

MAX AUB, “LA CENSURA” Y LO MEXICANO DE LOS *CUENTOS MEXICANOS*

En 1959 (el 20 de agosto, según el colofón) Max Aub publica sus *Cuentos mexicanos (con pilón)* y, así, hace explícita una relación con el espacio en que transcurre su exilio –lo cual lo coloca en una situación particular entre los escritores exiliados en América, que en su mayoría evitaron referirse a él. Esa relación, que ya había despuntado en relatos anteriores, ha sido poco considerada por la crítica. El libro, en su mayor parte, fue leído a la luz de la estética realista; algo acaso lógico, si se considera que, en la década de los años cuarenta, Max Aub había renegado de toda la literatura de vanguardia, estética de la que él mismo había participado en los años veinte, y que, más aún, en su *Discurso de la novela española contemporánea*¹, había propuesto un regreso al realismo. Ese regreso, desde luego, era tanto una decisión artística como política y, en mayor o menor medida, atendía a la pretensión de narrar y hacer conocer lo visto en la guerra de España y en los campos de concentración franceses. Como él mismo resumió en una frase ya célebre: “Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino”². Se trataba, en fin, de *dar cuenta*, de testimoniar lo sucedido en Europa y África.

Signados por ese “nuevo realismo” en el marco del cual Max Aub fue llevando adelante su proyecto novelístico –la serie de “campos” que compone el ciclo *El laberinto mágico*–, los *Cuentos mexicanos* han sido leídos desde entonces según la lógica de una estética que, en los

¹ El Colegio de México, México, 1945.

² La frase cierra la anotación del 22 de enero de 1945, en sus *Diarios 1939-1952*, ed., est. introd. y notas M. Aznar Soler, Conaculta, México, 2000, p. 120. El editor anota una variación de la misma, pequeña pero importante, que aparece en la solapa de la primera edición de la obra teatral *El rapto de Europa* (Tezontle, México, 1946), cuyo colofón indica que se terminó de imprimir el 15 de marzo de 1946, en la que puede leerse: “Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi para escribir lo que imagino” (*loc. cit.*, n. 2).

años cuarenta y cincuenta, y sobre todo en México, se tornaba hegemónica.

No obstante, algunos de estos “cuentos mexicanos” no se dejan clasificar bajo esa perspectiva. Por distintos motivos, “La rama”, “La censura”, “La gran guerra” o “La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro” son narraciones que no parecen hablar del México que anuncia el título del libro. Lo mismo podría decirse del relato “El hombre de paja”, incorporado en la segunda edición ampliada del libro, publicada en 1964 en Barcelona con el título *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*. Así, nos encontramos ante el problemático caso de unos cuentos “mexicanos” que no refieren a México –al menos cinco, si se soslaya, como parece posible, la referencia a Pátzcuaro de uno de los títulos del grupo. Todos ellos, de manera sintomática, se distancian de la estética realista. Por lo mismo, las precisiones espaciales se esfuman; cabría por tanto pensar que la omisión del espacio de lo representado permite leer tácitamente que, en verdad, deben ser entendidos como referidos a México. Sin embargo, esta suerte de “solución” es imposible en uno de los cuentos a los que aludo.

De esos cinco relatos, uno en particular, el que ahora me interesa, es un texto que ya no sólo elide la referencia, sino que incluso la niega. “La censura” es un cuento “mexicano” que, de manera explícita, no se refiere a México, ya que México aparece mencionado como un espacio distinto de aquel en que transcurre lo narrado. Si esta ausencia o desplazamiento de la referencialidad puede entonces presentarse como un problema³, creo, no obstante, que conviene considerar el fenómeno, pues permite suponer que la aparición del espacio del exilio en la narrativa de Max Aub está íntimamente vinculada con el cambio estético en su literatura. El autor abandona la adscripción estricta al realismo que había propuesto al iniciar su destierro, en la década de los años cuarenta, y recupera, a la vez, procedimientos propios de la vanguardia histórica de la que había participado.

Quizás el caso más sorprendente para observar la dificultad crítica que plantea este grupo de relatos, una dificultad que admite sólo un modo de ver “lo mexicano”, se encuentre en la tesis doctoral de Juan Carlos Hernández Cuevas, titulada *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México* (presentada en la Universidad de Alicante en 2006). Ya en la primera página de la introducción, describiendo los relatos que “recrean el ámbito nacional postrevolucionario”, el crítico anota que

³ Un problema que merece ser atendido, pues no se trata de un “descuido” del escritor, como prueba la permanencia del texto en la reedición del volumen en 1964; en efecto, “La censura” es todavía un “cuento mexicano” en el libro *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*.

Cuentos mexicanos (con pilón) y *El Zopilote y otros cuentos mexicanos* incluyen, al principio, "Homenaje a Próspero Mérimée" y "Memo Tel" para explicar, en el primero, los antecedentes decimonónicos, y en el segundo, la fase armada de la Revolución. Ambos relatos establecen los antecedentes del periodo postrevolucionario que predomina en los demás cuentos.

Y si bien resulta curiosa la idea de que los cuentos se ordenan en el volumen para "explicar", más llamativa es la oración que sucede, pues señala que "Excluimos el estudio de «La censura», «La verdadera historia de los peces blancos de Pátzcuaro», «La rama», «La gran guerra» y «El hombre de paja», debido a su distanciamiento con la temática de esta investigación"⁴. Vale decir, los cuentos que no encajan en la idea prejuizada de la representación de lo mexicano sencillamente se eliminan, para que el preconcepto pueda permanecer intacto.

Ya José Ramón Marra-López, en su estudio –un verdadero clásico– sobre la *Narrativa española fuera de España*, dice del volumen que es "uno de los libros más perfectos de todos los publicados por los escritores expatriados sobre el nuevo medio que le rodea". Y agrega:

No sé –eso ya lo dirán los críticos mexicanos– si lo reflejado es realmente la sociedad circundante, una parte de ella, todo o nada. Pero lo que sí es indudable es que los *Cuentos mexicanos (con pilón)* son los relatos más enraizados al ambiente que describe, narrados "desde dentro", en un clima perfectamente conseguido, simbiosis de fondo y forma de todos los testimonios americanos hechos por los españoles. Si el lector compara estos relatos mexicanos con *Muertes de perro*, de Ayala, y *La raya oscura*, de Serrano Poncela, notará la diferencia del método empleado, lo que va del análisis a la síntesis⁵.

Vale decir, el libro es considerado a partir de lo adecuada o inadecuada que sea la imitación de una realidad preexistente.

Otro tanto podría decirse del comentario de Ignacio Soldevila Durante, que en su libro sobre *La obra narrativa de Max Aub* resume la historia de "La censura", soslayando la cuestión del espacio de lo representado:

Un malentendido causado por la intercepción de un correograma del tirano a uno de sus hombres de confianza (intercepción que ha sido obra de la propia censura del tirano, siguiendo el reglamento) hace creer al tal que se está complotando contra su vida. Mete a la cárcel al inocente destinatario del mensaje, para saber, al cabo de seis años, que el hombre

⁴ JUAN CARLOS HERNÁNDEZ CUEVAS, *Los cuentos mexicanos de Max Aub: la recreación del ámbito nacional de México*, tesis doctoral, Universidad, Alicante, 2006, pp. 5-6, n. 3.

⁵ JOSÉ RAMÓN MARRA-LÓPEZ, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Guadarrama, Madrid, 1963, pp. 203-204.

ha sido víctima del equívoco. No lo libera, por miedo de que, esta vez de verdad y con motivos, su antiguo hombre de confianza se pase a la oposición. Construido el relato a partir del final, sólo a su término conoce el lector la absurda minucia que motivara el drama. Las alteraciones en el tiempo que aparecen en su estructura permiten la terminación del relato en... forma abrupta e inesperada⁶.

Este resumen ya permite señalar varias características del relato. En primer lugar, Soldevila Durante, tan atento siempre a la diégesis, no puede glosar el cuento sin referirse a su particular estructura; “ordena” la historia, pero no puede llegar a un remate sin referirse a la construcción, a la alteración de tiempos y voces. En segundo lugar, de manera quizás más sorprendente, Soldevila Durante omite completamente cualquier referencia al espacio en el que se ubica la narración.

De hecho, nombres como el del personaje del tirano (Victoriano López Somoza) o el de una ciudad costera mencionada (Managua), parecen –y sólo parecen– remitir más a Nicaragua que a México. Pero, conviene subrayarlo, Victoriano es el nombre del dictador del cuento. No Anastasio. Y si bien en la larga lista de familiares de Somoza que fueron “presidentes” de Nicaragua hay cantidad de nombres de pila además del de Anastasio, no encontramos un Victoriano al que remita directamente este personaje. Tampoco, cabe decir, hay un interés especial en el relato por ubicar la historia en Nicaragua. Las referencias son pasajeras y, más bien, “negativas” o, diríamos, “por descarte”. No es una historia ubicada en Colombia, ni en Venezuela ni en Cuba ni en Argentina, Brasil o Bolivia ni, tampoco, en México, países que se mencionan explícitamente como lugares a los que se dirigieron los exiliados de la tiranía.

Desde luego, llama la atención un cuento no ambientado en México que ha quedado incluido en un volumen de “Cuentos mexicanos”. Puede sorprender, pero hasta ahora nadie se ha detenido a considerar este hecho. Puede sorprender, digo, porque el fenómeno obliga a preguntarse qué dice este cuento aparentemente “no mexicano” sobre México, qué interpretación de lo mexicano permite un cuento que no habla de México.

La omisión del cuento en el análisis de Hernández Cuevas es resultado de una determinada concepción de la literatura que veló, en gran medida, la lectura de “lo mexicano” que entrama el volumen de Max Aub. Sólo así, leyendo desde la estética realista un libro que anuncia –bien es cierto que aún con timidez– su alejamiento, la búsqueda de nuevas formas de narrar, puede llegarse a proponer, como lo hace Sebastiaan Faber, una voluntaria sumisión de Max Aub al sistema

⁶ *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973, pp. 178-179.

político mexicano, una cierta obsecuencia, digamos, ante el régimen priísta⁷.

Ahora bien, ¿de qué manera un cuento que no habla de México puede hablar de México? Quisiera detenerme en la estructura del relato. Comienza por un diálogo entre el dictador y su "comadre" (esposa del preso) que es casi un monólogo del primero. Los coloquialismos, los eufemismos, las alusiones caracterizan al personaje. La mujer, se infiere, ha acudido al tirano para pedir la liberación de su esposo: "Si yo la entiendo muy bien, comadre. Pero quisiera que usted hiciera un esfuerzo, para que, a su vez, me comprendiera"⁸. El dictador argumenta la imposibilidad de liberar al inocente: "Si fuera o hubiese sido culpable, tal vez, pasados todos estos años, se le podría poner en libertad. Pero siendo inocente, ni pensarlo. Figúrese usted, comadre, cómo debe odiarme... Piense en los intereses de la patria" (p. 103). Los sofismas, pues, conducen no a la liberación sino al incremento de la pena:

el asunto está resuelto. Lo siento tanto por usted como por él. Tal vez más por usted, ya que aquí, a Dios gracias, no existe el divorcio. Veremos lo que puedo hacer. Ya sé que para usted es muy duro. Pero, de hoy en adelante, ya no podrá visitarlo, son escenas dolorosas que no debo permitir... ¿Cree que a mí me satisface una solución de este tipo? Son las tristezas del poder; no tiene remedio, todo sea en bien de la Patria (*id.*).

En fin, este diálogo, sin verbos introductorios, que inicia el relato, al presentar sólo los parlamentos de los personajes, omite cualquier referencia al espacio y a los nombres de los participantes; sólo se menciona el nombre de Manuel, referido por el tirano. Así, el lector del libro que haya ido siguiendo en orden los relatos, tenderá lógicamente a ubicarlo en México. Sin embargo, esa primera sección se cierra con la aparición de un narrador (en lo que se suele llamar tercera persona): "Cuando le dieron cuenta de la muerte de Manuel Ugarte no dijo una palabra más de la que acostumbraba en estos casos: -¡Vaya, ya descansó el amigo!" (*id.*).

La segunda sección corre también a cargo de ese narrador, que aparenta ser extradiegético, pero que, subrepticamente, se revela

⁷ Véase *Exile and cultural hegemony. Spanish intellectuals in Mexico, 1939-1975*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002. Por su parte, JAMES VALENDER comenta este aspecto de la lectura de S. Faber en "Max Aub y su antología de *Poesía mexicana (1950-1960)*", en *Homenaje a Max Aub*, eds. J. Valender y G. Rojo Leyva, El Colegio de México, México, 2005, pp. 253-280.

⁸ *El Zopilote y otros cuentos mexicanos*, Edhasa, Barcelona, 1964, p. 101 (en adelante, citaré por esta ed., indicando entre paréntesis los números de página correspondientes).

implicado de modo particular con la historia. Comienza narrando el ascenso al poder del tirano (y hay allí algunas reminiscencias de Franco, que se incrementan cuando, luego, al personaje del cuento se le llama “generalísimo”) y el inicio de la dictadura. Será entonces cuando aparezcan, cuando se repongan, los datos postergados:

La oposición no fue difícil de acallar (el Padre de la patria no decía nada). Pudriéronse algunos en las cárceles, otros en los cementerios. Un centenar se expatrió, viviendo, a medias, a costa de los erarios de Colombia y Venezuela, algunos se hicieron periodistas en México, músicos en Cuba, mineros en Chile y Bolivia; Miguel hizo fortuna en Brasil, a mí me fue bien en la Argentina. Creímos que no aguantaría seis meses y llevamos doce años y, de verdad, no le vemos el fin... (p. 105).

Simultáneamente, entonces, irrumpe la primera persona y la referencia espacial que, al incluir a México entre los refugios del exilio político, desplaza la dictadura –representada en el relato– del peligro de una interpretación demasiado directa. El desplazamiento es, desde luego, tenue, sobre todo considerando el libro en el que aparece el relato, o la situación política creada por la tiranía:

Los sindicatos, bien aleccionados por sus líderes satisfechos, apoyan la política del presidente; los periódicos publican, sin necesidad de censura, las notas oficiosas –no necesitan ser oficiales–, con comentarios encomiásticos... Don Victoriano es tan buen político que hasta se miente a sí mismo... Nosotros nos hemos ido haciendo viejos. Algunos han regresado, y no les ha ido tan mal. Ya no puede durar mucho: se ha ido haciendo viejo (*id.*).

La figura del dictador viejo, arbitrario, algo campechano, casi inevitablemente remite, en la tradición literaria, a Santos Banderas, protagonista –o al menos responsable del título– de *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán, novela de 1926 que inaugura esa suerte de subgénero que es la “novela de dictador”. En ella, tampoco México es mencionado. Y sin embargo, la alusión a Porfirio Díaz y a la Revolución mexicana resultaba evidente. También en la novela de Valle-Inclán son citados explícitamente otros países americanos (Perú, Uruguay, etc.), dejando tácita la procedencia de Santa Fe de Tierra Firme, esa “tierra caliente” en que transcurre la historia. Pero es esa historia, así como los mexicanismos, tan abundantes, lo que religan la novela con un fenómeno sociopolítico nada impreciso.

De modo análogo, en el relato de Max Aub, algunos elementos léxicos –el hecho de que los ministerios sean llamados “Secretarías”, por ejemplo– o narrativos –el que la red de espionaje sea montada debido a un posible complot en torno al conflicto por la “sucesión presidencial”, la misma conformación de un aparato burocrático que frena

y entorpece las decisiones gubernamentales— remiten ya de por sí a México; pero es sobre todo el personaje de Victoriano López Somoza el que llama la atención sobre el vínculo. El nombre del tirano, construido como una suerte de amalgama de dictadores americanos —al modo en que la novela de Valle-Inclán amalgama léxico americano—, su vejez, el carácter coloquial, poco protocolario de sus audiencias, la parquedad (tanto Valle-Inclán como Aub parecen coincidir en su visión del indio americano como una persona silenciosa), son algunas de las características comunes de los personajes. La importancia de esa relación queda subrayada por la inversión temporal que coloca al personaje y su discurso al inicio del cuento, postergando la narración de su ascenso al poder. Así, es en esta alusión literaria en donde el procedimiento se vuelve evidente.

El cuento, pues, narra la construcción de un sistema de espionaje que es resultado de la paranoia que caracteriza al poder —a todo poder, diría. Sin duda, ésa es la censura a la que parece referirse el título. Sin embargo, ese mismo título no parece aludir sólo a la diégesis. La voz del narrador, de ese narrador que sólo se deja ver por medio de una instancia de enunciación por demás ambigua, queda permeada por el fantasma de la censura. La elisión, la alusión, el eufemismo, son formas que caracterizan también su propio discurso y, con ellas, el relato exige ser releído a la luz de la recomposición de lo que no puede ser dicho. Una complicidad, un “entre nos” se entabla con el lector, especialmente en el final del cuento: “Ugarte, que no era lince, cayó en las mil trampas de un interrogatorio y a la Caserna fue [es decir, a la cárcel] y allí acaba de morir, según me dicen. ¿Cómo? No hay mucho qué escoger. ¿O no?” (p. 108). Quedamos invitados a reponer lo no dicho. Sea como sea, no parece recomendable leer ingenuamente un cuento que se titula “La censura”.

Las semejanzas con la situación del escritor no serían ajenas al procedimiento recurrido por Max Aub. Desplazar el espacio, o el tiempo, ha sido siempre una de las maneras para hablar de aquello de lo que no se puede hablar. Pero ese deslizamiento, para ser significativo, para señalar su verdadera referencia, necesita, claro, de una clave, de alguna marca que permita al lector entender y desplegar el resto del código implícitamente cifrado. La colocación del cuento en una serie llamada “Cuentos mexicanos” podría constituir, por sí misma, un dato suficiente. Y de allí que sea tan sorprendente el hecho de que, desde 1959 a la fecha, la crítica no lo haya notado. Pero no es el título del libro, la serie en la que se ubica, la única indicación inscripta en el relato. La serie de alusiones a *Tirano Banderas* creo que deben ser leídas en el mismo sentido. Al fin y al cabo, *Tirano Banderas* es, por antonomasia, la novela que, sin referirse a México, habla de México: “su asunto tiene bastante relación con los últimos días del Presidente Madero”, escribe Valle-Inclán a Julio Torri el 2 de diciembre de

1925⁹. Pero, desde luego, no necesitamos ese aviso del autor –ni de su segundo viaje a México en 1921– para entender la novela como una reflexión sobre el proceso revolucionario que inicia Francisco I. Madero.

En resumen, Valle-Inclán insta un modo de referir sin nombrar que el cuento de Max Aub retoma, parafrasea y usa. Y si –como digo– “La censura” puede leerse en diálogo con *Tirano Banderas*, la perspectiva desde la que Max Aub observa lo americano, lo mexicano, sigue teniendo una matriz española. Los *Cuentos mexicanos* no serían ya, como quería Marra-López, relatos “narrados «desde dentro»” del ambiente que los rodea, sino, por el contrario, narrados desde un margen problemático. En ese sentido, y de manera mucho más interesante aún, ese margen –incluso geográfico, pues el espacio está desplazado– permite hablar de aquello que, como exiliado, el escritor no puede decir. “La censura” pone en escena una manera sesgada, no mimética, de referir un conflicto social que, todo parece indicar, Aub no se encontraba en condiciones de mencionar directamente. Y mucho más dice –sobre la sociedad en la que vivía– el hecho de que el escritor que cifró de ese modo su relato hubiese adquirido la nacionalidad del país de residencia cuatro años antes de publicarlo. Nunca un escritor fue menos mexicano, siendo mexicano, que este Max Aub que, en 1955, el mismo año en que se le otorgaba la nacionalidad, seguía siendo un extranjero:

Ése que oye, ése que habla, es el Extranjero, ése que piensa también es el Extranjero, aunque no lo creas: ése es Extranjero.

El que nunca está en su casa, el que no tiene casa, el que no puede tener casa, ése es el Extranjero. El que no eres tú. (Aunque le estés viendo en el espejo, y parece que te esté mirando. No te ve, ciego, tú le ves. Ése es el Extranjero.) No importa que le nieguen o le den. Nada es suyo, vive de prestado, le prestan la tierra, la casa, el vestido y el entendimiento. Pero no le fían, no se fían: es extranjero... El otro siempre es extranjero.

Pero no siente, ni ve. El que ve y siente soy yo. No ése que está mirando, extranjero¹⁰.

Curiosa aparición de la metáfora del espejo, siempre tan útil para definir el realismo, y que aquí, en cambio, propone un reflejo engañoso. Finalmente, cuando Max Aub miró de frente la realidad en la que se vio forzado a vivir, debió dejar de lado los procedimientos que, pensando en España, había reivindicado como los necesarios. No es que

⁹ JULIO TORRI, *Epistolarios*, ed. S. Zaïtzeff, UNAM, México, 1995, p. 486.

¹⁰ Anotación del 20 de julio de 1955, en *Diarios 1953-1966*, ed., est. introd. y notas M. Aznar Soler, Conaculta, México, 2002, pp. 78-79.

entonces comience a "escribir lo que imagina", sino que, para "decir lo que vio", tendrá que hablar de otra cosa. Dejará así relatos escritos que dicen algo sobre la política mexicana que, acaso, aún merezca ser escuchado.

CÉSAR ANDRÉS NÚÑEZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

