existían como movimiento. Aub dice en su prólogo que «Esos textos –dejo constancia- no tienen segundas intenciones: puro sentimiento.» En cierto modo

---

<sup>18</sup> Típica pregunta retórica que ha terminado gramaticalizándose y por último lexicalizándose. Es una locución propia del español de México y apela a una justificación o entendimiento por parte del interlocutor, del estilo a «¿Qué otra cosa podía hacer?».

recuerda el automatismo tan querido de los vanguardistas. Fácil es comprobar cómo Max Aub no abandonó durante su exilio mejicano el ingenio creador de la experimentación vanguardista de sus primeros escritos. Así lo señala José Antonio Pérez Bowie, quien reclama el carácter innovador de la pluma aubiana como eje de su valía literaria y creativa y que implica la formulación de los microrrelatos, categoría literaria que, sin duda, le corresponde a los *Crímenes ejemplares*<sup>19</sup>.

Es la ironía el vehículo expresivo más adecuado que encuentra Aub para producir el extrañamiento propio de las vanguardias, entendiendo ironía como categoría lingüístico-estilística autónoma, encaminada a romper las expectativas del interlocutor o lector y que propicia el desarrollo en éste de una búsqueda de inferencias y sentidos implícitos encaminados a entender el mensaje (o desironizarlo). Sus efectos pueden ser críticos, humorísticos o una mezcla de ambos, pero propiciados siempre por lo no dicho o lo sobreentendido.

Vemos, por ejemplo, ese toque surrealista en: «Era un olor a demonios, me pareció ver correr bichos por su boca.» Mediante la acumulación de dos proposiciones yuxtapuestas, encontramos como nexo surrealista los tres sustantivos, «olor», «demonios» y «bichos», trasunto de los cuadros barrocos del *memento mori*. El Aub de *Crímenes* hace de la imagen la piedra de toque de su narrativa (profundamente lírica en su *des-garro* y *des-arraigo*, por otra parte), recurso que el Surrealismo asumió de las poéticas modernistas y simbolistas. Luego, los epígonos barrocos del 27 establecieron un nexo con las imágenes de Góngora y Quevedo, salvada ya hoy la dicotomía culteranismo/conceptismo (cultos en su concepto, los dos poetas; conceptistas en sus cultismos también los dos).

Surrealista es también el primer cuento que encabeza la serie titulada «De gastronomía»: «No hay nada como comer el ojo del enemigo. Revienta entre las muelas como granote de uva, con gustito de mar.» Además de la sufijación mejicana –ote e –ito de «granote» y «gustito», el cuento comienza con una estructura comparativa ya fijada por el uso para aportar expresividad: «No hay nada como [...]». Apela e interactúa con el sentido del gusto del lector «con gustito de mar» y «revienta entre las muelas como granote de uva».

Pero la relación con el universo Barroco se hace más explícita cuando aparece lo quijotesco y, a la vez, grotesco, en un cuento referido a *El Quijote*. En concreto, a los raros sucesos acaecidos en la venta, según nos cuenta Cervantes, acerca de la brava y descomunal batalla que don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto, como dice el alcaláino. El sueño y la confusión del soñador golpeado por la sociedad, por la realidad es, también, una de las constantes que Aub comparte con los grandes escritores de los siglos de Oro: «Lo maté porque me despertó. Me había acostado tardísimo y no podía con mi alma. “De un revés, zas, le derribé la cabeza en el suelo.” (Cervantes. Quijote, I, 37.)». Este cuento viene precedido de otro: «Lo maté en sueños y luego no pude hacer nada hasta que lo despaché de verdad. Sin remedio.» Y de asesinato estético

---

<sup>19</sup> Pérez Bowie, J.A. en «Max Aub: la escritura en subversión», en Soldevila Durante, I. y Fernández, D., *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pág. 218, hace referencia a una «constante labor de experimentación que trae, a la vez, como consecuencia la ruptura de los moldes genéricos tradicionales y la disolución de las fronteras existentes entre los mismos. Piénsese, por ejemplo, en el enorme muestrario de posibilidades narrativas rastreable a lo largo de su producción y que van desde la obra concebida con un designio arquitectónico en el que se interrelacionan y hallan sentido relatos independientes (el caso del *Laberinto mágico*) hasta el microrrelato de unas pocas líneas;»

vanguardista calificaríamos también el que dice «Era tan feo el pobre, que cada vez que me lo encontraba, parecía un insulto. Todo tiene un límite.» Mediante «Parecía un insulto», Aub define con un sustantivo de carácter no físico una cualidad de la víctima, la fealdad. La ironía surge al utilizar «insulto» con un verbo, «parecer», orientado en principio a la descripción de una cualidad física. El contraste surrealista produce la risa. Pero es curioso observar cómo para Aub la fealdad como motivo de asesinato es recurrente: a veces, la ironía nace como resultado de dos términos muy relacionados, pero que semánticamente nada tienen que ver. Es el caso de «Era bizco y yo creí que me miraba feo. ¡Y me miraba feo! A poco aquí cualquier desgraciado muertito lo llaman cadáver...» La sospecha de un mirar feo, es decir, de un mirar mal, es motivo suficiente para el asesinato: sospecha equivocada, pues se trataba efectivamente del mirar de un bizco. El universo bisojo de Aub vuelve a emparentar con Goya y Gómez de la Serna: «bizco», «mirar feo», «muertito», «cadáver», elementos que configuran la particular necrológica discursiva de Max Aub.

Los crímenes de Aub no son los aristocráticos de De Quincey, sino que ejercitan, en esencia, una idiosincrasia hogareña, de andar por casa, de sacar el cuchillo de cocina porque algún pariente político tortura nuestras sienas con su verborrea interminable. Son crímenes, en definitiva, familiares, muy cercanos en su formulación porque alguna vez han pasado por nuestra mente, han formado parte –querámoslo o no– de nuestro universo cognitivo de lectores. Una poderosa razón que reafirma esta estrecha relación es que el procesamiento lingüístico se realiza a partir de, entre otros, un presupuesto mentalista que afirma que la explicación de los fenómenos cognitivos implica necesariamente la apelación a entidades mentales como «estados», «representaciones» y «procesos»<sup>20</sup>. ¿Qué lector no se ha visto en el *estado* de ser desatendido en un establecimiento, *representado* cómo era pisoteado en el autobús o en el *proceso* del plante en una cita?

#### *Existencialismo criminal al filo del mundo moderno*

Según Michael Ugarte, la fractura producida por el exilio aleja a Aub cada vez más de la confianza en el hombre: «La proximidad del lenguaje oral, su pureza y autenticidad hipotéticas, se muestra tal como es en realidad: igual de decepcionante y contradictorio en sí mismo que en la escritura»<sup>21</sup>. Esta decepción produce, necesariamente y a nivel lingüístico, una reacción y unas manifestaciones. En este sentido, A. Berrendoner<sup>22</sup> en sus *Elementos de pragmática lingüística* ya puso de manifiesto que la ironía es un recurso lingüístico de carácter defensivo ante la defensión.

Puesto que damos por descartada la necesidad de un conocimiento común –el lector o receptor no tiene por qué tener conocimiento del contexto ni de los elementos que rodean al discurso de Aub– es muy importante determinar que la ironía va más allá de los cauces teóricos, puesto que las inferencias no se sujetan, ni mucho menos, a un solo significado oculto tras el mensaje. Lo que en *Crímenes* funciona es el concepto de mención y de eco, puesto que están referidos al mismo enunciado o macroenunciado (los *Crímenes* tomados como obra total, no como conjunto de microrrelatos), como

---

<sup>20</sup> Anula Rebollo, A., *El abecé de la psicolingüística*, Madrid, Arco/Libros, 1998, pág. 12.

<sup>21</sup> Ugarte, Michael, *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pág. 125.

<sup>22</sup> Berrendoner, A. *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

cuando un microrrelato hace alusión a otro anterior, despertando así la sonrisa del lector, como en el caso de «Lo maté porque era más fuerte que yo» y a renglón seguido leemos otro que dice «Lo maté porque era más fuerte que él.» La misma noción de eco irónico la encontramos en las dos perspectivas del asesinato del lotero: el hipotético cliente y el vendedor de lotería pasan a ser víctimas y verdugos respectivamente (este cambio de focalización es muy propio de la ironía, ambivalente por definición). Esta ambivalencia llega a una de sus más altas cotas discursivas cuando se vuelve paradoja o contradicción, si nos ceñimos a la visión de todos los crímenes en un macrorrelato: en uno de ellos, el anfitrión se libera de los invitados molestos vertiendo veneno en el coñac, unos invitados que no dejaban de hablar de cine, «[...] Ginger Rogers, Lana Turner, Dolores del Río (*odio el cine*) [...]». Otro crimen, perpetrado contra un espectador que no dejaba de hablar durante la proyección, se abre con toda una declaración de principios: «A mí *me gusta* mucho el cine.» El asesino hora odia el cine, hora es un cinéfilo.

Son varios asesinos, sí; estamos ante una mirada poliédrica, como hemos dicho al principio. ¿A qué atenemos? A un Max Aub proteico, cambiante, víctima, superviviente. El estilo de *Crímenes* es, ante todo, conversacional, introducidos cada uno de ellos en el discurso del macrorrelato *in medias res*, de sopetón, con las contradicciones y paradojas de la vida misma, tan absurda a veces.

Aub, heredero de una tradición que tiene en *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski su gran exponente, parte del absurdo, de la ambigüedad y de una cierta concepción nihilista sartriana: «Si Dios no existe, todo está permitido.» A partir de ese punto, el hombre aubiano elabora un sistema de defensa social que ironice al individuo (en el sentido protector, de distanciamiento), aislándolo y protegiéndolo de las agresiones sociales. Aub adapta a la gran Literatura la máxima de Camus que dice «Nos encontramos en una época: la de la premeditación y del crimen perfecto.», con la diferencia de que no hay premeditación en los *Crímenes* de Aub, sino espontaneidad y defensa desahogada de los legítimos intereses frente a las agresiones externas.

Soldevila ha señalado la afinidad del escritor con el existencialismo<sup>23</sup>, en esta línea de confluencia entre Literatura y Filosofía que conoció en la corriente existencial a dos exponentes de excepción, como Albert Camus y Jean-Paul Sartre:

Nos parece más importante, en cambio, señalar cómo toda una rama de la especulación filosófica durante este período, [...] se ha consagrado de manera casi exclusiva a la existencia del hombre, dejando de lado la cuestión de su esencia, puesta en entredicho al extremo de llevar la especulación por el camino indicado, ya que, si se le puede negar la naturaleza, resulta imposible negarle una historia. Es ese aspecto histórico del hombre el que constituye el centro de la especulación del existencialismo: el hombre inscrito en el tiempo. Pero, si el tiempo es el asiento o la circunstancia fundamental sobre la que se desenvuelve la vida del hombre, no se tratará tampoco de profundizar en la noción física del tiempo, sino en la noción antropológica del mismo.

Y más adelante apunta la experimentación de los presupuestos existencialistas de Max Aub con sus textos de ficción:

[...] cuyo preciso conocimiento de la especulación existencialista contemporánea sólo tiene parejo en su arte para vivificarla en la problemática del grupo quizás más importante de sus personajes de ficción [...]<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Soldevila, *Op. cit.*, pág. 190.

Sin embargo no veamos las muestras existencialistas en Aub como un sistema ideológico, sino como una necesaria poética de la defensa contra todo y contra todos, pasado ya el meridiano del exilio, programa enunciado en otro crimen:

Matar, matar sin compasión para seguir adelante, para allanar el camino, para no cansarse. Un cadáver aunque esté blando es un buen escalón para sentirse más alto. Alza. Matar, acabar con lo que molesta para que sea otra cosa, *para que pase más rápido el tiempo*. Servicio a prestar hasta que me maten; a lo que tienen perfecto derecho.

«Para que pase más rápido el tiempo», de nuevo una proposición subordinada explicativa, de nuevo la justificación, de nuevo el tema del *tempus fugit* y la vida breve. No en vano, el título que recoge uno de los crímenes más ricos semánticamente hablando es el primero de los «Dos crímenes barrocos». Otra vez el Barroco, el conceptismo, Quevedo. Si el vacío existencial encuentra en la muerte el destino final del hombre y el tránsito inane por la vida, de resultas de ello nace un no saber qué hacer con la libertad, un desengaño y una decepción. En esta pérdida de esperanza, el insulto contra el hombre equivale al asesinato: «Hace mucho que quedó probado que el hombre ha llegado a domesticar la naturaleza a fuerza de mala leche, ingratitud, instintos asesinos, palos, pedradas, machetazos, tiros, hipocresía, asesinatos a mansalva, imposición de la esclavitud. Cualquier hombre, por el hecho de serlo, es un hijo de puta.»

Y ya en otro crimen, Aub nos deja escrito su manifiesto, una declaración de intenciones estremecedora, contrapunto al humorismo anterior y posterior del libro, y por tanto exenta de cualquier rasgo cómico, excepto en su brutalidad y en la utilización de las metáforas (fútbol-campo de cultivo), (ametralladora-hoz para la siega de idiotas-vidas humanas). Así, el texto no sólo es irónico en su concepción de conjunto de microrrelatos, sino tomados éstos como partes de un todo, de macrorrelato. Todo el libro es programático, en el fondo:

Matar a Dios sobre todas las cosas, y acabar con el prójimo a como haya lugar, con tal de dejar el mundo como la palma de la mano. Me cogieron con la mano en la masa. En aquel campo de fútbol: ¡tantos idiotas bien acomodados! Y con la ametralladora, segando, segando, segando. ¡Qué lástima que no me dejaran acabar!

Este matar a Dios no es sino una variante de la muerte del autor, asesinado a manos de un lector insatisfecho en otro de los crímenes: «[...] fue hasta la esquina a esperar el regreso de Florentino Borrego, que firmaba Archibald MacLeish –para mayor inri y muestra de su ignaridad-; lo mató a las primeras de cambio: entre la sexta y la séptima costilla.» El apellido, claramente calificativo, describe el talante aburrido de la pluma del supuesto Archibald.

En la estela existencialista se encuentra también la serie de cuarenta y tres suicidios que componen la parte titulada «De suicidios», entre los que destacan tres dialogados y uno metalingüístico, en el que se nos advierte que si el lector no es capaz de desironizar, de formar las inferencias pertinentes para la correcta descodificación del enunciado, el autor no piensa preocuparse al respecto: «La vi, no me gustó. Conque ¡hasta más ver! (Si no lo entienden, lo siento)». Esta última acotación, margen discursivo del

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 191.

microrrelato, apuesta por la ambigüedad y otorga a algunos microrrelatos de *Crímenes* la categoría de cuentos metalingüísticos y metaliterarios.

Por otro lado, la serie original de los *Crímenes ejemplares* abarcaba veintidós crímenes más que fueron suprimidos por el propio autor en la versión de 1968. El último, uno de los crímenes barrocos, indica que ya se ha dado un paso del existencialismo al nihilismo; para el Aub del último de los crímenes, ni siquiera la posibilidad de pensar supone una ventaja, porque sólo el mero hecho de hacerlo conduciría irrevocablemente al suicidio. La postura vegetativa, de supervivencia, no de existencia, es la única posible, en caso de que el individuo no opte por acabar con su vida:

[...] Pensar es cierto, existir es un mito. Yo no existo, sobrevivo, vivir –lo que se dice vivir– sólo los que no piensan. Los que se ponen a pensar no viven. La injusticia es demasiado evidente. Bastaría pensar para suicidarse. [...]

### *Max Aub, autorretratos ejemplares*

Esto escribe en el prólogo de *Crímenes ejemplares*: «Tengo un criterio amplio para todas las cosas. Siempre he sido un hombre muy tolerante: un liberal de la buena escuela [...]. Yo soy un hombre muy respetuoso de mi palabra, un poco chapado a la antigua, si ustedes quieren, pero cuando digo una cosa, la cumplo. » Y así acaba de confirmarlo su hija Elena esta semana en la inauguración de la exposición «El universo de Max Aub», en Madrid, quien ha dicho que su padre fue un hombre honesto y valiente que siempre dijo lo que sentía. Y los *Crímenes ejemplares* dan muestra de ello, especialmente en su parte más seria.

Por la combinación de humor y desazón, por la excepcional utilización de recursos, desde técnicas descriptivas de vanguardia hasta risibles ironías lingüísticas de tercer grado, podemos afirmar que se trata de una obra postmoderna, en la que se nos abre un corazón. Pero no nos olvidemos de que es un humor negro, nacido de las cenizas de una guerra cruenta, la Guerra Civil española, de un exilio y de un vacío, lejos de la patria, más allá de toda racionalidad. Y que esa explosión de un hartazgo de índole existencialista proviene de una saturación, de una excusa argumental mínima que sorprende por su brutalidad y su falta de adecuación entre el crimen y el hecho que lo ha provocado.

Parece que Max Aub nos quiso legar con sus *Crímenes ejemplares* una poética de escape ficcional a la injusticia cotidiana, que diera salida a las tensiones sociales del mundo moderno a partir de la creación de un universo de violencia implícita. Quizá para Aub estos *Crímenes* perpetuos, al repetirse una y otra vez cada vez que un lector los invoca al abrir sus páginas, lo satisfagan infinitamente más, allá donde esté, que si se hubieran llevado a cabo en la realidad. Ni las penas del infierno seguramente alcancen la eficacia ni la mortal inmortalidad con la que Max Aub asesina una y otra vez a aquellos mediocres que, como dice en el prólogo, no se atrevieron a gritar el enorme proceso de nuestro tiempo. Ah, y no lo olvidemos: todo lo dicho es ironía. Allá se las compongan.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alcaraz Varó, E. y Martínez Linares, M.A. (1997) *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Anula Rebollo, A., (1998) *El abecé de la psicolingüística*, Madrid, Arco/Libros.
- Aub, M. (1956, 1996) *Crímenes ejemplares*, Madrid, Editorial Calambur.
- García Murga, F. (1998) *Las presuposiciones lingüísticas*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- Berrendoner, A. (1987) *Elementos de pragmática lingüística*, Buenos Aires, Gedisa.
- Gavilán, F. (2001) *Toda esa gente insoportable. Una guía de supervivencia para tratar con esas personas que nos hacen la vida imposible*, Madrid, Edaf.
- Rulfo, J. (1988) *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra.
- Soldevila, I. (1973) *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Madrid, Gredos.
- Soldevila, I. y Fernández, D. (1999) *Max Aub: veinticinco años después*, Madrid, Editorial Complutense.
- Torres Sánchez, M.Á. (1999) *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Tuñón de Lara, M. (1970) Prólogo a las *Novelas Escogidas*, México, Aguilar.
- Ugarte, M. (1999) *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI.
- VV.AA. (1996) *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y El Laberinto Español»* (1993. Valencia y Segorbe), Valencia, Ayuntamiento de Valencia.