

## Creación y exilio: México en la obra de Pere Calders y Max Aub<sup>1</sup>

Veronica Orazi & Barbara Greco  
Università degli Studi di Torino

### 1. Premisa

La presencia de México –ambientación, personajes, reminiscencias, detalles sugerentes y otros elementos tópicos– en la obra de Pere Calders y Max Aub ofrece una perspectiva privilegiada a la hora de analizar la escritura y la producción de ambos. La vivencia de estos dos autores permite realizar una comparación entre sus experiencias, de cierta manera parecidas: ambos son figuras de relieve en el panorama de las letras catalanas e hispánicas respectivamente; dejaron España tras acabar la Guerra Civil y fueron internados en campos de concentración (Calders en Francia, Aub en Francia y también en el Norte de África); finalmente, se embarcaron rumbo a México donde se exiliaron y quedaron muchos años. A la luz de todo ello, ¿en qué medida y de qué manera concreta la experiencia mexicana de estos dos desterrados se repercute en su escritura y en su creatividad? Para ahondar en la cuestión, se enfocarán sendos aspectos clave de la producción de estos dos autores: el pretendido realismo de los ‘cuentos mexicanos’ de Calders y dos textos mexicanos de Max Aub –las “notas mexicanas” en prosa y en verso–, hasta hoy desatendidos.

### 2. Calders, México y el realismo

Para hablar de ‘realismo’ en la obra de Pere Calders, tal vez resulte más solvente enfocar otros textos como, por ejemplo, *Unitats de xoc*, publicado en 1938 en plena guerra civil, donde el autor anota sus experiencias vividas durante el conflicto (Riba 1983, Campillo 1984, Campillo 1990). Sin embargo, hasta en este caso, tal enfoque descubriría más que una sorpresa, porque el escritor, en las páginas añadidas al final de la reedición de la obra, tituladas “Quaranta-cinc anys després” (Calders 2010, 151-155), aclara que en la época de la primera edición había podido contar tan sólo algunas cosas, porque el texto había pasado por la censura militar, por cuestiones de prudencia y seguridad, debido al momento en que se imprimía y a la necesidad de evitar proporcionarle información al enemigo. De hecho, afirma Calders, “m’era vedat d’explicar tot el que veia i vivia. I cal tenir present que fou publicat en plena guerra, o sigui que a més d’una censura militar, hi havia una censura civil, política, que era molt primmirada” (Calders 2010, 154). Hasta en este caso, pues, el texto acaba alejándose de la realidad, que no registra de manera fiel sino a través de una visión domesticada, por las razones que se acaban de exponer.

Es preciso reflexionar, entonces, sobre el concepto de ‘realismo’ y de ‘ficción’, si no en literatura –porque no es este el objetivo de estas páginas– por lo menos en la producción de Calders, para orientarse en la interpretación de sus cuentos ‘mexicanos’ (ya se verá en qué sentido se emplea en esta ocasión tal término). Según afirma Carme Gregori (2004, 195) en su trabajo aclarador sobre la presencia y el sentido de México en la obra caldersiana, para el autor el país de acogida se vuelve un escenario sugerente, cuyos protagonistas son los mexicanos y, en particular, *els indis* y según Fuster (382), el nuevo contexto en que se mueve el autor y las figuras que lo habitan representan una mina inagotable para la elaboración de una original visión del mundo y el hombre. A tal propósito, es oportuno recordar un dato elemental y sin embargo estratégico a la hora de ahondar en esta parte de la obra caldersiana: todo lo que un autor escribe arranca

---

<sup>1</sup> Veronica Orazi es autora de los apartados 1-5 de este artículo, Barbara Greco de los apartados 6-9.

necesariamente de una base experiencial real e individual, puesto que no se puede escribir sino sobre lo que se conoce (aunque parcialmente), se intuye o se adivina hasta detrás de lo desconocido. Por lo tanto, es ontológicamente imposible escribir algo que resulte del todo ajeno a la realidad, a la vivencia subjetiva y al filtro representado por la percepción, la elaboración y la consiguiente interpretación personal del dato de partida (real, por mucho que se pretenda considerarlo irreal, ficticio, ficcional, etc.). Como afirmava Tzvetan Todorov (2000, 27-30), retomando y precisando reflexiones de otros críticos que le habían precedido, hasta la literatura fantástica está vinculada a lo real, porque nace de él para luego dejar paso a lo que aparece incomprensible y anómalo, es decir ‘fantástico’.

Por lo tanto, el estudio de los cuentos mexicanos de Calders –es decir ambientados en México y protagonizados por figuras locales– tiene que realizarse desde el enfoque del encuentro y la consiguiente mezcla e hibridación (fracasadas, parciales o peculiares) de categorías tan alejadas como las representadas por el contexto, los códigos culturales y el imaginario colectivo de México por un lado y por otro lado sus correspondientes europeos, así como las especiales condiciones y momento de contacto entre estas dos dimensiones, o sea la situación mexicana de la época y la historia personal del autor durante esos mismos años.

### 3. El *corpus* mexicano de Calders

Como es sabido, la producción de tema mexicano de Calders (recogida por Melcion 1997), publicada en México o después de su regreso a Cataluña en 1962, comprende la colección de cuentos *Gent de l'alta vall* (1957), la novela *L'ombra de l'atzavara* (1964), la novela corta *Aquí descansa Nevarés* (redactada en 1954 y publicada en 1967), los *Apunts per a dos contes mexicans* (1979) y el cuento breve *La batalla del 5 de maig* (incluido en *Invasió subtil i altres contes* de 1978). Además de la obras mencionadas, Calders durante su exilio americano también escribe otras, que sin embargo tratan temas diferentes, como por ejemplo *Cròniques de la veritat oculta* (1955) y *Ronda naval sota la boira* (escrita en 1957 y publicada nueve años después), que no se estudiarán en esta ocasión. Se centrará la atención, en cambio, en los cuentos cuyo escenario es el país de acogida del escritor exiliado, protagonizados por mexicanos (prescindiendo, por lo tanto, de *L'ombra de l'atzavara*, inspirada en la comunidad de exiliados catalanes). A pesar de que algunos críticos (como por ejemplo Faulí 1968, 14) hayan considerado esta parte de la obra del autor como un rico paréntesis en su producción, ésta representa una mínima parte del conjunto, como subraya el mismo escritor: “he publicat una setantena de contes, dels quals només cinc són de tema mexicà” (Calders 1968, 6).

En esta ocasión, pues, se realizará el análisis de algunos cuentos mexicanos especialmente relevantes desde la perspectiva anunciada, para aclarar si y en qué medida éstos constituyen una sección con rasgos propios dentro de la trayectoria creadora de Calders o bien si y en qué medida representan la expresión de sus mismos mecanismos compositivos y modo de escritura, que se reafirman también en esta parte de su obra. Se examinará, por lo tanto, un segmento de la narrativa en que el autor cuenta acontecimientos ficticios ambientados en México, protagonizados por figuras locales imaginarias o –en el caso de que éstas sean el reflejo de personas reales– deformadas respecto al sujeto concreto que las inspiró. Se estudiarán, pues, el modo de escritura, las técnicas narrativas y el proyecto compositivo que subyace a estos relatos, para identificar tanto las peculiaridades como los rasgos compartidos con el resto de la narrativa del autor y entender qué lugar ocupan en el conjunto de su producción, para demostrar o desmentir su independencia o bien su homogeneidad respecto al resto.

Antes de proceder, es necesario recordar algunos acontecimientos de la vida de Pere Calders (Barcelona 1912-1994), que influyeron en su escritura: cuando estalla la guerra civil, milita en las filas republicanas; en febrero de 1939, después de la caída de Barcelona, pasa la frontera y se refugia en Francia; es internado en el campo de concentración de Prats-de-Mollo-la-Preste, en el departamento de los Pirineos Orientales y en el mes de julio del mismo año se embarca para México, donde queda hasta 1962, cuando vuelve a Barcelona, donde fallece en 1994. Como el escritor ha recordado en varias ocasiones, la dramática experiencia del exilio le marca hondamente y, a propósito de su obra concebida y/o publicada en México, afirma que la condición de exiliado y la nueva dimensión mexicana en que vive durante casi un cuarto de siglo orientan su creatividad, no tanto por el encuentro con México (afirmación que, según se verá, es preciso matizar) sino por la ausencia de Cataluña, por su condición de expatriado alejado de su tierra. Calders afirma: “he d’admetre que la meva obra, sense l’estada a Mèxic, fóra diferent, però no a causa del país que m’acolli, sinó d’haver marxat del meu: no hi influí Mèxic, sinó l’enyorament i, com a conseqüència, un desig d’evasió, de fugir de la realitat dura de cada dia...” (Faulí 1979, 13) y en la introducción de *Aquí descansa Nevares* insiste en que “he vist més indis de muntanya que no pas pescadors mediterranis. Això, per un català, és molt gros” (Calders 1967, 485).

Es evidente que el desarraigo juega un papel decisivo en el desarrollo de las líneas fundamentales de la narrativa caldersiana y de la reelaboración literaria de lo real llevada a cabo por el autor y ofrece la clave de lectura para identificar las peculiaridades de este preciso momento creativo de su trayectoria, conectando con sus rasgos característicos, tanto precedentes como sucesivos. De hecho, subraya Fuster, “l’experiència del desterrat és determinant en el seu treball. [...] Mèxic –homes i paisatges, formes de vida– se li converteix en una mina de temes. [...] L’“humorisme”, o sigui, la distorsió automàtica de les imatges socials, concidia amb una necessitat profunda, anterior, del seu art” (Fuster, 382). Y es precisamente este humor, basado en la distorsión de lo real, que representa el hilo conductor de su escritura, elemento que se detecta tanto en la fase mexicana como en toda su producción.

Se tratará, por lo tanto, de analizar el específico modo de realizar esta personalísima distorsión de lo real, de la que se originan peculiares efectos humorísticos, para sacar a luz las técnicas aprovechadas para realizar todo ello, ilustrando sus mecanismos de funcionamiento interno y descubriendo su articulación temática, su construcción estructural y su misma esencia.

Según se adelantaba, la crítica (Aulet 1984, Triadú 1985, Melcion 1997, Melcion 2003) ha reflexionado sobre la coherencia o bien la incongruencia de la narrativa de tema mexicano del autor respecto al conjunto de su producción. En ella, se ha dicho, tiene un peso determinante la idiosincrasia hacia las costumbres del país de acogida y sus habitantes, que se combina con los rasgos fundamentales del universo literario caldersiano. Para estos críticos, el aspecto distintivo del corpus mexicano lo representaría un realismo que contrasta con la dimensión imaginativa y de ‘fantasía’, típica de la obra de Calders. Triadú (2003, 19) hasta ha identificado dos bloques en la narrativa del escritor y en su opinión la parte mexicana constituiría un “parèntesi realista”, que enseñaría una “veritat patent” opuesta a la “veritat oculta” de las demás obras (Triadú 1997, 32), citando a tal propósito las palabras del autor al aludir a su primer cuento mexicano: “és, em sembla, molt distint dels [contes] que he escrit fins ara i ha obeït a una nova necessitat interior” (Triadú 2003, 17).

¿Cómo se debe considerar, entonces, este conjunto de textos? Seguramente, están influidos de manera profunda por la dramática experiencia del exilio y del consiguiente desarraigo, que en ese preciso momento han inspirado estos cuentos, donde la atención

se centra en México, siempre observado desde un punto de vista personal y europeo, sin embargo recreado según una sensibilidad, mecanismos y técnicas de escritura y de creación ya consolidados.

No obstante, es éste un corpus demasiado exiguo como para considerarlo un paréntesis realista, una sección independiente, y que además presenta características que reanudan con el modo creativo del autor, tanto antecedente como posterior, que en este caso recoge y reverbera el reflejo del contexto mexicano (de la tierra, sus habitantes, la cultura, las tradiciones y los ‘mitos’), que para un europeo aparece como la expresión de un peculiar matiz de lo absurdo, del *non sense*, debido a la absoluta alteridad de la enciclopedia, el imaginario individual y colectivo, la mentalidad que enfrenta el universo europeo y eurocéntrico al mexicano y americano. Es éste todo un descubrimiento creativo por parte del autor que lo aprovecha con suma habilidad.

Ya Noguer y Guzmán (310) han negado el carácter realista, en los términos indicados por Triadú, de la producción mexicana de Calders, posición compartida y reafirmada definitivamente por Carme Gregori (2004 y 2006, cap. IV). Por otro lado, es bien conocido el rechazo de Calders a considerar hasta su novela *L’ombra de l’atzavara* como un documento estrictamente realista, como ha demostrado la misma Carme Gregori (2002). Así, el autor identifica, perfila y refleja de manera original y sugerente las peculiaridades de este universo otro, produciendo una visión absurda para la sensibilidad europea, de la cual enfatiza las incongruencias respecto a la perspectiva eurocéntrica.

Pues bien, es posible afirmar que la especial verdad oculta que emerge de la narrativa mexicana de Calders se funda en la incongruencia entre las dimensiones americana y europea, que se aprovecha para ilustrar una verdad inédita y distorsionada en sentido humorístico, declinando el humor de manera variada (humor amargo, grotesco, negro), gracias a la combinación de elementos incongruentes desde diferentes puntos de vista: a nivel de situación, de figuras actanciales implicadas y de las relaciones entre ellas, de contextualización de los hechos narrados y también a nivel lingüístico, por ejemplo a través del diálogo entre los personajes y la alteración de la relación entre significante y significado, elementos que reafirman pautas de escritura y mecanismos narrativos ya asentados.

El hecho que estos relatos presenten características propias no quiere decir que constituyan un nuevo paréntesis: el análisis textual hace patente que tal diferencia consiste en una declinación distinta, en una variación de estrategias compositivas, mecanismos de funcionamiento interno del texto literario y de configuración del proyecto de escritura típicos del autor.

Se trata, por lo tanto, de un núcleo narrativo singular, debido a la singular materia que lo inspira y al igualmente singular *genius loci* mexicano, fuente de inspiración de una nueva visión del mundo que aparece absurda y sin sentido para la sensibilidad europea: en estos cuentos el énfasis recae sistemáticamente en lo absurdo, en el *non sense*, fruto del encuentro y de la (fracasada, parcial o peculiar) hibridación de lo europeo con el elemento étnico y antropológico mexicano.

Es necesario, por consiguiente, distinguir entre la base real y la voluntad de registrar de manera fiel la realidad para escribir un texto realista. En palabras del mismo autor, “dels meus contes mexicans, no n’hi a cap que sigui absolutament inventat” –porque de hecho nada puede ser *absolutament inventat*–, “tots són escrits a partir de fets reals... Són contes realistes perquè tracto d’expressar-hi una cosa que vivia” (Faulí 1979, 13-14), que es lo que le pasa inevitablemente a cada autor. Sin embargo, en este caso, lo que haría de estos textos unos cuentos ‘relistas’ sería el hecho de que el autor expresa en ellos “una cosa que vivia”, algo que al contrario corresponde a una experiencia interior

de la realidad, muy diferente respecto a la concepción de la escritura como fijación objetiva de lo real, generada y sustentada por la voluntad consciente y programática de escribir una obra realista. Calders añade: “l’Andrade Maciel, per exemple, l’havia conegut de vell, quan feia de vigilant d’uns grans magatzems de Mèxic i anava coix, i el que explico a *Primera part d’Andrade Maciel* és exactament el que li va passar” (Faulí 1979, 13-14). Aun así, para realizar todo esto, Calders reconstruye los antecedentes de la historia de Andrade, su juventud, e inventa una figura literaria a partir del hombre real que había conocido y en que se había inspirado cuando éste ya era mayor. Es decir, reconstruye, reelabora y recrea al joven Andrade Maciel como personaje, a partir de una base real, que sin embargo forja *a posteriori*, a partir de los recuerdos del interesado que elabora en su cuento, porque la narración no es la fotografía aséptica de lo que le ha ocurrido a Andrade, conocido muchos años después de los acontecimientos narrados. Hasta es posible que el anciano haya enfatizado, amplificado y en parte inventado, voluntariamente o de forma inconsciente –porque la memoria es líquida– su extraordinaria experiencia, que de todas formas no le interesa al autor ni al lector como si fuera un acta notarial, sino como afabulación del pasado ‘heroico’ del personaje, que produce un efecto extrañante desde la perspectiva europea. O sea, Calders no escribe la biografía de este hombre, sino que se inspira en él para perfilar una figura literaria fruto de su creatividad, a partir del cuento del hombre real que ficcionaliza. Y sigue: “també he conegut al guardaagulles de *La Verge de les vies*, que treballava amb guixos de colors i la gent anava a veure el que tenia en exhibició, i era una mena de *personatge* del barri” (Faulí 1979, 13-14; la cursiva es mía), demostrando cómo en su mente a la hora de crear este personaje se ha activado el mismo mecanismo del caso precedente. En fin, es como si considerásemos realista a todo escultor, porque ‘extrae’ su estatua de un bloque de mármol –objeto indudablemente real.

La desviación interpretativa de esta parte de la obra caldersiana llega a tal punto que al autor hasta se le ha reprochado ignorar el progreso socio-económico de México, para hacer hincapié en algunos tópicos pintorescos y la idiosincrasia tropical. Tal inrepretación es despistante: el autor no redacta un ensayo crítico, no estudia la realidad mexicana, sino que se inspira en ella para escribir literatura, obras ficcionales, basadas en algunos elementos reales, que sin embargo no son la grabación fidedigna de la realidad, ni tampoco un ensayo historiográfico o socio-económico.

A Calders hasta se le acusa de no expresar gratitud hacia el país de acogida; pero, ¿qué tiene que ver esto con la creación artística y con la hermenéutica del texto literario? ¿es necesariamente en su obra que un autor debe expresar su gratitud hacia el lugar donde se le ha acogido después del exilio? Es evidente que desde el punto de vista de la crítica literaria y del rigor metodológico en la interpretación textual todo esto resulta totalmente desenfocado.

Y sin embargo el autor, casi justificándose, con un acto al que se ve obligado por estas recriminaciones, como una terrible, segunda condena después del exilio, afirma: “estimo els meus personatges mexicans” (Calders 1985, 75 y 120), porque “el cas és que estimo Mèxic i mai m’ha passat pel cap de denigrar-lo” (Calders 1980, 94), volviendo oportunamente a colocar en la esfera cultural la idiosincrasia inoportunamente colocada en la esfera moral por sus destructores: en sus cuentos mexicanos Calders reelabora y refleja “allò que en el meu esperit és tan sols la comprovació d’una mena de distància”, porque “he trobat que hi havia diferències que m’agradaven” (Calders 1985, 70) y que acaban siendo una fuente de inspiración inédita.

Fuster ha indicado con precisión el papel que juega la realidad mexicana en la construcción del universo del autor: “Mèxic li brindava una ‘realitat’ susceptible d’interpretacions suggestives” que Calders “utilitza amb habilitat i amb exactitud: la

barreja d'exactitud i d'habilitat [...] és la caricatura. [...] Damunt, hi ha així mateix molta voluntat d'observació" (Fuster, 383), o sea, voluntad de captar el sentido último de las cosas, de lo que se observa, que desde la perspectiva de otra cultura, de la cultura europea y eurocéntrica en este caso, puede parecer absurdo, grotesco y caricatural. El autor se opone a la idea de literatura como documento realista, hace una distinción entre escritura como exposición y escritura como creación y, "col·locat en el dilema de registrar o crear ha adoptat una solució al capdavant clàssica: crear després d'haver registrat" (Triadú 1964, 53).

Algunas afirmaciones del escritor, además, confirman una visión de México cuya característica más relevante es la sensación de otredad y por consiguiente de extrañamiento que, en el resto de su producción, se concretan en cambio construyendo un universo ficcional con una poderosa marca personal. México, pues, le presenta al autor una realidad que, ante su perspectiva de europeo, parece una construcción ficticia y él mismo reconoce que "cal repetir (ho he dit altres vegades) que allò que nosaltres entenem per realitat, té a Mèxic una altra dimensió: la gent, allí, fa coses que en altres latituds cal inventar per als personatges ficticis" (Calders 1979, 95). Y, de hecho, para Fuster (383), el testimonio caldersiano hay que interpretarlo como la narración de una problematización abstracta más que realista o histórica y el mismo autor, al hablar de su propia visión literaria de México, se expresa de manera inequívoca: "el que vaig fer fou, com a espectador, la comprovació d'una gent i d'una realitat que em soprenien" (Faulí 1979, 13), asumiendo pues la perspectiva del observador, negación de toda neutralidad: "tal com provo d'explicar-ho, els indis americans que he presentat són vistos des de la banda europea inhibidora" (Calders 1985, 73). Este papel de espectador que Calders se atribuye lleva Triadú (1997, 42) a considerar su obra mexicana como una literatura hecha "des de fora", impresión enfatizada por el hecho de que la narración en estos cuentos emana de un narrador extra- o eterodiegético y el cuento en tercera persona puede suscitar cierto distanciamiento del lector. A todo ello hay que añadir la función desempeñada por la sensación de desarraigo producida por la experiencia del exilio, puesto que "l'exili comporta fatalment una desorientació, un sentir-se desplaçat" (Castellanos & Melcion 2000, 111). Estos textos, pues, giran alrededor del (des)encuentro de dos culturas (Torres 1973, 22): la cultura europea condiciona el punto de vista narrativo a través del cual se filtran y moldean las historias mexicanas; el narrador observa e interpreta el indio "des de fora", sin embargo no mitiza el elemento exótico sino que lo retrata a partir de la sorpresa generada por la constatación de la idiosincrasia cultural sobre la manera de entender la vida y el mundo. Calders, efectivamente, explica esta perspectiva de manera puntual, al referirse al cuento *Fortuna lleu*: "vaig haver d'esforçar-me –no sé si aconseguint-ho– per no expressar amb massa cruesa l'antagonisme entre el meu món i el de l'indi, ja que no és tracta d'una gràcia meva ni d'una culpa mereixedora de càstig" (Triadú 2003, 17).

Hay que asumir, pues, de una vez que esta diferencia representa un poderoso elemento de inspiración y le permite al autor transmitir una imagen inédita de lo que ve. La comparación de estas dos mentalidades se concreta también en la visión del indio como víctima del 'conflicto': la actitud de defensa que éste ha elaborado hacia la amenaza representada por el 'hombre blanco', que durante siglos ha tratado de domesticarle acabando a menudo por explotarlo, ha hecho que los nativos elaborasen una especie de autodefensa; esta 'incomprensión', que dura desde hace siglos, esclerotiza ambas posiciones, reflejo de tópicos y clichés. El indio se describe de manera estereotipada, como una criatura primitiva, solemne y fatalista; su modo de actuar también emana de una lógica que choca con la europea y los personajes no se

retratan como figuras individualizadas y complejas sino como representación de actitudes opuestas a otras figuras caracterizadas por rasgos y tópicos contrarios.

En el prólogo de *Aquí descansa Nevares*, por ejemplo, Calders recuerda que “quan es tracta de fer preguntes sobre el profund sentit de la vida, l’indi en formula algunes que desarmen” y concluye que “queda l’estol dels perplexos, dels qui, com jo, deixen l’Amèrica per fer. En el meu cas, vaig renunciar tant a redimir l’indi com a trobar-li totes les gràcies” (Calders 1985, 73; Calders 2008, 488-489), tratando más bien de captar “la seva rara, petita i desesperada comèdia humana” (Calders 1985, 76; Calders 2008, 491).

Después de la aparente fachada absurda y la igualmente aparente falta de sentido suscitados en el europeo por todo ello, se oculta “el desvalliment de criatures reals” (Calders 1985, 75; Calders 2008, 490), hasta tal punto que el empleo del humor y de los estereotipos en la elaboración literaria de la figura de *l’indi* no representa una excepción en la praxis creadora del autor sino la reafirman como rasgo típico de su modo literario: evidenciar lo absurdo de todo lo que se define ‘normal’, es uno de los objetivos de la escritura de Calders, quien le confiere absoluta centralidad en la existencia humana, porque en sus mismas palabras “sovint juguem amb l’absurd; però és amb més freqüència que l’absurd ens mou a batzegades i ens domina, donant a la nostra vida un contingut que ens meravella principalment a nosaltres mateixos” (Calders 1984, 69).

El México del escritor, entonces, hay que observarlo desde esta específica perspectiva: Carme Gregori (2004, 203) subraya acertadamente que Calders concibe su obra como la reelaboración de una experiencia vivida y la imaginación que activa tal reelaboración emana de la experiencia humana, porque la literatura es el intento de volver a nombrar las cosas para definir las mejor y transmitir su sentido y su esencia de la manera más eficaz, a través del lenguaje y el estilo. Efectivamente, el escritor afirma: “el que faig és una recreació: explicar personalment alguna cosa que he vist o imaginat” (Faulí 1979, 14), subrayando que su obra es más autobiográfica de lo que parece (Guillamon 1985a); luego añade “vaig reflectir-hi unes realitats que veia d’acord amb el meu prisma” (Aranda & Sanchis 1991, V) y es precisamente este prisma personal que constituye la clave de lectura de su escritura, en la fase antecedente, contemporánea y sucesiva al exilio mexicano: el autor observa y transforma en literatura su propia experiencia, la realidad que vive, plasmándola a través de un prisma personalísimo y ficcionalizándola.

No se trata, es evidente, de literatura realista; al contrario, el autor expresa en ella su capacidad de creación, que le permite captar y enfatizar a través de la literatura las incongruencias y la consiguiente idiosincrasia de lo real, reelaborándolo a través del humor y la consiguiente impresión de extrañamiento, que esta misma idiosincrasia produce. Calders, a partir de esta base mexicana, inédita para él, experimenta declinando sus técnicas habituales y aplicándolas a los materiales que le ofrece el nuevo contexto.

#### 4. Los casos de estudio

Para ilustrar lo comentado, se aprovecharán tres cuentos especialmente representativos de tal enfoque: *Fortuna lleu* e *La vetlla de donya Xabela*, de la colección *Gent de l’alta vall*, y la novela corta *Aquí descansa Nevares*, por aparecer en ellos, entre otros, uno de los elementos clave de la experiencia extraña que el autor vive en México y que recae precisamente en la composición de estos textos. Me refiero a la peculiar percepción, concepción y representación de la muerte y del más allá en la cultura mexicana. Como es bien sabido, para la tradición local, las almas después de la muerte no quedan sumidas en la tristeza, porque el momento de la muerte es vivido

como el paso a un ultratumba cuya visión es positiva. Esta creencia procede de la cultura azteca, testimonio poderoso de una tradición amerindia sbevivida a la conquista española. Son muestra de ello las celebraciones del día de muertos, que duran varios días y que conectan con el culto precolombino. Es ésta una fiesta que se celebra con música, bebidas y comidas tradicionales de colores vivaces, acompañadas por diferentes representaciones caricaturales de la muerte. Las mismas ‘calacas’, es decir las calaveras y los esqueletos utilizados como máscaras, disfraces o reproducidos en objetos ornamentales y hasta en algunos pasteles típicos, son figuras alegres y en absoluto no macabras, que llevan trajes aparatosos y variopintos, bailan, tocan varios instrumentos y expresan una concepción festiva del más allá.

Tal vez el ejemplo más emblemático de todo ello lo ofrezca la obra de José Guadalupe Posada (1852-1913), artista y grabador, precursor de la corriente artística nacida durante la revolución mexicana, cuyos mayores representantes son Orozco, Rivera y Siqueiros. En los grabados más conocidos de Posada, que a menudo se asocian al día de muertos por retratar los motivos típicos de la cultura indígena, aparecen calaveras que adquieren un matiz caricatural y satírico y hasta expresan la crítica social y política contra la clase burguesa y la dictadura de Porfirio Díaz. Es evidente que, para un extranjero, esta manera de vivir la muerte es algo impactante, debido a una concepción opuesta respecto a la del observador. Todo ello es central en la cultura mexicana y remite a una dimensión cuyas percepción y concepción de la muerte choca con la correspondiente visión europea de tales elementos. Este rasgo, evidentemente, le brinda a Calders un poderoso elemento de inspiración, que él reelabora con gran habilidad y es por ello que en sus cuentos mexicanos la muerte desempeña un papel clave. Así, el componente caricatural, la deformación y distorsión extrañadora y humorística típica de la escritura del autor se hibridan de forma original con esta cultura, por ejemplo en el tratamiento y en la reelaboración de las representaciones y las celebraciones de la muerte. De la misma manera, también el fatalismo es un elemento que remite a la percepción y consiguiente concepción de la realidad y la historia como algo que se sobrepone al individuo y que éste no puede controlar en absoluto.

Se trata de un conjunto en que *tout se tient* y que funciona como catalizador de la creatividad caldersiana: los relatos mexicanos en que la muerte ocupa un lugar central cuestionan y enseñan una visión que resulta irreal para un europeo y acaban apareciendo metarreales, sitentizando de forma humorística, caricatural y grotesca la distancia cultural que mide entre estos pueblos, entre los americanos (los mexicanos en particular) y los europeos. De todo ello resulta una sorprendente caricatura, que produce un efecto de extrañamiento y la representación humorística de la sensibilidad, la mentalidad y el imaginario individual y colectivo mexicanos (el fatalismo, la relación entre vida y muerte y entre realidad/historia e individuo, etc.) que le ofrecen al escritor una poderosa fuente de inspiración, connotada de manera específica, debido a la misma especificidad de la materia en que estos cuentos se basan.

#### 4.1 Fortuna lleu

El cuento se abre con una sintética contextualización: está ambientado en una “barraca”, que evoca un medio modesto si no pobre; el protagonista, Trinidad Romero, es indentificado de entrada por su nombre (Calders 2008, 243); poco después, aparece el coprotagonista, es decir la víctima, envuelto en “un baf de tequila”, farfullando que “està disposat a matar” quien mantenga algún trato con los “gringos”, dato que remite de inmediato a una contraposición violenta; el hombre está tan borracho que “cau [...] d’una manera grotesca.” Todos estos micro-detalles activan enseguida el voluntario rebajamiento del personaje, voluntariamente despistante, revelando un antagonismo insanable y apriorístico (243). Así, tal como pasa en otros cuentos, las líneas iniciales de

la narración ofrecen la clave de la lectura: en este caso, toda la historia girará alrededor del elemento grotesco que aparece desde el exordio y se desarrollará en un *crescendo* imparable.

La construcción narrativa se elabora aprovechando la incongruencia de manera canónica, articulándola a nivel situacional, actancial y lingüístico: las situaciones que se describen son incongruentes, como los actos de los personajes, las relaciones y los diálogos entre ellos. Es ésta una incongruencia que se fundamenta en la combinación de elementos lógicamente incompatibles, que generan lo absurdo y acaban produciendo un cortocircuito lógico. Desde este momento, se abre el abismo que hundirá al lector en la falta total de sentido: un pequeño accidente involuntario desencadena una secuencia de actos desproporcionados por desproporcionados y, por lo tanto y una vez más, incongruentes. El protagonista golpea con violencia a su ‘amigo’ en la cabeza con un tubo metálico (244). Cuando éste cae al suelo, Trinidad se dirige “amablement al cos immòbil” y, como le parece que éste siga moviéndose, le pega otros dos golpes en el cráneo, comentando “Pobret! Perquè no pateixi” (244). Luego saborea un resto de tequila con un “sospir de benestar” (244), tira el cadáver en una fosa que se encuentra en el edificio en obras donde se ambienta la acción y lo cubre con cemento, reza una oración con “una vaga malenconia” al pensar en lo jovial que era su ‘amigo’ “quan tenia la bona” y cuánto era “hàbil tocant la guitarra” (244). Son éstas reacciones inoportunas frente a la brutalidad del homicidio que el hombre acaba de cometer, amplificadas por el contraste entre la nimiedad del móvil y el asesinato perpetrado. Luego, decide avisar a Lupe, la amante de la víctima y mientras se dirige hacia su casa casi se duerme por el movimiento del tranvía, señal de una despreocupación chocante; es más: sumido en su torpor, imagina el cuerpo de la mujer, suscitando cierta sorpresa en el lector y activando el mecanismo de extrañamiento, a través del contraste entre la situación y sus reacciones, que resultan cada vez más desencajadas y alimentan la representación de lo grotesco. Es en este punto de la narración que vuelve a manifestarse el fatalismo del indio: cuando Lupe pregunta por lo ocurrido, Trinidad le contesta “Estava de Déu” (245), que no es tan sólo una manera para cortar la conversación, sino la enésima expresión de la conciencia de no poder controlar los acontecimientos, el sino, la historia, ni tampoco los acaecimientos cotidianos más corrientes. Es ésta una afirmación que genera estupor, por estar cargada de un incomprensible fatalismo para la sensibilidad europea que autor y lector comparten, reafirmada por ese “Qui sap” (246), que representa una de las respuestas más frecuentes en estos cuentos y que los personajes aprovechan para cortar a sus interlocutores y subrayar lo imponderable de la existencia humana. Cuando Lupe insiste, preguntando dónde está el cuerpo de su querido, porque quiere velarlo, el asesino le contesta “No se sap. Ja veus com era de reservat i difícil d’entendre” (246), introduciendo una oposición estridente entre la visión exasperada de la discreción de la víctima y su trágica desaparición. De repente “ja no pot més” (247), se abalanza sobre la mujer, le desgarró la ropa con violencia, la tira al suelo pegándole una violenta bofetada hasta que “ella cedeix” (247). Esta escena reafirma la función de la brutalidad, aprovechada para extremar el choque entre las tristes situaciones protagonizadas por los personajes y sus actos bestiales, que produce otra forma de incongruencia y el consiguiente humor amargo y grotesco. Trinidad vuelve al edificio en obras; cuando su jefe nota la fosa con el cemento y le pregunta qué a pasado, él se atrincheró una vez más detrás del insondable “Qui sap” (247). Luego “té un record amb una espurna de tendresa per Lalo” (247) pero, como se han bendecido los cimientos del edificio, se consuela y piensa que a su ‘amigo’ “no li faltará res” (247), expresando una preocupación religiosa que se enfatizará en el epílogo y que no encaja con la violencia injustificada que ha causado su muerte. El final del cuento es un

*crescendo* de bajeza, que ahora contagia cada aspecto de la conducta y la existencia de Trinidad: cuando reparten el sueldo semanal entre los obreros, coge el sobre de un compañero que gana más que él y piensa que, si alguien se entera, “dirà que no sap res de res i es defensarà amparant-se amb la seva ignorància” (248); compra una pulsera para Lupe y, cuando el tendero le devuelve más dinero, lo coge “amb un aire tot natural” (248) y “es congratula altra vegada del seu avisament” (248), auto-definiéndose ‘avisado’ por un enésimo acto deshonesto, hasta llegar a la máxima incongruencia al pensar: “si les coses continuen anant-li de cara, portarà un ciri a la Verge d’Acatitlan” (248). Luego, “amb el seu posat humil”, se persigna “devotament amb la bossa de la paga” (248) y se marcha. En la escena que cierra el cuento el autor enfatiza una vez más el contraste inconciliable entre los elementos implicados, describiendo el sentimiento religioso del protagonista, por cierto distorsionado de forma grotesca, que contrasta con su actitud criminal. Y es precisamente alrededor de este contraste declinado en una serie de micro-variaciones que se construye la incongruencia subyacente a la narración, para suscitar lo absurdo y el extrañamiento.

#### 4.2 La vetlla de donya Xabela

De la misma manera, también en este relato la protagonista es presentada en la primera línea del texto y se describe enseguida el dasacuerdo entre ella y su nuera (Marga), con matiz humorístico: cuando la anciana muere por una caída accidental, “en virtut d’un inesperat tombant de la sort, desapareixia una nosa que semblava definitivament encastada en la seva habitud.” Marga “plora d’alegria i agraiment” y, cuando la informan que tendrán que esperar para llevarse el cuerpo, teme que haya habido una terrible equivocación (“Que no és ben morta?”, 249), activando el mecanismo de rebajamiento cómico de la circunstancia luctuosa. Así, desde las primeras líneas, todo elemento resulta rebajado, hasta volverlo incongruente, para refuncionalizar cada rasgo a través del humor y suscitar el efecto grotesco. Cuando el hijo de la fallecida vuelve al hogar, en el barrio modesto donde vive el matrimonio, detalle que define el ambiente degradado en que están obligados a residir los indios, “li va entrar la rara proïja de costruir un cadafalc” (249). Es aquí que arranca el acostumbrado *crescendo* que se desarrolla a lo largo de la narración: Marga les asegura a quienes le preguntan que organizarán el velatorio, porque “nosaltres som decents” (249), expresión que vuelve a menudo en estos cuentos y que el autor utiliza para aludir a una especie de código moral de sus personajes: míseros, pobres, desheredados, pero siempre *decents*. La construcción del catafalco se describe con la usual mezcla de elementos contrastantes (para engalanarlo, se utilizan hasta algunas guirnaldas navideñas). Entre estos elementos destaca el estratagema de la acumulación desordenada: Apol·linar amontona objetos de todo tipo, tratando de arreglarlos “amb harmonia” (249), expresión que contradice la imagen de los trastos amontonados al azar. El acto se describe con todo detalle, para enfatizar el *non sense* matizado por el humor y concretado a través de la hibridación de humor amargo y humor negro. Cuando los vecinos empiezan a preguntar por el accidente fatal, Marga añade poco a poco nuevos pormenores, inventados o distorsionados, “per a fomentar una llegenda de barri” (251), puesto que en la vida mísera de los personajes, este velatorio representa un momento de protagonismo, vivido de manera enajenada y enajenante, y todos parecen enloquecidos por este inesperado instante de notoriedad. Marga empieza a sentirse importante y la inversión paródica de la situación llega al paroxismo cuando se describe el cadáver, que “estava horrible”: hinchado, violáceo por los cardenales a consecuencia de la caída, con una repugnante expresión en el rostro. Para exasperar esta imagen, se introduce otro contraste entre las condiciones del cuerpo de la difunta y las palabras de pésame de los vecinos que acuden (“està molt bé [...] no sembla morta”, 251). Marga,

pues, empieza a organizar la ‘fiesta’ y prepara algo para beber y comer para los convidados: por un lado esta imagen contribuye a activar y enfatizar el mecanismo de distorsión humorística y grotesca, por otro lado reelabora un rasgo típico de la cultura mexicana, es decir los peculiares ritos relacionados con la muerte. De hecho, también en *La vetlla de doña Xabela* el autor estructura el texto en un *crescendo*, que arranca de una percepción, experiencia y por consiguiente concepción de la muerte anómala para un extranjero: cuando el hijo de la difunta pone mano a la obra, “tota la necrofilia pròpia de la raça s’anava expandint pel veïnat” (251). Dos ancianas piden dinero para llorar a la difunta, sin embargo entran tanto en situación que Apol·linar, “sobtadament exasperat pels planys, els digué que si no ploraven baix, les mataria” (251). La sugestión colectiva inducida por el acontecimiento se exaspera y los presentes hasta llegan a hablar “amb veneració de la santa de donya Xabela” (252), alterando los sentimientos iniciales de los protagonistas (por ejemplo, el odio entre suegra y nuera o la superficialidad de las relaciones entre los vecinos del barrio). Marga se vuelve la directora del ‘espectáculo’, es decir las exequias, que acaban convirtiéndose en una representación hiperenfática y grotesca, y por fin se siente “feliç, important” (252). La situación llega al paroxismo colectivo y los acontecimientos precipitan cuando un convidado borracho golpea con violencia el cadáver tendido en el catafalco con la guitarra que ha traído para amenizar el homenaje fúnebre, gritando “Maleïda vella!” (253): se trata de un acto absurdo, irracional, acompañado por la acostumbrada explosión de brutalidad, que en este trance se combina con el humor macabro y negro. Acto seguido, el autor rebaja la tensión narrativa: llega el encargado de la empresa de servicios fúnebres, quien queda impresionado por la ‘obra’ de Apol·linar y le propone trabajar para él, produciendo otra incongruencia cómica, amplificada por el diálogo entre los dos personajes, hasta que el ‘artista’ remata con menosprecio que “l’impuls creador” debe “sortir del cor i que coses com aquella no tenien preu” (253). El cortocircuito generado por el contraste entre la situación luctuosa y las actitudes violentas de los personajes aumenta la tensión, contaminada por el elemento cómico, precisamente a partir de esta escena. Cuando Marga abraza con vehemencia el catafalco y hace caer unas bolas de vidrio que se hacen pedazos, su marido “estirà la seva dona pels cabells” e la “va apartar [...] amb una puntada de peu” (254), volviendo a arreglarlo todo como si no hubiese pasado nada. Este contraste entre la situación y los actos de los personajes que produce el efecto humorístico se reafirma de manera constante, por ejemplo cuando el “compadre Xon” se duerme y “un veí va despertar-lo, perquè amb els seus roncs disminuïa la seriositat desitjada” (255). Todo ello resulta potenciado por un mecanismo de incesante exasperación. Cuando la mañana siguiente se personan los encargados de la empresa para llevar el cuerpo al cementerio, los parientes tratan de tomar tiempo y, “amb l’entossudiment comú a indis i mestissos, encetaren una tediosa baralla verbal”, que degenera en una “lluita a empentes” (255): se aprovecha una vez más la brutalidad para suscitar una oposición cómica, amplificada por la descripción de actitudes y el empleo de expresiones que remiten al campo léxico de la guerra, inoportuno en este contexto (se alude a la defensa de la casa sitiada, a la contraofensiva que se organiza en su interior, etc.). La escena en que los encargados llegar para llevarse el ataúd y la sucesiva aparición de la policía confirman todo ello: los convidados se encierran en la casa, dispuestos “a retenir el cadàver al preu que fos”, dedicándose a los “preparatius de defensa” porque “no estaven [...] disposat a cedir” (255); hasta que el compadre Xon, gracias a las “experiències semblants viscudes durant la revolució”, “va fer dos o tres intents de prendre el comandament” (256). La narración llega al clímax cuando Marga grita “no deixis que te la robin, la teva mare, Apol·linar! [...] abans que te la prenguin, crema-la!” (256), afirmación que activa el remate final. El protagonista echa petróleo en

el catafalco y le pega fuego, estalla el delirio colectivo, columnas de humo salen de la vivienda, los vecinos parecen enloquecidos y todo el barrio se sobresalta, llegan los bomberos y el griterío es máximo. Al hijo de la difunta, “amb els cabells encesos”, se lo lleva la Cruz Roja y Marga huye con la ropa en llamas. En este apocalíptico escenario, extrañante y absurdo, destaca la reflexión conclusiva: si doña Xabela hubiese podido contemplar la escena desde lo alto, no hubiera podido abstenerse de experimentar un “sentiment de vanitat” (257). Sin embargo, lo que más le llamaría la atención sería la contemplación de si misma: “amb un posat seré i absent fins que el foc, estirant-li els músculs del rostre, l’obligaria de primer a somriure, després a fer una granyota grotesca i finalment a adoptar el gest de reconvençió que feia sempre que els seus fills la contrariaven” (257), con una superba imagen conclusiva digna del *Grand Guignol*.

### 4.3 Aquí descansa Nevares

En esta novela corta también la percepción y la concepción de la muerte y la relación entre la vida y el ultratumba, entre vivos y difuntos, típicas del contexto mexicano constituyen el eje central del argumento: una sensibilidad específica, una mentalidad peculiar, reales en ese determinado contexto y sin embargo marcadas por una impresión de irrealidad para la sensibilidad europea, se aprovechan para plasmar una narración que una vez más gira alrededor del humor negro, lo absurdo y el *non sense*.

El prólogo de la primera edición (1967) resulta iluminante; en él Calders hace hincapié en el peso de la experiencia del exilio, que ha implicado la “comprovació d’una mena de distància” (Calders 1967, 486) entre dos mundos, el mexicano y el del que el autor procedía, y ha generado una serie de lugares comunes (Calders 1967: 485-487). Lo que llama la atención del autor es, en particular, la aparente indiferencia del *indi*: se trata de una diferencia profunda que atañe a la concepción de la vida, del mundo y del hombre, con todas sus características connotadas, su historia y su destino, siempre caracterizados por un acusado fatalismo. El encuentro y el contacto entre estos dos mundos, que se perfila de manera especial bajo el peso de la honda nostalgia provocada por la dramática experiencia del desarraigo, ha producido la sugerente visión que el escritor sintetiza en sus cuentos ambientados en México, declinada con maestría aun en este texto. De estos relatos, según se decía, emerge “l’indi i la seva rara, petita i desesperada comèdia humana” (Calders 2008: 491), afirmación que permite interpretar estas narraciones: en ellas, el *indi* remite al nuevo mundo donde el autor ahora se encuentra y que puede observar de cerca, *rara* subraya la diferencia respecto al mundo europeo, *petita* indica el *desvaliment* de estas figuras (490) y la *desesperada comèdia humana* alude otra vez a la visión eurocéntrica. De hecho, la referencia a la *Comédie humaine* de Balzac es significativa y el adjetivo *desesperada* añade la pincelada decisiva: la existencia, la condición del *indi* es *desesperada* para nosotros los europeos que nos encontramos en las antípodas respecto a su sensibilidad y acabamos comparando su cultura, sus formas de vida y su condición a la ‘comedia humana’ tal y como nos la presenta Balzac. Se trata de dos mundos distintos, entrelazados por la perspectiva que ofrece Calders: entre estas discrepancias, “un conflicte permanent entre les races autòctones americanes i l’home ibèric és el punt de vista, que els oposa”, como “quan es tracta de fer preguntes sobre el profund sentit de la vida”, circunstancia en que “l’indi en formula algunes que desarmen” (488). Esta alteridad resulta extrañante y no funciona de manera tan diferente respecto a la dimensión ficcional o a la incongruencia que genera lo absurdo y el *non sense*. Tanto es así que el autor añade: “tal com provo d’explicar-ho, els indis americans que he presentat són vistos des de la banda europea” (Calders 1985, 73).

El exordio del testo presenta, como es habitual, las coordenadas textuales: el nombre del protagonista (Lalo Nevares), sus míseras condiciones de vida (habita con su mujer en un barrio de chabolas en la periferia de la ciudad), su fatalismo que se reafirma con la iteración constante de la afirmación “qui sap”, subrayando la imperscrutabilidad y la ingobernabilidad de las cosas humanas, pero que parece configurarse también como coartada, detrás de la cual ocultarse y hasta atrincherarse. En la existencia del protagonista “tot escassejava, menys el dolor i la misèria” (Calders 2008, 492) y de los demás “indis de les barraques” se dice que son “enamorats de la melangia i de la mort” (493). En la degradación de las chabolas, Lalo acaba jugando el papel del revolucionario para reivindicar el “dret a l’asfalt i al ciment, a la pedra picada, a la fusta i als metalls treballats” (494), reivindicación a primera vista bastante absurda: para estos indios indigentes, que viven en chabolas hechas con materiales de desecho (chapa, trozos de madera, cartón) son éstas las aspiraciones revolucionarias, aparentemente sin sentido, que suscitan un humor amargo. La sensación de extrañamiento inicial se desarrollará en la igualmente extrañante concepción de la Revolución, “una entitat mítica” en la que, “en el terreny de les il·lusions, s’hi podia comptar, com [...] amb la rifa nacional” (496), comparación que activa el mecanismo de rebajamiento y consiguiente incongruencia connotada de forma humorística. Esta Revolución en tono menor, a la que los indios son empujados por la enésima inundación del barrio de chabolas, lleva a la pequeña y gran conquista del cementerio, donde los vivos se mezclan con los muertos, compartiendo el mismo lugar. El momento del encuentro con los muertos y con su espacio (el cementerio) suscita una sensación de inquietud y, sin embargo, “no era pas el veïnatge de la mort que temien, ja que estaven acostumats des de petits a contemplar-la a través de les calaveres de sucre [...] que es regalaven [...] el Dia de Difunts [...]. La diversió, la fam i la mort anaven juntes d’una manera que els era familiar” (499). La inquietud la produce más bien la “convicció que les coses bones no es realitzaven mai, o bé que ho feien a canvi d’un dolor generalment més gran que allò que els era donat” (500). Por lo tanto, esta desazón no procede del desplazamiento de los vivos que se instalan en el cementerio reservado para los difuntos de las clases acomodadas de la ciudad, situación –evidentemente absurda– que altera en el orden social y la repartición los espacios delimitados por una sociedad clasista, al ocupar los habitantes de las chabolas sus lujosos mausoleos como si fueran viviendas, en nombre de un derecho revolucionario; no, lo que incomoda es la visión fatalista, que reaparece también en esta narración, y según la cual cualquier experiencia de lo positivo se paga mucho más cara respecto a lo que se ha ganado, negando toda posibilidad de optimismo en las cosas humanas y en la misma existencia. Cuando la comunidad de desheredados, por fin rescatados de su miseria gracias a la ocupación revolucionaria del cementerio, empieza a aclimatarse y a conducir una vida ‘normal’ en su nuevo paradero, se multiplican las incongruencias y lo absurdo se impone sobre todo elemento, hasta desembocar en el humor negro: “un grup de nens havia descobert un dels ossaris i jugaven amb les calaveres [...]; un quants nois, asseguts a terra, feien un castell amb cranis [...] un dels nens provava de foradar un peroné amb un ganivet oscat, per fer-ne una flauta” (507-508). Cuando los funcionarios del Ayuntamiento se enteran de lo que está pasando, temen que la situación pueda constituir un “funest precedent” (509). Sin embargo, tal temor evapora enseguida, debido a la peculiar relación con la muerte característica del contexto, según la cual lo ocurrido no representa “cap precedent! Els vius i els morts sempre han estat junts” (509), confirmación explícita de una visión tanto individual como colectiva, a tal punto que en el Ayuntamiento afirman “la frontera que separa els vius dels morts és tan feble que pot esborrar-la la pluja” (509). Esta específica incongruencia se fundamenta en la interpretación literal de una expresión

figurada, porque de hecho es la enésima inundación que borra el límite entre los vivos y los muertos y es así que se concreta “l’elevació del nivell de vida” de los desheredados. Sin embargo, puesto que Lalo ha ocupado un mausoleo más rico y moderno, “els ciris de gas” de que la construcción disponía “l’arreglaven a la banda dels tirans” (511), otra incongruencia humorística: el protagonista goza de privilegios inaccesibles para los otros y por lo tanto pasa a ocupar una posición superior, que acaba haciendo de él un aventajado. Esta perspectiva resulta exaltada por una ridícula crítica de las consecuencias negativas de la Revolución, cuando don Cosme, el guardián, tratando de explicar lo acurrido al pariente de un difunto que se persona en el cementerio, afirma que “com que ara resulta que tots som iguals, aquests desgraciats han volgut tastar en vida alguns dels avantatges de la mort” (511), ocupando las tumbas de familia del cementerio ‘señorial’, más confortables que las barracas donde vivían. Todo ello da paso al enfrentamiento entre los desheredados que ahora se encuentran en el cementerio y los parientes de los difuntos ‘ricos’, aludiendo otra vez a la lucha de clase, siempre en términos absurdos y grotescos, según un mecanismo de rebajamiento: el episodio hasta activa la imaginación del pariente que acaba de llegar en el cementerio, que “es va veure a si mateix empunyant una bandera d’ossos heràldics i morint en l’assalt d’un panteó” (512).

Los mecanismos de adaptación lingüística se utilizan para producir otras incongruencias: cuando muere una anciana, los recién llegados piden ayuda a don Cosme, que hasta entonces habían ignorado mientras éste trataba de oponerse a la invasión del cementerio. El hombre ahora les reprocha su actuación: “el cas és que heu prescindit de mi mentres les coses us han vingut de cara. I quan us colga la pròpia estupidesa, aleshores sí: que us corri jo a treure-us els cadàvers de sobre” (513); la expresión *treure quelcom de sobre a algú* (un problema o algo parecido) se utiliza aquí en sentido literal, distorsionándola de forma extrañante, suscitando el humor negro a través de la referencia a los cadáveres, que el guardián tiene que quitarles de encima a los ocupantes en el momento en que fallece la madre de uno de ellos. La reacción de los destinatarios de la reprimenda enfatiza el *non sense*: “tots abaixaren els ulls, una mica torbats, perquè un retret justificat deprimeix l’ànim” (513). Lo mismo se repite poco después, cuando el hombre les propone enterrar a la vieja fuera del cementerio, en un área de futura expansión: frente a las quejas de los parientes, don Cosme estalla diciendo “sou així vosaltres! No teniu on caure morts, i quan algú us posa sota els peus un sot providencial, encara veniu amb requisits!” (515), amplificando la estrategia recién comentada. La situación se enreda ulteriormente cuando llega un cortejo fúnebres y los parientes del difunto tratan de enterrar el muerto en la tumba de familia. En este lance, “els joves de cada bàndol es miraven amb hostilitat” (517) y el guardián, angustiado, recomienda “res de violències, si us plau, eh?”, en una situación totalmente paradójica, en que don Cosme, “que poc abans proposava la creació de brigades de xoc, temia llavors la proximitat de la tospada” (517). El empleo de términos que remiten al campo léxico de la guerra traduce los pensamientos del angustiado guardián y describe una situación que está a punto de precipitar. Cuando el ocupante de la tumba de familia de que los parientes del fallecido reclaman el empleo, “veié el taüt de més a prop, tan envernissat i ple de detalls sumptuaris, pensà: ‘quin bell armari en sortiria!’”, relacionando “les coses dels morts amb les necessitats dels vius, incorporant-se [...] sense sospitar-ho, a les filosofies d’una més elevada tradició” (518), clímax en que el autor llega a implicar hasta la reflexión filosófica. El círculo se cierra, una vez más de forma absurda, y la supremacía de Lalo es puesta en tela de juicio por Manuel Zetina, quien “feia demagògia” (521) afirmando que su revolución con minúscula no se estaba gestionando de forma adecuada. Por ello, propone la institución de un comité, para

destituir al protagonista, porque “devant de la mort tots som iguals” (518). Se vuelve necesario, pues, nombrar el comité y todos se preguntan quién se encargará de ello, hasta cuando el demagogo, molesto por la “cadena de delegacions” que se va perfilando, dice tajante que “posar dificultats perquè sí és contrarevolucionari” (522) y corta la discusión decidiendo que tal comité lo integran los que se encuentran reunidos en aquel momento. Así se podrá proceder a una nueva asignación de las tumbas, esta vez con un sorteo. La casualidad, el azar, una especie de rifa, acaban resultando más eficaces que una decisión compartida (elemento que remite al fatalismo del indio), puesto que todos parece que creen “cegament en la màgia de la sort” (522). Lalo se opone al sorteo, poco serio debido al lugar y a las circunstancias en que se encuentran y abandona el cementerio y la comunidad junto con su mujer Marga. Cuando el guardián los ve alejarse y les pregunta a dónde irán, él le contesta con el fatídico “qui sap” (523). Mientras se marchan, Marga medita “sobre un fet que es repetia sempre: les esperances o les il·lusions realitzades no duraven mai gaire i a cada ascens corresponia una caiguda de més enlaire. En el fons, ella no se n’estranyava, perquè així era l’experiència acumulada, fins on arribava el seu record” (524). Es ésta una síntesis perfecta del aludido fatalismo, que se concreta en la sensación de saberse sometidos a una fuerza superior, a un destino ineludible e incontrolable. Lalo, lacónico, profetiza que “vindrà un dia que els cementiris seran per als vius” (524), palabras aparentemente insensatas. Sin embargo, y de manera inquietante y premonitoria, “la ciutat a la qual s’acostaven anava teixint ciment i acer, posava llosa sobre llosa, per empresonar subtilment uns quants milions de persones que tenien, com ells dos, la il·lusió de les parts segures” (524): pura y simple ilusión de paredes seguras, que concretan un encarcelamiento, debido a los condicionamientos de la modernidad.

### 5. Reflexiones de conjunto

El análisis textual permite entender cómo, en la originalísima literarización del (des)encuentro de estos dos mundos, se repiten técnicas y mecanismos de producción del humor típicos del autor, que se detectan tanto en su producción mexicana como en el resto de su obra: juegos lingüísticos, uso literal de expresiones figuradas, empleo de la hipérbole, incongruencia entre referente y/o objeto, entre causa y efecto, entre las situaciones, los personajes, sus relaciones y diálogos, etc. Piénsese, por ejemplo, en el “parany de les oracions deslligades” (Gregori 2005: 218) típico del indio, que consiste en soltar respuestas que no encajan con la preguntas formuladas, por lo menos según la lógica europea, desajuste que imposibilita toda eficacia del acto comunicativo entre los protagonistas de estos relatos, desnaturalizándolo a través de la distorsión caricatural. En toda la obra de Calders, como es sabido, el humor juega un papel fundamental, realizando la función de filtro a través del cual se elabora la visión del mundo que subyace a los textos y, naturalmente, también a los textos analizados en esta ocasión. Es éste un elemento característico de la concepción de la literatura típica del autor: la perspectiva desde la que observa la condición humana, reflejada en su obra, tiene un fondo de amargura y de lúcido desencanto, porque “el fet de somriure no ha de fer oblidar el trenc de plor que tots portem adins” (Calders 1992, 18). Esto agobio dolorido marca la existencia de los personajes que protagonizan los cuentos que el autor ambienta en México, como Lalo Nevares, los familiares de doña Xabela, hasta el homicida Trinidad Romero. La “rara, petita i desesperada comèdia humana” del indio no es tan diferente respecto a la desorientación, el vacío o la tristeza de otras figuras caldersianas (Gregori 2004, 212).

En fin, y según reafirma Carme Gregori (2004 y 2013) con definitiva evidencia, la obra mexicana de Pere Calders se diferencia del resto de su producción por la ambientación geográfica y por los personajes que la protagonizan. Y, sin embargo, el

hecho de que los referentes tengan una base real –que por cierto se ficcionaliza y literaturiza– no constituye un argumento suficiente para considerarla un ejemplo de literatura realista, en oposición al pretendido carácter fantástico de los demás textos del autor. Se trata, finalmente, de reconocer el peculiar lenguaje caldersiano: la base real de estas narraciones, su tratamiento expresivo y estilístico, las estrategias de escritura, la elaboración temática y de la estructura compositiva remiten a los rasgos característicos de la creatividad y la escritura caldersianas.

Más bien, el denominador común de estos relatos hay que identificarlo en algunos temas clave que catalizan la escritura del autor en esta fase, como por ejemplo el tema de la muerte y de una idiosincrasia ineliminable, la literaturización de ambos, concretada a través de lo absurdo y el *non sense*, aprovechando la distorsión caricatural, que emana de una concepción diferente de la existencia humana, del destino del individuo y del mundo, del cual se amplifica la precariedad y el misterio, que resultan a veces insensatos e incomprensibles. Los ejemplos mencionados cuentan absurdas historias de muerte: *Fortuna lleu* narra un asesinato absurdo, *La vetlla de donya Xabela* degenera de manera igualmente absurda, *Aquí descansa Nevares* relata la absurda mudanza de los habitantes de un barrio de chabolas en el cementerio ‘señorial’ de la zona. Estos textos, además, muestran una actitud curiosa y aparentemente acrítica, que lleva los personajes a tomarse todo muy –demasiado– en serio, a interpretarlo de manera literal, a borrar el límite entre la realidad y esa especie de hiper-realidad que procede de la exasperación del dato objetivo.

Los dos macro-temas que se hibridan en estas narraciones expresan el punto de vista personal del autor, condicionado por la visión eurocéntrica y por sus peculiares sensibilidad y creatividad individuales, por la manera de percibir, concebir y vivir la muerte y la relación del ser humano con el mundo, con su propio contexto e historia, es decir con su propio destino final, tanto a nivel subjetivo como colectivo, tal y como se perfila en el nuevo contexto mexicano en que Calders se encuentra a consecuencias del exilio y donde vive durante casi veinticinco años, que vuelven esta experiencia honda e indeleble. Se trata de un contexto radicalmente diferente respecto a Europa, una dimensión poblada por individuos hondamente distintos por su manera de ver y vivir los macro-temas existenciales del hombre y su relación con el mundo.

Son éstos, pues, los ejes centrales de estos cuentos mexicanos de Pere Calders. En ellos, resultan igualmente importantes las técnicas y los mecanismos de tratamiento temáticos y de construcción del texto literario, típicos de la obra caldersiana, a través de los cuales se reelaboran los elementos de inspiración que este nuevo ambiente le brinda, representando un estímulo inédito.

Estos cuentos reafirman el proyecto de escritura global de Calders, enseñando al mismo tiempo una peculiar declinación de sus técnicas compositivas, ahora aplicadas a una materia nueva, la mexicana, para conseguir el mismo efecto extrañante, absurdo y grotesco, esta vez inédito en los resultados de su aplicación a una base narrativa diferente.

## 6. El corpus mexicano de Max Aub

*La obra de un escritor siempre está confundida con su vida.  
Hay quien la defiende y esconde, quien la besuquea a la vista del público;  
pero en el fondo no hay otra base.  
(Confusa toda crítica que se base en algo distinto)  
(Aub 2003, 212)*

Abordar la cuestión relativa a la “mexicanidad” en la obra de Max Aub no es tarea fácil, tratándose de un tema que presenta múltiples insidias interpretativas, que pueden comportar la simplificación de una materia tan compleja y huidiza. El primer escollo en el que se tropieza a la hora de intentar una sistematización reside en la definición del concepto de mexicanidad, entendido como un conjunto, variado y variable, de motivos que remiten a la cultura del país anfitrión, a saber: la adopción de mexicanismos lingüísticos; la ambientación mexicana de algunos textos, nunca reducible a mero telón de fondo; la observación costumbrista de la realidad y de la sociedad mexicanas, que se refleja en la atmósfera evocada por el autor y en la construcción de algunos personajes que encarnan el espíritu mexicano; la historia de México, con especial atención a la época del porfiriato y al fenómeno de la Revolución de 1914; la recreación mítica de las leyendas indígenas; la controvertida relación que los exiliados españoles establecen con su país de acogida, enfocada por Aub, como de costumbre, a través de un multiperspectivismo exento de prejuicios y encaminado a ofrecer al lector una multitud de perfiles y reacciones –desterrados atrapados en el pasado e incapaces de adaptarse al nuevo entorno, sobre los cuales se abate el humor amargo del autor, así como transterrados, en el sentido gaosiano del término,<sup>2</sup> que se integran y sienten gratitud hacia la patria de adopción–; el interés filológico por la literatura mexicana –poesía y novela– y el mestizaje, entre otros. Todos estos motivos, que coinciden a menudo en un mismo texto, se esparcen de manera capilar en la obra del autor, dificultando aún más su circunscripción, puesto que, como anota López García, en Aub lo mexicano “forma parte del sistema global que constituye su obra: personal, estético, político, histórico”

<sup>2</sup> Los neologismos “transtierro” y “transterrado” fueron acuñados en 1939 por el filósofo español José Gaos, exiliado en México en 1938 y muy amigo de Max Aub, para referirse a la condición favorable de la que gozaban los exiliados mexicanos, que, ayudados por el idioma común, “factor decisivo sobre todo para los intelectuales” (Martínez Bisbal, 80), encontraban cierta continuidad entre España y México. Como recuerda Blanco Aguinaga (hijo de refugiados españoles), el concepto introducido por Gaos indicaba a aquellos que “habían pasado de una tierra a otra” y, una vez superada la inevitable angustia del des-tiempo, iban haciendo sus vidas en una nueva patria y se transformaban en “trans-terrados” (Blanco Aguinaga, 35). Aub, quien se consideraba un “escritor español y ciudadano mexicano” (Aub 2002, 37-38), emplea con frecuencia y con consciencia este término, que inspira, además, el título del ciclo teatral formado por cuatro actos únicos –*Los trasterrados*– compuestos entre 1943 y 1944 y que vuelve a hacer acto de presencia en el prólogo de su *Poesía mexicana, 1950-1960*, donde se añade, a manera de colofón y como se verá más adelante, la obra de algunos poetas “extranjeros trasterrados” (Aub 1960, 15). Análogamente, Juan Ramón Jiménez introduce, en 1947, el adjetivo positivo “conterrado” para designar su exilio en Argentina: “Cuando llegamos al puerto de Buenos Aires y oí gritar mi nombre: ¡Juan Ramón, Juan Ramón!, a un grupo de muchachas y muchachos, me sentí español, español renacido, revivido, salido de la tierra del desterrado, desenterrado [...]. Era la seguridad de un convencimiento, un reconocimiento que se prolongará ya en esta existencia americana mía mientras yo viva. No soy ahora un deslenguado ni un desterrado, sino un conterrado, y por ese volver a lenguarse, he encontrado a Dios en la conciencia de lo bello, lo que hubiera sido imposible no oyendo hablar en mi español” (Jiménez, 306-308).

Claro está que hay que matizar la experiencia del exilio que, por positiva que sea, trae consigo la herida de una separación dolorosa provocada por razones históricas; situación paradójica que Marra López describe como la “ambigüedad del exilio” y que Aub sintetiza perfectamente en *Tránsito*, acto único que forma parte de la tetralogía mencionada.

(López García, 93-94); un sistema que, además, alterna una doble y antitética perspectiva, que la crítica ha definido interna –“mirada pura, no contaminada por la experiencia del país originario” (Sánchez Zapatero)– y externa –punto de vista del observador extranjero, que analiza y describe la realidad de México según los parámetros europeos–.

Atendiendo a esta pluralidad de aspectos relacionados con la cultura del país de acogida, deberíamos calificar de mexicano un extenso conjunto de textos de Aub, a partir de la intensa y casi voraz actividad periodística del autor, partícipe directo de la escena cultural mexicana, que a lo largo de las tres décadas de su exilio escribió centenares de artículos en periódicos y revistas, reunidos en el volumen publicado por Eugenia Meyer en 2007.<sup>3</sup> A esos textos, se añadirían aquellos que reflexionan sobre la experiencia del destierro o se inspiran en la majestuosidad del paisaje mexicano y están incluidos en antologías narrativas como *No son cuentos* (1944), *Crímenes ejemplares* (1957), *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960), *Historias de mala muerte* (1965), además de algunos relatos de *El laberinto mágico* y actos únicos como *Tránsito* (1944) y *La vuelta 1964* (1964).

Sin embargo y con todas las reservas del caso, podemos establecer un corpus mexicano, transversal por los diversos géneros que lo forman, que fije como criterio precipuo la voluntad del autor de connotar, a través de los títulos, algunas obras como mexicanas. Acorde a este principio, consideraremos como específicamente mexicanos los siguientes libros: *Cuentos mexicanos (con pilón)* de 1959, *Poesía mexicana (1950-1960)* de 1960, *El zopilote y otros cuentos mexicanos* de 1964, *Guía de los narradores de la Revolución mexicana* de 1969 y *Ensayos mexicanos* de 1974. Se trata de un corpus misceláneo, que incluye relatos, poemas, manuales y ensayos.

*Cuentos mexicanos (con pilón)* contiene doce relatos y un pilón –palabra de carácter histórico con la que se designaba la costumbre mexicana, hoy desaparecida, de obsequiar al cliente una cantidad extra de mercancía y que Aub emplea en el sentido de “homenaje”– formado por nueve odas al paisaje mexicano.<sup>4</sup> Los cuentos de este volumen confluirán, junto con otros seis y sin el pilón poético, en *El zopilote y otros cuentos mexicanos*.<sup>5</sup> Según Silvia Monti, quien propone una categorización de las narraciones de tema mexicano que depende del “grado de aproximación del autor a la cultura del país de acogida”, los dos tomos citados abarcan “cuentos mexicanos en

<sup>3</sup> *Tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, rescata más de trescientos artículos, de tono y temas variados, que abarcan ensayos literarios, notas de actualidad, críticas teatrales, etc., que el autor publicó durante su exilio en un total de veintinueve periódicos y revistas, incluyendo la prensa nacional (*El excelsior*, *El Nacional*, etc.), los suplementos culturales (*México en la cultura*, *Diorama en la cultura*, etc.) y las revistas académicas (*Letras de México*, *La palabra y el hombre*, etc.); cfr. Meyer.

<sup>4</sup> Los cuentos, de diferente extensión (hay incluso microrrelatos), que componen el volumen son: *Homenaje a Próspero Mérimée*, *Memo Tel*, *De cómo Julián Calvo se arruinó por segunda vez*, *La [sic] hambre*, *El chueco*, *Los avorazados*, *La censura*, *El caballito*, *La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro*, *Juan Luis Cisniega*, *La rama* y *La gran guerra*. Cuatro de estos relatos no son inéditos, sino que habían sido publicados anteriormente en revistas: *Juan Luis Cisniega* y *La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro* aparecieron en la revista unipersonal aubiana *Sala de espera* (respectivamente en los números X y XXIX, donde el primer cuento presenta el subtítulo “embrión”, aunque quede invariado en la antología de 1959), mientras que *La rama* y *El caballito* se editaron en la *Revista de la Universidad de México*, en los años 1955 y 1958. El pilón, en cambio, está compuesto por nueve poemas: *Encuentro*, *Selva*, *Volcanes*, *Campo*, *Serranía*, *Meseta*, *Tiempo de tortillas*, *Mediodía* y *Salmo para la primavera del Anáhuac*.

<sup>5</sup> Los relatos integrados en la colección de 1964 son: *Un atentado* (ya aparecido en *Ínsula*, 195, febrero de 1963), *El hermanastro* (publicado en *Cuadernos del viento*, 1963), *Entierro de un gran editor* (incluido en 1964 en el primer número de la revista *Los sesenta*, dirigida por Aub), *El zopilote*, *El hombre de paja* y *La vejez*.

sentido estricto, es decir, aquéllos en los que Aub se empeña en narrar como si fuera un escritor mexicano” –la llamada “perspectiva interna”–, a su vez tripartidos, de acuerdo también con Sánchez Zapatero, en cuentos históricos, costumbristas y mítico-legendarios (Monti, Sánchez Zapatero).

Con *Poesía mexicana* (1950-1960), “mínima prueba de interés y amor” hacia México (Aub 1960, 15), Aub desempeña el papel de crítico literario, reuniendo en una antología lírica a los más representativos poetas mexicanos de la década 1950-1960 – Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Octavio Paz, Jaime García Terrés, entre otros–. En un notable esfuerzo por contrarrestar el injusto olvido al que habían sido relegados en su patria, el autor engloba, a manera de colofón, una discreta nómina de poetas extranjeros “trasterrados” en México (tres centroamericanos y otros españoles, entre los cuales destacan Luis Cernuda, Ernestina de Champourcín, León Felipe, Manuel Altolaguirre y Manuel Durán), justificando esta audaz e innovadora decisión en la última parte del prólogo, reproducido en la Revista de la Universidad de México en marzo de 1960, es decir poco antes de la salida del libro:

El panorama de la poesía mexicana de estos últimos diez años quedaría incompleto si no se incluyera muestra –así sea exigua– de la obra de tantos poetas extranjeros trasterrados. Entrañados algunos en la vida de su país de adopción, añorantes otros de su patria perdida, han escrito y publicado muchos de sus libros más importantes en esta tierra, liberal como ninguna. Por esto se trae aquí, como buen colofón, unos cuantos poemas de poetas españoles y americanos, mexicanos de hecho y pecho. No sería justa, ni para ellos ni para México, su ausencia (Aub 1960, 15).

Es evidente que en este sentido homenaje a una “tierra liberal como ninguna” Aub está planteando, a los ojos de críticos y lectores mexicanos, una visión igualmente liberal de la literatura del país americano, donde tengan cabida también aquellos escritores extranjeros asentados en México, que él considera “mexicanos de hecho y pecho” y que contribuyen con su labor intelectual a la construcción de la cultura nacional mexicana. Esta reivindicación, no exenta de empuje personal –como dice a través del protagonista de *El remate* (1961), Aub se siente “borrado del mapa” literario español (Aub 1994, 471) y sabe que su obra es casi desconocida en España, por el peso de la censura– responde entonces a la urgencia de colocar la obra de sus connacionales, condenados por su patria a la desmemoria, en el panorama mexicano y al mismo tiempo de entablar, como afirma Valender, “un sugerente diálogo que invita a los poetas y críticos mexicanos a reconocer, no la superioridad de la lírica española del exilio, sino simplemente la estrecha vinculación que la une a la vida cultural de su país” (Valender, 290).

El interés del autor por la literatura mexicana, examinada a través de un atento análisis crítico, vuelve a manifestarse en *Guía de los narradores de la Revolución mexicana*, interesante recorrido, acompañado por fotografías de los escritores incluidos –Julio Torri, Martín Luis Guzmán, Teodoro Torres, Basilio Badillo, Mariano Azuela, José Vasconcelos, etc.–, del fenómeno de la novela de la Revolución mexicana, de la cual Aub interpreta los valores estéticos en un prólogo que propone una ordenación del género mediante su contextualización histórica. El libro se reedita, junto al prólogo de *Poesía mexicana, (1950-1960)* y a otros artículos y ensayos publicados entre 1942 y 1970, en el volumen póstumo *Ensayos mexicanos*, donde se reproducen todos esos

manuscritos sobre México que Aub custodiaba en una carpeta del mismo título.<sup>6</sup>

Ahora bien, establecido nuestro criterio de identificación del *corpus* mexicano, que como se ha dicho se basa en la denominación brindada por el autor en los títulos de las obras incorporadas, cabe precisar que este *corpus* se quedaría incompleto si no incluyéramos en él otros dos textos, es decir las *Notas mexicanas* y las *Notas mexicanas (ahora en verso)*, que forman parte de un proyecto frustrado sobre la Ciudad de México, impulsado por Camilo José Cela. Como se verá, la publicación de estas notas, sobre todo de las notas en prosa, presenta una larga historia editorial, que va cambiando conforme se plasman nuevos retos literarios, que el autor emprende con gran entusiasmo. Recorreremos la génesis y la evolución de estos dos sucintos pero llamativos escritos, que han pasado (casi) desapercibidos por la crítica –si se excluyen algunas fugaces menciones en estudios dedicados a otros aspectos de la producción de Max Aub– y que se integran de pleno derecho en el *corpus* mexicano, al que aportan nuevas e interesantes visiones sobre México, su cultura, su gente y su imponente paisaje.

### 7. Notas mexicanas en prosa

La primera publicación de las *Notas mexicanas* se remonta al año 1963, cuando aparecen en *La cultura en México*, suplemento cultural de la revista *Siempre!*. El texto va acompañado de una elogiosa semblanza del autor, *Max Aub o la vocación de un escritor*, firmada por Manuel Durán y escrita para celebrar los sesenta años del escritor, que repasa su carrera literaria con el objeto de resaltar su innata vocación de escritor:

Aub florece en la adversidad: caso típico del hombre con vocación [...]. Y es esto precisamente lo que quisiéramos subrayar en estas breves páginas escritas para celebrar los sesenta años de Max Aub: la exuberancia y versatilidad de un artista –maduro, consciente–, que, gracias a su esencial fidelidad a la vocación literaria inicial, se ha mantenido, entre vehemencias y sorpresas, extrañamente joven y reserva para sus lectores –cada vez más numerosos a ambos lados del mar– un caudal, que hasta ahora parece inagotable, de sorpresas (¿amargas? ¿alegres?) en el campo de la creación literaria (Durán 1963, VII).<sup>7</sup>

Al final de este apasionado retrato, se indican todas las obras de Max Aub editadas en México hasta aquel entonces y que demuestran la prolífica labor literaria del escritor en tierra americana.

Recordemos que Durán escribirá, en 1971, un *Pequeño retrato de Max Aub como el héroe de las mil caras*, insertado en la antología semiapócrifa *Versiones y Subversiones*, donde se destaca el doble aflato del autor, trágico y cómico al mismo tiempo, “ese ser proteico, ese inacabable desdoblarse, esa infinita bifurcación”, evidenciando, una vez

<sup>6</sup> *Ensayos mexicanos* contiene los siguientes artículos y estudios literarios: *Prim y México*; *De algunos aspectos de la novela de la revolución mexicana*; *Notas acerca de los escritores más importantes de la época*; Heriberto Friás, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, José Vasconcelos, José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno, José Guadalupe de Anda, Luis Rivero del Val y la novela crístera; Francisco Rojas González y el indigenismo; José Revueltas, Juan Rulfo, Agustín Yáñez; Don Justo Sierra y Agustín Yáñez; Alfonso Reyes, según su poesía; Enrique González Martínez; José Gorostiza; Poesía de Jaime Torres Bodet; Xavier Villaurrutia; Rodolfo Usigli; *La tierra grande de Mauricio Magdaleno*; José Mancisidor y España; Julio Jiménez Rueda. *La silueta de humo*; Agustín Lazo. *La huella*; Prólogo a *“Poesía mexicana (1950-1960)”*; *Elogio de Tongolele*; *Cantinflas, torero*; *Advertencia a un joven crítico*; *A los veinte años de “Cuadernos Americanos”*; A. J. C. Becerra, *muerto joven*.

<sup>7</sup> Este retrato se publicará también en el número XCII de *Papeles de Son Armadans* de noviembre de 1963, seguido de la primera entrega de la *Antología traducida* y como resultado de un homenaje que Cela hizo a Aub en ocasión de su sexagésimo cumpleaños.

más, que “lo suyo fue, desde el principio, la vocación del escritor” (Aub 1971, 83).<sup>8</sup> Otra peculiaridad propia de esta edición primeriza la constituye el comentario, a cargo del editor del suplemento, sobre las notas mexicanas, prueba del amor del autor hacia su nueva patria, de la que ha ido asimilando virtudes y defectos y que ha influido, inevitablemente, en su obra:

Max Aub ha cumplido sesenta años. Su obra es, en buena parte, mexicana. ¿Cómo no lo sería la de quien ha vivido veinte años con nosotros? Dificilmente podría un escritor, un auténtico escritor como lo es Max, escapar al medio, ser ajeno, de tal manera que su obra fuera, toda o en parte, indiferente. No es todo. También cuentan el trabajo y los lazos familiares. La asimilación a un pueblo por el quehacer diario es, acaso, una forma impremeditada de nacionalismo, aunque entrañable [...]. En Max vemos algunas de nuestras virtudes y defectos, quizás por universales o porque nuestra patria ha dejado en él alguna huella. Prueba al canto: sus NOTAS MEXICANAS [...] (Aub 1963, III).

En esta edición, Aub introduce las notas con una breve presentación, suprimida en la publicación sucesiva y que proporciona informaciones sobre la fecha, aproximada, de su composición y el contenido de las mismas:

De miles de notas, apuntadas en toda clase de papeles, al azar, recojo algunas que tienen que ver con México, mi amor de madurez. Algunas son divertidas, exacta no creo que lo sea ninguna. Lo mismo da: no se puede hablar con conocimiento de causa de ningún país; a lo sumo de otra persona, si se la inventa.

Nada falsea como el tiempo: escritas hace diez, quince o veinte años, cobran, al releerlas, un cierto aspecto de vetustez e inexactitud, las cosas ya no son así. Nadie nos libra del tiempo inmediato (Aub 1963, II).

Con su habitual estilo entre hermético y jocoso, especialmente recurrente en los prólogos (de hecho estas líneas podrían ser leídas como un prólogo de las notas) – piénsese, por ejemplo, en los prólogos de sus obras apócrifas– Aub, incapaz de recordar cuándo redactó el texto (¿será sincero?), avisa al lector que las notas que siguen no son fidedignas del todo, ya que reflejan su punto de vista y, además, su verdad, por cierto parcial, está expuesta al paso del tiempo, que todo lo “falsea.” En resumidas cuentas, el autor está subrayando el relativismo del conocimiento, susceptible de cambios naturales que dependen de la perspectiva del observador y de la evolución temporal de las cosas; razón por la cual admite que un escritor puede aprehender de manera absoluta solamente la esencia de los personajes que inventa (reflexión que recuerda los interrogantes que alimentan la ambigüedad del prólogo de *Jusep Torres Campalans*: “¿Qué sabemos con precisión de otro, a menos de convertirle en personaje propio? ¿Quién pone en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas?”; Aub 2016, 15).

Exceptuando esta introducción, luego eliminada, las notas se aprecian aquí en su versión definitiva, conservada en la siguiente publicación y de carácter epistolar, anunciado en el subtítulo: “Carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México.” La carta compuesta por el turista, que resulta ser el mismo Max Aub, facilita al lector europeo una visión de conjunto sobre la gente, la cultura y la política de

<sup>8</sup> A la doble vertiente que caracteriza la producción de Max Aub, formada por obras comprometidas y lúdicas (los libros apócrifos), que no forman compartimentos estancos sino que se compensan e hibridan, el poeta y crítico Durán dedicará los estudios *Max Aub, entre el humorismo y la ética* (*Ínsula*, 320-321, julio-agosto de 1973) y *Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub* (Durán 1996).

México, connotándose de tal manera como un texto que podríamos definir costumbrista y que se articula en treinta y siete apartados, cada uno con su título, que introduce el argumento tratado. Pero volvamos a la historia editorial de las notas, después de reconstruir la cual se pasará al examen de su contenido.

Las notas mexicanas vuelven a ser publicadas en agosto de 1970, en el número CLXIII de *Papeles de Son Armadans*, que acogerá también las *Notas mexicanas (ahora en verso)*, en el número CLXXXIV, fechado julio de 1971. En su estudio sobre las contribuciones literarias de Aub en la revista fundada y dirigida por Cela, Quiñones señala, a propósito de las notas en prosa, que:

“Notas mexicanas. Carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México” eran el germen de un proyecto de libro que Aub debía escribir sobre México ilustrado con fotografías de Carles Fontseré para una edición sobre ciudades que publicaría Alfaguara; Rafael Alberti, también con fotografías de Fontseré, escribiría sobre Roma y el propio Camilo José Cela, impulsor del proyecto, sobre Nueva York. El libro finalmente no llegó a publicarse como tal, aunque Cela editó en *Papeles* las “Notas mexicanas”, que consideraba “magníficas”, al tiempo que animaba a Aub para que terminara el libro (Quiñones, 290).

El proyecto al que alude Quiñones nace de la colaboración entre Cela y el cartelista y fotógrafo catalán Carles Fontseré (1916-2007), que en 1966 deciden crear, bajo la égida de la editorial Alfaguara –fundada en 1964 por el mismo Cela y sus hermanos Juan Carlos y Jorge– una colección llamada “El hormigón y las hormigas”, en la que se preveía que participaran también Rafael Alberti y Max Aub y donde cada artista –fotógrafo y escritor– aportara una visión personal y complementaria de las ciudades retratadas. El proyecto, que aprovecha las tendencias editoriales de la época –baste pensar en la colección de Lumen *Palabra e imagen* (1961-1966)<sup>9</sup>– consistiría en la publicación de libros ilustrados con fotografías de Fontseré sobre la geografía urbana de distintas ciudades, glosadas por los tres autores, encargados “de escribir un texto que debe tener una inmediata relación con la foto que acompaña. No se trata de poner pie a las fotos sino de escribir algo sobre el tema de la foto y que encaje con ella.”<sup>10</sup> Cela inauguraría la colección con un homenaje a Nueva York, que pensaba recoger en dos tomos, titulados *Nueva York amarga*, representación, como dice el Nobel al fotógrafo, de la imagen de “la Nueva York más amarga, más dolorosa y ruin que puedas imaginarte” y *Nueva York de los negros*. A Rafael Alberti, autor, entre otros, del poemario *Roma, peligro para caminantes* (1968), Cela encomienda un libro sobre la capital italiana, lugar de su segundo exilio, mientras que selecciona a Max Aub de entre

<sup>9</sup> Esta legendaria colección fue concebida por los hermanos Tusquets (la escritora Esther y Oscar) y comprende libros ilustrados sobre temas como la corrida, el flamenco, la ciudad, etc., acompañados de la letra de escritores hispánicos ilustres (Matute, Delibes, Barral, Neruda, Vargas Llosa, Cortázar, etc.), entre los cuales se encuentran el mismo Cela, autor de *Toreo de salón: farsa con acompañamiento de clamor y murga* (1963, con fotografías de Oriol Maspons y Julio Ubiña) e *Izas, rabizas y colipoterras: drama con acompañamiento de cachondeo y dolor de corazón* (1964, con fotografías de Juan Colom) y Alberti, quien firma los poemas incluidos en *El libro del mar* (1968, con fotografías de Francisco Català Roca).

<sup>10</sup> En un artículo del 26 de mayo de 2018, la sección cultural del periódico *La Vanguardia* publica una exclusiva sobre el proyecto de Cela y Fontseré, sacando a colación la portada del libro *Nueva York amarga*, diseñada por el artista Jaume Pla, así como la correspondencia epistolar entre el autor y el fotógrafo, que aclara muchos aspectos de este proyecto que no cuajó y de la cual proceden las citas que aquí se traen. El artículo se puede consultar al siguiente enlace: <<https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20180526/443785126026/exclusiva-los-textos-ineditos-de-camilo-jose-cela-para-un-proyecto-que-no-cuajo.html>>.

una nómina de potenciales autores para la redacción de un volumen dedicado a Ciudad de México.

Las pruebas más fehacientes de este ambicioso diseño editorial colectivo, que se quedará en estado embrionario, las ofrecen las cartas que Aub se cruza con Cela y, luego, con el fotógrafo catalán, conservadas en los archivos de la Fundación Max Aub de Segorbe.

La relación epistolar entre los dos escritores deja constancia de la voluntad de poner en marcha el proyecto, para el cual Cela pide la colaboración de Aub en una misiva que le dirige el 9 de marzo de 1970, donde se lee:

Sobre unas magníficas fotos de Carles Fontseré –unas cincuenta o sesenta por volumen– Rafael Alberti está escribiendo un libro sobre Roma y yo otro sobre Nueva York. ¿Querría usted escribir uno sobre México? Son para Alfaguara, la editorial de mis hermanos que me publicó el *San Camilo, 1936*, la novela que le envié y que supongo ya en sus manos. Los libros son de pura creación literaria en la que el personaje –o el tema, por huidizo que fuere– es la ciudad; quiero decir que en ningún caso se trata de una guía ni de nada que se le parezca (Chagas do Nascimento Munhoz, 142).

Aub contesta positivamente a la proposición de Cela el 25 de mayo del mismo año, sugiriéndole enriquecer el volumen con las fotos de las tumbas de los escritores españoles exiliados en México y enterrados en el cementerio de la capital; idea que Cela considerará “excelente”:

Una sola sugerencia: tal vez no estaría mal dedicar una página del libro a las fotografías de las tumbas de los exiliados españoles en los cementerios de la ciudad: Diez Canedo, Moreno Villa, Domenchina, el doctor Márquez, Cernuda, Garfias, Prados, León Felipe etc. Deme su parecer (Chagas do Nascimento Munhoz, 142).

Asimismo, Aub le manda a Cela las notas mexicanas (en prosa) para su revista y que, añade, ha recogido con vistas al futuro volumen sobre México; de ahí la mentada publicación de las mismas en *Papeles de Son Armadans*, en julio de 1970.

Como se ha dicho, el proyecto quedará incumplido, pese a la voluntad y al empeño de autores y fotógrafo, quizás debido a la fuerte crisis económica que afectó España en los años setenta; crisis que Cela comenta con amargura en una carta para Fontseré, de finales de 1971: “No hay nada nuevo por desgracia de Nueva York amarga; todas las editoriales españolas están al borde de la quiebra.”

Paralelamente y en las mismas fechas, Aub entabla un diálogo epistolar con Fontseré, con motivo de la recepción de un telegrama suyo (de marzo de 1970), donde el catalán le avisa del envío de ochenta y cuatro fotografías que ilustrarán su libro sobre México, cuyo título provisional, luego aceptado por Aub, es *Ciudad de México*. A través de las siguientes epístolas (catorce en total), en las que figura también la copia de una carta redactada por la esposa de Cela, Rosario Conde (del 16 de noviembre de 1970), descubrimos que Aub recibe las fotos, que se habían traspapelado, sólo muchos meses después y que invita al artista a leer sus notas mexicanas, aparecidas en *Papeles*, que incluirá en el libro y le servirán para hacerse una idea sobre el texto. El último elemento que merece la pena recordar versa sobre el propósito aubiano, compartido por Fontseré, de reflejar un México “mestizo”; elemento –el mestizaje– que adquiere protagonismo en las notas mexicanas y que, en opinión de Caudet, “se convirtió en piedra de toque de la perspectiva que adoptó Aub para entender la realidad mexicana” (Caudet, 238).

Aclaradas las circunstancias editoriales que rodearon la publicación de las notas mexicanas en prosa, nos centraremos ahora en el contenido, que presenta una serie de cuestiones relativas a su proceso de creación, resultante de una operación de corte y pega típica de la escritura del autor.

Notas mexicanas. Carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México se compone de treinta y siete apartados, cada uno con su título, que describen algunos elementos de la vida mexicana, tales como las costumbres cotidianas, las relaciones interpersonales, las creencias, el lenguaje y la política, a través de una óptica contrastiva Europa-México. Europeo como el narratorio al que se destina este largo informe y lúdicamente disfrazado de ‘turista’, el exiliado Max Aub observa y comenta con la máxima libertad –sin respetar orden lógico o temático alguno– su país de acogida, del cual posee una visión profunda y global, basada en la experiencia real. De hecho, un aspecto que viene a connotar todo el texto concierne la perspectiva del narrador, trasunto de Aub, que, lejos de ser un turista cualquiera y luciendo sus conocimientos, adopta un punto de vista sí externo –el europeo– pero libre de prejuicios, que nace del interés efectivo del autor, en sus palabras “escritor español y ciudadano mexicano” (Aub 2002, 37-38); “prototipo del escritor de frontera” que percibe México “como un nuevo territorio de frontera, que empieza a explorar con el afán de conocer y de absorber la cultura del nuevo país, en definitiva, con el deseo de sentirse menos extranjero” (Monti, 53-54).

A este propósito, el ensayista mexicano Oscar Mata, autor de una (quizás la única) reseña de las notas, advierte que:

Max Aub jamás abandonó su visión europea de nosotros y de nuestro país. De esto dan fe sus “Notas mexicanas” [...]. Al contrario de lo que sucede con la inmensa mayoría –por no decir todas– de las visiones de los centenares de escritores extranjeros sobre México que son puestas en el papel simultánea o inmediatamente después de la estancia del autor en nuestro suelo, la de Aub es una visión ya decantada, que tiene tras de sí una larga residencia en México. Su visión de México cuenta con el apoyo de una certeza fundamental, que le permite aprehender a plenitud, no obstante lo parco y deshilvanado de su texto, la realidad mexicana [...]. Sus “Notas mexicanas” constituyen un magnífico esbozo de lo que pudo haber sido un espléndido análisis de nuestro país, en el cual el conocimiento se hubiera entreverado con la perspectiva europea, sabiamente decantados por el tiempo (Mata, 74-75).

Según Mata, Aub no abandona sus criterios de juicio europeos, a través de los cuales filtra la realidad mexicana, pero, *rara avis*, consigue “aprehenderla a plenitud” y forjarla en una visión certera, decantada por su experiencia decenal y por una curiosidad intelectual que lo diferencia de la mayoría de escritores refugiados en México.

Volviendo al texto, la carta se abre con una reflexión sobre el concepto mexicano del tiempo, al que el narrador dedica un capítulo –*Del tiempo*– y donde se remarcan, acompasadas por la repetición y las anáforas, una serie de analogías que conectan la circularidad temporal con la imagen –sagrada– de la serpiente:

Si aquí no hay estaciones, ¿Cómo quieres que sepan lo que es el tiempo? Si aquí todos son pobres, ¿cómo quieres que le den importancia al dinero? [...]. Aquí el verano y el invierno se parecen a la primavera y al otoño; pasan desapercibidos [...]. Aquí los tiempos son iguales, monótona música mística sin principio ni fin, como las serpientes, cabeza aplastada, cola repentina, pero que podrían seguir, como cuerda de reloj [...]. Aquí, ya te lo dije, todo es igual [...]. Llano, sin altos

ni bajos; ni tiempo. Como la serpiente, casi sin principio ni fin y así pierde, naturalmente, importancia la muerte.

Este es un mundo quieto, donde todo se vende, porque nadie tiene idea del valor del dinero (Aub 1970, 164).

Del tiempo

Gran diferencia: en Europa dependemos del tiempo, aquí el tiempo depende de nosotros. Allí nos atemperamos a su falsilla, aquí lo arrastramos “a como dé lugar.” Allí rige, aquí carece de importancia [...]. Al no importar el tiempo no importa el comportamiento (Aub 1970, 169).

La singular concepción mexicana del tiempo, considerado intrascendente y que le resta importancia al dinero y a la muerte corporal –residuo cultural de las civilizaciones precolombinas, que concebían la vida y la muerte como parte de un único ciclo cosmogónico y que se mantiene en la representación festiva de la Santa Muerte– atrae de inmediato la atención del extranjero Max Aub, como atestiguan las páginas de sus diarios privados. En una anotación del 10 de mayo de 1944 (dos años después de llegar a México y casi veinte años antes de la primera edición de las notas), el autor escribe:

México, sin estaciones, sin primavera, la gente no ve el renuevo de la naturaleza, no se da cuenta del nacimiento – del renacimiento del mundo. ¿Débese a ello su desprecio por la vida?

¿Y a la influencia de la meseta en el resto del país, donde sí hay sus más y sus menos, su frío y su calor?

(Ver si los Mayas sienten el mismo desprecio por la vida humana.) (Aub 2003, 60).

De la idea mexicana del tiempo encontramos rastros, además, en *Jusep Torres Campalans* (1958) y en particular en las conversaciones que el pintor apócrifo, conecedor de la lengua y de la cultura chamulas, mantiene con Aub en Chiapas:

Aquí no hay más que presente, aquí no hay historia. Ni tiempo...

La gran diferencia es el tiempo. Aquí le damos lo que necesita, lo mismo de que está hecho. ¿Quién se acuerda, entre los suyos, de darle tiempo al tiempo? El gran cáncer de la humanidad es la prisa. La está royendo. No la velocidad: eso no importa, se queda afuera. Darle tiempo al tiempo. Es lo fundamental [...]. Para ustedes no hay mas dios que las agujas del tiempo (Aub 2016, 265-66).

No sorprende, entonces, la lentitud de la vida mexicana –retratada, como se verá, en las imágenes poéticas de las notas mexicanas en verso– y el desprecio, citado por Torres, de la prisa, que “se ve con desconfianza”, como declara el ‘turista’ Aub en el capítulo *De lo violento*, donde “el violento es el rápido.”

La intertextualidad entre los diarios y las notas mexicanas emerge también en la sección de la carta titulada *De la inseguridad*, que recuerda muy de cerca las apreciaciones del autor, escritas en 1951:

Los mexicanos –por lo menos los de la meseta– desprecian el dinero y la vida por su ancestral creencia –de la que ya no tienen noticia– de que cada cinco años iba a desaparecer el mundo. Todo lo rompían, nada conservaban, nada les importaba sino olvidar. Nada tiene precio (Aub 2003, 101).

El milenio, cada cinco años, por los temblores. Posible fin del mundo, cada lustro.

Las pirámides, tan asentadas, hijas de ese miedo.

Rompían lo más necesario –por ejemplo, la loza– al acercarse la posible fecha fatídica.

[...] Necesidad de víctimas para el sol, que un buen día podía dejar de salir. De ahí cierto desprecio de la vida. Inseguridad.

Hace siglos; queda la semilla (Aub 1970, 167).

Otro elemento propio de la vida mexicana, del cual el autor ensalza su valor antropológico, es el consumo de tortillas, patrimonio culinario y cultural de México, protagonista del capítulo *El pan y la tortilla* y del poema *Tiempo de tortillas*, incluido en las notas mexicanas en verso. La importancia del maíz, ingrediente príncipe de la dieta mexicana, sugiere al autor las dicotomías español-mexicano/masculino-femenino, bien representadas por el pan, símbolo de la conquista, y la tortilla, factor identitario del pueblo mexicano (conviene recordar que en *Jusep Torres Campalans* Aub reproduce en nota un fragmento del tratado antropológico *La selva locandona*, donde la pareja de etnógrafos Blom-Duby describe algunas recetas típicas de la cocina chiapaneca, a base de maíz).

Aub se inspira, una vez más, en las sensaciones esbozadas en sus diarios (en este caso en 1951), que recupera y desarrolla en las notas:

Diferencia fundamental entre Europa y América: el trigo y el maíz, el pan y la tortilla. El primero lo trabajan hombres; la segunda, mujeres. El pan es masculino, la tortilla femenina (Aub 2003, 82).

#### *El pan y la tortilla*

Las elegantes “panificadoras” llaman la atención, ferozmente iluminadas. Por la noche ya están cerrados los innumerables “molinos de nixtamal.” Dos extremos. El pan es español y representa bien la conquista, por eso muchos mexicanos cuando se les ofrece dicen:

– No; yo, tortillas.

[...] El pueblo las come, entre otras cosas porque bien meneadas, recién hechas, calentitas, son excelentes.

Los extranjeros comen pan, no sabiendo lo que se pierden (Aub 1970, 166).

A partir de este trasvase de material y de acuerdo con la introducción de las notas redactada para la publicación de *Siempre!* y luego suprimida, podemos conjeturar que una parte del texto se configura como la elaboración de las impresiones diarísticas, a las cuales el autor da forma y que refuncionaliza, convirtiéndolas en notas epistolares. El nexo intertextual que se establece entre los dos textos –el uno embrión del otro, a su vez germen de un proyecto frustrado– prueba, además, el autobiografismo de ese curioso ‘turista’ que, con la debida distancia que le proporciona su origen europeo, analiza y comenta la realidad otra, tal como hace el sabio cuervo de *Manuscrito cuervo* (*Sala de espera*, 1950-1951) en su relación ‘científica’ sobre el microcosmos de Vernet, análogamente dividida en capítulos (cincuenta y cinco, cada uno con su título) dedicados a explorar los aspectos principales de la vida humana en el campo –claro está

que el contexto del campo de internación conlleva una tragicidad ausente en las notas mexicanas—.

Y si como venimos comentando una parte de las notas encuentra su origen en los diarios del autor, otra, aun más extensa, propone fragmentos del prólogo de *Poesía mexicana (1950-1960)*, aquí articulados en secciones. Las primeras huellas del prólogo de la antología poética se hallan en el capítulo catorce, *Del silencio*, donde el autor expone su pensamiento sobre la tendencia del hombre mexicano al silencio, síntoma, en su opinión, de una forma de prudente y loable autodefensa y de superioridad moral. Se comparen los pasos a seguir, extraídos de los dos textos:

Si no viaja más allá de sus fronteras, el mexicano escribe poco. Por no decir de sí, calla; tal vez para que no sepan cómo es. *La serpiente emplumada, El poder y la gloria, El tesoro de la Sierra Madre*, procuran ahondar más en México que muchas novelas autóctonas (Aub 1960, 14).

Del silencio

El silencio, calidad y cualidad de los mexicanos. Callan más que los demás, hasta a sí mismos. Defensa; da lo que en otras latitudes la palabra.

Calla el mexicano, convencido de la inutilidad del alegato.

[...] De ahí la impasibilidad, raíz vernácula, dejando aparte el rictus asiático (Aub 1970, 171).

Como se desprende del cotejo entre estos dos fragmentos, el autor vuelve a proponer un concepto anteriormente ilustrado en el prólogo, siguiendo una modalidad ya llevada a cabo con las notas de sus diarios. Sin embargo, la última parte de las notas mexicanas, distribuida en siete capítulos —*De los exilios mexicanos, Del mestizaje, De lo mismo, De las piedras, Del indigenismo, Del esplendor, De la fidelidad*— resulta ser la transcripción literal de una parcela del prólogo, que Aub descompone y reensambla en un nuevo montaje. Este tipo de operación literaria de reminiscencia cubista y a la que el lector de Aub está acostumbrado y preparado —pensemos, por ejemplo, en el intrincado proceso creativo y editorial de *Luis Álvarez Petreña*<sup>11</sup>— aporta a los textos recuperados nuevos significados, que dependen del marco en el que se insertan. Siguiendo este razonamiento, las notas prologales de la antología cumplen, como es sabido, la función de contextualizar históricamente la poesía mexicana (y desterrada) en el ámbito de la Revolución, “estableciendo el mestizaje como el principal puente por el cual el ámbito político influye en el ámbito cultural” (Valender, 273) y otorgando a la literatura mexicana un estatuto que la independice de la española, siendo no ya una rama de ésta, sino “a lo sumo, un trasplante de la española, o, mejor, un árbol nuevo nacido de semilla ultramarina en una tierra inconfundible” (Aub 1960, 12). Por otro lado, las consideraciones teóricas sobre la incidencia del mestizaje —que llega al poder, según Aub, con la Revolución— en la cultura de México, extraídas del prólogo, adquieren un valor nuevo en las notas mexicanas, donde responden a la necesidad de mostrar que este singular fenómeno político y social está en el origen del progreso civil, liberal y democrático del país. Desligado del discurso crítico sobre el panorama poético

<sup>11</sup> La novela apócrifa se compone de tres ediciones que cubren un arco temporal de casi cuatro décadas, desde la primera publicación en la revista *Azor* en 1932 hasta la tercera y última edición íntegra en volumen de 1971, donde tienen cabida cuentos, monólogos teatrales, notas, epístolas, etc. de origen diverso y que el autor se divierte en montar y desmontar en cada edición. Para un estudio sobre la historia del texto, cfr. Greco, 3-20.

mexicano, al cual el ‘turista’ europeo dedica sólo las pocas líneas que forman el capítulo *Del exilio mexicano*, el mestizaje, que Aub considera “unicidad de México” (Aub 2003, 283), se eleva a símbolo de la identidad mexicana; una identidad plural, donde conviven etnias y lenguas diversas –la española y la indígena– y de cuya dualidad nacen los “encantos” de un “país impar”, “al unísono, desarrollado y subdesarrollado, como su población” (Aub 1970, 176). “Articulación del estado liberal mexicano y su nacionalismo trascendente”, lo mestizo es también motivo de integración de los refugiados españoles, ya que “sirve para promover la inserción de los exiliados en el sistema cultural mexicano” (López García, 99). Esta visión casi romántica e idealista del mestizaje, fuente de paz y progreso, se sintetiza muy bien en los siete capítulos finales de las notas, que como se ha dicho el autor saca del prólogo de *Poesía mexicana* y dispone con un orden inédito, compatible con su nuevo molde literario (una carta de rasgos ensayísticos):

México es hoy, gracias a los avatares de su historia, un fenómeno único de estabilidad y de progreso, de liberalidad y sentido común. Débase, en primer lugar, al éxito evidente del mestizaje, prueba concluyente –una vez más– de la identidad del hombre.

Mestizaje: no sólo físico. Hoy, aun los que tienen orgullo de sus castas –tanto montan españoles, franceses, norteamericanos, libaneses o judíos– teniendo en menos casarse con personas de otros grupos, ven sus hijos, quieran o no, hechos mestizos; producto híbrido de su origen con la tierra que los cría, sin que, naturalmente, la sangre tenga nada que ver: el mestizaje es producto del aire, de la historia.

[...] En México, lo precortesiano y lo español, piedra a piedra, viven y se sobreviven en auténtica coexistencia, con sus odios, sus relaciones, sus rencores, su amor, haciendo y rehaciendo el país cada día.

[...] Hasta ayer país inseguro –inseguridad política, inseguridad social, inseguridad económica, inseguridad humana–, sólo de algún tiempo a esta parte México empieza a tener fe profunda en sí, bien establecido el mestizaje en el poder (Aub 1970, 179-181).

Llegados a este punto, podemos resumir lo analizado anteriormente afirmando que las notas mexicanas en prosa se apoyan, por un lado, en los apuntes diarísticos, que Aub somete a un proceso de reelaboración y, por otro, en las teorías políticas ilustradas en el prólogo de su *Poesía mexicana*, aquí fragmentadas en siete capítulos. El texto que brota de esta operación literaria de reescritura y resemantización no se cristalizaría en las dos publicaciones de 1963 y 1970, sino que representa el esbozo de otro proyecto artístico, nunca realizado (*Ciudad de México*), y del cual sólo podemos imaginar nuevos injertos literarios y nuevas sorpresas para el lector.

### **8. Notas mexicanas (ahora en verso)**

La primera entrega expresamente mexicana de Aub es, como se ha visto, la antología narrativa *Cuentos mexicanos (con pilón)* de 1959. El pilón, homenaje lírico del autor a México dedicado al amigo y escritor Carlos Fuentes, incluye nueve poemas que cantan la variedad del paisaje mexicano –la selva, los volcanes, la sierra, la meseta– y la majestuosidad de su naturaleza, asociada a la soledad, a la muerte y a la vida, que se revela con toda su imponencia ante los ojos maravillados del extranjero Max Aub. Según informa Soldevila, uno de los poemas de este apéndice poético –*Salmo para la primavera del Anáhuac*– apareció anteriormente en el suplemento cultural de *El*

*Nacional* del 9 de mayo de 1948, acompañado por un dibujo de Elvira Gascón (Soldevila), antes de ser publicado en la sección “Versos” de *Sala de espera* (n. 29, 1950-1951) y luego reproducido en la antología mexicana. Por lo que se refiere a los demás poemas, en cambio, no tenemos noticias de las fechas de su composición, aunque Sicot propone como fecha posible 1943, año en que el autor escribió otras odas de tema mexicano, conservadas en el archivo Max Aub de El Colegio de México y excluidas del pilón (Sicot, 179-180).

Lo que sí sabemos con certeza es que el autor, que convivía con el complejo de ser un mal poeta,<sup>12</sup> sentía orgullo por estos poemas, que considera parte integrante de su obra lírica. Nuestra afirmación se basa en el diálogo epistolar que Aub mantiene con el hispanista italiano Dario Puccini, autor, entre otros, del innovador *Romancero della resistenza spagnola 1936-1965*, del cual llega a publicar dos volúmenes en 1960 y en 1965 (las fechas se refieren a las ediciones italianas, por los tipos de Editori Riuniti). La segunda edición de la antología dedicada a la poesía española comprometida, para cuya redacción Aub juega un papel crucial (Fiore), incluye el poema aubiano *Me acuerdo hoy de Aranjuez* (de *Diario de Djelfa*, 1944), colocado en la sección “El exilio, la cárcel, la resistencia (1939-1965).” Como descubrimos a través de las cartas que se intercambian autor y crítico (Fiore, 201-203), Aub ayuda a Puccini en la elaboración de las fichas bio-bibliográficas de los autores que figuran en el volumen, al mismo tiempo que prepara la suya, donde se lee:

Nació en París, 1903. De padre alemán y madre francesa, se trasladó con su familia a España en 1914 y se naturalizó español. Tomó parte en la guerra civil en las filas republicanas y colaboró con Malraux en la película *L'Espoir*. En 1939 estuvo detenido en varios campos de concentración de Francia y Argel. En 1942 logró escapar a México, donde vive actualmente.

Obra poética: *Los poemas cotidianos* (1925), *A* (1931), *Diario de Djelfa* (1944), “Versos” en *Sala de espera* (1948-1951), “Pilón” (en *Cuentos mexicanos*, 1962)<sup>13</sup>, *Antología traducida* (1963) (Puccini 1967).

De este aprecio por el poemario deriva también la decisión de publicarlo autónomamente en 1971, cuando Aub lo entrega a Cela para *Papeles de son Armadans*, donde aparecerá en el número CLXXXIV, de julio del mismo año, bajo el título *Notas mexicanas (ahora en verso)*, que reproduce ocho de los nueve poemas del “pilón” (todos menos *Mediodía*). Si Aub declara a Cela (y a Fontseré) el firme propósito de hacer confluir las notas en prosa en el libro ilustrado *Ciudad de México*, tampoco excluye la posibilidad de hacer lo mismo con las notas en verso; posibilidad corroborada por esta primera edición autónoma, que echa un puente entre los dos escritos. Ahora bien, considerando que algunas líricas de carácter marcadamente descriptivo podrían haberse ajustado al proyecto fotográfico-literario ideado por Cela y Fontseré, quedado en potencia y sobre el cual podemos sólo avanzar hipótesis, lo cierto es que la elección del título resulta cuando menos significativa, ya que permite interpretar la obra como la segunda entrega de un homenaje a México, inaugurado con *Notas mexicanas. Carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México* en la misma revista literaria. Homenaje para crear el cual Aub recurre de nuevo, como

<sup>12</sup> Recordemos que en el prólogo de *Antología traducida* Aub escribe: “Un tiempo creí que el ritmo se me escapaba por mi mala memoria; después he leído, no recuerdo dónde, como es natural, que nada tiene que ver lo uno con lo otro; de un mal, dos. Cada quien es como nace y se hace [...] Escribí muchos renglones cortos con la esperanza de que fuesen versos” (Aub 1998, 89).

<sup>13</sup> Consta que la transcripción errata de la fecha del “pilón” se debe a un descuido de Aub.

hizo ya con las notas en prosa, a la recuperación de textos preexistentes, que se adaptan a nuevos retos literarios. El “pilón” pierde así su significado de “añadidura” y se presenta al lector como obra independiente y al mismo tiempo complementaria de las notas epistolares sobre México. A través de ellas, el lector que haya leído las notas en prosa podrá forjarse una visión global del país, retratado y fotografiado en todos sus aspectos –por un experto– y del cual podrá conocer el espíritu de la gente que lo habita y del solemne paisaje, convertido en materia poemática. Las dos notas presentan connotaciones temáticas y estilísticas muy diferentes, pero además de pertenecer, como suponemos, a un único diseño literario, convergen en la descripción de algunos rasgos típicos de México, tales como el culto al maíz, concretado en la preparación de las tortillas, a las cuales el ‘turista’ europeo dedica un capítulo de su carta y que el poeta Aub retrae en *Tiempo de tortillas*, donde reproduce el ritmo doméstico con repeticiones y asonancias y asocia la tortilla a la imagen poética de la luna:

Parda, blanca, parda  
tic-tac de la masa,  
parda, blanca, parda,  
de una a otra palma,  
parda, blanca, parda,  
igual que mañana.

De sol a sol  
masa delgada,  
luna menuda,  
de palma en palma  
iguales hoy,  
ayer, mañana.  
(Aub 1971, 48)

Las líricas tejen un elogio de la unicidad del panorama mexicano, ya decantado en el cuento *Teresita* (*No son cuentos*, 1944), en *Amanecer en Cuernavaca* (*Sala de espera*, 1948-1950) y en algunos sugestivos párrafos de los relatos recopilados en las antologías narrativas sobre México; paisaje que aquí cobra un protagonismo absoluto y donde las pocas figuras humanas que lo atraviesan se incrustan en su inmensidad, hechas imágenes pictóricas, plásticas, estáticas, que parecen flotar en una dimensión atemporal, expresión poética de ese especial concepto del tiempo propio del pueblo mexicano y tan bien ilustrado en las notas en prosa. Un ejemplo cortante de esta representación del espacio suspendido en el tiempo, eterno y sublime, donde los seres humanos son un elemento más del ambiente, lo brinda el poema *Meseta*, cuya estrofa final describe la lenta travesía de un indio con sombrero:

En cercas de adobes muertos  
las viejas lanzas secas del maíz,  
en los cerros estallan los magueyes  
en hileras de ciento y mil;  
en las cunetas deshechas,  
verdes, untados de gris,  
nopales sobre nubes sucias, gordas  
de agua y anís.  
Ni al norte ni al sur ni al este ni al oeste  
se les ve el fin.

Un indio sombrero  
en los cuartos traseros  
de un burro cabezón,  
cada vez más pequeño,  
se va por el camino,  
los pies a ras de suelo.  
(Aub 1971, 48)

Los restantes poemas que forman las notas se caracterizan por la potente carga visual que los asemeja a verdaderos cuadros en verso, con pinceladas de colores que recrean imágenes vívidas ante los ojos del lector. Así ocurre en *Campo*, donde Aub describe, a través de los contrastes cromáticos, los vuelos de los zopilotes, aves que en la cultura mexicana son símbolo ancestral de la muerte (eje entorno al cual gira el cuento desgarrador *El zopilote*, que inspira el título de la antología de 1964) y de la naturaleza cíclica del mundo y que en este poema se disponen, no por casualidad, en círculos, rodeando un perro moribundo:

Rueda, negro en azul, corona oscura,  
un lento carrusel de zopilotes.  
Esperan que se muera un triste perro  
a quien picó una víbora sin nombre.  
Un árbol ralo da sombra a sus ojos  
idos, calienta el sol sus estertores.  
Negro en azul, espera sin revuelo  
un lento carrusel de zopilotes.  
(Aub 1971, 46)

## 9. En síntesis

‘Amor de madurez’ del autor, México marca una línea divisoria en la ajetreada vida de Max Aub, que llega a tierra americana después de sobrevivir a las atrocidades de los campos de internación y de huir de una España en la cual no se podía y no se quería reconocer, fiel a sus valores liberales y republicanos. En México Aub recupera el deseo, perdido por las graves circunstancias históricas y personales que le tocó vivir, de escribir lo que imagina, de dar rienda suelta a su rebosante fantasía, sin abandonar nunca el compromiso político y humano, la fe en el hombre y en los ideales. En el exilio mexicano, que poco a poco va transformándose en trastierno, el autor escribe y publica la mayoría de su obra, tan prolífica que sus amigos mexicanos le apodan Max “Aun”, toma parte activa en el panorama cultural del país –publica en revistas y diarios, escribe guiones cinematográficos, dirige la radio de la UNAM, etc.–, renace a nueva vida, a pesar de las insanables heridas de su pasado y de su condición de exiliado. A México Aub dedica un ciclo de textos, inaugurado en 1959 e interrumpido por su muerte, que hemos definido el *corpus* mexicano y del cual forman parte las notas mexicanas en prosa y en verso, testimonio tangible de este amor de madurez, homenaje sincero y apasionado al país que lo rescató, como hombre y como escritor, y que imaginamos alcanzaría su cénit en el proyecto incumplido *Ciudad de México*.

**Obras citadas**

- Aranda, Q. & Sanchis, V. "Pere Calders, escriptor (entrevista)." *El Observador* (23/4/1997): 4-5.
- Aub, Max. *Enero sin nombre. Los relatos completos del Laberinto mágico*. Barcelona: Alba, 1994.
- . "Notas mexicanas (ahora en verso)." *Papeles de Son Armadans* 184 (971): 44-53.
- . "Notas mexicanas. Carta de un turista a un europeo que le preguntaba cómo era México." *Papeles de Son Armadans* 173 (1970): 162-182.
- . "Notas mexicanas." *Siempre!* 78 (1963): 2-5.
- . "Poesía Mexicana 1950-1960. Prólogo." *Revista de la Universidad de México* 3 (1970): 12-15.
- . *Antología traducida*. Introducción, edición y notas de Pasqual Más i Usó. Segorbe: Fundación Max Aub, 1998.
- . *Cuentos mexicanos (con pilón)*. México: Imprenta Universitaria, 1959.
- . *El zopilote y otros cuentos mexicanos*. Barcelona: Edhasa, 1964.
- . *Hablo como hombre*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2002.
- . *Jusep Torres Campalans*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2016.
- . *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Sevilla: Renacimiento, 2003.
- . *Sala de espera*. Edición íntegra. Segorbe: Fundación Max Aub, 2000.
- . *Versiones y Subversiones*. México: Alberto Dallal, 1971.
- Aulet, Jaume. "Introducció." En *Pere Calders Obres completes*. Barcelona: Edicions 62, 1984. 5-26. Vol. 1.
- . "El retorn de l'exili. Pere Calders enmig del panorama literari dels anys seixanta." En Carme Puig Molist ed. *Pere Calders i el seu temps*. Barcelona: PAM, 2003. 109-127.
- Bath, Amanda. *Pere Calders: ideari i ficció*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- Blanco Aguinaga, Carlos. *Ensayos sobre la literatura del exilio español*. México: El Colegio de México, 2006.
- Busquets i Grabulosa, Lluís. *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: Grup Promotor/Edicions del Mall, 1980.
- Calders, Pere. "La tristesa com a estil." *Serra d'Or* 5/8-9 (1963): 35-36.
- . *Serra d'Or* 8/7 (1966): 38-39 [558-559]; 8/8 (1966): 29 [623]; 8/9 (1966): 36 [694]; 8/10 (1966): 56 [798]; 8/11 (1966): 46 [872]; 8/12 (1966): 44 [958].
- . "El Mèxic d'en Calders." *Tele-Estel* 88 (1968): 6.
- . "Apunts per a dos contes Mexicans." *Taula de Canvi* 13 (1979): 95-99.
- . "Autoanàlisi literària." En Lluís Busquets i Grabulosa ed. *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: Grup Promotor/Edicions del Mall, 1980. 93-94.
- . *Obres completes/1*. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- . *Obres completes/2*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- . *Obres completes/5*. Barcelona: Edicions 62, 1992.
- . *Tots els contes*. Barcelona: labutxaca, 2008.
- . *Unitats de xoc*. Barcelona: La Magrana, 2010.
- Campillo, Maria. "Entorn d'Unitats de xoc." *Gra de fajol* 10 (IV-1984): 8-11.
- . "Estudi introductor." En *Pere Calders. Unitats de xoc*. Barcelona: Edicions 62, 1990. 5-25.
- . "La mirada de Pere Calders." En Margarida Casacuberta & Marina Gustà eds. *De Rusiñol a Monzó. Humor i literatura*. Barcelona: PAM, 1996. 107-120.
- Castellanos, Jordi & Melcion, Joan. *Calders. Els miralls de la ficció*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 2000.

- Caudet, Francisco. "Max Aub y México." En James Valender & Gabriel Rojo eds. *Homenaje a Max Aub*. México: El Colegio de México, 2005. 219-246.
- Chagas do Nascimento Munhoz, Solange. *Bastidores de Papeles de Son Armadans: as correspondências. Cela e os exilados: Alberti, Aub, Castro e Emilio Prados* [Tesis doctoral]. São Paulo: Universidad de São Paulo, 2015.
- Coca, Jordi. "Pere Calders: una invasió subtil." *Serra d'Or* 22/247 (1980): 35-40.
- . "Enquesta: els crítics davant la literatura catalana (1939-1963)." *Serra d'Or* 6/9 (1964): 52-58.
- Durán, Manuel. "Humor, indignación: dos extremos en la obra de Max Aub." En Cecilio Alonso Alonso ed. *Actas del Congreso Internacional Max Aub y El laberinto Español*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996. 123-136.
- . "Max Aub o la vocación de escritor." *Siempre!* 78 (14/8/1963): 6-7.
- Faulí, Josep "El Mèxic de Calders." *Tele-Estel* 84 (1968): 14.
- . "Paraules i notícies de Pere Calders, senyor d'Antaviana." *Serra d'Or* 21/240 (1979): 11-15.
- Fiore, Arianna ed. *Max Aub y Dario Puccini. Epistolario (1959-1972)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2015.
- Fuster, Joan. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial, 1971.
- Greco, Barbara. *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018.
- Gregori Soldevila, Carme. "L'ús del discurs figurat en els contes de Pere Calders." En *Actes de Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalana*. Barcelona: PAM, 1995. 53-64. Vol. 1.
- . "Llegir Calders amb vista al segle XXI." *Serra d'Or* 498 (2001): 56-59.
- . "L'ombra de l'atzavara de Pere Calders i el realisme històric." En Assumpció Bernal & Carme Gregori eds. *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona: PAM, 2002. 447-475.
- . "Els tòpics del fantàstic en els contes de Pere Calders." En Carme Puig ed. *Pere Calders i el seu temps*. Barcelona: PAM, 2003. 67-96.
- . "Mèxic en l'obra de Pere Calders." *Caplletra* 36 (2004): 195-216.
- . *Pere Calders. Tòpics i subversions de la tradició fantàstica* [Tesis doctoral]. València: Universitat de València, 2005.
- . *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: PAM, 2006.
- Guillamon, Julià. "Pere Calders: entre la realitat i la màgia." *Avui del diumenge* (1/9/1985a): 4-5.
- . "Pere Calders i la literatura fantàstica." *Serra d'Or* 386 (1985b): 45-49.
- Jiménez, Juan Ramón. *La corriente infinita*. Madrid: Aguilar, 1961.
- López García, José-Ramón. "Max Aub ante la Revolución mexicana." *El correo de Euclides* 9 (2014): 92-101.
- Marra López, José. *Narrativa española fuera de España. 1939-1961*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Martí Olivella, Jaume. "Trabal i Calders o la incorporació distorsionada del fantàstic." En *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: PAM, 1985. 277-293.
- Martínez Bisbal, Josep. "José Gaos, el filósofo transterrado." *Rocinante* 10 (2017): 75-94.
- Mata, Óscar. "El México que vio Max Aub." *Fuentes humanísticas* 5 (1992): 73-75.
- Melcion, Joan. "Introducció." En *Pere Calders. Aquí descansa Nevares i alters narracions mexicanes*. Barcelona: Edicions 62, 1997. 1-32.
- . "Èxodes, viatges, desvaris i naufragis." En Carme Puig Molist ed. *Pere Calders i el*

- seu temps*. Barcelona: PAM, 2003. 43-66.
- Meyer, Eugenia. *Tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*. Segorbe: Fundación Max Aub, 2007.
- Monti, Silvia. "Cruzando fronteras: los cuentos mexicanos de Max Aub." *El correo de Euclides* 9 (2014): 52-59.
- Murià, Anna. "La cohesió vital de Pere Calders." *Catalan review* 10/1-2 (1996): 35-37.
- Nadal, Marta. "Pere Calders, l'insòlit com a fet quotidià." *Serra d'Or* 376 (1991): 11-15.
- Noguer, Marta & Guzmán, Carlos. "Problemes de construcció de l'alteritat dicursiva a la "narrativa mexicana" de Pere Calders." En Carme Puig Molist ed. *Pere Calders i el seu temps*. Barcelona: PAM, 2003. 297-311.
- Pons, Agustí. *Pere Calders, veritat oculta*. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- Puccini, Dario. *Romancero de la resistencia española*. México: Era, 1967.
- Quiñones, Javier. "Homenaje a los que nos han seguido. Max Aub en *Papeles de Son Armadans*." En Manuel Aznar Soler ed. *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Renacimiento, 2006. 285-297.
- Riba, Carles. "Prefaci." En *Pere Calders, Unitats de xoc*. Barcelona: Edicions 62, 1983. 9-12.
- Sánchez Zapatero, Javier. "México en la obra narrativa de Max Aub." *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 35 (2007), <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/mexiaub.html>>.
- Sawicka, Anna. "Pere Calders i Slawomir Mrozek: la confrontació amb la realitat." *Catalan Review* 10, 1-2, (1996): 181-195.
- Sicot, Bernard. "Max mexicano." *El correo de Euclides* 9 (2014): 178-184.
- Soldevila, Ignacio. *Maxaubiana 2001. Ensayo bibliográfico*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 2000.
- Torres, Estanislau. *Els escriptors catalans parlen*. Barcelona: Nova Terra, 1973.
- Triadú, Joan. "Comentari mensual." *Serra d'Or* 4/4 (1964): 53.
- . "Pere Calders: *Gent de l'alta vall, Aquí descansa Nevares, L'ombra de l'atzavara*." *Avui* (20/10/1985). Luego en Joan Triadú *La ciutat dels llibres*. Barcelona: Proa, 1999. 65-68.
- . "Pere Calders entre dos premis: del Víctor Català al Sant Jordi." En Rosa Cabré ed. *Pere Calders o la passió de contar*. Barcelona: Universitat de Barcelona/Eumo, 1997. 31-44.
- . "Pere Calders, el gust per escriure." En Carme Puig Molist ed. *Pere Calders i el seu temps*. Barcelona: PAM, 2003. 7-24.
- Valender, James. "Max Aub y su antología de poesía mexicana (1950-1960)." En James Valender & Gabriel Rojo eds. *Homenaje a Max Aub*. México: Colegio de México, 2005. 253-347.
- Vallverdú, Francesc. "L'obra de Pere Calders." *Horitzons* 4 (1961): 31-36.